

Hebe Beatriz Molina  
Compiladora

# Las literaturas de la Argentina del siglo XIX: En torno a Juana Paula Manso y Vicente Fidel López

2026



UNCUYO  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS

CONICET



**Hebe Beatriz Molina**

Compiladora

**Las literaturas  
de la Argentina del siglo XIX:  
En torno a Juana Paula Manso  
y Vicente Fidel López**

Mendoza

Micrositio de libros de la Facultad de Filosofía y Letras

Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo

**2026**



Este volumen cuenta con un subsidio del Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas de la República Argentina



UNCUYO  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS

Las literaturas de la Argentina del siglo XIX : en torno a Juana Paula Manso y Vicente Fidel López / María Rosa Lojo ... [et al.] ; Compilación de Hebe Beatriz Molina. - 1a ed. - Mendoza : Universidad Nacional de Cuyo. 2026.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-575-281-8

1. Literatura Argentina. 2. Historia de la Literatura. I. Lojo, María Rosa II. Molina, Hebe Beatriz, comp.

CDD A860

Diseño, maquetación y tapa: Clara Luz Muñiz.



Esta obra está bajo una Licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.5 Argentina (CC BY-NC-SA 2.5 AR). Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>

Este trabajo se publica digitalmente a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>.

Nuestro Repositorio Digital Institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>, enmarcado en las leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva, Resoluciones del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.

# Índice

**Nota preliminar .....6**

**CONFERENCIAS .....12**

Las intelectuales y escritoras argentinas del siglo XIX en la mirada de sus compatriotas de los siglos XX y XXI | Argentine women intellectuals and writers of the 19th century through the eyes of their compatriots in the 20th and 21st centuries

María Rosa LOJO..... 13

Vicente Fidel López: los manuales del exilio chileno y la novela *El Capitán Vargas*; Imaginario nacional y normativa discursiva | Vicente Fidel López: textbooks in the Chilean exile and the novel *El Capitán Vargas*; National imaginary and discourse norms

Elvira NARVAJA DE ARNOUX..... 43

**COLABORACIÓN ESPECIAL .....91**

Juana Manso y la educación | Juana Manso and education

María DE GIORGIO ..... 92

**PONENCIAS**

**JUANA PAULA MANSO Y SUS COLEGAS ESCRITORAS.....103**

Juana Paula Manso y la construcción de un discurso feminista en la Argentina decimonónica | Juana Paula Manso and the construction of a feminist discourse in nineteenth-century Argentina

María Agustina AYALA..... 104

Juana Manso y sus aportes a la construcción identitaria de la Argentina del siglo XIX | Juana Manso and her contributions to the construction of identity in 19th century Argentina

Agustina Belén BOGADO ..... 114

Las sufrientes: El legado de Juana Paula Manso en las jóvenes escritoras decimonónicas | The Sufferers: Juana Paula Manso and her legacy among young women writers of the nineteenth century

María Gabriela BOLDINI.....127

Un teatro en el que sentirse representadas: Primeras dramaturgas argentinas | A theater where women can feel represented: First Argentine female playwrights

Milena BRACCIALE ESCALADA.....141

El delito como articulador de la nación | Crime as an Articulator of the Nation

Tiziana BRIGNARDELLO.....156

Juana contra el monopolio: La polémica con Sastre por la cuestión editorial | Juana against monopoly: The controversy with Sastre for the editorial issue

Marinela PIONETTI.....171

Voz autoral e identidad discursiva: Senderos que conducen al trazado del reconocimiento autoral de Eduarda Mansilla en sus escritos de prensa | Authorial Voice and Discursive Identity: Paths Leading to Eduarda Mansilla's Authorial Recognition in Her Press Writing

Milagros ROJO GUIÑAZÚ.....187

Un enigma en dos historias: La aclaración de Juana Manso sobre *Los misterios del Plata* | An Enigma in Two Stories: Juana Manso's Explanation of *Los Misterios del Plata*

Gustavo David TORRES.....209

## LITERATURA E HISTORIA .....221

Juan Manuel de Rosas: la figura y el tiempo | Juan Manuel de Rosas: the figure and the time

Mónica BUENO .....222

Entre las letras y la historia: Estrategias de verosimilitud en *La novia del hereje y La Loca de la Guardia*, de Vicente Fidel López | Between literature and history: Strategies of verisimilitude in *La novia del hereje* and *La Loca de la Guardia* by Vicente Fidel López

Stephanie Mailén BUSTAMANTE SALVATIERRA .....235

La cronología como estrategia historiográfica o ¿mostrar los hechos como son? Consideraciones a propósito de *Aportes para la Historia de la Policía de la Provincia de Mendoza*(1992) | Chronology as a historiographical strategy or showing the facts

as they are? Considerations regarding *Aportes para la Historia de la Policía de la Provincia de Mendoza* (1992)

Eugenia MOLINA.....247

**ENTRESIGLOS.....268**

*Los crepúsculos del jardín*, de Leopoldo Lugones: ávido puente entre siglos | *Los crepúsculos del jardín*, by Leopoldo Lugones: an avid bridge between centuries

María Amelia ARANCET RUDA .....269

Aníbal Marc. Giménez: un nativista olvidado | Aníbal Marc. Giménez: a forgotten nativist

Cecilia CORONA MARTÍNEZ.....282

¿Escribió Lugones poemas beethovenianos? Acercamiento a una intermedialidad problemática | Did Lugones write Beethovenian poems? Approach to a problematic intermediality

Agustín Francisco TAMAI.....296

**EDICIONES Y REEDICIONES.....309**

Aproximación a una edición crítica de los poemas de Rafael Obligado | Towards a critical edition of Rafael Obligado's poems

Lautaro AGUILAR GAUNA.....310

*El alfabeto moral de la juventud argentina* (1871), de José Feliciano Cruz, o cómo construir un cuerpo social | *El alfabeto moral de la juventud argentina* (1871), by José Feliciano Cruz, or how to build a social body

Luciana Laura BARRENA.....320

Rescates de archivo: *Flor del aire* (1900), de Gabriela de Laperrière de Coni | Archive Rescues: *Fleur de l'air* by Gabriela de Laperrière de Coni

Natalia CRESPO .....333

La reedición como problema metapoético: Algunos casos decimonónicos | Reedition as a metapoetic problem: Some nineteenth-century cases

Hebe Beatriz MOLINA.....349

## Nota preliminar

En *Las literaturas de la Argentina del siglo XIX: En torno a Juana Paula Manso y Vicente Fidel López* reunimos veintiuno de los trabajos expuestos en el II Coloquio Nacional Literatura Argentina del Siglo XIX, que organizamos en la Facultad de Filosofía y Letras de la **Universidad Nacional de Cuyo** y que se realizó entre el 21 y el 25 de abril de 2025, por videoconferencias.

Este Coloquio se inscribe, además, en las acciones de la Red de Estudios de las Literaturas de la Argentina (RELA), cuyo principal objetivo es construir un mapa federal de la literatura nacional y problematizar, desde esa lógica descentrada de lo metropolitano, las cronologías, periodizaciones y cánones.

El primer eje convocante fue la figura de **Juana Paula Manso**, en el sesquicentenario de su fallecimiento, ocurrido el 24 de abril de 1875. Autora de una vasta y polifacética producción literaria, periodística y pedagógica, Manso es una referente insoslayable del siglo XIX: ante todo, trabajadora responsable de la manutención de su familia (hijas y madre), a pesar de los viajes y del exilio; intelectual consciente, librepensadora en materia política y religiosa, mujer revolucionaria en cada proyecto que encaró, educadora audaz y visionaria, agente cultural a través de la creación de revistas, la actuación teatral, la divulgación de la historia argentina y la traducción. También, y tristemente, es ejemplo de los vituperios que, en aquel entonces, podía recibir una mujer por ser distinta del modelo social impuesto, por no ser bella, coqueta y sumisa.

El homenaje a Juana Paula Manso se concretó gracias a la impecable lectura de algunos de sus textos que realizó María Julia De Giorgio, la recreación novelesca de Silvia Miguens y las numerosas ponencias que nos mostraron tantas facetas de la autora, de sus textos y de sus actividades. La lista de preguntas para investigar, que aparecieron con cara nueva, sigue siendo muy larga, aun cuando durante el II Coloquio se respondieron muchos de esos misterios.

Por coincidencia en las fechas, también recordamos que el 24 de abril de 1815 nació **Vicente Fidel López**, novelista e historiador, autor de un tratado sobre teoría literaria muy original, el *Curso de Bellas Letras* (1845), que la misma Manso reedita en *Álbum de Señoritas* (1854). López es, además, otro ejemplo de escritor y pensador subestimado por cuestiones ideológicas; por eso, tal vez, el homenaje a Vicente Fidel López tomó el carácter de develamiento, de descubrir su figura con un contorno más nítido para los estudios literarios.

El acercamiento a ambas personalidades facilitó, además, el propósito de aumentar las relaciones entre la historia literaria, la historiografía nacional y la historia de la educación. Detrás de Juana Paula, se fue colando Sarmiento.

También, se repitió la buena experiencia del I Coloquio de que, a los proyectos de investigación, se sumaron experiencias didácticas, pocas pero muy sustanciosas, sobre textos canónicos y sobre textos que renovarían el canon escolar, para lo que se requieren reediciones adecuadas.

Leímos críticamente narrativas ficcionales e históricas, obras teatrales, poesía (con diversos tonos en la piel); también fotografías, ilustraciones de todo tipo, caricaturas, revistas, gacetas gauchescas, epistolarios, manuales de diverso tipo. Imaginamos representaciones teatrales, estudios filológicos, conferencias públicas y las polémicas a través de la prensa. Abarcamos el largo proceso que va desde la concepción metapoética de los autores, pasando por la escritura, la traducción, la publicación y la difusión inmediata, hasta llegar a la lectura que hicieron los argentinos del siglo XIX y la lectura que realizamos en el XXI. Como sustento indispensable, aunque a veces poco visible, la tarea de recoger publicaciones dispersas y de organizar archivos.

Atendimos, sobre todo, a las mujeres, que fueron marginados en el XIX, pero que ahora son el centro de numerosas investigaciones. El homenaje a Manso se convirtió en homenaje a todas ellas: las escritoras que publicaron, las que habrán escrito sin publicar, las que leyeron, las que leen e investigan en la actualidad.

Como novedad respecto del I Coloquio, una de cal y otra de arena. Por un lado, la falta de temas relacionados con los pueblos originarios; por otro, el protagonismo que está tomando la escritura de y sobre el mundo federal y sus caudillos, que reactivan el inevitable debate sobre la tensión civilización/barbarie.

Como recurrencia respecto del I Coloquio, notamos el interés casi militante por revelar los mecanismos de construcción tanto de la memoria como del olvido.

Tímidamente asomaron *otros* marginados de nuestra historia literaria: los afroargentinos, los autores nativistas, los extranjeros aquerenciados en nuestra pampa, los editores, las celebridades.

Los escritores que nacieron en el siglo XIX, pero que publicaron en las primeras décadas del XX pugnan por hacerse oír, mientras que observamos con preocupación la ausencia de las problemáticas anteriores al período romántico.

Como Manso, que insistía en que todos los argentinos somos hermanos, que somos tan patriotas los unos como las otras, que las diferencias ideológicas no dividen al pueblo; como Manso, pues, creemos haber dado un paso más hacia la integración académica y el afianzamiento de RELA gracias a la participación tanto de docentes y alumnos de universidades de todo el país – Autónoma de Entre Ríos, Catamarca, Católica Argentina, Córdoba, Cuyo, Del Salvador, Jujuy, La Pampa, La Plata, Mar del Plata, Nordeste, Salta, San Juan, San Luis, Tucumán–, como de investigadores del CONICET con sedes de trabajo en las universidades de Buenos Aires, Hurlingham, Lanús y San Martín. La nota singular la dio Bárbara Jaroszuk, colega de la Universidad de Varsovia, quien nos transmitió su sorpresa ante la abundantísima cantidad de textos literarios argentinos del siglo XXI que tratan temas del siglo XIX, corpus que contrasta con el del resto de la literatura latinoamericana. Al parecer, los argentinos estamos un poco obsesionados en desintegrar los relatos nacionales decimonónicos y en recordar las deudas sociales pendientes que ha dejado el siglo XIX respecto del pueblo que demanda.

Como cierre, leemos algunas palabras del *Curso de Bellas Letras*, de Vicente Fidel López, que nos ayudan a fundamentar la existencia de este Coloquio (aclaración previa indispensable: este manual se publicó con la “ortografía chilena”):

¿Porqué ai istoria? ¿Para qué sirve la istoria? ¿Tienen alguna necesidad bien clara los ombres o las sociedades de conocer la istoria? [...].

Si el ombre fuera un ser inerte sometido a las leyes fatales de la materia, nada de útil ni de importante podria ofrecer el estudio de sus acciones [...].

Pero [...] no ai quien no sienta en su interior qe el ombre es un ser caprichoso, qe obra cuando quiere i como quiere, capaz de pasear su razon sobre todos los objetos, de comprenderlos i de elaborarlos a su modo, de formarse ideas qe le son propias, de ejecutar acciones cuya responsabilidad sobrelleva, porque nacen de él, de su propia voluntad..... ¿Qué prueba todo esto? Todo esto prueba qe el ombre no es un ser INERTE, sino un ser esencialmente LIBRE. [...]

El estudio de la libertad i de sus fenómenos es el mas fecundo i mas brillante a qe pueda dedicarse la intelijencia del ombre [1845: 214-215].

López, Manso y todos los demás autores del siglo XIX dedicaron su vida apasionada a la defensa de la libertad, contra todo despotismo y contra todo dogmatismo. Confiamos en que este II Coloquio Nacional haya seguido ese mismo camino de independencia intelectual, de libertad de pensamiento y de expresión, finalidad primordial de la universidad y de la ciencia argentinas.

**Hebe Beatriz Molina**  
**Compiladora**

## **Compiladora de este volumen**

Dra. Hebe Beatriz Molina (UNCu-Conicet).

## **Comité académico**

Dra. María Amelia Arancet Ruda (UCA-Conicet)

Mg. Silvina Barroso (UNRC)

Dra. Cecilia Corona Martínez (UNC-UADER)

Dra. María Ester Gorleri (UNF)

Dra. Marina Guidotti (USAL)

Dra. Raquel Guzmán (UNSa)

Lic. María Inés Laboranti (UADER-UNR)

Dra. Liliana Massara (UNT)

Mg. Luciana Mellado (UNPSJB)

Dra. María Alejandra Nallim (UNJu)

Dra. Lía Noguera (UBA-UNA-Conicet)

Dra. Grisby Ogás Puga (UNSJ-Conicet)

Dr. Hernán Pas (UNLP-Conicet)

Mg. Nilda Susana Redondo (UNLaPam)

Dr. Carlos Hernán Sosa (UNSa-Conicet)

Dra. Fabiana Inés Varela (UNCu-Conicet)

## **Comisión organizadora**

Prof. Cintia Colombo (UNCu)

Dra. Natalia Crespo (Conicet-UNSAM)

Dra. Sofía Criach (UNCu)

Dra. María Carolina Sánchez (UNT-Conicet)

Agustina Muñoz (UNCu)

Romina Oyarse (UNCu)

# CONFERENCIAS



# Las intelectuales y escritoras argentinas del siglo XIX en la mirada de sus compatriotas de los siglos XX y XXI<sup>1</sup>

Argentine women intellectuals and writers of the 19th century through the eyes of their compatriots in the 20th and 21st centuries

María Rosa LOJO

Universidad del Salvador  
Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires  
mrlojo@gmail.com

## Resumen

Aunque participaron en la fundación de una literatura nacional (poesía, ficción y ensayo), las escritoras e intelectuales decimonónicas fueron desapareciendo de las bibliotecas, no ingresaron al canon y se esfumaron por largo tiempo del imaginario pedagógico sobre la creación de la cultura argentina. En las últimas dos décadas del siglo XX y lo que va del siglo XXI, la historia de las mujeres y de la vida privada, el interés en lo subalterno, se cruzan con los archivos literarios, sobre todo desde el feminismo académico, para generar estudios críticos y colecciones de rescate que ponen en valor la relegada producción de las mujeres, como *Las Antiguas*, de la Editorial Buena Vista. La ficción centrada en creadoras del pasado, con las que sus compatriotas del presente entablan un diálogo filiatorio, es parte de este fenómeno. Se analizan aquí en particular tres novelas: *Juanamanuela, mucha mujer*, de Marta Mercader, sobre Juana Manuela Gorriti; *Una mujer de fin de siglo*, de María Rosa Lojo, sobre Eduarda Mansilla; y *Cómo se atreve*, de Silvia Miguens, sobre Juana Manso. Las tres novelas plantean las dificultades enfrentadas por estas figuras para devenir *femme auteur* (Madame de Genlis): las continuas fricciones entre vida pública y vida privada, entre obra y familia,

---

<sup>1</sup> El presente trabajo reitera y amplía conceptos y análisis ya expresados en mi artículo “Las escritoras del siglo XIX: del silencio a la ficción biográfica”, publicado en la *Historia feminista de la literatura argentina* [Lojo 2022: 917-927].

la lucha contra la incomprensión y la subestimación (explícita o sutil), la doble moral y los mandatos de género.

**PALABRAS CLAVE:** Intelectuales, escritoras, siglo XIX, mirada actual.

## Abstract

Although they took part in the founding of a national literature (poetry, fiction and essay), nineteenth-century women writers and intellectuals gradually disappeared from libraries, did not enter the canon, and vanished for a long time from the pedagogical imagination about the creation of Argentine culture. In the last two decades of the 20th century and what goes of the 21st century, the history of women and of private life, the interest in the subaltern, intersect with literary archives, especially from academic feminism, to generate critical studies and rescue collections that value the relegated production of women. Fiction centered on female creators from the past, with whom their present-day women compatriots engage in a filiatory dialogue, is part of this phenomenon. Three novels are analyzed here in particular: *Juanamanuela, mucha mujer* by Marta Mercader, about Juana Manuela Gorriti; *Una mujer de fin de siglo* by María Rosa Lojo, about Eduarda Mansilla; and *Cómo se atreve* by Silvia Miguens, about Juana Manso. All three novels address the difficulties these figures faced in becoming *femme auteurs* (Madame de Genlis): the continuous friction between public and private life, between work and family, the fight against misunderstanding and underestimation (explicit or subtle), double standards and gender mandates.

**KEYWORDS:** Women intellectuals and writers, 19th century, current perspective.

## Introducción

Entre las argentinas del siglo XIX hubo escritoras: de poesía y prosa, de ficción y de opinión, de ensayo literario, educativo e historiográfico, en la prensa periódica (mayormente la destinada al público femenino) y también en el formato de libro. Es más, a una escritora, Juana Manuela Gorriti, se le debe *La quena*, primera narración publicada durante la etapa posterior a la Independencia, por una persona nacida en el actual territorio

argentino. Sin embargo, ni este dato, ni la presencia continua de la autoría femenina desde los comienzos de nuestra historia, forman parte del imaginario colectivo, o de los conocimientos básicos del educando promedio.

Esta ignorancia, o este olvido, no se deben a que las primeras escritoras pasaran inadvertidas cuando emergieron. A menudo sometidas a la sátira, admiradas otras veces, fueron audibles y visibles para sus contemporáneos. Tanto, que la anomalía de su irrupción en la letra impresa despertó alarmas. Son una cita obligada los versos que se le dedicaron a la revista *La Camelia*, dirigida por Rosa Guerra (1804-1864): “no faltará quien exclame / leyéndoos: ¡hábil pluma! / y hasta habrá tal vez alguno / que porque sois periodistas/ os llame mujeres públicas/ por llamaros publicistas” [cit. por Sosa de Newton 2003: 14]. Con estas palabras de dudoso humor, los ilustrados redactores de *El padre Castañeta* (Benjamín Victorica y Miguel Ángel Navarro Viola) marcaron claramente qué riesgos corrían las que osaban mostrar sus talentos más allá del ámbito privado.

No obstante, ellas siguieron haciéndolo. Por un lado, desde las revistas. Después de las iniciales *La Aljaba* y *La Camelia*, en *La Educación*, *Álbum de Señoritas*, *La Flor del Aire*, *La Siempreviva*, *El Alba*, *La Ondina del Plata*, *La Alborada del Plata*, *La Alborada Literaria del Plata*, entre otras recabadas por Néstor Auza, pionero de estas investigaciones junto con estudiosas como Bonnie Frederick, Francine Masiello y Lea Fletcher. Alguna autora, como Eduarda Mansilla, pudo acceder, a fuerza de capital relacional y de brillo propio, al coto vedado de los grandes diarios y de las revistas destinadas al público general (*La Nación*, *La*

*Gaceta Musical, El Nacional, La Tribuna*) y no solo al “bello seco”, según se muestra en la exhaustiva edición de Marina Guidotti (Mansilla de García 2015b). El trabajoso, pero también exitoso ingreso de Eduarda en la plana mayor de la prensa argentina es festejado con entusiasmo por su amigo y admirador Domingo Faustino Sarmiento, que no ahorra ironías contra los prejuicios patriarcales. Eduarda, afirma:

[...] ha pugnado diez años por abrirse las puertas cerradas a la mujer, por entrar como cualquier cronista o reporter en el cielo reservado a los escogidos [machos], hasta que al fin ha obtenido un boleto de entrada, a su riesgo y peligro, como le sucedió a Juana Manso, a quien hicieron morir a alfilerazos porque estaba obesa y se ocupaba de educación [cit. en Lojo 2010: 123].

Algunas alcanzaron con sus libros cierto renombre, como la misma Mansilla, o como Juana Manuela Gorriti, que recibió en 1875 una *Palma literaria y artística*, suscrita por muchas firmas conspicuas, masculinas y femeninas, de la sociedad porteña. Pero, como bien señala Sarmiento, la agria polémica signó, en cambio, el nivel de visibilidad pública de Juana Manso, comprometida con la educación y los reclamos por la completa equidad de género.

### Ni en el canon, ni en las bibliotecas

Ya a fines del siglo XIX y principios del XX, las escritoras y, sobre todo, el prestigio que pudiera asociarse a su específica labor literaria, parecen difuminarse. No es extraño: aun los homenajes y hasta los elogios fúnebres que se les tributaban a

las más famosas incluían una dosis de condescendiente desdén. La semblanza biográfica preliminar de José María Torres Caicedo a los *Sueños y realidades* (1865) de Gorriti deslizaba este agrídulce panegírico: “Lejos está la literata argentina de poseer las facultades de la autora de *Indiana* y *Valentina* [Jorge Sand]; pero lejos está la escritora francesa de poseer la noble sencillez y el espíritu moralizador de la autora del *Lucero del Manantial*” [Gorriti 1995: 21]. Si la “moralidad” compensa la falta de los “refinamientos del arte y el estilo” en Gorriti, la “bondad” personal excede los méritos intelectuales de Mansilla, según la necrológica de *El Nacional*, donde había colaborado asiduamente: “Valía más como amiga, como mujer del hogar y de la familia, que como literata. Pobre Eduarda! si ella pudiera escucharnos, quizá se ofendería por breves minutos [...]” [Mansilla de García 2015b: 673].

Aunque participaron en la fundación de una literatura nacional, las escritoras decimonónicas, después de batallar duramente para sostener su legitimidad como tales, fueron desapareciendo de las bibliotecas, no ingresaron al canon y se esfumaron por largo tiempo del imaginario pedagógico e intelectual.

La ausencia puede matizarse, con todo, en lo que respecta a la prensa. Las revistas de entresiglos dedicadas al público femenino, como *Búcaro Americano* (1896-1908) dirigida por la peruana Clorinda Matto de Turner, hija literaria de Gorriti [Vicens], o *La Columna del Hogar* (1899-1903), siguen considerándolas. También cabe destacar inclusiones de sus textos, o menciones a ellas, en revistas muy populares de interés general,

como *Caras y Caretas*, donde se publican relatos de Juana Manuela ya en el siglo XX, así como de nuevas escritoras: Emma de la Barra de los Llanos, Herminia Brumana, entre otras. Las decimonónicas ingresan también a la escuela, como autoras de libros de texto (Juana Manso, Rosa Guerra). Cuesta más que se imponga en las aulas la ficción para niños [Alloatti], quizá debido al hecho de haber sido inaugurada en la Argentina por una mujer (Eduarda Mansilla, en 1880). En el siglo XX la incidencia femenina se consolida en los libros de lectura, pero en definitiva esta producción escolar es vista como “literatura menor” para menores, que no implica consagración.

La historiografía literaria, hasta bien iniciado el último cuarto del siglo XX, tiene en cuenta rara vez a las cofundadoras de la literatura nacional. A lo sumo son objeto de un apartado especial en función de su género [Ricardo Rojas], o algún nombre (sobre todo el de Gorriti) se desliza en alusiones incidentales: desde las *Historias* de Enrique García Velloso (1914), a la de Rafael Alberto Arrieta (1959-1960), o al *Diccionario básico de literatura argentina* (1968), de Adolfo Prieto. Ni aun en la propuesta del Centro Editor de América Latina (a partir de 1967), la perspectiva cambia sustancialmente. En la edición de 1980 vemos a Juana Manuela Gorriti en un grabado (borde inferior y lateral) del capítulo dedicado a José Mármol y el nacimiento de la novela, pero no se registra que ella antecedió a Mármol y también a Bartolomé Mitre y su obra *Soledad* (1847) en el arte de novelar; a Eduarda apenas se la nombra cuando se aborda la obra de su hermano Lucio Victorio; sin embargo, es una pionera, junto a Gorriti, en la inauguración del gótico-fantástico rioplatense, sobre todo en su libro *Creaciones* (1883), es la fundadora de la narrativa

infanto-juvenil en la Argentina, con sus *Cuentos* (1880), elogiados con entusiasmo por Sarmiento, y es la primera escritora<sup>2</sup> que incursiona en el relato de viajes, con sus *Recuerdos de viaje* (1882).

La exclusión del canon debe de haber sido paralela a la de las bibliotecas de las grandes familias. El caso de Victoria Ocampo, indudable defensora de la causa feminista, resulta emblemático y paradójal. Ni en la revista *Sur* ni en su propia biblioteca<sup>3</sup>, estas antepasadas encuentran espacio. Sin embargo, uno de sus contemporáneos pisa fuerte en ambas: Domingo Faustino Sarmiento, gran promotor de la educación femenina, al que *Sur* le dedica un número de homenaje (el 341) y de quien Ocampo atesora varios títulos. Ya se ha señalado la escasa presencia proporcional de mujeres en la revista. Una ausencia notable es la de Alfonsina Storni, quizás, aventura Nora Pasternac, porque se la asociaba a lo vulgar y lo cursi. Seguramente el romanticismo en femenino de las primeras escritoras produjo similar efecto en los argentinos letrados, mejor dispuestos a reconocer el legado de los escritores románticos varones como Echeverría (él sí incluido tanto en la biblioteca de Villa Ocampo como en *Sur*). De todos modos, aunque no hay en *Sur* estudios

---

<sup>2</sup> Es la primera escritora pero no la primera mujer. En realidad, Francisca Espínola de Anastay, un ama de casa bonaerense casada con un comerciante francés, es la que inaugura la perspectiva femenina en este género, en su *Memoria del viaje a Francia* (1850), que hizo imprimir en Marsella. El texto fue descubierto por Norma Alloatti en la colección Lermón de la Academia Argentina de Letras, y publicado por ella en una edición anotada y prologada dentro de la colección Las Antiguas [2014]. Esta investigadora formó parte del Proyecto de Investigación Plurianual 0286 que me cupo dirigir.

<sup>3</sup> Conservada en la casa museo Villa Ocampo (Beccar, Provincia de Buenos Aires), donde Victoria residió hasta su muerte.

dedicados a las literatas del siglo XIX, sí cabe destacar que una asidua colaboradora de la revista fue Fryda Schultz de Mantovani, ensayista y creadora de literatura infanto-juvenil, autora del libro *La mujer en la vida nacional* (1960), que se ocupa, en un capítulo, de Eduarda Mansilla, Juana Manuela Gorriti y César Duayen (seudónimo de Emma de la Barra de los Llanos).

### **Redescubrimiento de las escritoras decimonónicas: El rescate académico y editorial**

En las últimas dos décadas del siglo XX y lo que va del siglo XXI, la historia de las mujeres y de la vida privada, el interés en lo subalterno, se cruzaron con los archivos literarios, sobre todo desde el feminismo académico, para generar estudios críticos y colecciones de rescate que ponen en valor la relegada producción de las mujeres [Lojo 2015]. Paralelamente hubo un cambio de foco en los intereses del público general, que estimuló, dentro de un renovado auge de la ficción histórica, la producción y la difusión de novelas biográficas, muchas de ellas sobre personajes históricos femeninos. En este marco se inscriben tres novelas que tienen como protagonistas a las escritoras más importantes del siglo XIX argentino: Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla y Juana Manso.

La aparición de la *Historia crítica de la literatura argentina* (12 tomos publicados entre 1999 y 2018, bajo la dirección general de Noé Jitrik), primer proyecto de gran envergadura en este orden luego del que desarrolló el Centro Editor, hay una mayor figuración de escritoras, pero aún dentro de las pautas anteriores. Cuando se trata de mujeres, a veces se apela al esquema grupal por género, o bien, a las menciones

incidentales dentro de vastos artículos temáticos, mientras que muchos escritores varones cuentan con su capítulo propio y algunos, incluso con un tomo (los casos de Sarmiento y de Macedonio Fernández). En lo que hace a las autoras decimonónicas existe un solo capítulo dedicado en forma individual a una escritora, el correspondiente a Juana Manuela Gorriti (Tomo 2, *La lucha de los lenguajes*), mientras que en el Tomo 3, *El brote de los géneros*, los protagonistas de la fundación de los géneros literarios en la nación moderna son los autores (varones) ya transitados en la historiografía canónica: de Eduardo Wilde a Lucio V. Mansilla, de Miguel Cané a Paul Groussac, de Eugenio Cambaceres a Eduardo Gutiérrez, desconociéndose la verdadera importancia de escritoras como Eduarda Mansilla o Juana Manuela Gorriti en la creación del gótico-fantástico rioplatense y en la fundación de la novela argentina.

El siguiente paso en la historiografía literaria nacional es decisivo y sienta un hito muy diferente: la *Historia feminista de la literatura argentina*, que comenzó a publicarse en 2022. Se trata de un proyecto en cinco tomos y un diccionario, dirigido por Laura Arnés, Nora Domínguez y María José Punte. Las directoras proponen:

Una mirada feminista que trace una genealogía de escritoras más o menos conocidas, más o menos olvidadas; que desempolve textos escondidos en las estanterías de bibliotecas y archivos; que desarticule algunos vicios propios del mercado y que, en el mismo gesto, también promueva nuevas lecturas sobre la literatura argentina canónica, su recepción y su historia crítica.

Pretende también llegar a ese público lector, encargado de enseñar y transmitir saberes y lecturas renovadas (12-13).

Cuando se alcanza esta instancia, ya existe un campo bastante desbrozado por trabajos tanto editoriales como críticos. A las obras generales de Néstor Auza y de Lily Sosa de Newton [1967, 1986, 1995, 2003], sobre periodistas, narradoras y mujeres argentinas destacadas, en general, así como los ensayos y antologías mencionados de Masiello, Frederick y Fletcher, hay que sumar ediciones y textos críticos sobre escritoras individuales, entre ellas, desde ya, las tres que también fueron objeto de novelas biográficas.

Juana Manuela Gorriti es probablemente la que más atención editorial ha recibido hasta el momento, después de haber gozado, en vida, de una difusión relativamente vasta y de un prestigio que se materializó en la publicación de sus *Obras completas* en varios tomos. Fueron reeditadas, junto con la *Palma literaria y artística* y tomando como base sus facsímiles, por la Fundación del Banco del Noroeste Cooperativo, Salta, al cuidado de Alicia Martorell. Dicha edición comprende seis tomos, que aparecieron entre 1992 y 1999; la *Palma* puede leerse en el primer tomo. La circulación y puesta en valor de la obra de Gorriti se ha incrementado en los últimos años. La Biblioteca del Norte, auspiciada por la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta y dirigida por la especialista Leonor Fleming, emprendió una nueva publicación, esta vez de corte académico, de las *Obras completas* de la autora salteña, que fue llevada a cabo por dos editoriales, La Crujía y Eudeba entre 2013 y 2019, y que contó en todos los tomos

con un estudio preliminar y notas a cargo de distintas estudiosas<sup>4</sup>. Dentro de este gran proyecto Fleming se hizo cargo, personalmente, de la edición de *La tierra natal* [2013]. A ella se le debe, asimismo, un ensayo biográfico sobre Gorriti [2019], como cierre de la colección.

Fuera de este marco fue responsable de la edición erudita de *El pozo de Yocci y otros relatos* [2010], de la editorial Cátedra. La editorial Stockcero, de Miami<sup>5</sup>, también publicó esta obra en 2005, así como *Peregrinaciones de una alma triste* [2006], con prólogo y notas de Mary Berg.

Aparecieron individualmente *Cocina ecléctica* [1999 con prólogo a mi cargo]<sup>6</sup>, su singular recetario coral, y *Ficciones patrias* [2001, con prólogo de Graciela Batticuore] en la Biblioteca Clarín comercializada en kioscos. Dentro de la colección Las Antiguas, de la editorial Buena Vista, volvió a publicarse *Cocina ecléctica* [2011a, con prólogo de Mariana Docampo] y se reeditaron otros títulos de Gorriti: *La tierra natal* [2011b, con

---

<sup>4</sup> Son estas: Florencia Angulo, María Eugenia Mirande (tomo I), Marcela Sosa y Graciela Ballestrino (tomo II), Beatriz Ferrús y Alba del Pozo (tomo III), Mónica Cárdenas (tomo IV), Alejandra Laera (tomo V), Leonor Fleming (tomo VI), Camila Cattarulla (tomo VII), Sara Emilia Mata (tomo VIII), Graciela Batticuore (tomo IX), Graciela Batticuore y María Vicens (tomo X). Los ocho primeros tomos fueron publicados por La Crujía, y los dos últimos por EUDEBA.

<sup>5</sup> Esta editorial funciona *on demand*, publica libros en español que no son fácilmente accesibles en el mercado (de ahí el nombre “Stockcero”), y satisface los requerimientos del público universitario, por lo general de USA, abocado a los estudios hispánicos y latinoamericanos.

<sup>6</sup> Había sido reeditada en 1977, por la Librería Sarmiento, con prólogo del periodista Miguel Brascó, especializado en gastronomía, pero muy fantasioso en lo referido a la vida de la autora.

prólogo de Carolina Esses] *Lo íntimo* [2012, con prólogo de Esther Andradi]. Este hermoso proyecto, dirigido por la escritora Mariana Docampo, busca llegar a un amplio abanico de lectores con el fin de hacer conocer y difundir la obra de las escritoras del siglo XIX, y tiene la particularidad de que cada título se pone en diálogo con una escritora y/o crítica contemporánea encargada del prólogo.

En lo que hace a Eduarda Mansilla, solo dos de sus novelas se habían reeditado después de su muerte: *Lucía Miranda*, en una impresión de baja calidad, con gruesos errores [1933] y *El médico de San Luis*, que tuvo mejor fortuna y llegó a ser impresa por EUDEBA en 1962, con prólogo de Antonio Pagés Larraya. Cuando emprendí el estudio de los dos Mansilla, las obras de Eduarda no eran accesibles en el mercado editorial; ninguna de ellas, tampoco, había sido objeto de una edición académica o erudita. Lograr ese objetivo se convirtió en una prioridad de los Proyectos de Investigación Plurianual del CONICET (0578 y 0286) que me tocó dirigir.

La primera obra abordada por nuestro equipo fue la novela *Lucía Miranda*, primera escrita por Eduarda. Se publicó en una edición erudita de Iberoamericana-Vervuert [2007], dotada de introducción, notas y glosario, con cotejo de variantes respecto de la publicación inaugural en el diario *La Tribuna*. Nació luego la idea de fundar, en la Editorial Corregidor, la colección EALA: Ediciones Académicas de Literatura Argentina, siglos XIX y XX<sup>7</sup>, única de su tipo en el país, que acogió entre otros autores, la

---

<sup>7</sup> Dirijo esta colección, que está co-dirigida por Jorge Bracamonte.

publicación de tres obras de Eduarda Mansilla: los *Cuentos* [2011a, editados por Hebe Molina], las *Creaciones* [2015a, editadas por Jimena Néspolo], así como su producción periodística completa [2015b, a cargo de Marina Guidotti]. Ni los *Cuentos* ni las *Creaciones* habían reaparecido desde su edición original; en cuanto a la obra periodística, se hallaba dispersa.

Otros títulos de Eduarda Mansilla que volvieron a la imprenta son *Pablo, o la vida en las Pampas* [2007]<sup>8</sup>, dentro de la colección Los Raros, de la Biblioteca Nacional, en una edición de la estudiosa María Gabriela Mizraje que, si bien no posee notas, ni cotejos críticos de variantes hoja por hoja, cuenta con un fundamental estudio preliminar donde Mizraje analiza las variantes y compara la traducción realizada por Lucio Victorio Mansilla con el original francés. La obra ya había retornado a las librerías en 1999 de la mano de la traductora Alicia Chiesa, en la editorial Confluencia, destinada a todo público; otra edición con el mismo objetivo, prólogo de Gabriela Cabezón Cámara y notas de Alejandra Laera, se publicaría en 2019 en la colección Penguin Clásicos.

Los *Recuerdos de viaje* aparecieron en 1996, en una edición también para el público general, sin notas ni crítica de texto, pero con una semblanza introductoria de la historiadora María Sáenz Quesada. Volverían a ser publicados por la editorial Stockcero [2006] con introducción y notas del especialista J.P. Spicer Escalante. Los *Recuerdos de viaje* también serían acogidos

---

<sup>8</sup> Publicada originalmente en Francia y en francés, en 1869.

en la colección Las Antiguas de la editorial Buena Vista, con prólogo a mi cargo [2011b].

En lo que hace a Juana Manso, su obra más difundida es la novela *Los misterios del Plata*, publicada originalmente en portugués, por entregas, en la revista *O Jornal das Senhoras*, 1852. Se reimprimió varias veces (incluso durante la primera mitad del siglo XX<sup>9</sup>), pero presenta complejos problemas editoriales: tuvo distintas versiones en vida de la autora y la primera edición en formato de libro, póstuma [1899], tiene agregados que no pertenecen a Manso. Justamente por ello la estudiosa Hebe Molina se halla preparando su edición crítico-genética.

En el siglo XXI esta novela fue reeditada por la editorial Buena Vista, en la serie Mujeres del Siglo XIX [2006b] y también en la colección Las Antiguas, con prólogo de Mercedes Araujo [2011]; hay otra edición de Stockcero [2005]. Por su parte, Lidia Lewkowicz, que había publicado ya una temprana biografía y estudio crítico de la obra de Manso [2000], dio a conocer una edición con estudio preliminar de *La familia del Comendador y otros textos*, en la colección Los Raros, de la Biblioteca Nacional [2006a]. Y Graciela Batticuore prologó una compilación de sus *Escritos de viaje* [2019], para la colección Las Antiguas.

### La ficción biográfica

La ficción centrada en creadoras con quienes las autoras del presente entablamos un diálogo filiatorio, es parte del

---

<sup>9</sup> Así consta en el sitio dedicado a la autora: *Juana Manso...* (Misterios Del Plata - Juana Manso)

gran fenómeno de rescate que se inicia en el último cuarto del siglo XX y que ha estado preferentemente a cargo de otras mujeres, en centros especializados, como el Instituto de Estudios de Género de la Universidad de Buenos Aires y otros similares dentro del país, pero también más allá de ellos, desde una mirada que impregnó parte de la crítica filológica y de los estudios históricos en el mapa global. Las escritoras no han sido insensibles a este interés en la perspectiva de género. De hecho, un fuerte “giro representativo” que incluye una “reinención de las heroínas” [Lojo 2013] caracteriza la ficción histórica argentina desde las últimas dos décadas del siglo pasado.

En 1980 irrumpe, con gran repercusión de público, la novela *Juanamanuela, mucha mujer*, de Marta Mercader (1926-2010). El texto compone un mapa de la vida y obra de Gorriti, “adelantada de las mujeres” [Mercader 1993: 395], desde el punto de partida de una hipotética visita de la salteña a Buenos Aires, durante un año clave (1880)<sup>10</sup>. Juana Manuela en su vejez se dispone a evocar, en un tiempo de balances (y también de reconocimiento social y literario) su vida azarosa y apasionada. La narración engarza hábilmente los sucesos del relato de base con retrospectivas en primera persona (no solo desde la voz de Juana Manuela, sino también desde su criada y parcial antagonista Inucha), que pueden leerse como anticipo apócrifo de las verdaderas páginas autobiográficas, mucho menos confidenciales, de *Lo íntimo*, concluido unos días antes de su

---

<sup>10</sup> Hay aquí un desplazamiento intencionado de los hechos, ya que Juana Manuela recibe la Palma Literaria y Artística en 1875, no en 1880, como aparece en la novela. Pero existen razones de orden narrativo y simbólico para que la novelista decida hacer coincidir la visita de Gorriti y el homenaje con la revolución de Tejedor.

muerte<sup>11</sup>. Los *flashbacks* imaginados se entrelazan con sus cartas y textos auténticos, y con discursos y diarios de época. Abundan los diálogos fluidos en esta obra, pródiga también en reflexiones metatextuales sobre historia y ficción, guiños hacia la literatura del siglo XX y notas históricas precisas.

Se va diseñando en la novela el perfil de una mujer íntimamente libre, que ha pagado el costo de serlo y ha conquistado sabiduría y autonomía. Pese a las dificultades derivadas de las circunstancias históricas, que arruinan a la familia paterna y que la llevan al exilio, pese a los mandatos y limitaciones impuestos a la condición femenina, Juana Manuela ha hecho siempre su voluntad, primero al elegir como esposo al capitán Manuel Isidoro Belzu, joven y promisorio patriota boliviano, y también al dejarlo, negándose a ser su marioneta o juguete. El proceso del enamoramiento, la pasión, la separación, se trabajan minuciosamente desde el desdoblamiento temporal: la vieja Gorriti trae a escena a la joven desde una mirada a la vez crítica y empática. Las decisiones no son fáciles. El precio de quedarse en Lima implica la entrega de las hijas a su padre, ya elegido presidente de Bolivia, mientras ella se niega a volver a su lado. Juana Manuela tendrá luego otros amores y otros hijos, pero no la rozará el escándalo. Evita estratégicamente toda confrontación que pueda granjearle odios y enemigos y se

---

<sup>11</sup> La primera edición, hoy inhallable, es de 1897 y fue publicada por Espasa de Madrid. Se sabe de su existencia por la correspondencia que Ricardo Palma mantiene, primero, con Julio Sandoval y después con su esposa, quien termina de editar la obra [Batticuore: 330]. Tanto la edición que hay de este libro en las *Obras completas* de Martorell [1999], como la de la colección Las Antiguas se basan en la de Ramón Espasa, publicada en Buenos Aires en 1942.

sostiene con su propio trabajo (clases en su escuela de Lima, también venta de libros más suscripciones y derechos de folletines). Sabe separar la ruptura privada con el varón al que una vez amó, del respeto por el hombre público al que rinde homenaje con su palabra cuando es asesinado. Un tema espinoso que aquí se retoma es el de los rumores que le atribuyeron a la escritora un romance adúltero con el presidente Ballivián. La novelista lo zanja por la negativa y la achaca a una trampa tendida por enemigos políticos.

Se muestra aquí cómo Gorriti, en tanto escritora, asume un modo de vida decididamente moderno y se profesionaliza cuanto le es posible. Ya pasados los sesenta años, escribe desde folletines encargados por comercios o empresas hasta un libro de cocina, para ganarse la vida y completar así la pensión que el gobierno le asigna en tanto hija de un prócer de la Independencia (mientras que no ha aceptado, en cambio, la pensión de viudedad por Belzu). Negocia con el deseo sin límites, con los espejismos de la vanidad y la ambición; se esfuerza por ser inmune a las críticas y también a los elogios teñidos de condescendencia (como el de Torres Caicedo). Escucha a los escritores que se inician (el simpático riojano “Murmullo” González, probablemente inspirado en Joaquín V. González), agradece el apoyo de los popes e intenta vincularse (sin mucho éxito) con glamorosas colegas más jóvenes, como Eduarda Mansilla.

Lo lírico, lo introspectivo, lo filosófico, alternan con momentos agudamente realistas o humorísticos que muestran a la heroína como víctima de ataques reumáticos y de dispepsia, que

la retratan cayéndose sobre una tuna y pinchándose con las espinas, o tratando de sacar el mayor partido posible a las pocas galas que reserva para presentarse en sociedad, provinciana pobre (aunque ilustrada y viajera) en una Buenos Aires lujosa, donde los hijos de los antiguos enemigos se reconcilian al ritmo de los negocios. No obstante, el país sigue dividido por odios y pujas de poder, como la novelista contemporánea (Mercader) se propone representarlo al situar la visita de Juana Manuela en el contexto de la rebelión del gobernador bonaerense Carlos Tejedor, en pugna con el gobierno nacional que impone la federalización de la ciudad de Buenos Aires.

El escenario político y el ambiente literario del presente y el pasado del relato se describen como entornos dinámicos (y también peligrosos) en los que la protagonista ha aprendido a moverse con discreción e inteligencia para sobrevivir. Hacerse amar y no granjearse enemigos son las dos reglas que Juana Manuela se autoimpone como mujer sola que no renuncia a su libertad y que cuenta, para protegerse, con la reserva y el cuidado de quienes la rodean [Mercader 1993: 430, 446-447].

*Cómo se atreve: Una vida de Juana Paula Manso* [2004], de Silvia Miguens (1950-), plantea un recorrido narrativo sobre una línea continua, a partir de la juventud de Manso hasta sus últimos años, desde una voz omnisciente que se instala sobre todo en las vivencias de la protagonista, pero también proporciona abundante información histórica sobre los sucesos de la Argentina y de su contexto latinoamericano. Los diálogos con múltiples actores, así como la transcripción de cartas y de

fragmentos de obras, configuran el retrato escritural y vital de una creadora y educadora rebelde, ferozmente criticada por su postura sin concesiones sobre la emancipación de las mujeres y de todos los seres esclavizados, que se siente “sola en su época” [y en su país] [Miguens 2004: 265].

No obstante, la novela la imagina en diálogo amistoso con Juana Manuela Gorriti, a quien la une una trayectoria vital parecida: el exilio en la primera juventud, por razones políticas, el temprano casamiento por amor con un extranjero, en el caso de Juana Manso con el músico portugués Francisco de Noronha, la infidelidad de su marido, el fracaso de este matrimonio, la necesidad de mantenerse sola y mantener a sus hijas con su trabajo docente, su asidua labor como escritora. El diálogo resalta sobre todo sus afinidades y la convicción de que ambas han hecho historia [275], aunque no podrán pretender ser recordadas en el mismo plano que los varones [275-277]. Pero, a diferencia de Gorriti, a Manso no le ha importado hacerse de enemigos y hasta extremos casi insoportables, tanto fuera como dentro de la Argentina.

Si la alta estima intelectual de Sarmiento actúa como antídoto y contrapeso del maltrato y el desdén de Noronha, la asociación con el sanjuanino expone a Juana, desde su condición de mujer, a las peores afrentas, como le ocurre mientras da su conferencia sobre educación en la ciudad de Chivilcoy, cuando apedrean el edificio donde habla y le arrojan basura [Miguens 2004: 242]. También la coloca en una situación desairada frente a algunas argentinas notables, pero que no comparten sus ideas,

como ocurre con Mariquita Sánchez de Thompson, que manda devolverle ejemplares de su *Álbum de Señoritas*.

La novela pone a Manso en serie con una “sororidad” femenina más allá de las fronteras, alineándola con activistas, creadoras e intelectuales de otras naciones: la brasileña Nissia Floresta, la abolicionista afro estadounidense “Old Sarah” (inspirada sin duda en el personaje histórico de Harriet Tubman, nacida Araminta Ross), la educadora y traductora Mary Mann, amiga de Sarmiento. La Juana Manso de Miguens disuena, solitaria por su radicalización, en el mapa de la historia nacional, pero se integra en un coro de luchadoras que anticipa el porvenir.

Por fin, quisiera referirme a mi propia novela *Una mujer de fin de siglo* [1999] que se propone como una biografía fragmentaria y ficcional de Eduarda Mansilla, a través de tres focalizaciones en primera persona, correspondientes a las tres partes de la obra: la perspectiva de Eduarda misma, durante su primer viaje a los Estados Unidos de Norteamérica en 1860; la de Alice Frinet, su joven secretaria francesa, con ocasión del regreso de la escritora a Buenos Aires, en 1880 y, cuando Eduarda ya ha dejado de existir, la de su cuarto hijo, Daniel García Mansilla, en 1900, encargado de formular(se) la gran pregunta que motoriza mi novela: por qué su madre solicitó en su última voluntad que no se reeditaran sus libros.

Semejante decisión parece de una extrema incoherencia con la trayectoria vital de esta creadora ilustrada, descollante y voluntariosa, que durante su juventud y madurez no cejó en la lucha por escribir y difundir sus obras y su opinión independiente. No deja de ser una llamativa coincidencia que el

regreso de la escritora a la Argentina, donde permanecerá, sin su marido, durante más de un lustro, ocurra en 1879, el mismo año del escandaloso estreno de *Casa de muñecas* de Ibsen. ¿Fue Eduarda otra Nora Helmer y quedó atrapada en el alto costo íntimo y familiar de su propia decisión?

Reparé en Eduarda por primera vez a fines de la década de 1980, mientras investigaba sobre su famoso hermano Lucio Victorio, a quien convertiría en personaje de una novela histórico-fantástica [*La pasión de los nómades*, 1994]. No podía imaginar aún que ambos iban a constituir el eje de un largo proyecto de edición, crítica y creación [Lojo 2017], en el que las investigaciones alimentarían a las novelas, y viceversa.

En las *Memorias* [1954] de Lucio V., su hermana menor brilla, talentosa y osada, como un desbordante superávit frente a un déficit (el del primogénito, apocado y temeroso, al que parecen faltarle cualidades varoniles). Sin embargo, cuando empecé a rastrear las huellas de esa niña prodigio que había llegado a ser escritora, encontré muy poco y no solo en lo referente a su obra disponible. Mientras las fotos y retratos de Lucio se ramificaban en todas las poses, atuendos y edades, de Eduarda apenas si había imágenes.

Al finalizar la escritura de *Una mujer de fin de siglo* había reunido un razonable caudal de conocimiento sobre mi personaje, de acuerdo con el “estado de la cuestión” en ese momento, aunque seguiría investigando sobre ella durante muchos años. Supe así que Eduarda no se había instalado sola en la Argentina entre 1879 y 1885-1886, como afirmaban en 1999 los descendientes suyos que entrevisté, sino con sus dos hijos más

pequeños, Eduardo y Carlos; no por eso la “verdad simbólica” de la novela resultó afectada. El conflicto no era de grado, sino de fondo. No se trataba de cuántos hijos menores de edad había dejado en Europa (al final resultaron ser dos y no cuatro), sino de la dirección que su vida había tomado: esa línea anticonvencional trazada por su independencia, por su protagonismo público, por su clara autoafirmación. La antepasada incómoda dividía (todavía a fines del siglo XX y comienzos del XXI) al clan familiar, revelando el impacto del conflicto que planteó y las pautas que juzgaron en su momento esa vida fuera de norma, para la cual parte de sus descendientes (admiradores de su obra)<sup>12</sup> encontraban explicaciones y atenuantes y para la que otros no hallaban sino censura, al punto de sostener uno de ellos el supuesto origen ilegítimo de Carlos, el menor<sup>13</sup>.

La confrontación dialógica es un recurso fundamental de la novela, donde se despliega como eje central el “problema femenino”: cómo viven y cómo debieran (o quisieran) vivir las mujeres, cuál es su función en las diferentes sociedades que Eduarda conoce: la argentina, la europea, la estadounidense. Un

---

<sup>12</sup> Sobresale entre ellos Manuel Rafael García-Mansilla, que se dedica desde hace años a recabar documentación sobre su ilustre tatarabuela y que integró el equipo del PIP 0286.

<sup>13</sup> Así consta, de manera bastante sorprendente, en *Mujeres de Rosas*: “A Carlos, sus otros hermanos lo trataban como si no fuera parte de la familia, por la sospecha de que no era hijo del mismo padre. Agradezco esta referencia al doctor Miguel Herraiz García Mansilla” [Saénz Quesada: 366]. Fueran o no ciertos los rumores (nunca probados) sobre relaciones extramatrimoniales de Eduarda, o la versión del hijo ilegítimo, lo que este relato de familia muestra es más bien la lógica que sigue uniendo, en el imaginario patriarcal, los conceptos de “publicista” y “mujer pública”. Según esta óptica, un desvío (la salida de lo privado) conduciría al otro (el libertinaje) e incluso podría provocarlo.

hilo especialmente trabajado es el debate entre congéneres: el implícito de Eduarda con su madre Agustina, o el explícito con la ficticia Judith Miller, sufragista; la tensión de las relaciones filiales, biológicas o simbólicas, con su hija Eda y con su joven secretaria, el personaje ficticio de Alice Frinet (que de algún modo es también un “cameo” de las escritoras del porvenir). Los textos de la Eduarda histórica están citados literalmente a veces, pero prima la (re)creación libre, en monólogos, diálogos y cartas apócrifas. Las experiencias del erotismo, la sexualidad, la maternidad, se abordan desde un registro lírico en las voces femeninas.

Me interesa subrayar, para concluir, algunas coincidencias de estas tres novelas sobre las escritoras decimonónicas, desde sus diferentes poéticas. Señalaré primero, como un dato llamativo, la fuerte presencia, a contracanto, de personajes femeninos ficticios pertenecientes o bien a etnias no blancas (afro argentinas, indígenas) o bien a una clase social subalterna, que son servidoras y aliadas, pero también críticas, de las heroínas. Estos personajes llegan a adquirir una dimensión narrativa y simbólicamente importante, no solo episódica.

En la novela de Mercader, la negra Inucha, hermana de leche de Juana Manuela, tiene la misma edad y se ha criado en el mismo hogar, aunque no con los mismos privilegios. Pese al vínculo que las une y que se extiende a insinuados lazos familiares (los ojos claros que Inucha habría heredado de algún “niño”, su antepasado clandestino), Juana Manuela es la señora y ella la criada; aunque Inucha, alfabetizada por el “Tata” Belzu, a quien profesa una lealtad incondicional, se aplica a la tarea de colaborar

en la escritura de folletines por encargo, será solo Juana Manuela quien los firme. Hacia el fin de la novela, la inseparable mucama desaparece (¿tal como fue borrada la huella africana en la memoria argentina?) porque no la han dejado sentarse con los blancos en un espectáculo del Jardín Florida [Mercader 1993: 255-256]. No volverá y tampoco podrán localizarla; va a incorporarse, se dice en una frase que reverbera sobre el presente de la escritura de la novela, a los muchos desaparecidos, “ni vivos ni muertos”, de la historia nacional [435].

En *Una mujer de fin de siglo*, Eduarda Mansilla toma bajo su protección y contrata como secretaria a una joven huérfana bretona, educada en un convento, a quien conoce durante su viaje de 1880 a la Argentina. Al principio, deslumbrada, Alice solo admira a Eduarda, después también la juzga. Primero copia sus escritos y escribe cartas dictadas o redacta cartas de compromiso. Luego va accediendo a otras profundidades: fotos e historias de familia, el arreglo del guardarropas de una empleadora enferma que ya no tiene tiempo ni ánimos para ocuparse de él; por fin, el hallazgo de secretas reflexiones que parecen cartas no enviadas, escondidas entre pliegues de lencería. Alice supone lo que Eduarda no cuenta, o encuentra lo que Eduarda calla. O la fuerza a hablar, a retrucar, a justificarse, o escucha de ella el diagnóstico de sus propios males [Lojo 2006]. También, veinte años más tarde, ya madura, y transformada en una activa gestora cultural, será Alice quien se enfrente a Daniel, hijo de Eduarda, para revertir el mandato de no reeditar su obra.

En *Cómo se atreve*, la relación más fuerte de este tipo se da entre Juana Manso y Old Sarah. Ambas son pobres, pero

Sarah es una fugitiva en estado de miseria, con un bebé; le va confiando a Manso, que le ofrece trabajo como auxiliar doméstica, su historia de padecimientos y heroísmo, no solo para liberarse a sí misma, sino a muchos otros. Old Sarah se convertirá para ella en una referente y una inspiradora del fervoroso abolicionismo que Manso desplegará en su novela *La familia del Comendador*.

Las tres protagonistas de las novelas son o han sido viajeras, o mejor dicho, nómades. Por distintas razones: migración laboral familiar (Mansilla) o por exilio (Gorriti y Manso) han tenido que dejar su patria y también, sin sus maridos, han vuelto a ella en busca de su lugar de pertenencia y reconocimiento, para hallar un eco siempre relativo, que no llega a satisfacerlas por entero (Gorriti, Mansilla) o que se presenta, por el contrario, como abierta repulsa (Manso).

Las tres novelas plantean intensamente las dificultades enfrentadas por estas figuras para devenir *femme auteur* (Madame de Genlis *dixit*): las continuas fricciones entre vida pública y vida privada, entre obra y familia, la doble moral y los mandatos de género, la lucha contra la incompreensión y la subestimación (explícita o sutil). No solo hacen historia sino que aluden, así, a reivindicaciones aún en parte incumplidas en los siglos XX y XXI, cuando estas novelas son escritas.

## Fuentes

ESPÍNOLA, FRANCISCA (2014). *Memoria del viaje a Francia de una argentina de la provincia de Buenos Aires*. Pról. Norma Alloatti. Colección Las Antiguas. Córdoba: Buenavista.

GORRITI, JUANA MANUELA (1977). *Cocina ecléctica*. Pról. Miguel Brascó. Buenos Aires: Librería Sarmiento.

--- (1995). *Obras completas; Tomo IV: Sueños y realidades y La vida militar y política del Gral. Dionisio Puch*. Ed. Alicia Martorell. Salta: Fundación del Banco del Noroeste.

--- (1999a). *Obras completas; Tomo VI: El mundo de los recuerdos; Oasis en la vida y Lo íntimo*. Ed. Alicia Martorell. Salta: Fundación del Banco del Noroeste.

--- (1999b). *Cocina ecléctica*. Ed. y pról. María Rosa Lojo. Buenos Aires: Aguilar.

--- (2001). *Ficciones patrias*. Pról. Graciela Batticuore. Buenos Aires: Clarín.

--- (2005). *El pozo del Yocci*. Miami: Stockcero.

--- (2006). *Peregrinaciones de una alma triste*. Ed. Mary G. Berg. Miami: Stockcero.

--- (2010). *El pozo de Yocci y otros relatos*. Ed. Leonor Fleming. Madrid: Cátedra.

--- (2011a). *Cocina ecléctica: Recetas del 1800*. Pról. Mariana Docampo. Colección Las Antiguas. Córdoba: Buena Vista.

--- (2011b). *La tierra natal*. Pról. Carolina Esses. Colección Las Antiguas. Córdoba: Buena Vista.

--- (2012). *Lo íntimo*. Pról. Esther Andradi. Colección Las Antiguas. Córdoba: Buena Vista.

--- (2013). *Obras completas; VI: La tierra natal*. Ed. Leonor Fleming. Biblioteca del Norte. Buenos Aires: La Crujía.

LOJO, MARÍA ROSA (1994). *La pasión de los nómades*. Buenos Aires: Atlántida.

--- (2007). *Una mujer de fin de siglo*. Buenos Aires: Debolsillo Contemporánea, PGRHM.

MANSILLA, EDUARDA (1933). *Lucía Miranda*. Biblioteca La Tradición Argentina, XXXV. Buenos Aires: J. C. Rovira editor.

--- (1962 [1860]). *El médico de San Luis*. Pról. Antonio Pagés Larraya. Buenos Aires: Eudeba.

--- (1996 [1882]). *Recuerdos de viaje*. Pról. María Sáenz Quesada. Buenos Aires: El Viso.

- (1999 [1869]). *Pablo, o la vida en las Pampas*. Trad. Alicia María Chiesa. Buenos Aires: Confluencia.
- (2006). *Recuerdos de viaje*. Ed. J. P. Spicer-Escalante. Miami: Stockcero.
- (2007a [1869]). *Pablo, o la vida en las Pampas*. Est. preliminar María Gabriela Mizraje. Colección Los Raros. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- (2007b). *Lucía Miranda (1860)*. Edición crítica, introducción y notas María Rosa Lojo, dir., y equipo. Madrid: Iberoamericana – Frankfurt am Main: Vervuert.
- (2011a). *Cuentos (1880)*. Ed. crítica, introd. y notas Hebe Molina. Colección EALA, siglos XIX y XX. Buenos Aires: Corregidor.
- (2011b). *Recuerdos de viaje*. Pról. María Rosa Lojo. Colección Las Antiguas. Córdoba: Buena Vista.
- (2015a). *Creaciones (1883)*. Ed. crítica, introd. y notas Jimena Néspolo. Colección EALA, siglos XIX y XX. Buenos Aires: Corregidor.
- (2015b). *Escritos periodísticos completos (1860-1892)*. Ed. crítica, introd. y notas Marina Guidotti. Colección EALA, siglos XIX y XX. Buenos Aires: Corregidor.
- (2019). *Pablo o la vida en las Pampas*. Pról. de Gabriela Cabezón Cámara. Buenos Aires: Clásicos Penguin.
- MANSILLA, LUCIO VICTORIO (1954 [1904]). *Mis memorias: Infancia y adolescencia*. Estudio preliminar Juan Carlos Ghiano. Buenos Aires, Hachette.
- MANSO, JUANA PAULA (1852, 1 ene.-4 jul.). “Misterios del Plata: Romance histórico contemporáneo”. *O Jornal das Senhoras: Modas, litteratura, bellas-artes, theatros e critica*. Rio de Janeiro.
- (1899-1900). *Los misterios del Plata: Novela histórica original / escrita en 1846*. Buenos Aires: Imprenta Los Mellizos- N. Tommasi.
- (2005). *Los misterios del Plata*. Miami: Stockcero.
- (2006a). *La familia del Comendador y otros textos*. Est. preliminar Lidia Lewkowicz. Colección Los Raros. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- (2006b). *Los misterios del Plata: Episodios históricos de la época de Rosas escritos en 1846*. Serie Mujeres siglo XIX. Córdoba: Buena Vista.

--- (2011c). *Los misterios del Plata: Episodios históricos de la época de Rosas escritos en 1846*. Pról Mercedes Araujo. Colección Las Antiguas. Córdoba: Buena Vista.

--- (2019). *Escritos de viaje*. Pról. Graciela Batticuore. Colección Las Antiguas. Córdoba: Buena Vista.

MERCADER, MARTA (1993 [1980]). *Juanamanuela, mucha mujer*. Buenos Aires: Sudamericana.

MIGUENS, SILVIA (2004). *Cómo se atreve: Una vida de Juana Paula Manso*. Narrativas Históricas. Buenos Aires: Sudamericana.

## Bibliografía

ALLOATTI, NORMA (2007). "Cuentos y lecciones: textos para los niños decimonónicos en Argentina". *Ocnos*, 3: 91-101.

ARRIETA, RAFAEL ALBERTO, ed. (1959-1960). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Peuser.

AUZA, NÉSTOR TOMÁS (1988). *Periodismo y feminismo en la Argentina: 1830-1930*. Buenos Aires: Emecé.

BATTICUORE, GRACIELA (2005). *La mujer romántica; Lectoras, autoras y escritoras en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa.

CAPÍTULO: *La historia de la literatura argentina* (1967-1968; 1981). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

FLEMING, LEONOR (2019). *Una vida de novela: Juana Manuela Gorriti*. Buenos Aires: EUDEBA.

FLETCHER, LEA (1994). *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria.

FREDERICK, BONNIE, comp. (1993). *La pluma y la aguja: Las escritoras de la Generación del 80.; Antología*. Buenos Aires: Feminaria.

GARCÍA VELLOSO, Enrique (1914). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Estrada y Cía.

JUANA MANSO (s.f.). María De Giorgio, responsable. [juanamanso.org](http://juanamanso.org)

*HISTORIA CRÍTICA de la literatura argentina; Tomo 3: El brote de los géneros* (2010). Alejandra Laera, dir. vol. Noé Jitrik, dir. serie. Buenos Aires: Emecé.

*HISTORIA CRÍTICA de la literatura argentina; Tomo 1: Una patria literaria* (2014). Cristina Iglesia y Loreley El Jaber, dirs. vol. Noé Jitrik, dir. serie. Buenos Aires: Emecé.

*HISTORIA FEMINISTA de la literatura argentina* (2022). Laura A. Arnés, Nora Domínguez y María José Punte, dirs. serie. Villa María: EDUVIM.

LEWKOWICZ, LIDIA (2000). *Juana Manso (1819-1875): una mujer del siglo XXI*. Buenos Aires: Corregidor.

LOJO, MARÍA ROSA (2006). "Escritoras y secretarias". *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 4: 17-30.

---(2010). "Sarmiento, crítico literario y promotor de mujeres escritoras: su lectura de Eduarda Mansilla". *Visiones de Sarmiento*. Miguel Ángel De Marco y Javier Roberto González, eds. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. 121-131.

---(2013). "La novela histórica en la Argentina, del romanticismo a la posmodernidad". Dossier "La trayectoria de los géneros literarios en la posmodernidad". Dir. Cristina Piña. *Cuadernos del CILHA*, 14, 2: 38-66.

--- (2015). "La literatura argentina del siglo XIX, objeto de la crítica y materia de la ficción". *Cuadernos de Literatura*, 37: 303-304.

--- (2017). "Los hermanos Lucio y Eduarda Mansilla: Un proyecto de edición, crítica y creación". *Literatura - Lingüística: Investigaciones en la Patagonia X*. Martín Aguilar Cornier y Marta Alicia Sotes, comps. Comodoro Rivadavia: Editorial Universitaria de la Patagonia [EDUPA]-Trelew, ILLPAT. 25-43.

--- (2022). "Las escritoras del siglo XIX: Del silencio a la ficción biográfica". *Mujeres en revolución: Otros comienzos*. Graciela Batticuore y María Vicens coords. Vol. de *Historia feminista de la literatura argentina*. Laura A. Arnés, Nora Domínguez y María José Punte, dirs. Córdoba: Euvim. 917-927.

MASIELLO, FRANCINE (1994). *La mujer y el espacio público: El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria.

PASTERMAC, NORA (2002, ene.-jun.). "Las escritoras en la revista *Sur*: Un ejercicio de recuperación de la memoria literaria". *Itzapalapa*, 52: 288-301.

PRIETO, ADOLFO (1968). *Diccionario básico de literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

ROJAS, RICARDO (1922). *Historia de la literatura argentina; Tomo IV: Los modernos*. Buenos Aires: Librería La Facultad.

SÁENZ QUESADA, MARÍA (2012). *Mujeres de Rosas*. Buenos Aires: Sudamericana.

SCHULTZ DE MANTOVANI, FRYDA (1960). *La mujer en la vida nacional*. Buenos Aires: Galatea-Nueva Visión.

SOSA DE NEWTON, LILY (1967). *Las argentinas de ayer a hoy*. Buenos Aires: Zanetti.

--- (1986). *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires: Plus Ultra.

--- (2003). "Las periodistas". "Dossier: Escritoras argentinas del siglo XIX". Coord. María Rosa Lojo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 639: 13-21.

SOSA DE NEWTON, LILY, comp. (1995). *Narradoras argentinas: 1852-1932*. Buenos Aires: Plus Ultra.

VICENS, MARÍA (2013). "Clorinda Matto de Turner en Buenos Aires: Redes culturales y estrategias de [auto] legitimación de una escritora en el exilio". *Mora*, 19: 43-60. <https://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/mora/arti%20cle/view/445>

# Vicente Fidel López: Los manuales del exilio chileno y la novela *El Capitán Vargas*; Imaginario nacional y normativa discursiva

Vicente Fidel López: textbooks in the Chilean exile and the novel *El Capitán Vargas*; National imaginary and discourse norms

Elvira NARVAJA DE ARNOUX

Universidad de Buenos Aires  
elviraarnoux@gmail.com

## Resumen

Los emigrados argentinos en el Chile de mediados del siglo XIX participaron activamente en las tareas que el Estado encaraba destinadas a la ampliación del sistema educativo y al despliegue de una opinión pública que sostuviera la consolidación de instituciones republicanas. Fueron importantes las intervenciones de esos intelectuales en la prensa, la elaboración de materiales didácticos, el apoyo a instituciones de enseñanza, la propuesta de medidas glotopolíticas y la construcción de un imaginario nacional en el que los discursos históricos eran centrales. En este artículo abordaré la novela histórica *El Capitán Vargas* (1845), relacionándola con el *Manual de Historia de Chile* y el *Curso de Bellas Letras*, publicados en ese mismo año. Consideraré los modos como se expone el discurso histórico o se reflexiona acerca de él y cómo la novela responde al dispositivo normativo del texto de retórica, a las limitaciones del manual escolar y a los requerimientos del género. Respecto de las representaciones que la novela suministra de situaciones, acontecimientos y personajes, me detendré, por un lado, en la incidencia de la institución del mayorazgo en el conflicto amoroso y político y, por el otro, en la caracterización de los personajes y en los debates políticos inscriptos en los espacios dialogados. En todos los casos prestaré particular atención al posicionamiento del autor.

**PALABRAS CLAVE:** Vicente Fidel López, *El Capitán Vargas*, novela histórica, dispositivo normativo retórico, manual escolar de historia.

## Abstract

Argentinian émigrés in mid-19th-century Chile played a significant role in tasks the State undertook not only to expand the education system but also to encourage a public opinion that would support the consolidation of Republican institutions. The interventions of these intellectuals on the Chilean press were as important as their production of didactic materials, their support for educational institutions, their glottopolitical policies and their contribution to a national imaginary in which historical discourses were pivotal. In this article I will examine the historical novel *El Capitán Vargas* (1845), in relation with *Manual de Istoría de Chile* and *Curso de Bellas Letras*, both published in that same year. I will analyze the ways historical discourse is exposed or reflected upon and how the novel responds to the discourse norms of rhetorical texts, the constraints of textbooks and genre requirements. Regarding representations in the novel about situations, events and characters, I will focus, on one hand, on the impact of majorat (primogeniture entailment system) on political and romantic conflicts in the plot and, on the other hand, I will pay close attention to the description of characters and political debates embedded in dialogic passages of the novel. Throughout I will study the author's positioning.

**KEYWORDS:** Vicente Fidel López, *El Capitán Vargas*, historical novel, rhetorical norms device, History school textbook.

## Introducción

Esta presentación se inscribe en una serie de trabajos anteriores referidos a los exiliados argentinos en Chile a mediados del siglo XIX. Me centro, en esta ocasión, en Vicente Fidel López y considero la novela *El Capitán Vargas* (1846-1848), en la edición crítico-genética de Hebe Molina [2015], atendiendo a la relación con otros dos textos próximos temporalmente: el *Manual de Istoría de Chile* (1845) y el *Curso de Bellas Letras* (1845). La novela puede ser pensada como respuesta a posibles insatisfacciones generadas por la elaboración de su primer texto histórico-didáctico, y como forma de explorar la escritura de la historia en relación con cómo

había reflexionado sobre este tema en su manual de retórica. La proximidad de las fechas de producción y el carácter inédito de la novela, que permiten inferir vacilaciones respecto de su versión final, nos permiten establecer cierto diálogo entre los tres textos en una época en la que el autor está, por un lado, reflexionando acerca de la escritura de la historia en formatos como el manual escolar y la novela, el papel pedagógico de estos textos en la construcción de las naciones hispanoamericanas, la relación entre los principios de la Ilustración, en los que se ha formado, y las producciones románticas de la época, a las que en parte adhiere<sup>14</sup>, y el tratamiento de cuestiones como la valoración o la exclusión del indígena<sup>15</sup> o el sentido histórico de las luchas civiles<sup>16</sup>. Por otro lado, está sentando las bases de su labor historiográfica como lo demuestra, en el ámbito académico, su *Memoria sobre los*

---

<sup>14</sup> Sus publicaciones periodísticas sobre Clasicismo y Romanticismo [en Figueroa 2004: 313-333] muestran la búsqueda de una síntesis que articule desde una posición “progresista” las dos corrientes.

<sup>15</sup> Tema al que no nos vamos a referir en este artículo. Sin embargo, es importante señalar que cuando la elite criolla se afirma se deja de lado la memoria de la Independencia, en la que el indio era el hermano (ver aspectos de esa historia en Lojo). López, en el *Manual de Istoria de Chile* excluye a las “tribus bárbaras” de la nación chilena; sin embargo, en el relato de los acontecimientos previos a la Independencia enfatiza el valor, la astucia y las condiciones estratégicas de los araucanos, aprecia sus acciones en defensa del territorio frente a todo poder extranjero y reconoce la lucha “encarnizada y tremenda” [1845b: 95] entre indios y españoles. En la novela *El Capitán Vargas* el personaje de Merlos muestra la marginación de las posiciones “ilustradas” sobre el indígena (es significativo el análisis que hace Molina [2015b] sobre la presencia de este personaje en las dos versiones). Muy posteriormente en *Les races aryennes du Pérou. Leur langue – leur religion – leur histoire* (París, Franck, 1871) López valora la lengua quechua como modo de operar un quiebre respecto de la filiación hispánica para construir, a la vez, una identidad propia próxima y diferente de la europea [Ennis; Arenas Deleón].

<sup>16</sup> Respecto de esto último, tempranamente había publicado como folleto en 1841 *Vindicación de la República Argentina en sus guerras civiles y en su revolución*.

*resultados generales con que los pueblos antiguos han contribuido a la civilización de la humanidad* (1845), publicado primero en los *Anales de la Universidad de Chile* y que el autor hizo circular luego como folleto. José Luis Romero, en el prólogo a la edición de 1943, señala que “los puntos de partida para su concepción historiográfica, que desarrollará en sus tiempos de madurez, están apuntados ya en el haz de reflexiones que, a los treinta años, entrelazaba al considerar la historia de la Antigüedad” [López 1943: 18]. A lo que debemos agregar, como sostiene Romero, las notas periodísticas en las que reflexionaba sobre problemáticas históricas, particularmente en 1843 en *El Heraldo* y *El Progreso*.

La vocación pedagógica que tanto el *Manual* como el *Curso* evidencian, se pone de manifiesto también en la Introducción a una obra posterior, el *Manual de Historia Argentina*, “dedicado a los Profesores y Maestros que la enseñan” [1910]. En ella plantea la importancia de reflexionar sobre la Historia como ciencia y como obra literaria y de tratar el vínculo de la historia nacional con la de la humanidad, preocupaciones presentes, como acabamos de señalar, en los textos del primer exilio:

Nos ha parecido que sería de buenos resultados que el Profesor comenzase sus lecciones de Historia Nacional dando una noción general de lo que es la Historia como ciencia, como emanación espontánea del espíritu humano y como obra literaria. Expuesta la materia en resumen bajo estos tres aspectos, se conseguiría que los alumnos se aperciesen de que la historia de nuestra patria no es un hecho aislado en el gran conjunto de las naciones y de las

ciencias sino una derivación genuina de los más nobles orígenes en el curso de las Edades [...] [López 1910: iii].

Abordo estos textos desde la perspectiva glotopolítica, que se interesa por la dimensión semiótica de los procesos sociales tal como se exponen en el campo político. En ese marco se indaga, en los textos didácticos, su incidencia en la construcción de los imaginarios sociales, se consideran los instrumentos lingüísticos – manuales de retórica, por ejemplo– como intervenciones políticas sobre el lenguaje y se focaliza en las obras de ficción y en los textos históricos cómo las representaciones del universo social de la época están asociadas, en mayor o menor medida, con determinados posicionamientos del presente del escritor.

En el primer apartado haré algunas observaciones generales sobre los emigrados argentinos en Chile. Me referiré, luego, a la problemática de la escritura de la historia tal como la concibe López y se presenta en el *Manual de Istoria de Chile* y en el *Curso de Bellas Letras*. En un tercer momento, me centraré en la novela histórica y en los rasgos generales de *El Capitán Vargas*. Abordaré a continuación la ubicación de los personajes respecto de la institución del mayorazgo y me detendré en los hermanos Carrera, particularmente en el contraste entre la caracterización que el *Manual* hace de José Miguel y la que proponen la novela y algunos textos posteriores. Finalmente, a partir de la valoración que hace López del testimonio en la labor historiográfica y de la importancia de diálogos políticos y descripciones en la novela, mostraré cómo se construyen algunos personajes históricos que actúan en el relato y el conflicto de posiciones frente a la situación

que analizan. Como cierre formularé algunas rápidas conclusiones.

### Los emigrados argentinos en Chile a mediados del siglo XIX

Los intelectuales argentinos exiliados en Chile como otros –por ejemplo, el venezolano Andrés Bello, que tuvo una actividad extensa y continua– producen obras destinadas a la consolidación del aparato estatal y a su circulación por el sistema educativo, cuya ampliación se debe a la convicción de la clase dirigente de que es fundamental en cualquier cambio social “gradual” que se encare. En ese marco, Vicente Fidel López escribe su *Manual*, en cuya portada aparece: “Libro adoptado por la Universidad para la enseñanza en las escuelas de la república”, e indica respecto de su autor “abogado arjentino y miembro de la Facultad de Filosofía y Umanidades de la Universidad de Chile”; y el *Curso*, destinado en principio a los estudiantes del Instituto Nacional. López incursiona también, como dijimos, en expresiones de la novela histórica en las que se entrelazan elementos ficcionales con datos (situaciones y personajes) aceptados como verdaderos por su variada presencia intertextual (en documentos y discursos diversos). Nos referiremos en esta presentación, como señalamos antes, a *El Capitán Vargas*, novela inédita elaborada, en su mayor parte en Montevideo, entre 1846 y 1848, en la que se refiere a la etapa conocida como la de la Patria Vieja. También había publicado los primeros capítulos de *La novia del hereje o La Inquisición de Lima* [(1854) 1870] en 1843 como

folletín<sup>17</sup>. A estas novelas hay que agregar *Alí Bajá (cuadro de Mr. Monvoisin)*, que apareció como texto anónimo en *El Progreso* de Santiago entre el 21 y el 29 de marzo de 1843 y del que Molina [2015a] hizo también una importante edición crítico-genética.

Domingo Faustino Sarmiento elabora en esa etapa su *Facundo*, al que se llegó a catalogar como novela sociológica [Myers 2015]. Refiriéndose a los dos tipos de escritos de esa etapa señala, ya viejo y cuando busca justificar su propia trayectoria y proyectar lo admitido (su condición de educador) y lo cuestionado (sus gestos políticos), que al mismo tiempo escribió el *Curso de lectura gradual* y el *Facundo* [Arnoux 2012, 2013a].

Son autores que reflexionan sobre los géneros en cuya conformación participan y exponen los modos de apropiación y de distancia crítica respecto de materiales anteriores. Asimismo, ponen en evidencia las tensiones entre representaciones que, dentro de un mismo género o de géneros próximos, resultan de las vacilaciones respecto de la construcción del imaginario nacional y de la formación de la elite criolla [Arnoux 2013b].

Por otra parte, vivir el exilio chileno les permite contrastar la situación política de la que parten (percibida como caótica y expresión del atraso) y la del país de acogida con claros gestos de un disciplinamiento social tendiente a cuidar el orden y consolidar las instituciones. Esta misma estabilidad los lleva a

---

<sup>17</sup> Hebe Beatriz Molina [2015a] presenta su edición crítica de los tres folletines, que corresponden a los cuatro primeros capítulos, aparecidos en *El Observador Político* de Santiago de Chile. La novela aparece también por entregas en 1854 en la revista editada por Miguel Navarro Viola *El Plata Científico y Literario*.

pensar proyectos políticos, como en el caso de Juan Bautista Alberdi el que expone en su *Memoria sobre la conveniencia y objetos de un Congreso General Americano* (1844) destinada a validar su título de abogado en la Universidad de Chile; o a participar en un proyecto glotopolítico de envergadura como es la reforma ortográfica del castellano, encarado con energía por Sarmiento.

La experiencia del exilio los impulsa, además, a valorar como rasgo de distinción frente al nuevo medio su formación intelectual, como lo evidencian las cartas personales: en una carta a su padre, de 1842, Vicente Fidel López afirma “en cuanto a esto de literatura y de ideas modernas estoy muy delante de los jóvenes del país” [Molina 2015a: 51, en la edición crítica de epístolas manuscritas]. Se debe destacar que en la década de 1840, caracterizada por cierta bonanza económica, se intensifica entre los miembros de la clase dirigente chilena, el debate público y la discusión cultural y política asociados al fortalecimiento de la imagen del intelectual como portavoz de la opinión pública [Stuven Vattier], en la que nuestros emigrados intervienen con entusiasmo. Su situación los obliga, por otra parte, a interpretar a las clases dirigentes y sus diferencias de tal manera que puedan elaborar estrategias de subsistencia: la participación en la prensa, en las instituciones educativas y en otras actividades a partir del reconocimiento de su experticia o de los diplomas previos.

### La escritura de la historia

La preocupación de Vicente Fidel López por analizar el campo histórico y las peculiaridades de la escritura en sus

diversas expresiones se manifiesta tempranamente. En el *Manual* referido a la historia de Chile, va a dedicar la Lección I al “significado de la palabra Historia” y a “los conocimientos principales que se adquieren con su estudio”. En relación con lo primero va a señalar la diferencia entre tradición e historia escrita, en relación con lo segundo va a destacar los modos como puede exponerse el saber histórico (cronología, biografía, por ejemplo) y las disciplinas que inciden en su comprensión, como la arqueología o la geografía. Notablemente estos aspectos, aunque destinados a otro nivel de la enseñanza y adecuados a los saberes de la época en la que lo escribe, van a aparecer años más tarde en la Introducción al *Manual de Historia Argentina*. Por ejemplo, las ciencias “cooperativas” se amplían: a la Arqueología y la Geografía va a agregar la Lingüística o Filología, la Paleontología, la Etnología, la Numismática e incluir en el listado la Cronología. Y, además, se va a detener, lo que no había hecho en el manual anterior, en las diferentes etapas históricas.

En el *Curso*, en el capítulo destinado a los Asuntos de Memoria, se centra en “Los trabajos históricos propiamente dichos”<sup>18</sup>, en los que la reflexión se interesa más por los aspectos teóricos y por los debates del momento respecto de los cuales se posiciona, particularmente en torno del Romanticismo, pero sin

---

<sup>18</sup> En este título he respetado la ortografía reformada aprobada por la Universidad de Chile en base a los trabajos de Andrés Bello y de Domingo Faustino Sarmiento [Arnoux 2008] pero en esta presentación, para facilitar la lectura de las restantes citas, efectuaré la adaptación a la norma actual en todos los textos. No tendré en cuenta tampoco en las citas de *El Capitán Vargas* las marcas propias de la edición crítico-genética.

dejar de lado las referencias a escuelas y tendencias y a los alcances de unas y otras.

Una extensa cita de Villemain inicia el artículo primero. Respecto de la importancia del punto de vista a partir del cual se despliega la narración histórica, el texto fuente señala: “La historia cambia, se transforma, y puede ofrecer en sus diversos aspectos una igual verdad, según el punto de vista en que se coloque el escritor; según el carácter de su genio, de su época o del objeto especial que se proponga alcanzar” [López 1845a: 210]. Esto lleva a aceptar que el presente del narrador incide en su apreciación de los personajes y los acontecimientos y en la orientación argumentativa del relato ya que el texto debe ser considerado en sí como un fenómeno histórico social, lo que implica que está sujeto a los cambios y estos inciden, como reitera López, en el “punto de vista en el que se coloca el historiador” [217]. La importancia del punto de vista explica, además, los diversos formatos posibles, lo que hace que la historia sea, como señala la fuente romántica a la que López recurre, “una composición que no está sujeta a ninguna forma precisa ni necesaria; ella es entre todos los géneros literarios el más variado y múltiple; de modo que siempre tiene un lugar desocupado para la originalidad y para el talento”<sup>19</sup> [210]. Estas virtudes se evidenciarán en la capacidad de recrear tanto épocas y

---

<sup>19</sup> Al referirse a las variadas clases de obras históricas, Pomian [60] señala que responden a tres exigencias respecto del campo histórico en general –hacer saber, hacer comprender y hacer sentir– y que dominan según los géneros: en las monografías eruditas, la primera; en los ensayos o tratados; la segunda; y, en la novela histórica, la tercera.

acontecimientos como motivaciones y gestos de los personajes<sup>20</sup>, para lo cual el historiador debe tener, según Villemain, “la fuerza de restablecer, de sentir, de rehacer la verdad contemporánea y local, *de diseñar de nuevo la fisonomía de los personajes, de ponerlos en movimiento sin acordarse del tiempo en que se vive, y dándoles sus mismas pasiones y sus mismas figuras*”<sup>21</sup>. De allí que no se atenga solamente a “la verdad seca y muerta, enterrada en los cartones diplomáticos” que no permiten llenar los “huecos”. Así, para facilitar la comprensión de lo que se relata, desde una concepción eminentemente narrativa de la historia, y para reconstruir el pasado inmediato, López valora la apelación a los testimonios de los testigos (incluso cuando él lo es), sobre todo al abordar la historia patria reciente, debido entre otras razones al pobre desarrollo del archivo, plagado de elementos incompletos y dispersos. En ese sentido, enfatiza la importancia de los testimonios escuchados personalmente, que le permiten incluso evaluar los documentos<sup>22</sup>.

Por otra parte, la recreación deseada, que afecta por cierto de diferentes maneras según el momento abordado, obliga también al historiador, dada la complejidad de las sociedades y de

---

<sup>20</sup> Al vínculo entre la historia recreativa y la novela histórica se refiere Rancière: “siempre es posible atribuir acontecimientos verídicos a sujetos de ficción o de sustitución, y acontecimientos inciertos y ficticios a sujetos reales. La historia recreativa y la novela histórica se nutren en los pliegues y repliegues que autoriza esta indeterminación” [10].

<sup>21</sup> Los resaltes, salvo que indique lo contrario, me pertenecen.

<sup>22</sup> Recordemos que Barthes señala, al caracterizar el discurso histórico tradicional, la importancia de los “embragues de escucha” que designan “toda mención de fuentes, de testimonios, toda referencia a una *escucha* del historiador, que recoge algo exterior a su discurso y lo dice” [14].

los diferentes aspectos que hay que considerar, a tener, según Villemain, una cualidad fundamental: “la inteligencia universal, por decirlo así, el conocimiento del todo y de cada uno de los detalles envueltos en ese todo” [López 1845a: 211]. Esto impone apelar a saberes de los distintos campos que se van desarrollando en ese siglo XIX y también tener “*el talento de la composición, necesita el arte de distribuir, de graduar esos tesoros de conocimientos y de ideas; necesita saber despertar el interés y hacer brillar la progresión de los sucesos que refiere*” [212]. Estos deben ser seleccionados “en medio del número infinito de hechos que lo rodean”, serán “*aquellos que merezcan sobrevivir, aquellos que son realmente durables, es decir, aquellos que están en relación eterna con la naturaleza del hombre y en relación anecdotal con la naturaleza de los hombres en tal o tal época*” [212-213]. El referirse al arte de la composición –“disponer la realidad de la manera misma que la imaginación dispone de lo que inventa” [212]– implica la valoración de una escritura que suponga cierta competencia literaria para pintar los acontecimientos de tal manera que atraiga al lector. Asimismo, supone un compromiso emocional con lo que narra, a lo que Villemain se refiere al sostener respecto del historiador: “Su justicia imparcial no debe ser impasible. Es preciso que tenga un interés, una pasión; es preciso que desee, que espere, que ame, que sufra o goce con lo que él mismo cuenta”, rasgos fuertemente presentes en la labor historiográfica de López orientada a construir, como en otros casos, las subjetividades nacionales. En ese sentido, Chartier, al referirse a la polémica con Mitre, señala que López valoraba como modelo de referencia “la escritura literaria y filosófica que solo puede restituir la inestabilidad de las

pasiones y la fluidez de los eventos” y como práctica intelectual “una relación más afectiva con el pasado y sus actores” [14].

López, por su parte, sintetiza lo que ha transcripto de Villemain afirmando que la historia es:

[...] la representación científica, es decir, sistemada, ajustada a un orden de progresión bien patente entre las verdaderas causas y los verdaderos efectos de todos los cambios que sufre el modo de ser de una nación; *científica*, decíamos, y *literaria*, es decir una relación reducida a tales formas, a tal plan y a tal estilo que queden como en relieve los acontecimientos que sean fundamentales según la manera de ver del historiador, y agrupados alrededor de estos con orden, con variedad, con simetría y con colorido todos los demás sucesos que sin poder ocupar la primera línea sean no obstante oportunos para hacer conocer el germen o los resultados de esos acontecimientos fundamentales [1845a: 213].

Al requerimiento cívico que hace Villemain al historiador (el amor a la humanidad, a la libertad y a su país), López responde desde su vocación política y su situación de clase señalando:

En la época en que vivimos tenemos todos una necesidad indispensable de estudios históricos. Todos somos ciudadanos capaces de obtener un puesto eminente en la dirección de los Estados, y nada hay más necesario, para dirigirlos bien, que conocer su naturaleza, para no violentarla ni permitirle extravíos peligrosos. Así, pues, el establecimiento del Gobierno Representativo ha hecho que la historia, que antes no era sino la ciencia de los príncipes,

sea hoy la ciencia de los ciudadanos; la ciencia de todos los que tienen el deber de conocer la naturaleza de la sociedad, para dirigir bien sus movimientos [215-216].

En la intervención en el curso de las sociedades, la conciencia histórica es un instrumento fundamental. En ese sentido, López valora la *escuela fatalista*, a la que en parte se adscribe: “Aplicase esta escuela a buscar la explicación de todos los cambios sociales en el desenvolvimiento de cada idea, tomada en su germen, y seguida durante su desarrollo, hasta que se hace poder social, causa de una revolución o de una mejora cualquiera” [1845a: 233]. Pero cuestiona esta perspectiva respecto de que las ideas constituyen el motor del cambio histórico señalando que no atiende suficientemente a la libertad del individuo: “si bien refleja mejor que las demás los grandes pasos de la civilización, *desaparece en ella la libre y preciosa figura del individuo; la variedad y el ruido de los acontecimientos reales se hunden y se sepultan...*” [233]. Como otro límite de la escuela fatalista plantea que es “esencialmente *pobre en detalles, es menos viva, menos artista*”. Opta en el *Manual de Istoria de Chile* por una historia narrativa, en la que los aspectos literarios son importantes, aunque no excluya la perspectiva filosófica, reflexiva, de aquella en los diversos comentarios acerca de acontecimientos y personajes y en las Lecciones Preliminares, que funcionan como un “condensado de ideología”, expresión de Regine Robin cuando se refiere a la historia escolar. En el Prólogo de la suya, López va a valorar el progreso realizado por la nación “en la carrera de la civilización y de la libertad”, desde la perspectiva común a otros historiadores románticos de la dirección ascendente que el

proceso de transformación histórica debía seguir [Myers 2005] y del peso de las revoluciones en ello.

Explora, como dijimos, las potencialidades de la escritura de la historia en las novelas que elabora en esa etapa y que a diferencia del *Manual* le permiten escapar a los requerimientos propios de un género destinado al aparato educativo del Estado nacional. En la Carta-prólogo de *La novia del hereje*<sup>23</sup>, señala que las normas a las que se atiene son de otro tipo: “he procurado dar verdad histórica y local a la narración, modestia y buen sentido al estilo, y una decencia estrictamente moral a las situaciones” [1870]. En esto incide la representación que tiene del género novela, tal como lo caracteriza en el *Curso*, que trata fundamentalmente, según él, “la vida privada o doméstica” [1845a: 295] y que lo hace de tal manera que deba “ennoblecen los afectos que resultan de esas relaciones morales en que se apoya la familia” [296], lo que no impide que en sus novelas ingresen situaciones que pueden cuestionar una moral conservadora tradicional y dar lugar a interpretaciones ancladas en otros principios<sup>24</sup>. Esto se puede relacionar, tal vez, con el pasaje de Benjamin Constant que traduce en un cuaderno y que Molina [2020] registra: “Una obra de imaginación no debe tener un objeto moral sino un resultado moral”. Por otra parte, debemos

---

<sup>23</sup> Fernández Prieto destaca la importancia de los paratextos “para justificar el uso que han hecho de los materiales históricos, para declarar sus fuentes y para defender la autonomía y los derechos de la ficción”.

<sup>24</sup> Al respecto es interesante lo que Molina [2015b: 32] señala respecto de la omisión de la boda entre Vargas y Teresa en la segunda versión, que podemos considerar como la posibilidad de plantear dos modos de legitimación de las relaciones amorosas: a partir de la institución religiosa o del vínculo que la pareja entabla.

considerar también que, para López, la novela es “una palanca política o social de primero orden”, “es una obra de partido”, de allí que pueda “sublimar unos caracteres y humillar otros, promoviendo simpatías o antipatías llenas de vehemencia y capaces de servir poderosamente las pretensiones del autor” [1845a: 302].

En cuanto al género escolar “manual de historia” destinado a esta etapa de las repúblicas sudamericanas independizadas, debemos recordar que está en su proceso de elaboración. De allí la incidencia de géneros anteriores como los cuentos maravillosos o los modos de enseñar el catecismo, que se evidencia tanto en la representación del destinatario en las interpelaciones como en la inserción de prácticas evaluativas escolares: por ejemplo, las preguntas finales a cada capítulo que buscan fijar los aprendizajes siguiendo paso a paso el texto previo. Asimismo, aparecen rasgos de una forma anterior de escritura de la historia propia de la cronología, que se expone en el resalte de los años en el margen o en el cuerpo del texto. Por otra parte, el objeto en el que debe anclar el relato –la Nación Chilena, en este caso– se debe construir discursivamente, acompañando lo que Myers [2015] señala respecto de que en la situación del exilio chileno aparece por primera vez la referencia a la “nación” como sujeto privilegiado del relato histórico. La etapa en la que este objeto surge y los rasgos genéricos imponen el primer plano asignado a las luchas militares y a la situación de las instituciones políticas y sus cambios y la poca complejidad en los atributos asignados a los personajes. Obliga, además, a una orientación argumentativa clara por lo que los comentarios sobre los acontecimientos retoman sin fisuras el hilo que da sentido a la

historia: como señalamos antes, “el progreso en el camino de la civilización y de la libertad”. Pero también influyen en la escritura de un libro que debe ser aprobado institucionalmente otras limitaciones ideológicas, como las que derivan de la posición dominante de un punto de vista político según las relaciones de fuerza existentes en ese momento en el aparato estatal.

### En torno a la novela histórica

Como ya anticipamos, este género es para el historiador una posibilidad de erosionar las limitaciones que le impone el discurso historiográfico y, particularmente, el escolar y abrirse a nuevos derroteros en una época en la que el género novela es apreciado por su adecuación e interés para la nueva sociedad, burguesa, que se va imponiendo. Pero también es una forma de explorar la escritura de la historia con un género próximo a los historiográficos [Pulido Herráez].

Magny señala sintéticamente como propósito del género: “expresar a través de los destinos individuales (por ello es novela) *ejemplares* los problemas de una época dada (por ello es histórica) *del pasado*” [4]<sup>25</sup>. En ese sentido, la Carta-prólogo de *La novia del hereje*, a la que nos referimos antes, es significativa. En un fragmento conocido y reiterado, López señala que “los hechos capitales”, “las grandes peripecias” no atienden a la “vida ordinaria, y por decirlo así *familiar*”. Este “rostro humano” es el

---

<sup>25</sup> Los resaltes son del autor y la traducción como en otros casos me pertenece. “Ejemplar” es entendido fundamentalmente como ilustración de una época, pero también en algunos casos como conductas valorables que pueden ser objeto de imitación.

que se propone rescatar: “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 para reproducir la verdad completa” [López 1870]<sup>26</sup>.

Esta articulación entre la vida familiar y la vida histórica respecto de la historia de Chile se exponen en las versiones de *El Capitán Vargas*, en las que aborda la Patria Vieja, y en *La loca de la Guardia* (s.f. [1896], publicada primero en los folletines de *El Nacional* [Buenos Aires, 1882]) en la que se avanza hasta el triunfo de Maipú y se cierra con referencias al destino de las dos protagonistas: Pepita, que finalmente se casa con Necochea en Lima; y Teresa, que ha recuperado la razón, cuida a Bernardito, el sobrino al que ha salvado, y tiene un último encuentro con el sargento Ontiveros. En *La loca...*, la primera relación muestra cómo el amor permite superar en situaciones revolucionarias las diferencias de origen nacional y político y, en los avatares de Teresa, se valora la afectuosa fraternidad en la lucha política entre diversos géneros y sectores sociales, aunque esta no se continúe cuando la razón y el orden social se imponen determinando institucionalmente el ejercicio de la democracia.

*El Capitán Vargas*, por su parte, presenta también los rasgos propios de aquellos relatos fundacionales que estudia Doris Sommer en los que el destino de la nación se vincula con la pasión personal, y el imaginario colectivo se asienta en el patriotismo y en un tipo de familia monogámica y heterosexual (otras

---

<sup>26</sup> Los resaltes corresponden al original.

posibilidades solo pueden dar lugar a un final trágico). El deseo se duplica en el nivel público y en el privado; y el obstáculo público impide (e incita) los proyectos eróticos y nacionales. Asimismo, la autora señala que la figura dominante es la alegoría: la historia amorosa es una alegoría del recorrido que ha debido hacer la nación para consumarse venciendo los obstáculos; y también este recorrido es una alegoría de la pasión amorosa de los protagonistas que vencen lo socialmente arbitrario que se les opone, que incluso enfrentan los gestos adversos al tipo de relación que han entablado. Pero también plantea que es una alegoría de un tipo particular en el que un nivel (personal o político) representa al otro pero también lo alimenta. De allí que funcione, más que mediante el paralelismo de la analogía metafórica, mediante asociaciones metonímicas que van entrelazando la familia y el Estado. A este entrelazamiento remiten algunas opiniones que expresa Vargas: “Ya no se necesita comprar grados para ser militar, basta ser chileno y ser valiente y honrado [...] voy a tomar parte en el movimiento de Santiago, voy a hacerme oficial y luego que lo sea, me caso con Teresa aunque el mundo entero me lo quiera impedir” [López 2015: 73]; “Es muy probable que los Carreras se ladearan a uno u otro partido y yo me adheriré al contrario que ellos tomen, para tener quien me proteja y sacarte de aquí, aunque sea por la fuerza” [80]. En Teresa, por su parte, se muestra la incidencia de las motivaciones amorosas en los posicionamientos políticos:

Yo no entiendo bien lo que es la patria; la quiero porque veo que tú la idolatras; pero la quiero sin comprender bien lo que quiero [...] Tu amor me ocupa toda entera; hablo de patria contigo por seguir tus gustos, por halagarte; pero

cuando tú no me la recuerdas, yo no pienso sino en ti, en verte, en amarte, en devorarte a besos [188].

Tanto uno como otro personaje exponen, asimismo, cómo diferentes sectores de la población viven la etapa inicial de la Independencia apelando a las grillas interpretativas y a las estrategias propias. No son héroes épicos ni se ajustan a los prototipos románticos sino que se inscriben, según Lukacs, en la tradición realista de la Ilustración. Su condición de protagonistas corresponde a lo que este teórico consideraba lo valorable de la novela histórica clásica, a lo Walter Scott: la ubicación en papeles centrales de personajes comunes, dotados de cierta sabiduría práctica, firmeza, decoro moral, que pueden llegar al sacrificio (propio de épocas de transformaciones profundas), aunque esto no derive de una devoción marcada y consciente a una gran causa.

Sommer, por su parte, destaca también al analizar las “ficciones fundacionales” americanas cierto disciplinamiento de la fogosidad militar o militante en la representación de los protagonistas masculinos. En algunas circunstancias, se muestran como “afeminados” mientras las heroínas aparecen como transgresoras, perseverantes, ingeniosas, luchadoras, valientes. En este sentido, es significativa la escena en la casa de Passo en la que Vargas sufre y se lamenta y Teresa se muestra animosa y decidida:

–Pero, Teresa! Si yo caigo en la miseria, si soy proscrito ¿Cuántas amargas no sufriremos? Viéndote yo llena de privaciones ¿cómo podré contemplarte sin un dolor profundo?

–¡Qué ocurrencia, Vargas! ¿qué es lo que hemos de sufrir? Nada! Tú no serás Capitán, no mandarás soldados ni darás la mano a los Generales, no usarás galones ¡bueno! ¿qué nos importa todo eso? Pero tú trabajarás en cualquiera otra cosa; yo también trabajaré; estaremos juntos y esto basta! Sobre todo dejemos de hablar de estas tristezas. Si mueres tú, muero yo; si vives, vivo contigo. Lo que te ruego es que no te dejes tomar prisionero; porque nos separarían!... [190].

Los tipos de familia y la ubicación de sus miembros en una u otra no son ajenas a las ubicaciones políticas en la etapa de la Independencia y construcción del Estado nacional. El novelista busca dar cuenta de ello en el enfrentamiento entre, por un lado, los Carrera y, por el otro, O’Higgins, Teresa y Vargas, que exponen distintos lugares sociales respecto de la institución del mayorazgo. La representación que suministra la novela es deudora de la perspectiva de los sectores liberales chilenos con los que los exiliados argentinos interactúan privilegiadamente, aunque lo hagan en el marco de un dominio político conservador. Ambos sectores se mueven en la década de 1840 en un espacio de debate intelectual que, a su manera, legitima lo que se consideró la estabilidad política posterior a la Constitución de 1833 de Diego Portales.

### **Pasiones personales, vida familiar y acción política**

Los Carrera son presentados en la novela como miembros de una familia tradicional, “aristocrática” (“aquella pudiente y antigua familia” [López 2015: 81] se indica en el texto), en la que reina la institución del mayorazgo (herencia del

primogénito y no ingreso de las tierras al mercado)<sup>27</sup>, que va a ser abolida muy tardíamente, en 1852, y que fue motivo de enfrentamiento en Chile entre los conservadores que la defendían y los liberales que intentaron reiteradamente anularla, como fue el caso de O'Higgins en 1818 [Collier y Sater]. La novela histórica esboza una interpretación de las razones sociales que sostienen el desarrollo de la trama a la vez que remite al presente de la escritura en el cual el conflicto no está saldado. El pasado es recreado, entonces, desde un presente que lo interroga buscando una explicación a lo todavía no resuelto y tratando de sustentar la posición del narrador.

En ese sentido, la novela se refiere a la condición de José Miguel Carrera, que “había agregado las cualidades del calavera rico de un cuartel a *las propensiones indómitas y arrojadas del Señorito chileno, de joven mayorazgo o heredero presunto de la Hacienda*” [89]. Se insiste en el apoyo de sus hermanos y de las numerosas relaciones de familia y en la identificación de esta con la patria, tal como aparece en una de sus intervenciones: “La suerte de toda nuestra familia y de la patria sería espantosa” [121]. La madre de Vargas asocia el mayorazgo con el despotismo feudal al reflexionar sobre las virtudes de su

---

<sup>27</sup> Salazar, Mancilla y Durán se refieren a que los conservadores, “la corriente pelucona”, estaba constituida por la poderosa “falange de los mayorazgos”, que en su mayor parte vivían en Santiago” [31]. Y Stuvén Vattier señala que la clase dirigente “era un grupo dividido en núcleos familiares, con carácter de clase, producto de la evolución de esferas de influencia, relaciones familiares e intereses comunes. [...] La familia era la unidad fundamental, como heredera del espíritu de comunidad antigua, y como garantía de cohesión de clase o de ascenso social. La expresión de este espíritu aristocrático se encuentra en la existencia de los mayorazgos, destinados a hacer perdurar la prosperidad de las familias” [62].

hijo: “Tú también tienes un hijo que valdrá más que estos dorados retoños del *despotismo feudal*” [70].

Otros personajes, aunque estén vinculados con los sectores dirigentes, son periféricos, hijos “naturales” tardíamente reconocidos, inquilinos, bastardos, no chilenos o descendientes de ellos. Un caso interesante –aunque no tenga en la novela un desarrollo particular– es el de O’Higgins, fuertemente enfrentado con los Carrera, que si bien era hijo de Ambrosio O’Higgins, irlandés, Capitán General de Chile y Virrey del Perú, que atendió a su educación europea y le dejó como herencia una importante hacienda chilena, pudo tardíamente usar su apellido, por lo que sus enemigos podían llamarlo “el huacho Riquelme” por el nombre de su madre, criolla.

Una situación próxima es la de Teresa que en la novela se insinúa que es hija de Javiera, la hermana de los Carrera. Un diálogo entre Vargas y su asistente alude a ello:

[Vargas]: “en esta hacienda vive una muchacha a quien quiero más que a mi vida...”

Salas: “¿Será la hijita de Doña, la ...?”

Vargas: “No lo sé hijo ni quiero averiguarlo ahora” [94].

A Teresa los criados la tratan bien porque esto “halaga a la ama”, a la que además se parece: “Cualquier observador sagaz que la hubiera comparado con la Señora habría notado *una singular aunque una no definida identidad de aire personal y de carácter*” [60]. Por otra parte, “Gozaba de muchas regalías y *no era hija conocida de la familia*” [61]. Pero pertenecía, aunque de esa manera peculiar, a la familia. La pasión de Juan José por ella se

puede explicar socialmente por la voluntad de que el deseo se proyecte en el ámbito familiar y afirme la solidaridad entre sus miembros, necesaria para que el mayorazgo persista. Sin embargo, es una época de revoluciones democráticas y Teresa considera que debe luchar por sus derechos e inicia otro camino político-amoroso. Respecto de la aceptación o el estímulo de uniones entre miembros de la familia, es interesante lo que alude veladamente Benjamín Vicuña Mackena al referirse al armado del plan conspirativo de 1817 de Juan José y Luis Carrera para volver a Chile. Señala el peso en ello de Javiera, la hermana, ya que designa el proyecto como “el sueño de una mujer”. El autor insinúa que su sueño no era solamente político ya que acariciaba la idea de unir a su hija, que había quedado en Chile, con Luis:

Ella que acostumbraba darle en su trato familiar y en su correspondencia casi el título de un hijo pues llamábale de continuo “mi Lucho de mi corazón”, tenía en Chile encomendada al cuidado de su padre [no queda claro si es el de la niña o el suyo], una hija que amaba ya con ilusiones, porque la naturaleza comenzaba a ofrecerle una mujer en aquella niña que ella dejó casi infantil, hacía poco... ¿Había por ventura alguna misteriosa similitud en el destino de esta joven y el de Luis Carrera, cuyo nudo atábalo la madre y la hermana a la vez en una dulce ambición? La historia puede sospecharlo; pero la realidad está guardada en el santuario donde el pasado esconde sus íntimos misterios [Vicuña Mackena: 123].

Posiblemente esto haya llegado a través de rumores a Vicuña Mackena y también a López, quien recrea en la novela la pasión de Juan José por su “sobrina”, ahondando así en la representación que suministra de esa institución peculiar que es

el mayorazgo, lo que le permite interpretar la historia desde la óptica de los liberales.

Vargas, por su parte, expone en sus acciones y su palabra la lucha del inquilino respecto de los señores. Ha sido instruido por Merlos, viejo clérigo arrendatario de los Carrera, “el sacerdote que lo educaba” [López 2015: 70], en los principios de la Ilustración: “las doctrinas bajo cuyo influjo se había criado” [68]. Retomando algunas de sus enseñanzas dice “vamos a padecer mucho el día que nuestros patrones, *nuestros amos hubiera debido decir*, vean que hay un inquilino en la hacienda, capaz de ponerse en lucha con su autoridad” [72]. El narrador refiere también palabras de Vargas explicando su huida después de la pelea con Juan José en el temor a los gestos crueles de la familia Carrera respecto de los subalternos y arrendatarios:

Después ha dicho él mismo, que hacía esto porque temía la vergüenza del *cepo* y de los demás castigos discrecionales que el Mayorazgo puede aplicar a los subalternos y arrendatarios de la Hacienda. Semejante idea, agregaba él, lo horrorizaba de tal manera que se habría suicidado si no hubiese logrado evitar esos castigos [84].

Las ubicaciones sociales explican, entonces, el enfrentamiento político en el que se detiene la novela, así como el amor entre Teresa y Vargas surge y se nutre en la oposición a un sistema social percibido como cruel, arbitrario e injusto. El historiador busca acceder, tal como lo plantea en la Carta-prólogo a *La novia del hereje*, a través del juego entre “lo familiar” y lo político a la “verdad completa”, recuperar “la parte perdida”, la que se ignora cuando el relato se atiene solo a “las grandes

peripecias”. Pero también expone su punto de vista –planteado como un requerimiento para el historiador en el *Curso*– respecto de las diferencias entre los Carrera y los partidarios de O’Higgins, que han dado lugar a interpretaciones diversas y que aún hoy son motivo de controversias.

Por otra parte, en su exilio chileno, López ya conoce la trayectoria de los Carrera en la Argentina y el fuerte cuestionamiento de sectores de la clase dirigente porteña. También está al tanto de las estrategias de los hermanos destinadas a regresar a Chile, así como la trágica muerte, primero de Juan José y Luis, fusilados en Mendoza en 1818, y luego de José Miguel, que tuvo el mismo destino en 1821. También sabe que sus restos fueron repatriados en 1828 durante la presidencia de Francisco Antonio Pinto, lo que implicaba un reconocimiento oficial. Podemos considerar, así, que en la caracterización que hace de José Miguel Carrera en el *Manual* domina el punto de vista de los sectores conservadores y en los rasgos que señala del personaje en *El Capitán Vargas* se evidencia el punto de vista de sectores liberales y de la clase dirigente porteña con la que López se identifica.

En el primero de los textos se habla de “distinguido joven” [López 1845b: 135] y se destaca “el carácter fogoso y emprendedor de este joven, su ánimo impertérrito y revolucionario, sus luces y el mayor desenvolvimiento moral que había sacado del espectáculo de las sociedades viejas por donde había viajado...” [135]. También se señalan sus diferencias con los otros políticos, particularmente su comprensión de las situaciones y sus gestos decididos que le permitían tomar las medidas que a

su criterio se requerían: “Descontento con la impericia y candor de los gobernantes y deseo de tomar medidas enérgicas y decididas, [asaltó y exigió...]” [136]. Esto se acompaña de la voluntad de avanzar en el camino de la revolución: “Deseoso de adelantar aún más los resultados de la revolución [verificó otro movimiento militar... disolvió el congreso]” [136]; “Mostró entonces Carrera todo lo que puede en tiempos de revolución un caudillo atrevido y buen revolucionario” [acción de Yervas buenas y batalla de San Carlos] [142]. Asimismo se valoran las medidas que toma desde su situación de poder: “Dueño enteramente del poder decretó [una serie de medidas...] obras todas que de suyo hacen un alto elogio a sus autores” [137]. Por otra parte, se reitera que es astuto y audaz pero que es capaz de evaluar estratégicamente las situaciones que enfrenta: [Aunque Carrera] “tuvo intenciones de resistir con la fuerza estos decretos, conoció que era mejor que atendiendo a los intereses de la patria obedeciese las exigencias de la opinión dominante” [147].

En *El Capitán Vargas*, las apreciaciones son distintas y van a permanecer en las pocas referencias que aparecen en *La loca de la Guardia* y en las más abundantes del *Manual de Historia Argentina*. En la presentación del personaje en la primera novela ya aparecen los juicios evaluativos en los que se evidencian gracias a un fácil contraste las diferencias con el primer manual: “[...] llegó de España don José Miguel, el hermano mayor de los Carreras, destinado a hacerse famoso en nuestros anales revolucionarios dejando *una reputación tan trágica como dudosa para algunos y criminal para los más*” [López 2015: 87]. Como vemos, no se contempla ni siquiera la posibilidad del aprecio de muchos chilenos a esta figura, lo que el saber historiográfico no

puede desconocer, sobre todo en referencia a la Patria Vieja en la que muchas de las medidas que tomó tendían a afirmar la independencia en distintos ámbitos. Los atributos que se le asignan en la novela abrevan en general en axiológicos negativos: “El joven Carrera tenía *un carácter osado, lúcido, petulante, era un verdadero fatuo. La osadía de sus aspiraciones y la ligereza de sus juicios lo hacían un hombre de revueltas y de desorden*” [88]. Y se cuestiona su capacidad política: “Le faltaba el seso y la madurez de ideas propia del personaje político; no tenía discernimiento para moderar los ímpetus altaneros de su genio” [88]. Frente a la valoración del disciplinamiento necesario para organizar los nuevos Estados y llevar a buen término la guerra de la Independencia contra ejércitos formados a la manera europea, Carrera es presentado como un agitador cuyas acciones podían ser vistas como contrarrevolucionarias en la medida en que podían servir al enemigo: “estos *agitadores* [los Carrera] eran inmensamente útiles a la causa del Rey, por *la división y la anarquía que fomentaban entre los Independientes* [112]. En las críticas observaciones de Passo, el enviado de Buenos Aires, se evidencia el conocimiento que el autor tiene, y que refuerza en una nota al pie, de las acciones posteriores de José Miguel: “es capaz de vender su país y los ajenos a cualquiera, aunque sea a las tribus bárbaras de la Pampa” [210]. Passo, además de las múltiples apreciaciones negativas dispersas en su parlamento, formula una síntesis:

[...] petulante descabellado, alborotador de plazas, fabricante de motines [...] este botarate [...] este revoltoso insigne, desnudo de toda virtud, que más que hombre parece una máquina de frenética ambición [...] Si defiende

la independencia es porque sin esta él no puede dominar ni hacer su antojo y su capricho [...] es semilla de la maleza destinada a brotar desde los escombros coloniales y a cubrir el pobre suelo de nuestra tierra [210].

Si bien la movilización de los sectores populares fue central para conformar los ejércitos de masa, se le cuestiona la movilización que hace de aquellos en circunstancias en las que se enfrenta a otros miembros de la elite apelando a la “plebe” más que al “pueblo” disciplinado institucionalmente, considerado el interlocutor legítimo en los ejercicios republicanos. Pinto Vallejos señala, en ese sentido, que la invocación al “bajo pueblo” no implicó por parte de Carrera un reconocimiento social de aquel, sino un recurso para la formación del ejército o para sus luchas internas. En cambio, otros historiadores plantean, como lo hace Vitale, que su mérito es “haber comprendido que solo la participación popular podría acelerar la lucha rupturista con el imperio español, paralizada por los elementos vacilantes de la burguesía criolla” [21]. En la novela se le hace decir a este personaje: “La mayor parte de la tropa y de la oficialidad nos espera; la plebe es nuestra también” [López 2015: 122]. Y se lo muestra con los sectores que ha movilizado: “Salió [Carrera] acompañado de todos sus adictos, al patio donde estaban reunidos los peones y plebe con que debían maniobrar” [136]. Se escenifican también gestos irónicos frente a las palabras de Carrera, que valora su propio comportamiento y estimula los elogios exaltados de los asistentes. Tanto el narrador [221] como el personaje del “chusco” se burlan a medida que Carrera despliega su discurso [225]. El cuestionamiento llega en *La Loca...* a cuestionar explícitamente la conformación de su ejército que

difiere del que organizaron San Martín y O'Higgins: "En el más mínimo detalle se ve que ya no son de aquella *gentuza aglomerada y confusa* de los ejércitos de Carrera" [López s.f.: 391]. También está presente la analogía con los caudillos a los que enfrentaban sectores porteños, así el edecán coronel Modesto Sánchez le dice a O'Higgins: "Tenga cuidado, señor director, no sea que hoy o mañana aparezca un José Miguel alborotando todo eso, y tengamos aquí un nuevo Artigas" [430]. En todos los casos se expresa el rechazo a la anarquía, compartido por los emigrados y por amplios sectores de la dirigencia chilena.

En el *Manual de Historia Argentina*, en el que se refieren las acciones político-militares en el país, se reiteran los juicios sobre José Miguel Carrera que aparecían en las novelas, pero se va más lejos ya que se lo cuestiona moralmente cuando se relata su último intento de ir a Chile. Sabiendo que se le ha pedido a Estanislao López que lo entregue, huye y "se interna en la pampa buscando la mancomunidad con los indios" [López 1910]. Ataca con ellos el pueblo de Salto:

El hecho tuvo lugar el 3 de diciembre: el pueblo fue incendiado, los indios y los bandidos se apoderaron de la Iglesia, donde se habían refugiado las familias; todo fue saqueado: cautivaron mujeres de la mejor clase y ya se comprende cómo abusarían de su victoria. El mismo Carrera escribió que había tenido que recoger dos niñas de diez a doce años y darles su lecho esa noche. ¿Qué hizo de ellas después? Imposible saberlo. El acontecimiento es de los más bárbaros y espantables que se han perpetrado en Buenos Aires: y produjo tal grito de horror en todo el país que no hubo hombre ni mujer que no clamara por venganza

y por castigo de uno a otro extremo de toda la república. Después de esa hazaña, este hombre malaventurado y siniestro para él y para los demás desapareció con su cohorte y fue a hacerse sentir por la campaña de Córdoba donde puso en serios apuros al inepto y pelmazo de Bustos [353].

Este relato de los desmanes cometidos en alianza con sus nuevos seguidores apuntala el rechazo y justifica discursivamente la captura y fusilamiento de Carrera poco después en Mendoza, que el texto narra sintéticamente.

### La recuperación del testimonio en diálogos y descripciones

Planteamos antes que *El Capitán Vargas* podía considerarse como una respuesta a las insatisfacciones generadas por las limitaciones de la historia escolar, pero también que era un modo de explorar otras potencialidades que podrán incidir en su posterior labor historiográfica. Si bien retoma fragmentos del *Manual* sobre Chile, que constituye en parte el intertexto histórico, la narración novelística se desplaza por otros derroteros.

López no deja de apelar a documentos escritos, que colaboran en la asignación del rasgo de histórica a la novela, pero lo que tiene mayor peso es la valoración del testimonio que, como vimos, estaba presente tempranamente en el *Curso*. El escritor funda su competencia histórica respecto de la narración de acontecimientos próximos temporalmente en la cercanía, favorecida tanto por la familia como por sus relaciones políticas, con testigos directos a los que ha escuchado personalmente [Mozejko y Costa, al referirse a la polémica con Mitre respecto de

la labor historiográfica]. En algunos casos apela, además, a cartas personales o a referencias compartidas por varios, que han llegado por tradición oral.

Podemos considerar que la incidencia de estas fuentes es decisiva en las descripciones y en los diálogos argumentativamente extensos, en particular en relación con los personajes históricos. Estos pueden tener un papel secundario en el desarrollo de la trama novelesca o no intervenir pero presentan, cuando participan, una mayor riqueza psicológica a la vez que permiten que el lector identifique los móviles sociales y los términos del conflicto.

En *El Capitán Vargas* hay marcadas referencias al testimonio de Juan Gregorio de Las Heras gracias al vínculo personal del historiador con él [Molina 2015a: 28]. A la relación con el militar remiten diferentes frases dispersas en el texto [que se citan también en Molina 2015b]: [Las Heras] “tenía una figura soberbia, dominante, que *solo podrán imaginar los que lo hayan conocido personalmente*” [López 2015: 169]. Al señalar que Teresa le había agradecido con un beso lo que había hecho por la pareja, el narrador dice, humanizando la figura del héroe: “El Comandante era joven, vivo de genio, alegre de ojo; y nos sería difícil decir cuál fue la impresión que hizo en su seno aquella manifestación filial de la gratitud de Teresa: Es este un secreto *sobre el que nunca lo hemos oído explicarse*” [220]. En este segmento, a la vez que indica el vínculo con Las Heras, incluye en la categoría de personaje histórico a Teresa y le otorga veracidad a la escena que narra. También una Nota del Autor refiere que a Las Heras le gustaba recordar la valoración del viento pampero

que había proferido en respuesta a una observación de Passo: “*Palabras que ahora, en su vejez, repite siempre el general Las Heras con un entusiasmo, lleno de sentimiento y de ternura*” [194].

El testimonio le permite, en parte, introducir en la novela aspectos no considerados en el *Manual de Istoría de Chile*, y darle un desarrollo mayor al que los documentos podrían sostener. Uno de los casos es la referencia a la presencia en Santiago del batallón de auxiliares argentinos comandados primero por Balcárcel y luego, por Las Heras: “Precisamente cuando la Junta salía de Santiago llegó de las Provincias Unidas del Río de la Plata un cuerpo de tropas auxiliares de infantería [...] fuerte de 380 hombres” [108]. Y otorgarle a Las Heras un marcado protagonismo sostenido en el elogio hacia su persona: “estaba mandada por el porteño Las Heras, cuyo carácter elevado, leal y enérgico era perfectamente conocido” [112]. Con el mismo tono elogioso en una nota al pie López señala con entusiasmo juvenil y aludiendo al vínculo durante su exilio:

Nadie extrañe la pintura que hago aquí del hombre que es hoy el General Las Heras. Lo haría igual en el libro más serio de historia. Lo he tratado durante cinco años, a todas las horas del día y en todas circunstancias y he sacado una convicción, que declaro puramente personal abandonando toda pretensión de imponerla a los demás. Esa convicción es que *el General Las Heras es el hombre más cabal y eminente que ha producido el suelo argentino: yo tengo un verdadero entusiasmo por él* [170].

Asimismo, Las Heras es posiblemente una de las fuentes que lo llevan a exponer las posiciones de Passo, además de

la detenida aparición en escena de este enviado político de Buenos Aires, desplegada a partir de la llegada de Teresa a su casa, del diálogo con Las Heras y, luego, del encuentro que tiene con José Miguel Carrera. La novela, a diferencia de lo que hace, como veremos luego, respecto de la figura de Luis Carrera, resalta la complejidad del personaje, los aspectos contrapuestos en lo físico –su debilidad corporal y la robustez de su cabeza– y psicológicamente: el temor ante algunas situaciones desconocidas pero su audacia intelectual, su notable capacidad argumentativa y la clara percepción de su interlocutor que se podía manifestar en una “fría ironía” [239], una “cortesanía exquisita” o una “refinada malicia” [240] cuando habla con Carrera. Además de los gestos y los diálogos a los que se refiere la novela, un fragmento del narrador, entre otros, ilustra sus condiciones:

[...] hombre de constitución debilísima y enfermiza, incapaz de arrostrar peligros personales ni de hacer campañas militares, por su carácter medroso y recogido [...] Passo era valiente, infatigable, decidido, diestro, sagaz en el gabinete; sin superior para la Administración revolucionaria, para combinar medidas y arrojar tormentos sobre el poder de los realistas; pero no le gustaba de ver, por sus propios ojos, caer los rayos [152].

Los diálogos, que han adquirido una importancia particular en la novela como género, le facilitan al narrador desplegar argumentativamente los posicionamientos de los personajes tratando de adecuarse a lo que planteaba acerca de la novela en el *Curso*: en ellos “por medio del arte, pone el autor en boca de los diversos personajes de la obra” expresiones que deben ser “análogas a la situación, al carácter y a las costumbres de cada

uno de ellos” [297]. En la novela histórica en particular, los diálogos permiten, además, cuando tienen cierto desarrollo exponer las razones del conflicto, los antagonismos de las fuerzas históricas que se enfrentan y ubicarse respecto de ellos. Ya Mably señalaba el interés de las intervenciones que denomina “arengas” en el discurso histórico y que dan lugar a deliberaciones de distinta extensión ya que “permiten conocer los motivos, los pensamientos, los intereses de los personajes que actúan” [5] y cuando tratan temas importantes estimula a que los asuntos puedan ser considerados desde perspectivas distintas.

Así, en *El Capitán Vargas* se despliegan extensamente las opiniones escépticas de Passo sobre el destino de los revolucionarios, que van a ser, según él, acosados por la ingratitud y la difamación a la vez que se desacrediten “los principios políticos de progreso y de libertad” [López 2015: 197]. Sin embargo, esta reflexión dirigida a Las Heras no surge de la percepción del momento que está viviendo el personaje, como si fuera una lúcida anticipación, sino que interpreta los motivos que han llevado al exilio, entre otros, al mismo López como resultado del enfrentamiento, posterior a la Independencia, en su propio país entre unitarios y federales, entre los portavoces de la civilización y los “bárbaros”. Podemos decir que expone como pronóstico lo que es un diagnóstico a partir de otra situación. Una intervención de su interlocutor desestabiliza la convicción que lo sostiene, instaura la perplejidad y hace volver a Passo y a la novela a la etapa inicial de las guerras de la Independencia, que es aquella en la que se desenvuelve el relato, y responder: “¡Sacrifiquémonos, pues, al porvenir. Esta es nuestra misión; misión de generosidad y de martirio. Sacrifiquemos también la

quietud y la suerte de nuestros hijos y de los nietos de nuestros hijos” [204]. A pesar del anacronismo del parlamento de Passo sobre la ingratitud de sus conciudadanos, este permite, por un lado, exponer las tensiones entre proyecto emancipatorio y revolución democrática, tal como se dieron en estas latitudes. Pero también, como señala Madero, permite apreciar cómo interviene la casuística y la formación jurídica de López en el relato de los acontecimientos y en la interpretación que los personajes y el lector puedan hacer debido al posible conflicto de normas<sup>28</sup>. Passo (al que, no por casualidad, Las Heras le llega a atribuir, según el narrador, “sofisterías de abogado” [196]) afirma que el destino de los que han realizado la gesta de la Independencia será el vituperio y la condena incluso de sus descendientes ya que la envidia, el egoísmo y el ansia de poder de muchos llevará a que se olvide el sacrificio de aquellos. Esta evaluación podría llevar, como lo plantea Las Heras, en la objeción que hace a aquel modo de razonar, a la conclusión no deseada de que es mejor no enfrentar a los españoles, ya que el triunfo generaría desastres para los que lo alcanzaran. Pero aparece otra interpretación desencadenada por esa intervención y sostenida ahora por el mismo Passo: todas esas malas pasiones derivan de la tradición hispánica, inquisitorial y católica, así que la Independencia es la forma de liberarse de esa cultura aunque se corran riesgos. El

---

<sup>28</sup> En *Penser par cas*, Passeron y Revel destacan la singularidad y excepcionalidad del caso, cuyas particularidades se analizan para sostener o derivar razonadamente a partir de su descripción, interpretación o evaluación una argumentación de alcance más general. Pero ese desarrollo encuentra un obstáculo que muestra, a partir de una objeción no prevista o prevista parcialmente, el conflicto entre marcos de referencia que llevarían a conclusiones distintas. Este conflicto puede evidenciarse en el discurso de un mismo hablante o desplegarse en un debate.

enunciado conclusivo y directivo de Passo al que nos referimos antes es resultado de la opción que para él tiene más fuerza argumentativa en el momento en el que se desarrolla el relato. El despliegue discursivo, por otra parte, no solo complejiza al personaje, que es capaz de reconocer las condiciones de la lucha a la vez que valorar la acción política y ser consciente de sus limitaciones, sino que muestra, en las vacilaciones de Passo y la disyuntiva que enfrenta, las dificultades de interpretación de los acontecimientos y de la toma de decisiones para los actores involucrados.

En el otro debate en el que la novela se detiene, entre Passo y José Miguel Carrera, se evidencian dos posiciones que evalúan polémicamente el posible curso de las acciones desde normas contrapuestas (la que valora el disciplinamiento estratégico en las acciones bélicas para lograr el triunfo o la que pone en primer lugar la defensa del orgullo nacional). Esto se despliega argumentativamente destacando, en la coyuntura en que se encuentran, que es conveniente aceptar un ejército formado profesionalmente, dirigido por alguien ajeno a las luchas civiles chilenas *frente a* la otra posición que va a sostener la necesidad de confiar la dirección de la guerra a un chileno para no sufrir la humillación de ser conducidos por porteños. Así, Passo plantea el plan propuesto por Buenos Aires, en el que se señala que San Martín debe estar al mando de todas las tropas, que serán reforzadas con regimientos enviados desde el gobierno central. Y Carrera, por su parte, se niega a aceptar esas condiciones y considera que el apoyo argentino debe ponerse a sus órdenes ya que los chilenos deben ser responsables de la libertad de su patria y de su honor y dignidad. La disyuntiva (que ancla en debates

anteriores respecto de la relación entre el Río de la Plata y Chile) impone evaluar cuál es expresión de un verdadero patriotismo. Esto no se resuelve en la novela como tampoco la discusión acerca de si lo que legitima el poder político es la aclamación popular, como afirma Carrera, o si es necesario el ejercicio de formas representativas que sostengan la autoridad de un gobierno, como aparece en el discurso de Passo. Otro efecto interesante del debate es que permite mostrar otros rasgos de Carrera más positivos que los que dominan en la novela no solo por cómo expone sus argumentos sino también por lo que dice el narrador: “Su mirar [...] tenía cierta altanería espontánea, cierto impulso de acción que habría bastado a sojuzgar el alma de cualquier otro hombre” [López 2015: 248].

Volviendo a la importancia de los testimonios y la tradición en la escritura de la historia en López podemos conjeturar que la fuente del diálogo con Carrera y, tal vez, de lo que le dice a Las Heras haya sido las conversaciones con Passo en Buenos Aires, aunque López era muy joven, o las que le refirió su padre. En otra nota al pie, aludiendo a la cercanía familiar con esta figura y a la persistencia de sus principios, dice:

Todas las influencias de familia y de amistad no bastaron, en sus últimos momentos a reconciliarlo [a Passo] con el catolicismo, y bajó dignamente al sepulcro con sus dogmas de filósofo, bendecido y respetado por cuantos lo conocían. *Mi padre tuvo el honor de pronunciar ante el ataúd un bellissimo elogio fúnebre de este eminente personaje argentino* [203].

Testimonios y documentos le permiten también desplegar la figura de Luis Carrera en una extensa presentación [114-117] a través de la estrategia del retrato enigma, muy explotada en los folletines, que indica la identidad del descrito al final, entrelazándolo con la descripción del lugar en que se encuentra y activando, en esta situación, memorias épicas, que anticipan el papel que va a tener en la historia que se narra. Este personaje se diferencia, en el relato, netamente de sus hermanos y, en particular de Juan José, el villano de la novela. Podemos considerar que es una forma de atenuar, frente a un posible sector del público chileno que aprecia a los Carrera, la imagen negativa que la novela da de los otros dos hermanos.

Antes de identificar a Luis el narrador plantea diferentes posibilidades respecto del joven al que focaliza:

No podemos decir si ese joven era alguno de esos hombres concentrados y suaves al mismo tiempo, que buscan la soledad para contemplar a sus anchas las magnificencias de la naturaleza; ni sabemos tampoco si era algún poeta de los que conversan con los misterios del firmamento; o si era, en fin, un hombre preocupado de alguna idea grave y complicada, que venía a buscar para analizarla la voz de las aguas y la luz de las estrellas. Podía ser todo esto y podía también venir para alguna cita o para distraer alguna pena profunda [115].

Las opciones remiten a un héroe romántico, solitario, sensible y angustiado, rodeado de misterio, que encuentra en la naturaleza el marco propicio para sus cavilaciones: “Nada tan propio para cualquiera de estas cosas como el sitio que había elegido para recostarse” [115]. Pero esta naturaleza ha sido testigo

también de escenas épicas que anclan en el saber del narrador y que anuncian, en la época en que se desarrolla el relato, las que se van a suceder, en una etapa posterior, no en Chile sino en la patria del historiador. Se activa, así, una memoria que simbólicamente muestra las diferencias culturales y de medios técnicos (tribus feroces y salvajes / guerreros castellanos, armados de sus mosquetes...):

Es tal la viveza de los recuerdos que aquellos lugares excitan, que una imaginación un poco ardiente no puede menos que figurarse que ve levantándose del suelo las tribus feroces y salvajes que lo habitaban, y que los guerreros castellanos, armados de sus mosquetes y de sus alabardas, cubiertos de sus armaduras y cascos de acero toledano, las esperan cubriendo las breñas del cerrito que habían tomado por reducto [116].

En el retrato posterior de Luis se destacan la gallardía, cierto desdén, dignidad, firmeza, osadía, valor, elegancia y pertenencia a la oficialidad del “Ejército Insurgente”, es decir, patriota. Sus dotes positivas se refuerzan cuando responde a la pregunta de Benavente, el amigo que se reúne con él, respecto de las razones que motivan el aborrecimiento de los otros hermanos Carrera a Vargas, diciendo desde una marcada distancia: “Por motivos vergonzosos para Juan José e irracionales de parte de José Miguel” [123]. Las descripciones en las novelas constituyen, como en este caso, aportes a la comprensión contextual de los acontecimientos y los retratos funcionan como claves semánticas que orientan la interpretación de aquellos. Si bien estas secuencias aparecen en los relatos historiográficos, en la novela adquieren un formato y despliegue mayor.

Además del vínculo de Luis con Las Heras, que es valorado a partir de los principios caballerescos que comparten, se destaca su incidencia positiva en el curso de los acontecimientos ya que convence a su hermano José Miguel respecto de la necesidad de proponer un acuerdo con O'Higgins. Posiblemente influyan en esta representación opiniones favorables que haya escuchado el autor en Chile, y tal vez en Buenos Aires, y que aparecerán más tarde en la obra de Vicuña Mackena: “Luis Carrera, el más joven, el más delicado y el más sensible de los tres hermanos” [137]; “aquella marcial arrogancia que le distinguía de sus hermanos” [143]; “Juan José Carrera debía morir, y su inocente hermano a quien, se dice, amaba aun el mismo San Martín seguiría su suerte, porque en verdad era un adversario más temible, pues era más popular y más intrépido” [148]. Molina [2015b], por su parte, entre otras fuentes escritas de la novela, registra en ella las notas de López en las que señala la *Memoria sobre las primeras campañas en la guerra de independencia de Chile* de Diego Benavente (1856), contrasta uno y otro texto y destaca la importancia respecto de la actuación de los Carrera [234]. Pero también ha podido incidir, en la elaboración de la novela, un texto publicado en Santiago en 1820, *Extracto de la causa criminal seguida contra los Carrera*, que refiere el noble gesto de Luis de incriminarse para liberar de la condena a su hermano Juan José: “declaró que este proyecto era puramente suyo y que su hermano Juan José no había tenido más parte que no haber revelado el secreto: que él era opuesto a estas ideas y que solo había convenido en ellas por el comprometimiento y empeño del que declara” [EXTRACTO...: 19].

## Conclusiones

La emigración argentina a Chile a mediados del siglo XIX, con su confrontación y adaptación al nuevo medio, incidió en la producción de textos en diferentes géneros en los que, a partir de una lúcida exploración de las problemáticas intelectuales de la época, se buscaba interpretar las sociedades hispanoamericanas posteriores a las guerras de la Independencia e intervenir políticamente sobre aquellas. El necesario contraste entre los países a uno y otro lado de la cordillera les permitieron a nuestros escritores y políticos armarse para las tareas que iban a encarar cuando retornaran.

Vicente Fidel López en su primer exilio, en Chile y luego en Uruguay, participa en la prensa, elabora sus textos didácticos y reflexiona, desde distintos lugares, acerca de las características, limitaciones y potencialidades de los “trabajos históricos”. Ello va a incidir, con los necesarios ajustes, en su labor historiográfica posterior. En aquella etapa tres textos próximos tanto por la fecha de producción como por la temática merecen ser considerados en conjunto, en la medida en que a su manera entablan un diálogo entre ellos: el *Manual de Istoría de Chile*, el *Curso de Bellas Letras* y *El Capitán Vargas*.

El primero lo lleva a ver el peso del punto de vista oficial en la tarea de escribir una historia escolar. Las insistentes revisiones de la Universidad de Chile y las selecciones que fue operando respecto de acontecimientos y personajes pusieron en evidencia la importancia estatal de esos textos.

El segundo expuso las tensiones debidas a la necesidad de un dispositivo normativo para formar a las elites criollas que debían realizar las tareas estatales, al mismo tiempo

que la sensibilidad romántica erosionaba las antiguas certezas. Esto obligó a López a pensar en la adecuación a la época y a sus producciones abriendo el abanico de géneros, atendiendo a los requerimientos de la situación en la que se insertaban y proponiendo un segundo tomo de historia de la literatura.

Por su parte, la novela histórica, algunos de cuyos aspectos hemos abordado, se le presentaba, gracias a la legitimación que otorga la ficcionalidad, como la posibilidad de integrar otros puntos de vista, esbozar explicaciones que ahondaran en los conflictos sociales, atender a las motivaciones personales que se entrelazaban con los procesos históricos y a la complejidad psicológica de los sujetos que intervenían desde uno u otro lugar en la marcha de los acontecimientos, dar cuenta de cómo la representación de nación difería según los posicionamientos sociales, e intentar pensar el papel del indígena en la identidad nacional hispanoamericana y las razones de las divergencias políticas que obstaculizaban la consolidación de los Estados nacionales hispanoamericanos.

Esto último es central en *El Capitán Vargas* ya que, por un lado, atiende a un aspecto de la base material del conflicto que afectaba a la sociedad chilena, sobre todo en la época a la que se refiere la novela pero que no estaba ausente en el momento de su elaboración y escritura: la permanencia de la institución del mayorazgo. Por otro lado, las posiciones enfrentadas se muestran políticamente en la etapa de la Patria Vieja tanto en la aceptación del mando de San Martín de un ejército que iba integrando tropas chilenas y que se proponía liberar a Chile y luego al Perú como, por el contrario, en el rechazo a este proyecto y la voluntad de que

la liberación de su país la encararan chilenos y las tropas argentinas se subordinaran a ello. Asimismo, la novela, si bien no se refiere a la necesidad de las elites de la convocatoria a los sectores populares para conformar los nuevos ejércitos de masa, cuestiona a Carrera por movilizar a la plebe en sus luchas internas. Lo opone al encuadramiento disciplinado que realiza Las Heras y a la posición de Passo respecto de la categoría de pueblo en el marco de instituciones republicanas. En esta representación de las diferencias políticas, López proyecta a la situación chilena, como señalamos en otros apartados, los debates y luchas en su país, posteriores a la historia que novela, lo que se evidencia en la caracterización que hace de José Miguel Carrera, asignándole los atributos de caudillo, y también de su hermano Luis, al que valora por sus rasgos caballerescos y reflexivos.

Por otra parte, la novela le permite a López ensayar una escritura que el testimonio vitalice, detenerse en descripciones y retratos como organizadores semánticos del texto, apelar a parlamentos y debates de los personajes que definan la orientación argumentativa de la narración al mismo tiempo que den cabida a otras voces, y valorar el peso de los afectos y las emociones en las luchas políticas.

Finalmente, creo como otros investigadores a los que nos hemos referido, que los modos posteriores de intervención de López en la historia de nuestro país y el despliegue de su actividad intelectual adulta encuentran una matriz generativa e interpretativa de peso en materiales como los que hemos abordado producidos en este exilio primero, en contacto con una sociedad con continuidades y diferencias respecto de la propia.

## Fuentes

*EXTRACTO DE LA CAUSA CRIMINAL seguida contra los Carrera ante el gobierno intendencia de Mendoza por el atentado de conspiración contra las autoridades constituidas. Acompañado de varias notas, documentos y reflexiones sobre la ejecución de los reos* (1820). Santiago de Chile. Reimpreso en Lima por don Manuel del Río, 1821.

LÓPEZ, VICENTE FIDEL (1845a). *Curso de Bellas Letras*. Santiago: Imprenta del Siglo.

--- (1845b). *Manual de Istoría de Chile*. Valparaíso: Imprenta del Mercurio.

--- (1870 [1854]). *La novia del hereje o La Inquisición de Lima*. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo.

--- (s.f. [1896]). *La Loca de la Guardia. Cuento histórico*. Buenos Aires: A. V. López Editor. Librería La Facultad.

--- (1943 [1845]). *Memoria sobre los resultados generales con que los pueblos antiguos han contribuido a la civilización de la humanidad*. Prólogo de José Luis Romero. Buenos Aires: Nova.

--- (1910). *Manual de Historia Argentina*, Buenos Aires: A.V. López Editor. Digitalizado en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manual-de-la-historia-argentina-dedicado-a-los-profesores-y-maestros-que-la-ensenan--0/html/01304d98-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html>

--- (2015). *El capitán Vargas (1846-1848). Novela inédita de Vicente Fidel López*. Ed. crítica-genética y anotada por Hebe Beatriz Molina. Buenos Aires: Teseo.

VICUÑA MACKENA, BENJAMÍN (1857). *El ostracismo de los Carrera: Los jenerales José Miguel i Juan José i el coronel Luis Carrera. Episodio de la Independencia de Sud-América*. Santiago: Imprenta del Ferrocarril.

## Bibliografía

ARENAS DELEÓN, NICOLÁS (2021). "Un pasaporte a la república de las letras: Vicente Fidel López y *Les races aryennes du Pérou*". *Historis*, 54, 1: 41-68.

ARNOUX, ELVIRA N. DE (2008). *Los discursos sobre la nación y el lenguaje en la formación del Estado chileno (1842-1862): Estudio glotopolítico*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

--- (2012). "Discursos epidícticos y homenajes en los últimos años de Sarmiento". Adriana Amante, dir. *Sarmiento*. Vol. IV de *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé. 579-601.

--- (2013a). "La enseñanza de las primeras letras en la puesta en marcha de un sistema estatal moderno: el *Método de lectura gradual* (Valparaíso, 1845) de Domingo Faustino Sarmiento". *Penser l'histoire des savoirs linguistiques: Hommage à Sylvain Auroux*. París: ENS Éditions. 437-451.

--- (2013b). "La formación retórica de la elite criolla en la etapa de construcción del Estado nacional". *Revista Estudios, Revista del Centro de Estudios Avanzados, 30 años de democracia argentina (1983-2013): Fracturas y continuidades*, 29, Dossier: Discursos sociales y construcción de identidades colectivas. 189-215.

BARTHES, ROLAND (1982 [1967]). "Le discours de l'histoire". *Poétique*, 49: 13-21.

CHARTIER, ROGER (2001). "Prólogo". Madero, Roberto. *El origen de la historia: Sobre el debate entre Vicente Fidel López y Bartolomé Mitre*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 11-17.

COLLIER, SIMON; SATER, WILLIAM E. (1998). *Historia de Chile, 1808-1994*. Madrid: Cambridge University Press.

ENNIS, JUAN ANTONIO (2018). "Las novedosas ciencias del lenguaje y la política de sus usos: Vicente Fidel López en la *Revista de Buenos Aires* (1863-1869)". *Boletín de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística BSEHL*, 12: 53-74.

FERNÁNDEZ PRIETO, CELIA (1996). "Poética de la novela histórica como género literario". *Signa*, 5.

FIGUEROA, ANA (2004). *Ensayistas del Movimiento Literario de 1842*. Santiago: Editorial de la Universidad de Santiago de Chile.

LOJO, MARÍA ROSA (2004). "Los aborígenes en la construcción de la imagen identitaria nacional en la Argentina". *Alba de América*, 23, 43-44: 131-151.

LUKACS, GEORGES (1972 [1956]). *Le roman historique*. París: Payot.

MABLY, GABRIEL BONNOT DE (1982 [1783]). "L'historien, le romancier, le poète". Fragmentos de *De la manière d'écrire l'histoire*. *Poétique*, 49: 5-12.

MADERO, ROBERTO (2001). *El origen de la historia: Sobre el debate entre Vicente Fidel López y Bartolomé Mitre*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MAGNY, CLAUDE-EDMOND (1972). "Préface a l'édition française". Lukacs, Georges. *Le roman historique*. París: Payot.

MOLINA, HEBE BEATRIZ (2015a). *Vicente Fidel López: exilio y novela histórica*. Ed. crítica y anotada de textos ignorados. Buenos Aires: Teseo.

--- (2015b). Estudio preliminar. *El capitán Vargas (1846-1848). Novela inédita de Vicente Fidel López*. Buenos Aires: Teseo. 13-41.

--- (2020). "Apuntes de teoría literaria desde el archivo de Vicente Fidel López". *Gramma*, 31, 9.

MOZEJKO, DANUTA T.; COSTA, RICARDO L. (2006). "Disputa por el control de la verdad histórica: la polémica entre Vicente Fidel López y Bartolomé Mitre". *Iberoamericana*, VI, 22: 43-62.

MYERS, JORGE (2005). "Los universos culturales del romanticismo: Reflexiones en torno a un objeto oscuro". Batticuore, Graciela; Gallo, Klaus; Myers, Jorge, comps. *Resonancias románticas: Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: Eudeba.

--- (2015). "Clío filósofa: Los inicios del discurso histórico rioplatense (1830-1852)". *Varia Historia*, 31, 56: 331-364.

PASSERON, JEAN-CLAUDE; JACQUES REVEL (2005). "Penser par cas. Reasonner à partir des cas". *Penser par cas*. París: Éditions de l'École de Hautes Études en Sciences Sociales. 9-44.

PINTO VALLEJOS, JULIO (2010). "El rostro plebeyo de la Independencia chilena 1810-1830". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Débats*. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/59660> y <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.59660>

POMIAN, KRZYSZTOF (1999). *Sur l'histoire*. París: Gallimard.

PULIDO HERRÁEZ, BEGOÑA (2018). "La polémica historiográfica entre Bartolomé Mitre y Vicente Fidel López". Weinberg, L.; García, R., coords. *Historia comparada de las Américas: Siglo XIX tiempo de letras*. México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM; Instituto Panamericano de Geografía e Historia. 201-219. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/5001043>

RANCIÈRE, JACQUES (1993). *Los nombres de la historia: Una poética del saber*. Buenos Aires: Nueva Visión.

ROBIN, RÉGINE (1980). "Los manuales de historia de la Tercera República Francesa: un problema de hegemonía ideológica". Monteforte Toledo, Mario,

comp. *El discurso político*. México: Universidad Autónoma de México-Editorial Nueva Imagen.

SALAZAR, GABRIEL; MANCILLA, ARTURO; DURÁN, CARLOS (1999). *Estado, legitimidad, ciudadanía*. Vol. I de Gabriel Salazar y Julio Pinto. *Historia contemporánea de Chile*. Santiago: LOM Ediciones.

SOMMER, DORIS (2004). *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

STUVEN VATTIER, ANA MARÍA (2000). *La seducción de un orden*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.

VITALE, LUIS (1971). *Interpretación marxista de la historia de Chile*. Santiago: Prensa Latinoamericana.

# COLABORACIÓN ESPECIAL

# Juana Manso y la educación

Juana Manso and education

María DE GIORGIO

juanamanso.org

Una triste experiencia tenemos, de cuánto es importante, derramar la ilustración en las masas; si hubiese sido ese el primer paso después de Mayo de 1810, y si se hubiese roto de lleno con las tradiciones del pasado para emancipar la razón como se habían emancipado los hombres, tal vez ni tanta sangre habría empapado esta tierra, ni tantas lágrimas habrían corrido!<sup>29</sup> [Manso 1854a: 9].

Juana Manso fue una de las mujeres más audaces del siglo XIX. Pensadora, educadora, escritora y periodista, intervino en los debates centrales de su tiempo con una voz propia, incómoda y profundamente política. En una sociedad que limitaba el lugar de las mujeres al ámbito privado, hizo de la palabra y de la educación un espacio de acción pública.

¿Entonces cómo hablar de ella sin hablar de educación? Para ella, la educación no era un tema más: atravesaba la política, la ética, el arte y la vida social. La educación era la llave, la madre de todas las ciencias. Sentía “un amor inmenso a la educación”, como ella misma lo expresa [Manso 1865: 5].

---

<sup>29</sup> En esta y en todas las citas se respeta la grafía original.

Educar era despertar los dones, cultivar los sentimientos y desarrollar las facultades intelectuales para la perfección moral e intelectual. En *Misterios del Plata* Manso afirma: “La misión del hombre en esta tierra es trabajar por el bienestar de toda la humanidad” [(1852) 2025: 70], un pensamiento universal, raro para su tiempo.

Autodidacta y librepensadora, defendía las garantías individuales, la libertad de conciencia, el pleno reconocimiento de derechos y la responsabilidad civil.

Eran tiempos de fundar la república, de crear una nación realmente libre, de revivir el pensamiento de Mayo. Había que cuestionarlo todo: hacer una verdadera revolución, cambiar la manera de pensar y de actuar. Y era la escuela –decía Juana– el “*apóstol*” que debía operar esa revolución. “Concebís la idea de un edificio sin simientos?” [1854b: 26], se preguntaba.

En 1859, con el respaldo de Bartolomé Mitre y Domingo Faustino Sarmiento, Juana Manso fue nombrada directora de la primera escuela mixta de Buenos Aires, creada prácticamente para ella. En 1854, la Sociedad de Beneficencia, a cargo de las escuelas de mujeres, le había negado la posibilidad de enseñar y había tenido que retornar a Río de Janeiro.

¿Cómo no celebrar ahora este nombramiento? Era su gran oportunidad: poner en acción sus ideas y su experiencia en una escuela pública. Recordemos que durante su exilio en Montevideo y Río de Janeiro había abierto escuelas para niñas en su propio hogar.

La Escuela Mixta n.º 1, en el barrio de Monserrat, iba a ser un modelo de igualdad: hombres y mujeres aprendiendo juntos, en las mismas condiciones, con las mismas exigencias y oportunidades; no como concesión ni como excepción, sino como un principio de igualdad intelectual y moral. Algo verdaderamente revolucionario para su tiempo.

Luego escribiría: “Las escuelas deberían ser todas de ambos sexos, no importa la edad. Lo que se precisa son maestros y maestras competentes” [1867c: 84].

El desafío fue enorme. Los niños que ingresaban eran humildes, de edades diversas, y apenas cabían en el local. Las madres desconfiaban. Miraban con recelo a esa extraña mujer a cargo de la escuela.

Juana, con paciencia y dedicación, se ganaba el cariño de los niños y de sus familias. Privilegiaba el buen trato, la alegría y la confianza. Quería que todos se sintieran a gusto y que aprendieran sin miedo.

Los métodos y los contenidos se elegían respetando el grado de desarrollo de los niños: poco y seguro, antes que mucho y abstracto.

La rutina, la repetición mecánica y el castigo dieron lugar al juego, la música, el baile, los cuentos, el contacto directo con materiales diversos, con la naturaleza y con libros atractivos que despertaban la curiosidad y el interés.

La música, el canto, la pintura y la literatura no eran simples adornos, sino recursos pedagógicos fundamentales para despertar la sensibilidad, el amor por la belleza y el deseo de conocer.

Juana compuso poemas y canciones para sus alumnos. También daba gran importancia al movimiento, a las coreografías y a los ejercicios físicos. Implementó por primera vez los recreos: podían correr y jugar libremente, para retornar luego al aula con mayor atención, sin violentar su naturaleza.

Atraer, guiar, no “llenar el buche”, como solía decir, era el camino. En ese ambiente, el orden y la disciplina no se imponían con castigos y golpes: se iban dando de manera natural.

Sobre eso escribiría:

La idea fundamental de una educación bien entendida es el deber, la sumisión al deber; obrar el bien por el bien mismo. El maestro personaliza no el absolutismo sino la razón, guiando las acciones del niño por la senda del deber. Para este propósito, su primera maniobra es hacerse amar de sus discípulos; cuando los corazones están en contacto, la mente también lo está [1867b: 260].

Les enseñaba inglés, así podrían acceder a otros mundos y a nuevas ideas. Los libros en español de su tiempo eran, en su mayoría, religiosos.

La pizarra grande era su herramienta central. Sobre ella enseñaba escritura, aritmética y dibujo, de modo que todos los alumnos comprendieran lo que hacían.

Su escuela no podía ser enemiga del conocimiento: debía formar seres libres, no esclavos. Por eso la formación del carácter era fundamental. De nada sirve un niño instruido si no se desarrollan en él las cualidades morales.

Y así resumía su labor:

Yo atendía á cultivar en el niño la espontaneidad individual, la conciencia del deber, la obediencia al principio de autoridad, la atencion, la observacion, la comparacion, la reflexion. A pesar de no tener libertad y ser responsable de la enseñanza, me ingeniaba en cultivar los sentimientos y desarrollar las facultades intelectuales [1867c: 81].

Fueron años difíciles, marcados por injurias e incomprensión. La acusaban de inmoral o de incompetente. Hacían lo imposible por desanimarla. Debía costear los gastos de mudanza de la escuela y, a veces, parte del alquiler. Recibir a todos los niños que se presentaran, aunque la escuela solo podía albergar a setenta. Llegó a tener ciento veintidós alumnos, sola, con una ayudante inexperta. Sus pedidos y reclamos no eran escuchados, ni siquiera respondidos.

En julio de 1865, el Departamento de Escuelas la obligó a apartar de su escuela a los niños varones mayores de ocho años. Fue un golpe durísimo. Solicitó que se prorrogara la medida hasta fin de año, pero no aceptaron.

Juana abrazó a cada uno mientras lloraban, y el inspector que la acompañaba, Santiago Estrada, no pudo evitar conmoverse. Al respecto escribió: “Mi escuela era una familia, de

modo que aquella fué la separación de los hijos y de la madre” [1867c: 82].

Juana no aceptó que diezmaran su escuela. Al poco tiempo, renunció. Dejó una escuela rica en materiales –gran parte provistos por ella– y un programa que fue apagándose por incomprensión y prejuicio. Pero no la iban a vencer tan fácilmente.

Juana se dedicó con aún más fuerza a promover la educación popular, siguiendo las ideas más avanzadas de su tiempo. Comprendió y trabajó por la visión educativa de Sarmiento como pocos. Se admiraban y apoyaban mutuamente; basta con leer su correspondencia.

Durante diez años dirigió los *Anales de la Educación Común*, una publicación educativa pionera en Latinoamérica. Tradujo y difundió los textos de Horace Mann y de otros importantes educadores. Acompañó a las primeras maestras norteamericanas que llegaron al país. Dio conferencias públicas. Escribió un manual escolar de historia argentina. Fue inspectora y directora de escuelas. Creó el primer Jardín de Infantes, bibliotecas populares, redactó leyes y reglamentos. Defendió la libertad de cultos y la no imposición de la enseñanza religiosa en la escuela pública.

Luchó por la dignificación de los maestros: “La mejor condicion del maestro pues, no solo es la conciencia de su profesion, sino la mejora material de su posicion social, por un sueldo decente y por la consideración social que lo rodea” [1866: 178].

Fue, además, la primera mujer en ocupar un cargo público como miembro del Consejo de Instrucción Pública.

Juana sembró sobre suelo fértil. Con los años, muchas de sus ideas se fueron encarnando, no sin tensiones ni retrocesos. Se crearon cientos de escuelas en todo el país, se amplió y mejoró la formación docente y se sostuvo la convicción de que educar era una tarea central para la vida democrática.

La educación fue motor de movilidad social ascendente y un espacio de convivencia diversa, indispensable para una sociedad democrática. Pero con el tiempo fuimos perdiendo el rumbo. Seguimos declamando grandes principios, pero dejando en último lugar lo fundamental: la educación.

Juana se hacía las preguntas esenciales: ¿qué es educar?, ¿para qué sirve la escuela?, ¿con quiénes?, ¿cómo?

Su pensamiento incómodo la convirtió en blanco de ataques y censuras, porque denunciaba que no era casual: se mantenía al pueblo ignorante para dominarlo mejor y las masas eran meros instrumentos de los partidos en lucha por el poder.

Porque reclamaba recursos, sabiendo que sin recursos bien utilizados no hay educación posible.

Porque quería educar para la libertad, no adoctrinar: “Inútil es decir á los hombres: *sois libres* sino se les enseña á serlo” [1854a: 10].

Y creía que la formación moral de un pueblo es fundamental: “los pueblos mueren cuando falta á su existencia la

savía del sentimiento nacional, el amor al bien, á la justicia, á la virtud” [1867a: 224].

Una escuela que no forma ciudadanos libres, pensantes, responsables y morales pone en riesgo a la república:

El barniz de la civilización es solo oropel; cuando un hombre no ha bebido en la fuente pura de una educación sólidamente moral, dejadlo que hable, que diga, que se vista bien, que posea habilidades, que tenga talento, que tenga modales al parecer finos: su bastardía ha de traslucirse siempre en alguna acción.

Que se levante un pueblo á la mayor altura de civilización aparente, de lujo y comodidades; si su educación no es sólida, vendrá un Luis Napoleón y pondrá el pié en la garganta de ese pueblo; derrocará las garantías del derecho, encadenará la libertad de imprenta, procribirá la virtud y la inteligencia como crímenes de lesa nación, y veréis en ese día el cáncer descubierto que velaba el oropel! [1854b: 27].

Hay algo profundamente conmovedor en el inicio de las clases. Los niños regresan a la escuela con sus guardapolvos limpios, con alegría y expectativa. Las calles se llenan de vida.

Para bien o para mal, la escuela es su lugar: el primer espacio fuera de la casa y de la familia, donde aprenden a estar con otros, a expresarse, a escuchar, a ser y a conocer el mundo, tan diverso, cambiante y rico.

Los maestros, en su noble misión, están allí para recibirlos. Y en esa escena, tan simple y tan cotidiana, sigue habiendo una promesa.

La escuela preserva la identidad de un pueblo: sus costumbres, su lengua, su memoria, su pasado. Sin esos rituales compartidos, sin ese hilo que nos une, no es posible construir una conciencia ni una proyección colectiva.

Juana creía que el amor y la asociación son la palanca de Arquímedes que mueve al mundo. Que la educación podía ser el faro que nos reuniera, dejando atrás ambiciones personales y enfrentamientos. Porque, se preguntaba, ¿quién no ama a sus hijos?, ¿quién no ama a los niños y desea lo mejor para ellos? Incluso en la pobreza, en la ignorancia y en condiciones adversas, ese deseo persiste.

Escribía Sarmiento, cuando inauguró los *Anales de la Educación Común*:

El objeto especial de esta publicación es tener al público al corriente de los esfuerzos que se hacen para introducir, organizar y generalizar un vasto sistema de educación.

Reforma tan radical y de consecuencias tan benéficas no se inicia en las escuelas, sino en la opinión pública. No es el maestro sino el legislador el que ha de producirla; y la ley escrita será letra muerta, si el padre de familia no presta para su ejecución, el calor de sus simpatías [1].

### Posdata

Para escuchar la voz de Juana en toda su potencia sensible y narrativa, recomiendo la lectura de *Historia de la fundación de las Escuelas de Ambos Sexos en Buenos Aires* [Manso 1867c].

## Fuentes

*Juana Manso* (s.f.). Creadora y responsable María De Giorgio. [juanamanso.org](http://juanamanso.org)

Manso, Juana Paula (1854a). "Organizacion de las escuelas". *Álbum de Señoritas*, I, 2: 9-11.

--- (1854b). "Educacion popular". *Álbum de Señoritas*, I, 4: 26-27.

--- (1865, ago.). "(Continuacion)". *Anales de la Educación Común en la República Argentina*, III, 26: 3-5.

--- (1866, ene.). "El maestro y la escuela". *Anales de la Educación Común en la República Argentina*, III, 31: 177-181.

--- (1867a, feb.). "Lectura en Quilmes: Diciembre 1866" y "Lectura en Quilmes (Continuacion)". *Anales de la Educación Común*, IV, 44: 185-192; 217-224.

--- (1867b, abr.). "Guia de las Escuelas Jardines: Significacion". *Anales de la Educación Común*, IV, 46: 258-262.

--- (1867c, ago.). "Historia de la fundacion de las escuelas de ambos sexos en Buenos Aires". *Anales de la Educación Común en la República Argentina*, V, 1: 78-84. <https://juanamanso.org/historia-de-la-fundacion-de-las-escuelas-de-ambos-sexos-en-buenos-aires-juana-manso-anales-1867/>

--- ([1852] 2025). *Misterios del Plata: Novela histórica contemporánea*. Trad., ed. modernizada y notas Hebe Beatriz Molina; asesoramiento pedagógico Lorena De Gaspari y Hebe B. Molina. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Libro digital en acceso abierto: <https://bdigital.uncuyo.edu.ar/21034>

Sarmiento, Domingo (1858, nov.). "El editor". *Anales de la Educación Común*, I, 1: 1-10.

# PONENCIAS



**JUANA PAULA MANSO  
Y SUS COLEGAS ESCRITORAS**



# Juana Paula Manso y la construcción de un discurso feminista en la Argentina decimonónica

Juana Paula Manso and the construction of a feminist discourse  
in nineteenth-century Argentina

María Agustina AYALA

Universidad Nacional del Nordeste  
ayalamariaagustina16@gmail.com

## Resumen

En el contexto de una Argentina decimonónica patriarcal, no resulta extraño que la condición de las mujeres ocupara el último lugar en la agenda de prioridades. No obstante, la valentía de mujeres adelantadas en su pensamiento, como Juana Paula Manso, se alza como un símbolo de resistencia contra el orden impuesto: decidida a cuestionar y cuestionarse, escribió contra un pensamiento arraigado en la sociedad aun cuando eso implicara enfrentarse al desprecio o a la crítica social. Su labor como periodista fue profundamente transgresora debido a que, a través de ella, propuso una mirada crítica respecto a la condición de las mujeres y abordó cuestiones de género, derechos y educación femenina con el claro objetivo de instaurar una necesidad urgente de cambio social: su *Álbum de Señoritas*, hito fundamental en su legado, se instauró como sinónimo de resistencia y ruptura. Por esa razón, recuperarla en el panorama actual no solo se constituye como un ejercicio de memoria, sino también como una herramienta primordial para discutir los mecanismos del poder patriarcal y repensar la construcción de los discursos feministas.

**PALABRAS CLAVE:** Juana Manso, feminismo, siglo XIX, educación, emancipación.

## Abstract

In the context of nineteenth-century patriarchal Argentina, it is unsurprising that the condition of women occupied the lowest position on the list of

priorities. Nonetheless, the courage of forward-thinking women such as Juana Paula Manso emerges as a symbol of resistance against the established order: resolute in her commitment to questioning both societal norms and herself, she wrote in defiance of deeply ingrained beliefs, even at the cost of facing contempt or social censure. Her work as a journalist was profoundly transgressive, as it enabled her to articulate a critical perspective on women's condition and to engage with issues of gender, rights, and female education, with the explicit aim of asserting the pressing need for social transformation: her *Álbum de Señoritas*, a seminal work within her legacy, became synonymous with resistance and rupture. For this reason, recovering her voice in the present day constitutes not only an act of remembrance but also an essential instrument for interrogating the mechanisms of patriarchal power and rethinking the construction of feminist discourse.

**KEYWORDS:** Juana Manso, feminism, 19<sup>th</sup> century, education, emancipation.

## Introducción

A lo largo de los siglos, las mujeres fueron sistemáticamente excluidas de los espacios de participación política y producción intelectual. Esto no sería distinto en una Argentina decimonónica patriarcal que, aún inmersa en la lucha por resolver sus problemas políticos estructurales para la conformación de la nación, ubicaría la condición femenina en el último lugar en la agenda de prioridades sin preocuparse de reducir a la mujer al ámbito doméstico.

En este contexto restrictivo, adquieren especial relevancia todas aquellas mujeres adelantadas en su pensamiento que supieron problematizar esta cuestión: una de ellas fue Juana Paula Manso. Transgresora, de espíritu ávido por conocer el mundo y defensora incansable del derecho a la educación femenina. Con una rebeldía innata, Manso lucharía por instalarse en el periodismo y la escritura, hasta entonces espacios de consagración masculinos, y desde allí, exhortar al despertar de

una conciencia femenina crítica y emancipadora, como así también denunciar las desigualdades de género de esos tiempos.

En este sentido, el presente trabajo propone reflexionar acerca de la importancia de la figura de Juana Manso, en tanto que se constituye como un nodo clave en la construcción del pensamiento feminista en la Argentina decimonónica a través de su labor periodística, particularmente en su *Álbum de Señoritas*, mediante el cual alzó la voz para expresar sus críticas y formular propuestas educativas que instaran al cambio social. Por esta razón, recuperar su labor y legado resulta primordial, no solo para realizar un acto de memoria que permita comprender los desafíos de las mujeres decimonónicas, sino también para repensar los discursos y luchas feministas actuales.

### **Una voz disonante en el concierto patriarcal decimonónico**

El carácter combativo de Juana Manso, consecuencia de su activismo, la llevó a ser una perseguida política. Pasó en el exilio gran parte de su vida, principalmente, en Montevideo y en Río de Janeiro, pero también en Estados Unidos y Cuba. Este recorrido por distintos países y culturas, junto a las ideas revolucionarias de sus contemporáneos, enriquecieron su mente y le abrieron las puertas a la posibilidad de cuestionarse el mundo por entonces conocido y aceptado. Esto produjo, en su conjunto, a que Juana Manso cargase sobre sus hombros la bandera por la lucha por la emancipación de las mujeres y sus derechos.

Decidida a alzar su voz, procuró hacerse lugar en uno de los tantos espacios reservados para los hombres y vedado para las mujeres decimonónicas: la escritura. Movidada tanto por su

indómito deseo de rebelarse a los mandatos patriarcales que relegaba a la mujer a la esfera doméstica y a la crianza, como por su característica pasión por aprender, Juana incursionó en el mundo de las letras y el periodismo. Como resultado nacería en 1852 *O Jornal das Senhoras: Modas, Litteratura, Bellas-Artes, Theatros e Critica*, considerado como uno de los primeros periódicos feministas en Latinoamérica por ofrecer una perspectiva crítica sobre la educación y el rol de la mujer.

Una vez de regreso en Buenos Aires, inspirada en la revista brasileña, surgiría *Álbum de Señoritas: Periódico de Literatura, Modas, Bellas Artes y Teatros*, una revista dirigida a mujeres y pionera no solo por su contenido polémico para la época, sino por ser una de las primeras publicaciones en la que una mujer firmaría con su nombre y apellido de soltera, además del de casada. Este escape del anonimato la situaría “en el polo opuesto a la mayoría de sus congéneres, quienes, por temor al ridículo, preferían escudarse detrás de un seudónimo, o firmar sólo con sus iniciales, o directamente omitir su firma” [Coromina: 171]. “Redactora y propietaria / Juana Paula Manso de Noronha”, se anunciaría en la portada del primer número, publicado el 1 de enero de 1854.

Este acto disruptivo de apropiación permitió a las mujeres volverse presentes en el ámbito público y problematizar la identidad que hasta entonces les había sido asignada. Escribir implicó proclamarse abiertamente transgresora, por estar dispuesta a romper con lo esperado, por una sociedad patriarcal, de una mujer: abnegación, docilidad, dependencia y modestia. En ese sentido, escribir *Álbum de Señoritas* constituyó, para Juana

Manso, un acto de rebeldía, no solo por servir como herramienta para repensar su ser y lugar en el mundo, sino para, a raíz de ello, visibilizar su derecho a la palabra y la acción.

En este periódico, de publicación semanal, propuso una mirada crítica respecto a la condición de las mujeres. En una sociedad donde la inteligencia femenina era considerada un absurdo peligro, Juana se esforzó por dejar en claro que la capacidad de entendimiento no distingue géneros:

Todos mis esfuerzos serán consagrados a la ilustracion de mis compatriotas, y tenderán á un único propósito— Emanciparlas de las preocupaciones torpes y añejas que les prohibian hasta hoy hacer uso de su inteligencia, enagenando su libertad y hasta su conciencia, á autoridades arbitrarias, en oposicion a la misma naturaleza de las cosas, quiero, y he de probar que la inteligencia de la muger, lejos de ser un absurdo, ó un defecto, un crimen, ó un desatino, es su mejor adorno, es la verdadera fuente de su virtud y de la felicidad doméstica porque Dios no es contradictorio en sus obras, y cuando formó el alma humana no le dió *sexo*— La hizo igual en su escencia, y la adornó de facultades idénticas— [Manso de Noronha: 1].

El fragmento anterior condensa claramente lo que movía internamente a esta escritora, docente, traductora, periodista y una de las pioneras en alzar la voz en la lucha feminista: el deseo de instalar un discurso emancipador en el que se reconociera que las desigualdades económicas, políticas y educativas a las que estaban sometidas las mujeres no respondían a razones biológicas o “naturales”, propias de las diferencias entre géneros, sino que eran construcciones sociales problemáticas que

debían ser cuestionadas y transformadas. Manso deseaba fuertemente que sus lectoras pudieran emanciparse de los sometimientos sociales y se aventuraran a ser y pensar por sí mismas, por lo que se dedicó a interpelarlas insistentemente a través de preguntas retóricas:

[...] con un tutor perpetuo que a veces es lleno de vicios y de estupidez, la muger tiene con todo que bajar la cabeza sin murmurar, decirle á su pensamiento no pienses, á su corazon no sangres, á sus hojos no llores, y á sus labios reprimid las quejas!

Por qué? si, por qué ese largo martirio que empieza y acaba con la vida de la muger?

Por qué se condena su inteligencia a la noche densa y perpetua de la ignorancia?

Por qué se ahoga en su corazon desde los mas tiernos años, la conciencia de su individualismo, de sa dignidad como ser, que piensa, y siente? repitiéndole: no te perteneces a tí misma, *eres cosa* y no *muger*?

Por qué reducirla al estado de la *hembra* cuya única misión es perpetuar la raza?... [Manso de Noronha: 3].

Resulta evidente que, con vehemencia, Manso denunció crudamente todas aquellas prohibiciones que sujetaban a la mujer: no pensar, sangrar ni llorar. Una serie de prohibiciones que revelan la violencia simbólica a la que las mujeres eran sometidas y que las posicionaba en un nivel inferior, necesitadas de un tutor masculino que las guiase. Adelantada en su pensamiento, la escritora propondría una nueva definición de lo que implica ser mujer: un sujeto autónomo con capacidad intelectual y moral.

En consecuencia, es posible admitir con toda certeza que Juana Paula Manso colaboró en la construcción de un discurso feminista en tanto no solo identificó un problema estructural y cuestionó el orden establecido que naturalizaba la opresión femenina, sino que, además, a través de su labor periodística, exigió el reconocimiento de derechos fundamentales de la mujer y su emancipación moral e intelectual mediante propuestas políticas que les abrieran las puertas a la esfera pública e influyeran en la configuración de una sociedad más equitativa.

Su escritura fue la declaración de una necesidad urgente de cambio social y se constituyó como un mensaje revolucionario que abogaba por defender la independencia e inteligencia femenina. Sin embargo, como es evidente, su lucha provocó rechazo en una sociedad conservadora dominada por la mentalidad sexista, que se escandalizó ante la idea de que las mujeres pudiesen cuestionar la marginalidad a la que habían sido relegadas. Como resultado recibiría una inmensa oleada de ataques, y la continuidad de su revista, ante el insuficiente número de suscripciones que la financiaban, se vería en peligro. Adelantada, como resulta ya habitual en ella, Juana predeciría el destino de su periódico en la quinta entrega:

Toda mi ambicion era fundar un periódico dedicado enteramente á las señoras, y cuya única mision fuese ilustrar, lo habia conseguido asi en el Rio Janeiro donde «El Jornal das Senhoras» está en el tercer año de su publicacion. Las simpatias que merecí en aquella corte, los testimonios todos de deferencia y de apoyo, con que me favorecieron, me indugeron á esperar otro tanto en mi pais....

Infelizmente mis esperanzas fueron flores pasajeras, que el viento del desengaño deshojó al querer abrir....

Es el *Album* una planta exótica, que se marchita rápidamente, porque la tierra donde se quiere hacer germinar es dura como la roca, y no hay un rayo de sol benéfico y amigo que la abrigue y le dé vida y calor... El *Album* está destinado á una muerte prematura.... [Manso de Noronha: 40].

Si bien presente que esa planta exótica no podrá germinar en una tierra conservadora como lo es la Argentina del siglo XIX, Manso no se resignó. En su lugar, insistió en pronunciar su voz hasta el final. Aunque el *Álbum de Señoritas* contaría con apenas ocho números, siendo el último publicado el 17 de febrero, en su última entrega Juana expresaría con humildad y determinación que la recepción reticente de su periódico se había debido a que la voz femenina tenía poca relevancia en los espacios de consagración masculinos:

Las líneas que he consagrado sobre este objeto, si no son el fruto de una inteligencia feliz, por lo menos son la espresion de un deseo sincero que me animó por el bien de mi pais. He hecho todas las reflexiones que he creido mas oportunas; mas, no puedo, porque mi voz no llega hasta el círculo *privilegiado* de aquellos que *pueden*; nada soy, nada valgo, y solo *votos inútiles* es cuanto puedo ofrecer [Manso de Noronha: 50].

Esta tensión entre el fracaso y la perseverancia que la caracterizó evidencia el carácter transformador de su *Album*: para ella escribir se constituyó como una forma de resistencia y de desafiar los límites impuestos a la figura femenina.

## Conclusiones

Aunque su tiempo fue breve, el periódico se constituyó como un hito fundamental en el valioso legado de Juana Paula Manso. A través de su *Álbum de Señoritas* logró abrir un espacio crítico reflexivo en el que confrontar “los supuestos patriarcales de un proyecto nacional construido discursivamente bajo el molde del sujeto masculino, blanco, propietario, católico” [Palacio: 15] y preparar los cimientos de la emancipación femenina para las futuras generaciones.

Si bien nos separan más de 170 años desde la publicación de su *Álbum*, la voz de Juana Manso aún resuena en nosotros. Su feminismo nos sigue invitando a discutir los mecanismos del poder patriarcal aún vigentes y a repensar la construcción de los discursos feministas actuales con la misma convicción y valentía con la que ella luchó.

En definitiva, si hoy podemos alzar nuestras voces es gracias a mujeres que, como ella, supieron desafiar el orden androcéntrico establecido y volcar en la escritura sus ideas para forjar una nación más equitativa. Por último, a modo de cierre, me gustaría retomar las palabras de despedida que Juana Manuela Gorriti le dedicó en su fallecimiento y que condensan, con claridad, la magnitud de su legado: “Juana Manso gloria de la educación, sin ella nosotros seríamos sumisas, analfabetas, postergadas, desairadas. Ella es el ejemplo, la virtud y el honor que ensalza la valentía de la mujer, ella es, sin duda, una mujer” [cit. en Hernández Vega: 179-180].

## Fuente

MANSO DE NORONHA, JUANA PAULA (1854). *Álbum de Señoritas: Periódico de Literatura, Modas, Bellas Artes y Teatros*. Buenos Aires: Imprenta Americana. Digitalizado en: [juanamanso.org/album-de-senoritas-periodico-de-literatura-modas-bellas-artes-teatro-version-original/](http://juanamanso.org/album-de-senoritas-periodico-de-literatura-modas-bellas-artes-teatro-version-original/)

## Bibliografía

COROMINA, IRENE (2008). "El *Álbum de Señoritas* y la emancipación de la mujer". *Dialogía: Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 3: 169-186.

HERNÁNDEZ VEGA, GABRIELA (2011). "El sentido civilizatorio en el pensamiento de Juana Manso: Argentina 1819-1875". *Educadores en América Latina y el Caribe: De la Colonia a los siglos XIX y XX*. Diana Elvira Soto Arango, Jesús Paniagua Pérez, José Rubens Lima Jardimino, María Cristina Vera de Flachs, eds. Boyacá (Colombia): Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. 171-186. Digitalizado en: [bit.ly/4gOdyLe](http://bit.ly/4gOdyLe)

MASIELLO, FRANCINE (1989). "Ángeles en el hogar argentino: El debate femenino sobre la vida doméstica, la educación y la literatura en el siglo XIX". *Anuario del IEHS*, IV: 265-291.

PALACIO, MARTA (2008). "Orígenes del Feminismo en Argentina: La escritura emancipatoria ilustrada y crítica de Juana Manso". Ortiz, Gustavo; Specchia, Nelson, eds. *Ilustración y Emancipación en América Latina*. Córdoba: EDUCC. 159-205.

PAGLIARULO, ELISABETTA (2011). "Juana Paula Manso (1819-1875): Presencia femenina indiscutible en la educación y en la cultura argentina del siglo XIX, con proyección americana". *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 13, 17: 17-42.

# Juana Manso y sus aportes a la construcción identitaria de la Argentina del siglo XIX

Juana Manso and her contributions to the construction of identity in  
19th century Argentina

Agustina Belén BOGADO

Universidad Nacional del Nordeste  
[agustinabogado96@gmail.com](mailto:agustinabogado96@gmail.com)

## Resumen

Escritora, educadora y periodista, Juana Paula Manso promovió, desde sus escritos, una visión inclusiva de la sociedad, desafiando los discursos hegemónicos de su tiempo que relegaban a mestizos y otros sectores marginados al lugar de *otro*, al lugar del alterno. La pregunta que nos hacemos radica en indagar de dónde surge ese posicionamiento desafiante hacia el imaginario de la época. Es por ello que la presente ponencia realiza un recorrido por la vida y obra de Manso (1819-1875), con especial atención a su tratamiento del *otro* como un personaje clave en la conformación de la nación argentina, para entender así el cuestionamiento que realiza la autora a las jerarquías sociales de la época. De esta manera consideramos necesario tener en cuenta algunos eventos que marcaron la vida de la escritora, como sus exilios y viajes y su relación con Domingo Faustino Sarmiento. Será necesario, además, apoyarnos en los estudios sobre alteridad y nación de Homi Bhabha [1994] y Benedict Anderson [1993]; los análisis sobre literatura y mestizaje en el siglo XIX de María Rosa Lojo [2015], David Solodkow [2005] y María Laura Pérez Gras *et al.* [2016]; y los aportes de Dora Barrancos [2010], Andrea Bocco [2016] y María Rosa Lojo [2013] sobre el pensamiento de las mujeres intelectuales decimonónicas. De esta manera, consideramos que el recorrido biográfico y textual que nos proponemos permitirá visibilizar el papel distintivo de Juana Manso en la disputa por la definición de la argentinidad y en la reconfiguración de la figura del *otro* dentro del imaginario social de la época.

**PALABRAS CLAVE:** Juana Manso, *otro*, Argentina del siglo XIX, reconfiguración, imaginario.

## Abstract

Writer, educator and journalist, Juana Paula Manso promoted, from her writings, an inclusive vision of society, challenging the hegemonic discourses of her time that relegated mestizos and other marginalized sectors to the place of the other, to the place of the alternate. The question we ask ourselves is to find out where this defiant stance towards the imaginary of the time comes from. That is why this paper makes a journey through the life and work of Manso (1819-1875), with special attention to her treatment of the other as a key character in the shaping of the Argentine nation, in order to understand the author's questioning of the social hierarchies of the time. In this way, we consider it necessary to take into account some events that marked the writer's life, such as her exiles and travels and her relationship with Domingo Faustino Sarmiento. It will also be necessary to rely on the studies on otherness and nationhood by Homi Bhabha [1994] and Benedict Anderson [1993]; the analyses on literature and miscegenation in the nineteenth century by María Rosa Lojo [2015], David Solodkow [2005], and María Laura Pérez Gras et al. [2016]; and the contributions of Dora Barrancos [2010], Andrea Bocco [2016] and María Rosa Lojo [2013] on the thought of nineteenth-century intellectual women. In this way, we consider that the biographical and textual journey that we propose will allow us to make visible the distinctive role of Juana Manso in the dispute for the definition of Argentinianess and in the reconfiguration of the figure of the other within the social imaginary of the time.

**KEYWORDS:** Juana Manso, *other*, 19th century Argentina, reconfiguration, imaginary.

## Introducción

La construcción de la Nación Argentina en el siglo XIX estuvo atravesada por tensiones políticas, sociales y culturales, en torno a la definición de una identidad colectiva. En este contexto, la literatura y la prensa jugaron un papel central como espacios de configuración simbólica del imaginario nacional. En ese

entramado, la figura del *otro* fue muchas veces utilizada para trazar los límites de la ciudadanía y definir quiénes quedaban dentro o fuera del proyecto de país, en la búsqueda de un proyecto blanqueador, conocido como “purismo de raza”.

Juana Paula Manso (1819-1875), como escritora, educadora y periodista, se convirtió en una figura central en los debates culturales y políticos del siglo XIX argentino. Su propuesta intelectual y pedagógica se plantea como un contrapunto disruptivo, que tensiona los discursos dominantes de la época al visibilizar a esos *otros*. La pregunta que nos hacemos radica en indagar de dónde surge ese posicionamiento desafiante hacia el imaginario de la época. Es por ello que la presente ponencia realiza un recorrido por la vida y obra de Manso (1819-1875), con especial atención a su tratamiento del *otro* como un personaje clave en la conformación de la nación argentina, para entender así el cuestionamiento que realiza la autora a las jerarquías sociales de la época. De esta manera consideramos necesario tener en cuenta algunos eventos que marcaron la vida de la escritora, como sus exilios y sus viajes<sup>30</sup>, así como también su relación con Domingo Faustino Sarmiento.

Este trabajo, entonces, propone una lectura que articule el recorrido biográfico de Manso con su proyecto

---

<sup>30</sup> Juana Paula Manso vivió en distintos países de América. En primer lugar, fue exiliada junto a su familia a Montevideo, Uruguay —en ese momento refugio para intelectuales y opositores al régimen rosista. Más adelante, debido a la persecución política a su familia, debe exiliarse a Brasil, donde conocerá a su futuro marido y, junto a él, recorrerá Estados Unidos y Cuba. Para más información sobre la biografía de Juana Manso, consultar [juanamanso.org/https-juanamanso-org-cronologia/](http://juanamanso.org/https-juanamanso-org-cronologia/)

intelectual y literario, considerando los aportes teóricos de Benedict Anderson sobre la nación como comunidad imaginada; los estudios sobre mestizaje y literatura del siglo XIX de David Solodkow, María Rosa Lojo [2015] y María Laura Pérez Gras *et al.*, así como los aportes de Dora Barrancos y Andrea Bocco sobre el pensamiento de las mujeres ilustradas.

De esta manera, consideramos que la obra de Juana Manso habilita una relectura de los discursos fundacionales argentinos, a partir de un cuestionamiento a la propuesta blanqueadora y homogeneizadora de la época, y una visibilización o reconfiguración de la figura del *otro* dentro del imaginario social.

### La Argentina del siglo XIX: nación blanca, europea y civilizada

Para comprender el carácter disruptivo de la figura de Juana Manso, es necesario situarla en el complejo entramado social, político e ideológico de la Argentina decimonónica. En un siglo signado por los enfrentamientos entre unitarios y federales, las campañas militares en el interior, las guerras de independencia, el exilio de los intelectuales, la sanción de la Constitución de 1853 y las políticas de organización del Estado, el discurso nacional se fue consolidando sobre una matriz racializada y jerárquica. Pérez Gras *et al.*, en su recorrido sobre la construcción del *otro* como marginal en la literatura decimonónica argentina, afirma: “el concepto de «desierto» como espacio simbólico negativo —lugar de la carencia, la intemperie, el retraso y la barbarie—, en oposición al espacio urbano, simbólicamente positivo —ámbito propio del progreso y la

civilización—, ambos consolidados por los clásicos decimonónicos [...]” [2]. La Argentina era, entonces, un espacio de disputa por la definición de la identidad nacional. El proyecto de modernización, impulsado por figuras como Sarmiento, buscó modelar una nación blanca, europea y civilizada, en donde se excluyeron simbólicamente sujetos mestizos, indígenas y afrodescendientes del relato oficial de la nación. Como afirma Solodkow: “Para Sarmiento la mezcla de sangres es negativa puesto que en ella se opera una síntesis de lo peor de cada raza” [108]. La figura del *otro*—múltiple, inestable, inasimilable— fue así constituida como obstáculo para el desarrollo de un país moderno: su objetivo era incluir a todos en el sistema educativo, pero anulando o transformando aquellos sujetos *otros*, civilizándolos.

Como advierte Anderson, la nación es una comunidad imaginada, es decir, una construcción cultural e histórica que realizan los sujetos sobre un territorio. Los sistemas de educación, el periodismo, la administración estatal, entre otros, contribuyen a la creación de una conciencia nacional al reproducir continuamente el nombre de la nación y los signos de su pertenencia. En el imaginario argentino decimonónico no todos los sujetos fueron incluidos por igual, no todos fueron “imaginados” como parte de la comunidad. En este contexto, la literatura, el periodismo y los discursos pedagógicos jugaron un papel clave en la elaboración simbólica de una identidad colectiva. Por ejemplo, desde la educación, el ideario liberal de figuras como Sarmiento promovió una instrucción pública que debía “civilizar” a la población y modelar el ciudadano ideal — hombre, blanco, letrado, europeo, civilizado—. Era esta una pedagogía nacional que excluía simbólicamente a los *otros*:

desplazaba a los márgenes a indígenas, mestizos, afrodescendientes, gauchos y mujeres<sup>31</sup>.

Sin embargo, frente a este imaginario racial, surgieron algunas voces que cuestionaron o propusieron nuevas alternativas. El siglo XIX fue testigo, entonces, de una incipiente intervención femenina en la esfera pública, mujeres que ocuparon lugares marginales pero influyentes en algunos debates relacionados sobre educación, ciudadanía e identidad: intelectuales que desafiaron el orden patriarcal y racial y propusieron una mirada crítica de la nación [Barrancos 2010]. Una de ellas fue Juana Paula Manso, quien desarrolló su pensamiento en diálogo y tensión con este contexto.

### Mujeres intelectuales y discurso político: Juana Manso en su contexto

Juana Paula Manso (1819–1875) fue una figura singular en el entramado intelectual del siglo XIX argentino. Escritora, periodista, traductora y pedagoga, su vida y su obra

---

<sup>31</sup> En la literatura incluso encontramos muchos rastros de esta exclusión o de esta búsqueda de una identidad nacional en detrimento de esos *otros*. Numerosos son los trabajos que lo demuestran. Para seguir en la misma línea, compartimos un fragmento del *Facundo* de Sarmiento: “El pueblo que habita estas extensas comarcas se compone de dos razas diversas, que, mezclándose, forman medios tintes imperceptibles: españoles e indígenas. [...]. La raza negra, casi extinta ya –excepto en Buenos Aires– ha dejado sus zambos y mulatos, habitantes de la ciudades. [...] Por lo demás, de la fusión de estas tres familias ha resultado un todo homogéneo, que se distingue por su amor a la ociosidad e incapacidad industrial. [...] Mucho debe haber contribuido a producir este resultado desgraciado, la incorporación de indígenas que hizo la colonización” [28-29].

estuvieron atravesadas por una temprana inclinación por el saber, en una época que relegaba a las mujeres al espacio privado:

Hacia la segunda mitad del siglo XIX surgieron las teorías sociales emancipatorias del proletariado, pero también la ciencia que aseguraba la inferioridad de algunas poblaciones, de determinadas razas y, por supuesto, de las mujeres. [...] Se asumió que el orden natural –cuando no la trascendencia divina– imponía funciones diferenciales para varones y mujeres. [...] Las mujeres fueron catalogadas como débiles y menos inteligentes, solo aptas para parir, criar y asistir al cónyuge. [...] Los varones fueron indicados como fuertes y más inteligentes, idóneos para producir, realizar descubrimientos científicos y gobernar [Barrancos: 90].

En este contexto, Juana Manso inició una interesante trayectoria: fue pionera en la gestión educativa, en el periodismo femenino y en la reflexión política desde una perspectiva crítica y disruptiva. Mucho se ha escrito y dicho sobre la vida de esta autora; sin embargo, en relación al asunto que aquí nos compete observar, en cuanto a sus aportes a la construcción identitaria de la Argentina decimonónica, podríamos atrevernos a dividir su biografía en dos grandes sucesos: sus experiencias de exilio/emigración y su vínculo con Sarmiento.

A lo largo de toda su vida, Juana Manso junto a su familia vivió en distintas partes del continente. Sus experiencias de exilio la llevaron a moverse por Uruguay, Brasil, Estados Unidos y Cuba. Esto le permitió un gran enriquecimiento intelectual: construyó su pensamiento político y pedagógico, ya que mantuvo contacto directo con debates en torno a ideas progresistas,

abolicionistas y feministas. En Uruguay, entre 1840 y 1842, a sus veintitantos años, comenzó a publicar sus primeros escritos literarios y periodísticos, frecuentó tertulias y espacios intelectuales y se empapó del ideario de la Generación del 37, con ideas como la educación como motor de progreso, la ciudadanía activa y la crítica a estructuras coloniales y autoritarias. Uruguay, en ese momento, era refugio para intelectuales y opositores políticos del régimen rosista. Entre 1845 y 1849, a partir de sus veintiséis años aproximadamente, conoce Estados Unidos y Cuba, luego de casarse. En Estados Unidos, en un momento en el que la sociedad norteamericana estaba en pleno proceso de consolidación democrática e industrial, pudo observar el sistema escolar estadounidense y el modelo republicano. En varios textos posteriores a este viaje, como artículos en la *Revista del Río de la Plata*, se pueden leer referencias a estas cuestiones –como la educación de las mujeres– que fueron llamativas para Manso. El viaje, además, significó más adelante establecer puntos en común con Sarmiento, quien había viajado unos años antes y también había vuelto maravillado. En Cuba, colaboró en publicaciones locales con ensayos culturales, en donde manifestaba su preocupación por la educación, la emancipación femenina y el cosmopolitismo, en un contexto en el que ese país discutía sobre la esclavitud. Estuvo en contacto con intelectuales abolicionistas, lo cual consolidó su posición crítica frente a la desigualdad racial. En Brasil, por otro lado, fundó y dirigió *O Jornal das Senhoras* en 1852, uno de los primeros periódicos feministas de Latinoamérica, desde donde abogó por la educación de las mujeres, la igualdad de derechos, la abolición de la esclavitud, la emancipación moral e intelectual de las mujeres, el matrimonio por elección, el

cuestionamiento a las jerarquías sociales establecidas y el respeto a los sectores subalternos.

Estas experiencias ampliaron su horizonte intelectual y le permitieron elaborar una crítica más aguda a las estructuras establecidas en nuestro país<sup>32</sup>. A su regreso, a mediados de la década de 1850, traía consigo una sólida experiencia internacional, una visión educativa integral y un compromiso profundo con la construcción de una nación más inclusiva y democrática. Años más tarde la convocará Domingo Faustino Sarmiento, para participar en la reorganización del sistema educativo. Aunque compartían el interés por la modernización y la educación pública, la relación entre ambos fue compleja: mientras Sarmiento imaginaba una nación homogénea, civilizada a partir del modelo europeo, Manso defendía una concepción más amplia e inclusiva de la ciudadanía, que contemplaba a mujeres, mestizos, afrodescendientes e inmigrantes. Como señala David Solodkow [2005], el pensamiento sarmientino sobre raza y nación estaba plagado de tensiones irresueltas y, en ese espacio de ambigüedad, la figura de Manso se vuelve clave para visibilizar una alternativa menos excluyente.

En 1859, a sus cuarenta años, fue designada directora de la primera escuela mixta del país –la Escuela Normal Mixta de

---

<sup>32</sup> En 1849 se muda con su familia a Niteroi, en la fortaleza de Gragoatá, en donde finaliza la escritura de los *Misterios*, una narrativa que se constituye como espacio de intervención política, en cuanto al cuestionamiento de la construcción del *otro* racializado y su exclusión del imaginario argentino. También escribió y publicó *La familia del comendador*, una novela que, si bien responde a convenciones del folletín sentimental, se articula como una crítica a la esclavitud, al racismo estructural y a las relaciones de poder patriarcales.

Buenos Aires– y desde allí impulsó una pedagogía moderna, laica y emancipadora. Su apuesta por la educación como herramienta de transformación social incluía la idea de que todo sujeto, sin importar su origen étnico, clase social o género, debía acceder a la instrucción. Esta convicción la llevó a escribir manuales escolares, artículos de divulgación y conferencias públicas en los que denunciaba las desigualdades de género y clase que persistían en el sistema educativo. Su ideal pedagógico —educar a todos, sin distinción de sexo, raza ni origen social— constituye una propuesta moderna, en abierta contraposición con los discursos hegemónicos de su tiempo.

Teniendo en cuenta este fugaz recorrido por su biografía, observamos que los ejes de su pensamiento pueden sintetizarse en tres grandes apuestas —y aportes—: a) la educación como herramienta de emancipación, de desarrollo del pensamiento crítico; b) la reivindicación del rol de la mujer en el espacio público; y c) la denuncia de las jerarquías raciales, defendiendo y valorando la diversidad cultural y étnica nacional. Esta tríada se articula con una visión crítica de la tradición, un impulso transformador desde la cultura escrita y una sensibilidad humanista que atraviesa toda su obra. La figura de Juana Manso, entonces, no puede comprenderse sin este contexto de tensiones entre inclusión y exclusión, civilización y barbarie, unidad e hibridez. En esa encrucijada se inscribe su producción, que retoma los dilemas centrales de su tiempo pero los articula desde un lugar *otro*, con una propuesta ética y política que sigue siendo fecunda para pensar las formas en que se construye la alteridad en los discursos nacionales.

Andrea Bocco y María Rosa Lojo [2013] destacan cómo las escritoras del siglo XIX –Eduarda Mansilla, Rosa Guerra, Juana Manuela Gorriti–, desde sus textos, articularon contradiscursos frente a las formas de exclusión racial y social predominantes: en ellas aparece la posibilidad de mestizaje, de mirada compleja hacia el otro y de protagonismo femenino. En el caso de Juana Manso, su literatura y su pensamiento configuran un lugar de enunciación otro, desde el cual se reinterpreta el ideario nacional y se proponen nuevas formas de ciudadanía, más inclusivas y menos homogéneas.

### Conclusiones

La figura de Juana Paula Manso representa una clave de lectura fundamental para comprender las tensiones que atravesaron la construcción de la identidad nacional argentina en el siglo XIX. Su intervención en los debates sobre educación, ciudadanía y cultura no solo desafió los mandatos de género de su tiempo, sino que también tensionó activamente las jerarquías sociales y raciales que sostenían el relato hegemónico de la nación. Desde los márgenes –sin estar plenamente integrada al canon pero tampoco totalmente excluida–, logró irrumpir en un campo intelectual profundamente masculinizado, con una voz disonante y crítica que no solo se atrevió a ocupar un espacio público reservado a los varones, sino que lo hizo desde una perspectiva profundamente disruptiva: cuestionó de manera frontal las jerarquías de género, clase y raza que sustentaban el proyecto civilizatorio dominante, a partir de una mirada política, pedagógica e inclusiva.

El pensamiento de Juana Manso, moldeado por las experiencias del exilio, el contacto con otras culturas y una firme vocación educativa, articuló un proyecto alternativo en el que la figura del *otro* —mujeres, mestizos, indígenas, afrodescendientes— dejó de ser concebida como amenaza para ser reconocida como parte constitutiva de una comunidad posible, plural e igualitaria. Su literatura y su acción pedagógica propusieron un lugar de enunciación distinto, desde el cual desafió los límites del discurso dominante y propuso nuevas formas de ciudadanía, más inclusivas y menos homogéneas. En este marco, Juana Paula Manso, a quien homenajeamos, no solo fue una precursora: fue una voz disonante, incómoda, que supo ocupar —y forzar— un lugar en un campo intelectual hostil, dejando una huella indeleble en el modo de pensar la nación, la ciudadanía y la alteridad en el siglo XIX. En ese sentido, su figura se vuelve fundamental para repensar las narrativas decimonónicas desde una perspectiva crítica, de género e interseccional. Revisitar su legado hoy no es solo un ejercicio de memoria, sino también una posibilidad de análisis del pasado, en donde la diferencia no sea vista como un problema, sino como una manera de enriquecer el proyecto y la identidad nacional, en la construcción de “otra biblioteca posible del siglo XIX”, en palabras de María Rosa Lojo [2015].

En síntesis, y respondiendo a la pregunta que nos hacíamos al inicio de esta ponencia, el pensamiento de Juana Manso podríamos afirmar surge de una confluencia entre su experiencia personal en distintos países, su compromiso pedagógico y su acción literaria, que le permitió cuestionar y rechazar los fundamentos mismos del relato nacional decimonónico.

## Fuentes

JUANA MANSO: *vida y obra de una heroína argentina* (2010). María De Giorgio, responsable. [juanamanso.org](http://juanamanso.org)

## Bibliografía

ANDERSON, BENEDICT (1993). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

BARRANCOS, DORA (2010). *Mujeres en la sociedad argentina: Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.

BHABHA, HOMI (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

BOCCO, ANDREA ALEJANDRA (2016). "Escrituras de mujeres y relaciones interétnicas: Un contradiscurso del racismo en la literatura argentina". *Revista Landa*, 5, 1: 210-221. <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol5n1/13.%20DOSSIER%201%20Andrea%20Bocco%20Escrituras%20de%20mujeres%20y%20relaciones%20interneticas.pdf>

LOJO, MARÍA ROSA (2013). "La novela histórica en la Argentina, del romanticismo a la posmodernidad". *Cuadernos del CILHA*, 14, 2: 38-66. [dialnet.unirioja.es/ejemplar/399666](http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/399666)

--- (2015). "La literatura argentina del siglo XIX, objeto de la crítica y materia de la ficción". *Cuadernos de Literatura*, 19, 37: 285-312. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-37.lads>

PÉREZ GRAS, MARÍA LAURA; BALDRICH, CORINA; MARSON, JOANA; LEMO, MATÍAS (2016). "El 'desierto' y la construcción del marginal en la literatura argentina". *Telar*, 14: 23-48. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6069135>

SARMIENTO, DOMINGO (1967). *Facundo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

SOLODKOW, DAVID (2005). "Racismo y Nación: Conflictos y (des)armonías identitarias en el proyecto nacional sarmientino". *Decimonónica*, 2, 1: 95-121. [https://www.decimononica.org/wp-content/uploads/2013/01/Solodkow\\_V2.1.pdf](https://www.decimononica.org/wp-content/uploads/2013/01/Solodkow_V2.1.pdf)

# Las sufrientes: El legado de Juana Paula Manso en las jóvenes escritoras decimonónicas

The Sufferers: Juana Paula Manso and her legacy among young women writers of the nineteenth century

María Gabriela BOLDINI

Universidad Nacional de Córdoba  
gabriela.boldini@unc.edu.ar

## Resumen

En 1876, la escritora cordobesa María Eugenia Echenique (seudónimo: Sor Teresa de Jesús) publica en *La Ondina del Plata* un cuento titulado “Las campanas del convento”, cuya trama ficcionaliza un vínculo filial entre Juana Manso y la voz narradora. En primera persona, Sor Teresa (hija y monja) evoca la dolorosa historia de vida de su madre, ya fallecida. Una serie de marcas textuales permite establecer un paralelo entre la historia ficcional narrada y la vida de Juana Paula Manso. ¿Por qué esta ignota escritora de provincia adopta como madre literaria a Juana Manso? En este escrito analizaremos las conexiones vivenciales y literarias entre ambas escritoras. Al igual que Manso, María Eugenia Echenique se configura como una escritora romántica y sufriente, trabajadora de la palabra, impugnadora de la violencia machista y férrea partidaria de la emancipación social de la mujer. El texto traza series literarias y configura tradiciones. Juana Manso se constituye en un referente modélico, ideológico y estético para la joven escritora cordobesa. También consideraremos cómo se va construyendo la memoria *post mortem* de Juana Manso y qué resonancia tiene su legado en las nuevas generaciones de escritoras, en las que se ubica María Eugenia Echenique.

**PALABRAS CLAVE:** escritura de mujeres, Juana Manso, María Eugenia Echenique, legados, subjetividad romántica.

## Abstract

In 1876, the cordoban writer María Eugenia Echenique (pseudonym: Sister Teresa de Jesús) published a short story in *La Ondina del Plata* entitled "Las campanas del convento" ("The Convent Bells"). The plot fictionalizes a filial bond between Juana Manso and the narrator. In first person, Sister Teresa (daughter and nun) evokes the painful life story of her deceased mother. A series of textual markers allow us to establish a parallel between the fictional story narrated and the life of Juana Paula Manso. Why does this unknown provincial writer adopt Juana Manso as her literary mother? In this article, we analyze the experiential and literary connections between these two writers. Like Manso, María Eugenia Echenique presents herself as a romantic and suffered writer, word worker, opponent of sexist violence, supporter of the women's social emancipation. The text traces literary series and configures traditions. Because of her life story and her progressive ideas, Juana Manso is presented as a role model for María Eugenia Echenique. We will also consider how Juana Manso's posthumous memory is constructed and what resonance her legacy has on new generations of writers, including María Eugenia Echenique.

**KEYWORDS:** women's writing, Juana Manso, María Eugenia Echenique, legacies, romantic subjectivity.

## Introducción

La escritura de mujeres en el siglo XIX está recorrida por ocultamientos y construcción de ficciones autorales. Son muchas las escritoras que cautelosamente se posicionan en el espacio público con la máscara de una autoría escondida [Batticuore] para resguardarse frente a críticas y descalificaciones (tanto de hombres como de mujeres), en torno a sus prácticas de escritura y colocaciones dentro del campo intelectual. Hasta mediados del siglo XX, la profesionalización literaria representa un conflicto para las mujeres ya que esta actividad las sustrae del ámbito doméstico y las viriliza, ubicándolas en un lugar que se concibe ilegítimo, de exclusividad masculina. La autoría escondida con la

ficción del seudónimo también apunta a crear una pose autoral: el sujeto enunciador construye un personaje, elige un nombre para mostrarse de una determinada manera, apela a despertar la atención o la mirada del otro.

En esta ponencia analizaremos las diferentes subjetividades escondidas que se despliegan en la escritura de María Eugenia Echenique, en conexión con la obra de Juana Manso. Ficciones autorales que articularemos desde un eje semántico común que liga ambas escritoras y escrituras: la experiencia romántica del sufrimiento y el desencanto. Juana Manso muere en 1875 y su legado resuena en las nuevas generaciones de escritoras: las nacidas alrededor de la década del 50, que hacia 1870 debutan en el campo intelectual, como lo hace María Eugenia Echenique. Esta escritora del interior había nacido en 1851 en Anisacate, un paraje rural cercano a la ciudad de Córdoba, y murió muy joven, en 1878, con tan solo veintisiete años de edad, como consecuencia de una larga enfermedad. Juana Manso se constituye en un referente modélico, ideológico y estético, para la joven escritora cordobesa, quien se presenta como una férrea partidaria de la emancipación social de la mujer. Sus escrituras románticas también revelan sensibilidades dolientes.

### **Un relato enigmático: “Las campanas del convento”**

El punto de partida para el análisis es un cuento titulado “Las campanas del convento”, que María Eugenia Echenique (con seudónimo Sor Teresa de Jesús) publica en el semanario porteño *La Ondina del Plata*, en febrero de 1876. Aunque con libertades literarias, este relato ancla en varios

sucesos de la biografía de Juana Paula Manso, con marcas textuales reconocibles que operan como guiños para los lectores: el nombre de sus personajes: Paula, Francisco, sus actividades artísticas: la poesía y la música, su vida bohemia e itinerante: la mención del viaje a Filadelfia (Estados Unidos), el fracaso y las penurias económicas, el maltrato, la separación conyugal y el abandono que Francisco realiza del hogar, dejando a Paula sola, con dos hijas pequeñas a cargo. Políglota y dotada de mucha inteligencia, esta mujer se dedica a la enseñanza para sostener económicamente el hogar. El relato está narrado en primera persona, desde la perspectiva de su hija Teresa: una monja carmelita que rememora la figura de su madre, ya fallecida, y su historia de vida desafortunada.

Es indudable que este cuento establece un vínculo filial y literario entre Juana Manso y María Eugenia Echenique (escondida bajo el velo monjil de Sor Teresa), lo que da lugar a una serie de interrogantes que intentaremos desarrollar brevemente en este escrito. ¿Qué identificaciones y puntos de contacto se advierten entre ambas escritoras, no solo en sus historias de vida dolorosas, sino también en sus producciones intelectuales? ¿Por qué esta ignota escritora de provincia adopta como madre literaria a Juana Manso? ¿Hubo acercamientos históricos entre ambas escritoras?

En este relato, la autoría escondida se manifiesta básicamente en dos aspectos: el uso del seudónimo, por un lado, y del espejo, por otro. Acaso para hablar de sí misma y de su historia familiar, María Eugenia Echenique se ve proyectada en la biografía de Juana Manso, pero desde un rol filial, poniendo de

relieve la unidad y los fuertes lazos afectivos que Juana construye con dos hijas, luego del abandono paterno/conyugal. Sor Teresa le impone además un sentido pedagógico a la historia de vida de su madre. El relato funciona como una advertencia a las niñas que despiertan a la vida sobre los engaños e hipocresías de los hombres: “lobos que devoran con sonrisas y elocuentes frases el manjar de vuestras almas” [1876a: 79], y una anatema también para los *malos padres* que abandonan el hogar, la mujer y los hijos. Contamos con pocos datos biográficos acerca de María Eugenia Echenique, pero sabemos que su carrera literaria estuvo impulsada, en gran medida, por razones económicas de índole familiar. La muerte de su padre, en 1871, ocasionó el desplome familiar. Desde entonces, las hijas mayores –María Eugenia y Rosario (también escritora y artista plástica)– cooperarán con el sostén económico de la familia. María Eugenia, que apenas iniciaba su trayectoria literaria, acrecienta su trabajo intelectual enviando escritos a distintos periódicos locales y también se instituye en asidua colaboradora de *La Ondina del Plata*<sup>33</sup>, un semanario femenino porteño, dirigido por Luis Telmo Pintos, en el que tuvo un lugar destacado como escritora, ensayista y polemista. A partir de 1875, se hace cargo de una columna de la revista, en la que publica artículos que relevan las necesidades de la mujer argentina. Para esta escritora, la prensa constituye un punto de partida para iniciar una trayectoria literaria y hacerse un *nombre* en el campo intelectual local y porteño, pero también

---

<sup>33</sup> Entre 1875 y 1877, *La Ondina del Plata* publica más de cincuenta colaboraciones de María Eugenia Echenique.

una fuente de ingresos. Al igual que Juana Manso, se constituye en una trabajadora de la palabra.

En *La Ondina del Plata*, la escritora oscila entre dos modalidades de escritura: la exhibida y la escondida. Esta estrategia enunciativa abre un interesante juego especular de subjetividades, poses y regulaciones del decir en su obra. En los escritos de autoría exhibida se impone la enunciativa ideóloga. Por el contrario, los textos firmados por Sor Teresa de Jesús se caracterizan por su tono intimista, romántico y testimonial, ligándose así con una de las múltiples facetas de la obra de Juana Manso. En torno a Sor Teresa, se construye una auténtica ficción autoral, un heterónimo. La monja se configura como una mujer sufriente, huérfana y melancólica, que ha decidido retirarse del mundo y optar por la reclusión religiosa a causa de la maldad y la violencia de los hombres. Su subjetividad romántica se construye desde el lugar de la diferencia, la incompreensión, la estigmatización y el martirio. Sor Teresa es la mujer fea y solterona, marginada por la sociedad; es la beata que ha encontrado en la oración y la escritura un oasis para consolar sus penas. Echenique proyecta en este personaje sufriente (¿acaso su *alter ego*?) los padecimientos que sufren las mujeres en una sociedad dominada por los hombres. Con su testimonio, establece una *hermandad en penas* con sus lectoras de *La Ondina del Plata* y también se inscribe en una genealogía de mujeres/escriptoras sufrientes, como Juana Manso.

Sobre esta última pesa también el estigma de la *fea culta*. Ante la sociedad, Juana se construye de manera monstruosa porque su escritura polémica y desafiante atenta contra el decoro

y los códigos del buen decir. Pero además, por su carácter y apariencia física, rompe con los estereotipos románticos asociados al *bello sexo*: el recato, la prudencia, la belleza. Se presenta así como una mujer desaliñada, impresentable, gorda, varonil y pobre. Su nombre está asociado al ridículo. Juana es *ocre*, como bien señala Sarmiento en una carta de 1865. En su obra, la sensibilidad romántica despunta fundamentalmente en sus escritos íntimos, pero también en su escritura periodística y la ficción literaria. Juana cierra su fracasado semanario *Álbum de Señoritas: Periódico; Literatura, modas, bellas artes y teatro* (1854) con la dolorosa metáfora romántica de la pérdida de un hijo. El álbum es un hijo literario que sepulta. En su epitafio alega que “vivió y murió desconocido como su madre lo fue siempre en la región del Plata” [1854b: 64]. Juana Manso construye una ficción romántica de su propia vida, pero también hace de ella una causa política. En 1856, por ejemplo, publica un texto ensayístico titulado *Consolaciones*, en el que indaga en el tópico romántico del “corazón enfermo”. Como escritora filósofa y educadora, espiritualmente fortalecida por los golpes de su vida, despliega una pedagogía de las pasiones y aspira a sanar corazones enfermos. En este caso, lo personal (la autoconsolación) tracciona hacia lo colectivo.

Por su parte, al igual que Juana Manso, los escritos de Sor Teresa de Jesús plantean demandas en torno a la educación científica de las mujeres y su emancipación social y económica. En su artículo “Educación de la mujer”, la voz enunciativa se pregunta:

¿En este país puede una niña estudiar para médico, abogado, boticario? ¡Dios nos guarde! La infeliz que lo pretendiera iría a concluir sus días en el hospital de locas, nuestras costumbres no admiten a la mujer en ese terreno [1875a: 64].

Sus ensayos también cuestionan la moralidad patriarcal que oprime a las mujeres y las constituye en objetos. En este sentido, Sor Teresa se detiene particularmente en la figura de la coqueta, a la que configura como víctima del materialismo machista, el egoísmo y la hipocresía. El hombre quiere de la mujer un imposible. Desdeña a “las feas”, que no responden a ciertos estereotipos de belleza, pero a la vez condena la coquetería y las fruslerías en las mujeres. Juana Manso también realiza un planteo similar en su artículo “Educación de la mujer”, incluido en *Álbum de Señoritas*. Allí señala que son los hombres los que, en definitiva, convierten a la mujer ángel en un demonio, corrompiendo su espíritu:

La mujer es esclava de su espejo, de su corsé, de sus zapatos, de su familia, de su marido; sus movimientos de cuentan, sus pasos se miden, *un ápice fuera de la línea prescripta, ya no es mujer, es el qué?... Un ser mixto sin nombre, un monstruo* [Manso 1854b: 59; el destacado es nuestro].

Los mandatos sociales oprimen a las mujeres, limitando su accionar en la esfera de la domesticidad, su rol materno y conyugal. En su artículo “Emancipación moral de la mujer” [1854a], Juana Manso se pregunta por qué la sociedad reduce a la mujer al estado de *hembra*, otorgándole como única misión perpetuar la raza. También lo hace María Eugenia Echenique en su artículo “La emancipación de la mujer”, cuando

advierte que solo la mujer instruida puede emanciparse de su naturaleza procreadora; una condición que, en definitiva, la animaliza y la acerca a la barbarie: “la [mujer] ignorante [...] que solo aspira a casarse y reproducirse, y comprende la maternidad como la única misión de la mujer sobre la tierra, puede ser la esposa de un *salvaje*” [1876b: 387; el destacado es nuestro].

La alienación de las mujeres se manifiesta también en el veto a sus sentimientos, su silencio impuesto y abnegación. Juana Manso desarrolla este tópico en “Emancipación moral de la mujer” de *Álbum de Señoritas*, al señalar que la mujer en todo “tiene 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...” [1854a: 3]. La sociedad patriarcal ahoga su dignidad como ser que piensa y siente, repitiéndole “no te perteneces a ti misma, eres cosa y no mujer” [3]. Del mismo modo, Sor Teresa de Jesús plantea que la mentira y la apariencia son las mayores amarguras en la vida de la mujer:

Vivir sin poder llorar, cuando el corazón lo necesita, mezclar un sollozo con una carcajada, es el mayor tormento que pudieron inventar las preocupaciones sociales. [...] Tener corazón es romanticismo, no tenerlo es coquetería [1875b: 100].

Sor Teresa además introduce la figura del *coqueto* para referirse a los hombres que engañan y juegan con el corazón de las mujeres: *lobos enmascarados, tigres disfrazados, reptiles venenosos* [1875c: 387], cuyas prácticas son avaladas, e incluso aplaudidas, en el orden social patriarcal, como gestos de hombría o virilidad. Aunque las maldades del coquetismo se atribuyen

exclusivamente a las mujeres, los hombres coquetos proliferan en la sociedad, como el personaje de Francisco (¿de Norohna?) en el cuento “Las campanas del convento”, ya referido.

Como se advierte, las filiaciones ideológicas entre Juana Manso y María Eugenia Echenique resultan notorias. El nombre propio de Teresa de Jesús tiene además un importante valor simbólico en la obra de esta escritora cordobesa. Le impone una marca de localía a su producción intelectual, ya que la figura de la Santa española está asociada a la historia e identidad cultural cordobesas<sup>34</sup>. Pero además contribuye a crear una pose autoral: la de escritora cristiana y de provincia. Con la elección del seudónimo, María Eugenia Echenique abreva en una tradición católica reformista y se inscribe en una genealogía de mujeres cristianas, letradas, que promueven (a su modo) un empoderamiento femenino. En *Las moradas* [(1577) 2008], Santa Teresa de Jesús impulsa a sus hermanas e hijas –las carmelitas descalzas– a iniciar un camino de autoconocimiento y liberación interior a través del misticismo, para que puedan acceder y valorar su castillo interior, por fuera de la órbita institucional, clerical. Aunque anclada en la fe protestante, la obra de Juana Manso también abre un camino hacia la espiritualidad cristiana. Por su parte, el símbolo del claustro (alma, morada interior) se

---

<sup>34</sup> Córdoba ha sido sede de importantes órdenes religiosas, cuyas prácticas y discursos han estado estrechamente ligados con la historia y el desarrollo cultural de la ciudad. La fundación del monasterio San José de Carmelitas descalzas, popularmente conocido como “el convento de las Teresas”, se remonta a tiempos de la colonia (1628) y se entrama con la memoria de familias patricias locales, como la de Tejeda. Juan de Tejeda, padre del poeta Luis de Tejeda, destinó su casa y aportó con recursos económicos para la creación de este recinto religioso.

nutre de varios sentidos en la escritura de María Eugenia Echenique. Está asociado con la marginalidad social de la mujer, su encierro doméstico y la violencia patriarcal que la expulsa del mundo. Pero este espacio de reclusión puede reconvertirse en un oasis que redime: una elección de vida que resiste y se refugia de la violencia machista, proponiendo otros caminos alternativos para las mujeres. De hecho, las vocaciones religiosas pueden desligarlas de los mandatos que la sociedad les impone: el matrimonio, la maternidad.

Nos preguntamos finalmente si hubo algún acercamiento histórico entre ambas escritoras. No nos consta que eso haya ocurrido, ni que María Eugenia Echenique haya tenido una participación activa en el campo intelectual porteño. Recluida en el espacio provinciano, y en la soledad de un paraje rural, la joven escritora accede a los escritos de Juana Manso a través de la lectura de semanarios. En el obituario que *La Ondina del Plata* realiza de Juana Manso con motivo de su muerte, se enaltecen las virtudes cristianas y patrióticas de esta escritora, configurándola como una incomprendida “obrero del progreso” [“Juana Manso”: 145]. De esta manera, el texto fija para la posteridad una representación romántica ejemplar de su subjetividad, sostenida sobre la base del martirologio. Mujer heroica y valiente que ha logrado sobreponerse a las adversidades con esfuerzo y trabajo intelectual, en un marco de una extrema vulnerabilidad marcado por desventajas de género y de clase. Es esta memoria *post-mortem* la que María Eugenia Echenique recupera para ficcionalizar la biografía de esta escritora y establecer filiaciones con su obra. Sin embargo, algunos hechos nos permiten presuponer que el vínculo entre ambas escritoras podría haber

sido más estrecho. Eulalia, la hija mayor de Juana, cinco años mayor que María Eugenia, se casa en Córdoba con José María López, maestro de escuela y abogado. Vive un tiempo en nuestra ciudad y luego se traslada a Buenos Aires. No tiene hijos y su matrimonio fracasa. Es de suponer que, en una ciudad chica, el nombre de María Eugenia Echenique no pasa desapercibido para Eulalia, especialmente si se tienen en cuenta las intervenciones de la joven escritora en la prensa local. Por otra parte, agregamos otro dato curioso: en diciembre de 1876, una nota de redacción de los *Anales de la Educación Común* realiza una crítica elogiosa de María Eugenia Echenique y hace mención de su artículo “La emancipación de la mujer”, que había sido publicado en *El Progreso*, un diario liberal y oficialista cordobés. En pocas palabras, condensa el contenido de este ensayo: emancipación implica “el permiso de pensar, de escribir, que por el hecho no tienen nuestras mujeres, y les niegan los varones” [“La emancipación de la mujer”: 543].

Cuando Juana Manso muere, Eulalia asume temporariamente la dirección de esta publicación educativa<sup>35</sup>; por eso, presuponemos que tal vez haya sido ella quien escribió esta nota de redacción. No podemos asegurarlo, pero advertimos que el nombre de María Eugenia Echenique trasciende la esfera provinciana, las páginas de un semanario femenino y se inscribe

---

<sup>35</sup> *Anales de la Educación Común* fue una revista educativa fundada por Domingo Faustino Sarmiento en 1858. Tiempo después, estuvo dirigida por Juana Manso, hasta su muerte (1875). En 1876, la publicación cambia su nombre: *La Educación Común en la Provincia de Buenos Aires: Periódico Oficial* y estuvo administrada transitoriamente por Eulalia Manso.

en una larga serie de escritoras que, como Juana Manso, han militado por causas feministas.

## Conclusiones

El recorrido realizado nos ha permitido establecer filiaciones entre ambas escritoras en múltiples aspectos: historias de vida, profesionalización literaria, contenido de sus producciones intelectuales y sensibilidad romántica. Ambas escritoras gestionan muchas poses autorales para posicionarse en el campo literario. Impugnan la ideología patriarcal, se presentan como librepensadoras, polemistas, pero también construyen una subjetividad romántica sufriente. El cuento analizado refrenda estas conexiones y abre además una puerta para analizar cómo se va constituyendo el legado y la memoria de Juana Manso en las nuevas generaciones de escritoras.

## Fuentes

“Juana Manso” (1875, 2 may.). *La Ondina del Plata*, I, 13: 145. Digitalizado en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Album\\_poetico\\_argentino\\_-\\_Editor\\_de\\_La\\_Ondina\\_del\\_Plata.pdf?uselang=es](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Album_poetico_argentino_-_Editor_de_La_Ondina_del_Plata.pdf?uselang=es)

“La emancipación de la mujer” (1876, 10 dic.). *La Educación común en la Provincia de Buenos Aires. Periódico Oficial publicado por la Dirección general de Escuelas*, I, 9: 537-543. Digitalizado en: <https://cendie.abc.gob.ar/revistas/index.php/revistaanales/issue/view/413/398>

MANSO DE NORONHA, JUANA PAULA (1854a, 1 ene.). “Emancipación moral de la mujer”. *Álbum de señoritas: Periódico; Literatura, modas, bellas artes y teatro*, I, 1: 2-4. Digitalizado en: <https://juanamanso.org/producto/album-de-senoritas-1854-juana-manso/>

--- (1854b, 17 feb.). “Educación de la mujer” y “La Redactora”. *Álbum de Señoritas: Periódico; Literatura, modas, bellas artes y teatro*, I, 8: 58-59, 64.

Digitalizado en: <https://juanamanso.org/producto/album-de-senoritas-1854-juana-manso/>

SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO (1865, 10 abril). Carta a Juana Manso datada en Lima. Digitalizado en: <https://juanamanso.org/carta-de-sarmiento-a-juana-manso-lima-abril-10-de-1865/>

SOR TERESA DE JESÚS [ECHENIQUE, MARÍA EUGENIA] (1875a, 3 mar.). "Educación de la mujer". *La Ondina del Plata*, I, 6: 62-64. Digitalizado en: <https://www.letras.edu.ar/wwwisis/revistas/LaOndinadelPlata-1875-marzo.html>

--- (1875b, 4 abr.). "Pensamientos". *La Ondina del Plata*, I, 9: 98-100. Digitalizado en: <https://www.letras.edu.ar/wwwisis/revistas/LaOndinadelPlata-1875-abril.html>

--- (1875c, 19 set.). "Coquetismo". *La Ondina del Plata*, I, 33: 386-387. Digitalizado en: <https://www.letras.edu.ar/wwwisis/revistas/LaOndinadelPlata-1875-septiembre.html>

--- (1876a, 13 y 27 feb.). "Las campanas del convento". *La Ondina del Plata*, II, 7 y 9: 77-79, 101-104. Digitalizado en: <https://hemerotecadigital.bn.gob.ar/collection/001283578/ondina-del-plata>

--- (1876b, 13 ago.). "La emancipación de la mujer". *La Ondina del Plata*, II, 33: 385-387. Digitalizado en: <https://hemerotecadigital.bn.gob.ar/collection/001283578/ondina-del-plata>

TERESA DE JESÚS, SANTA (2008 1577). *Las Moradas o Castillo Interior*. Biblioteca Digital Miguel de Cervantes. Digitalizado en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-castillo-interior-o-las-moradas--0/html/>

## Bibliografía

BATTICUORE, GRACIELA (2005). *La mujer romántica: Lectoras, autoras y escritores en la Argentina; 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa

ZUCCOTTI, LILIANA (2006). "Juana Manso: Entre la pose y la palabra". *Mujeres argentinas*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina. 407-434

# Un teatro en el que sentirse representadas: Primeras dramaturgas argentinas

A theater where women can feel represented:  
First Argentine female playwrights

Milena BRACCIALE ESCALADA

Universidad Nacional de Mar del Plata  
[milenabracciale@gmail.com](mailto:milenabracciale@gmail.com)

## Resumen

Los textos dramáticos escritos por mujeres en el siglo XIX, entre las que se cuentan Juana Manso, Rosa Guerra, Matilde Cuyás o Eduarda Mansilla, no aparecen en las historias teatrales tradicionales, no se analizan, no se reeditan, no se enseñan, no se ponen en escena, no llaman la atención de teatristas. Sin embargo, adentrarnos en ellos, así como también en otros variados textos en los que ellas expresan su interés por el teatro, contribuye para describir el desenvolvimiento del campo teatral argentino. Su teatro permite comprender de manera más cabal la situación de las mujeres en el contexto de producción de estas obras. Estos textos dramáticos sorprenden tanto por el silenciamiento al que han sido sometidos, como por el polémico despliegue de las problemáticas en torno a la subjetividad femenina que plantean. El teatro revela las formas oblicuas en las que las mujeres han intervenido en la esfera pública y las estrategias que han desarrollado con el fin de expresar sus ideas y de cautivar a sus compatriotas, a través del contagio de perspectivas rebeldes y emancipadoras. En este trabajo, nos detendremos especialmente en la peculiar relación de Juana Manso con el teatro.

**PALABRAS CLAVE:** teatro, mujeres, siglo XIX, dramaturgia.

## Abstract

Dramatic texts written by women in the 19th century, including Juana Manso, Rosa Guerra, Matilde Cuyás, or Eduarda Mansilla, do not appear in traditional theatrical histories, are not analyzed, reedited, taught, or staged, and do not attract the attention of theater practitioners. However, delving into these

texts, as well as other varied texts in which they express their interest in theater, contributes to describing the development of the Argentine theatrical field. Their theater allows for a more comprehensive understanding of the situation of women in the context of production of these works. These dramatic texts are surprising both for the silencing to which they have been subjected and for the polemical deployment of the problems surrounding female subjectivity that they pose. Theater reveals the oblique ways in which women have intervened in the public sphere and the strategies they have developed to express their ideas and captivate their compatriots, through the contagion of rebellious and emancipatory perspectives. In this work, we will focus especially on Juana Manso's peculiar relationship with theater.

**KEYWORDS:** theater, women, 19th century, playwriting.

Así es, dijeron ellos. Lo que sos *es una mujer*.  
Posiblemente no del todo humana,  
ciertamente imperfecta. Ahora callate  
mientras seguimos contando la Historia  
del ascenso del Hombre, del Héroe.  
Úrsula Le Guin, *La teoría de la bolsa de la ficción*

[...] teatro, única cátedra á la que se nos ha  
permitido concurrir...  
“Las redactoras”, *La Camelia*<sup>36</sup>

## Introducción

Uno de los aspectos menos explorados alrededor de la producción femenina del siglo XIX argentino es el teatro. Contrariamente a lo que se cree, las mujeres escribieron, dirigieron y, desde luego, actuaron desde mucho antes de que las historias teatrales dieran cuenta de ello. No solo eso, también fueron pensadoras del fenómeno teatral y hasta críticas, además, por supuesto, de

---

<sup>36</sup> “Las redactoras”. *La Camelia*, 8, 27 de abril de 1852.

espectadoras, como bien lo indica el epígrafe en voz de las redactoras de *La Camelia*, de 1852. En este sentido, Juana Manso es un caso paradigmático, una artista-investigadora, si empleamos la terminología de Jorge Dubatti [2019: 22].

Si bien hay todavía mucha información en torno al vínculo entre Juana y el teatro que se nos escapa –obras perdidas, datos sobre puestas escénicas, textos escritos y no firmados por ella– sí sabemos con certeza, gracias a investigaciones recientes de Karina Belletti y Barry Velleman [2021] y de Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo [2021], que Juana actuó junto a su familia durante su exilio en Brasil o mientras acompañaba las presentaciones de su marido músico en las giras por Cuba o Estados Unidos, y que parte de esa experiencia que hoy llamaríamos performática será trasladada luego a sus lecturas públicas. Incluso sabemos que escribió teatro, tenemos fehacientemente la publicación de *La revolución de mayo de 1810*, que sale a la luz en 1864, dos años después de *Clemencia*, de Rosa Guerra; pero también la mención de otras obras teatrales cuyas textos aún no hemos logrado rescatar. Ambas, *Clemencia* y *La revolución de mayo*, conformarían las dos primeras obras teatrales escritas y publicadas por mujeres en nuestro país, con la peculiaridad común de no haber sido estrenadas. Sabemos, además, porque así lo revela en sus escritos de viajes o en sus publicaciones periódicas en revistas, que el teatro es un motivo de interés permanente en la vida de Juana Manso. No es un elemento accesorio o menor. Juana se interesa por la utilidad pedagógica que puede dársele al drama, pero a su vez se interesa por la categoría artística que este conlleva, y lo que resulta mucho más llamativo aún, se preocupa por los modos de actuación que, a

su entender, deberían profesionalizarse y nacionalizarse, en búsqueda de la creación de un público genuino que se sienta identificado, por ejemplo, con la forma de hablar de quienes están en escena. Juana rechaza la figura del apuntador, que interrumpe la ilusión del drama, a la vez que critica los modos artificiales de actuación y reclama la existencia de un teatro nacional y de un elenco estable con el que contar. Es, a su vez, motivadora de los grupos más aficionados, en pos precisamente de lograr que con el tiempo se pueda establecer una compañía profesional y nacional. Por esta razón, propongo revisar en las siguientes páginas los diversos modos de Juana Manso de acercarse al teatro, como una forma, al decir de Virginia Woolf, de “contar una historia diferente” a la que nos han contado, donde las mujeres prácticamente no participan del establecimiento del campo teatral argentino [Le Guin: 29].

### Una planta exótica y teatral

Por supuesto, la primera huella más potente y concreta del interés de Juana Manso por el teatro es la publicación de su drama *La revolución de mayo de 1810*, en 1864. Desde Griselda Gambaro hasta Lola Pita Martínez, por nombrar solo algunas, las mujeres expresan que en el teatro escrito por hombres ellas no han hecho más que “sentarse en las rodillas de un ventrílocuo” [Gambaro: 25] y que para sentirse efectivamente representadas será necesario tomar la pluma y saltar de esas rodillas, muchas veces benévolas pero casi siempre parciales. Escribir teatro, entonces, es un modo de hallar formas en las que sentirse efectivamente representadas. Entre otras cosas, cuando las mujeres escriben teatro, dan cuenta de preocupaciones en

torno a la subjetividad femenina, que no se reducen simplemente a historias de amor románticas. En general, se plantean problemas en relación con su supervivencia económica y con la prohibición para ocupar determinados lugares o hablar de ciertas cuestiones ajenas a su género. En Juana, además, el teatro va de la mano de todo su proyecto educativo. La pieza constituye una apuesta más de su espectro pedagógico, en tanto sus propósitos son históricos y didácticos. Sin embargo, hay algunas mujeres que intervienen entre las escenas en las que debaten Castelli, Moreno, French o Saavedra y, en esos pequeños intersticios, cuelan, de manera sutil, reclamos que evidencian una problemática de índole social. Así, Cecilia y Susana, en el tercer acto, solicitan que las dejen participar de un acontecimiento tan importante como el que se está viviendo:

Cecilia: [...] que bello debe ser asistir á esas Sesiones solemnes [...].

Domingo: Es un asunto tan árido para Señoras!

Cecilia: Se equivoca Vd., Caballero! Hoy estamos en vísperas de grandes acontecimientos, el entusiasmo es contagioso y las Señoras participamos de él. [...]

Susana: Es un egoísmo que las Señoras no hayan sido invitadas [acto 3, escena 2; Manso 1864: 45-46].

Esto se vuelve a reiterar más adelante cuando Susana pregunta la causa de la alteración de los hombres y Saavedra le responde: “Cosas de la época... sin interes para Vds.” [Acto 3, escena 4: 48]. No obstante, Juana Manso pone en boca de uno de los revolucionarios, Martín Rodríguez, la siguiente tesis: “Al contrario, ningún corazón americano puede quedar indiferente en este momento” [acto 3, escena 4: 48]. Es decir, aunque lo

prioritario sea lo histórico, las tres mujeres que intervienen en la pieza, en algún breve parlamento intercalan alguna referencia, en tono de reclamo igualitario, a la condición social de la mujer. Dolores Bargas, una jovencita que aparece en el primer acto, se muestra suspicaz, rápida e inteligente frente a las bromas y subestimación de un tío español recién llegado a América, a quien le aclara, entre otras cosas, que ella no es propiedad de nadie. A su vez, se describe temeraria y valiente, y en su parlamento aparece la reivindicación del rol que ocupa la mujer en la guerra, en particular durante las invasiones inglesas. Así, le responde a su tío:

No Señor, a ló menos, ni el día 27 de Junio ni el 12 de Agosto del año 6, ni el 5 y 6 de Julio de 1807, nadie tembló en Buenos Aires; á no ser de despecho y de impaciencia [...] yo tenía 12 años [...] y yo con mamá que aun era viva, no nos movimos de casa; mamá me enseñaba á hacer hilas y á preparar vendages [...] yá V. vé, tío, estoy habituada á la guerra y si vuelven los Ingleses, creo que no sería difícil formar un regimiento de muchachas y yo entre ellas... [acto 1, escena 2: 10].

No obstante, su situación revela el común de las mujeres al tener que internarse en un convento pues su padre retorna a España a apoyar la lucha anti-napoleónica y su prometido, Domingo French, debe entregarse a la patria sin poder cumplir con el matrimonio. Huérfana de madre y sin protección masculina, como ya se revela en *Clemencia* de Rosa Guerra –e incluso en un poema suyo que titula expresamente “No quiero ser monja” [1864: 122-126]–, la única salida posible para el personaje de Dolores Vargas es el convento.

Es muy probable que esta pieza teatral haya sido escrita por Juana a pedido o con la intención deliberada de participar de las “funciones mayas”. La puesta en escena se anuncia en *La Nación Argentina* el viernes 20 de mayo de 1864, para presentarse el día martes 24, bajo la dirección de don José García Delgado, que además de actor incluye a su hija entre las actrices femeninas. Incluso se aclara que, como son muchos personajes, hay dos actores que deberán “doblar papeles”, entre ellos, por supuesto, el director. Se trata de la Compañía Dramática Española, la misma que estrenó ese mismo año *Atar-Gull*, de Lucio Mansilla. Esto nos lleva a pensar que la obra llegó al menos a ensayarse. Sin embargo, los días siguientes la promoción de la obra desaparece súbitamente y ya no está anunciada como parte de las celebraciones.

Gracias a Hilarión Moreno, defensor de Juana, sabemos que la compañía aceptó la pieza teatral y luego la rechazó. Leamos un fragmento de la nota que publica en *La Tribuna* el 13 de octubre de 1864:

[...] el silencio sepulcral que subsiguió a la aparición de este drama, que llamó unos pocos días la atención pública, que llegó a admitirlo la Compañía Española de la Victoria para ponerlo en escena, y que por una susceptibilidad inconcebible lo rechazó enseguida, por el error deplorable de creer herido el sentimiento nacional, por el triunfo de la causa americana [...]. ¿Qué tenía que ver la estúpida debilidad del último virrey Cisneros, con el carácter de la noble nación española? [Moreno 1864: s/p].

Esta columna, que continúa y es muy interesante para leer *in extenso*, da cuenta de varios aspectos relevantes. Primero, que la obra había estado resonando en el ambiente y que tuvo cierta notoriedad; probablemente por el nombre de Juana y también por su desaparición posterior. Pensemos que no había mucha producción de dramaturgos locales en ese entonces, y mucho menos de mujeres. Luego, que, al ser los actores españoles, opera una suerte de censura que a Moreno le resulta bastante ridícula pero que, en definitiva, conlleva la no presentación de la obra. Finalmente, el autor de esta nota se ocupa de hacer una crítica valorativa y positiva sobre la pieza:

[...] la verdad histórica está perfectamente consultada; el carácter de sus personajes lo mismo; su lenguaje es culto y correcto; sus escenas llevadas con naturalidad, con entusiasmo á veces [...]. La intercalación de Lola en el primer acto es oportuna y picante [...] así como [...] la aparición de Cecilia y Susana [...] quitan la monotonía que habría tenido una composición de hombres solos [...] la señora Manso ha dado a conocer su capacidad de los resortes teatrales [...]. [Moreno 1864: s/p].

Pero no conforme con esto, Moreno transcribe en el periódico una escena completa y hace un llamamiento público para que se alcen las voces en reclamo de su urgente puesta en escena. Al parecer, ni Hilarión Moreno ni Juana Manso tuvieron suerte en este sentido. No obstante, este episodio nos sirve para pensar dos cuestiones. Primero, que tal como dice Moreno, Juana Manso domina muy bien lo que él llama “resortes teatrales”, sobre todo si comparamos este texto con el de Rosa Guerra, cuya primera diferencia salta a la vista: la prosa de Juana da

naturalidad mientras que detrás de los versos rimados de Rosa Guerra subsiste con certeza un modelo teatral basado en la declamación. Sin lugar a dudas, esta naturalidad es producto de dos factores: primero, su experticia previa como actriz; segundo, y como consecuencia de esto, su pensamiento teatral, que hace que posea una *concepción de teatro* clara y previa a la escritura del drama. No es que escribe teatro como podría escribir cualquier otro género. Detrás de esta elección hay un concepto, un sistema de ideas, una base epistemológica, una cosmovisión: una concepción teatral [Dubatti 2009].

Por otro lado, se entiende ahora de manera muchísimo más clara la intensidad de Juana al reclamar por la existencia de un teatro y una compañía nacionales. De lo contrario, la representación sería, primero, artificiosa –imaginemos a un español representando la forma de hablar de Castelli o Moreno, y expresándose efusivamente a favor de la revolución– y, segundo, estaría siempre supeditada ideológicamente a intereses extranjerizantes. Una vez más, las compañías extranjeras solo podían ofrecer un teatro en el que, ahora ni mujeres ni varones, se sintieran realmente representados. No podría haber identificación; por lo tanto, la función social y pedagógica del teatro se vería altamente perjudicada.

Esto que señalo se advierte en algunas citas en las que Juana se expresa al respecto. Hay varios elementos que aparecen en forma reiterada. En principio, y como ya he mencionado varias veces, la necesidad de un teatro nacional. Lo dice concretamente en 1854 –diez años antes del episodio de *La revolución de mayo*–: “La falta de un Teatro Nacional nos es muy sensible, es él la vida

de la literatura moderna, y su vacío con nada puede llenarse” [“Crónica semanal”, *Álbum de Señoritas*: 8]. Pero también están allí, en su rol de cronista cultural y crítica de arte, su concepción sobre el género y las razones de su interés:

[...] hoy no tiene lugar la crítica, sino la protección y el elogio para alentar y apoyar esos esfuerzos tan loables, de hacer revivir el arte dramático, medio el más breve y seguro de llegar al corazón de las masas, palanca poderosa de civilización y de progreso, que pulen el lenguaje y las maneras, y despierta sentimientos nobles, tiernos ó heroicos, en ese pueblo de buena fé que escucha con religioso silencio, y que vá á buscar en el drama emociones y goces enteramente morales é intelectuales.

Somos partidistas acérrimos del drama, y tendríamos un grande gozo si pudiéramos restaurar el arte dramático en Buenos Ayres, y ver instalarse una compañía regular, bien dirigida, bien aconsejada, y muñida de un archivo teatral selecto [“La trenza de sus cabellos”. *Álbum de señoritas*: 53].

En uno de sus relatos de viajes a Estados Unidos (1846), oficia otra vez como crítica teatral y comenta todos los detalles en torno a la práctica social de asistir al teatro. No solo le interesa la obra en sí, sino la arquitectura destinada a la ejecución escénica, así como también la distribución y el comportamiento del público, que no necesariamente refleja marcas de civilización: “Los actores estaban bien caracterizados, sabían sus roles como es necesario y no tenían el majadero y gritón apuntador de nuestros teatros que hace perder la ilusión del drama” [Manso 2019: 39]. Es decir, pese al reprochable comportamiento del público, no deja de reconocer un grado de mayor experticia en los actores norteamericanos que no necesitan del apuntador. Juana Manso

reclama, como se ve, formación actoral y disciplina para dar lugar al surgimiento de un verdadero teatro nacional de calidad. Sumado a esto, aparece su marca romántica en la concepción estética, cuando se detiene de lleno en los modos de interpretación:

Digo a pesar de la escuela inglesa y debería decir a pesar de esa escuela forzada que pretende dar reglas al llanto y límites a la inspiración; yo nunca he podido concebir eso que llaman reglas del Arte, el arte para mí es la inspiración [...]. ¡El arte nunca ha podido ser para mí ese montón de reglas que hombres sistemáticos y calculistas meditaron, escribieron y pronunciaron [para] servir de base, de freno al pensamiento, al don de Dios [Manso 2019: 40].

Juana Manso proclama libertad creadora, imaginación e imitación de la naturaleza, pero lo que más me interesa subrayar es su obsesión concreta por el modo de actuación. Dice más adelante:

¿Por qué en lugar de exigir de un actor que saque primero un pie que el otro, que extienda la mano hacia el norte en tal pasaje, que ruja como un tigre en otro, etc., no lo dejamos “libre” y le pedimos que estudie su rol dentro de los límites de la naturaleza, que se identifique con su héroe, y ya que sin manotear no hay drama, a lo menos que no lo haga por la voluntad de otro, sino por la propia? ¡Que lllore, que ría como los demás hombres y destiérrese por Dios lo que se llama “llanto de teatro”, maneras teatrales [40].

El alegato sigue. Ya no está hablando de la obra en particular que fue a ver, sino que se está explayando acerca de su concepción teatral y de su promulgación por un arte verosímil,

que se aleje de lo artificioso y declamatorio, y que logre así la identificación. Cuanto más parecido a la vida sea lo que sucede arriba del escenario, menos distancia sentirán los espectadores, quienes podrán ser guiados a través del arte a la dilucidación de la tesis que el drama promueve. En esa identificación reside, para Juana Manso, la potencia política del drama. El poder del arte como herramienta pedagógica. Toda esta teoría teatral es la que pone a funcionar en su rol de dramaturga, lo que se observa, por ejemplo, en el uso coloquial de la prosa de su hasta ahora única obra dramática conservada bajo su firma, como ya hemos destacado<sup>37</sup>. El modo de actuación debe ser libre y sobre todo natural, pero el relato, no: debe respetar la verdad histórica y ser pedagógico. Juana Manso contribuye, como se advierte con claridad a partir de los ejemplos precedentes, a la constitución del campo teatral, con la particularidad de formular un pensamiento que se desprende de su propia praxis: como actriz, como dramaturga y como espectadora. En este sentido, excede el rol de crítica y puede ser considerada una teórica y pensadora del hecho escénico.

---

<sup>37</sup> En 1847, al parecer, escribió *Columbus, An Oratorio, In three parts*, estrenada ese año en Filadelfia. Este texto que está conservado en la Brown University Library, aparece firmado con el nombre de su marido, Francisco de Sá Noronha. Acordamos con Karina Belletti y Barry Velleman, quienes hallaron el manuscrito, que es muy probable que la letra del Oratorio haya sido escrita por Juana Manso, a pesar de que su portada no lo indique, y que Noronha se haya ocupado exclusivamente de la música. Para más información, consultar: [juanamanso.org/producto/oratorio-libretos-dramas/](http://juanamanso.org/producto/oratorio-libretos-dramas/)

## Conclusiones

El exilio y los viajes conducen a Juana a tener una mirada cosmopolita y panorámica de la situación, pero a su vez realista y crítica. Asistir al teatro que se produce en otros países la lleva a imaginar un modelo teatral posible para Argentina. El reclamo por un teatro nacional es contundente. Un estado nación que se formula con marcados intereses progresistas y civilizatorios, no puede prescindir del arte y, en particular, del teatro, en la construcción de su proyecto. Juana Manso está pensando un modelo de país, en el que el arte contribuya a forjar y consolidar la identidad nacional.

La figura de Juana Manso es un eslabón central y paradigmático de un grupo de mujeres —de las que aquí no podemos dar cuenta por cuestiones de extensión, pero que efectivamente existen— que en el siglo XIX argentino contribuyeron a afianzar el campo teatral como una institución en formación, apelando por su importancia, autonomía y profesionalismo. Sin embargo, en las historias teatrales tradicionales, poco se habla de las mujeres dramaturgas del siglo XIX, mucho menos de su rol de críticas, y, a excepción de Mansilla, la labor literaria de todas ellas ha pasado prácticamente al olvido, sobre todo, en lo que respecta al teatro. De hecho, la mayoría de los dramas de Eduarda Mansilla no se conservan del mismo modo que los de Juana Manso. Han sido invisibilizadas y silenciadas, condenadas al ostracismo. Las pocas referencias al teatro de Rosa Guerra que pueden rastrearse, por ejemplo, están siempre plagadas de errores, lo que revela que su obra no ha sido leída. Al no ser leídas, no han sido reeditadas; al no ser reeditadas no se

han puesto en escena. Habría que armar, entonces, como se propone Virginia Woolf, un *nuevo glosario*, para poder contar una historia diferente [Le Guin: 29].

## Fuentes

GUERRA, ROSA (1862). *Clemencia: Drama original y en verso*. Buenos Aires: Imprenta y Litografía de Bernheim y Boneo.

--- (1864). *Desahogos del corazón*. Buenos Aires: Imprenta de la Sociedad Tipográfica Bonaerense.

LA CAMELIA (2006 [1852]). Ed. facsimilar. Estudio preliminar Néstor Auza. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.

MANSO, JUANA (1854). *Álbum de Señoritas: Periódico de literatura, modas, bellas artes y teatro*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo.

“Crónica semanal” (1854, 1 ene.). *Álbum de Señoritas*, 1: 8.

“La trenza de sus cabellos” (1854, 12 feb.). *Álbum de Señoritas*, 7: 53.

--- (1864). *La revolución de mayo de 1810: Drama histórico*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo.

--- (2019). *Escritos de viaje*. Córdoba: Buena Vista Editores.

MORENO, HILARIÓN (1864, 13 oct.): “La revolución de Mayo de 1810, drama histórico, por la Sra. Manso de Noronha”. *La Tribuna*: “Publicaciones Solicitadas”.

## Bibliografía

AZEVEDO, ELIZABETH RIBEIRO (2021, set.). “Joana Paula Manso de Noronha: una dramaturga no teatro brasileiro do século XIX (1840-1859)”. *Urdimento*, 2, 41: 1-24.

BELLETTI, KARINA; VELLEMAN, BARRY (2021). “Cronología de Juana Manso en Río de Janeiro”. <https://juanamanso.org/juana-manso-talento-en-las-tablas-de-rio-de-janeiro-por-barry-velleman-karina-belletti/>

DUBATTI, JORGE (2009). *Concepciones de teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.

--- (2019). "El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis". *La Escalera: Anuario de la Facultad de Arte*, 29: 11-48. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/820/642>

GAMBARO, GRISELDA (2014). *El teatro vulnerable*. Buenos Aires: Alfaguara.

LE GUIN, ÚRSULA (2022). *La teoría de la bolsa de la ficción*. Buenos Aires: Rara Avis.

# El delito como articulador de la nación

## Crime as an Articulator of the Nation

Tiziana BRIGNARDELLO

Universidad Nacional del Nordeste  
izibrignardello@gmail.com

### Resumen

En la literatura argentina el delito se ha utilizado, constantemente, como una herramienta que define los límites de la cultura y la separa de aquella noción de la “no cultura” [Ludmer]. Así, desde la perspectiva de Ludmer, el delito no solo divide, sino que articula diferentes elementos del Estado y de la política. Por estas razones, se lo puede entender como un espacio intermedio entre la realidad y la discursividad literaria.

De acuerdo con los lineamientos teóricos expuestos, el objetivo de esta presentación es recorrer las obras *Los misterios del Plata*, de Juana Paula Manso; *Pablo o la vida en las Pampas* y *Lucía Miranda*, de Eduarda Mansilla, para indagar acerca de cómo se ve retratado este modo de leer. Asimismo, se prestará atención, específicamente, a la manera en que se representa la problemática de la alteridad [Todorov; Segato] en la Argentina de mediados del siglo XIX.

De este modo, se examinará cómo el delito, tanto en su dimensión simbólica como narrativa, configura el orden moral y político de la época; a la par, pone en juego las tensiones entre civilización y barbarie –un tópico clave en la literatura decimonónica argentina–. Manso y Mansilla construyen relatos que manifiestan las contradicciones sociales y políticas del momento, en donde la figura del *otro* y la *otredad* se despliegan de forma compleja, no solamente en cuanto componente de la violencia, sino también como una herramienta para repensar las identidades nacionales en construcción.

**PALABRAS CLAVE:** delito, alteridad, Juana Paula Manso, Eduarda Mansilla, literatura femenina.

## Abstract

In Argentine literature, crime has consistently been used as a tool to define the boundaries of culture and to separate it from the notion of “non-culture” [Ludmer]. From Ludmer’s perspective, crime not only creates division but also articulates different elements of the State and politics. For this reason, it can be understood as an intermediate space between reality and literary discourse.

Following this theoretical framework, the aim of this presentation is to explore the works *Los misterios del Plata* by Juana Paula Manso, and *Pablo o la vida en las Pampas* and *Lucía Miranda* by Eduarda Mansilla, in order to examine how this interpretive lens is reflected. Special attention will be paid to the representation of alterity [Todorov; Segato] in mid-19th century Argentina.

In this way, the analysis will show how crime, both as a symbolic and narrative element, shapes the moral and political order of the time while engaging with the tensions between civilization and barbarism –a key theme in nineteenth-century Argentine literature. Manso and Mansilla construct narratives that express the social and political contradictions of their historical moment, where the figure of the Other and otherness are represented not only as components of violence but also as tools to rethink national identities in the making.

**KEYWORDS:** crime, alterity, Juana Paula Manso, Eduarda Mansilla, female literature.

## Introducción

La literatura argentina ha constituido un espacio privilegiado para la concreción de las tensiones políticas, culturales y sociales que definen a una nación. En este sentido, el delito, al que entendemos no solo como una infracción legal, sino como una representación de la ideología del autor, actúa como una categoría que permite leer los conflictos constitutivos del orden social. Como afirma Josefina Ludmer, el delito delimita el campo de lo cultural y lo separa de su negación, operando como un eje articulador entre la literatura, el Estado y la política. En tanto discurso, el

delito dentro de las obras no es casual, se muestra como un recurso. No solo divide, sino forma lazos entre aquello aceptado y permitido al contrario de lo rechazado, lo otro [Ludmer: 14]. Esto lo podemos ver reflejado en *Los misterios del Plata*, donde Juana Manso nos presenta un panorama en el que el delito no es solo un acto individual, sino que refleja el abuso del poder estatal en una sociedad marcada por el autoritarismo. La novela, ubicada en la Buenos Aires de la época rosista, nos da un pantallazo de cómo el crimen se institucionaliza para mantener el control político.

A su vez, desde la mirada de Rita Segato, tomamos el delito, particularmente aquel vinculado a la violencia de género y la colonialidad, como aquel que nos revela la persistencia de estructuras patriarcales que fundan y sostienen los órdenes de autoridad. El cuerpo, en tanto territorio simbólico y material de la violencia, se convierte en un espacio de dominación del poder. Basándonos en esto, podemos ver el cuerpo de la mujer en las obras de Eduarda Mansilla transformado en un bien de cambio, una forma de negociación entre aquello considerado civilización y aquello denominado barbarie.

Esta construcción del otro como figura constitutiva de la identidad propia es lo que abarcaremos a lo largo de la ponencia. Tal como plantea la noción Tzvetan Todorov [(1982) 2003], el contacto con lo diferente, sea en el marco de la conquista o en las representaciones decimonónicas de lo nacional, produce un discurso que oscila entre la negación, la apropiación y la transformación del otro en función del mismo. Partiendo de estas acepciones, nos proponemos indagar cómo pueden leerse las

voces del delito en la literatura argentina del siglo XIX, específicamente en las obras de Juana Manso y Eduarda Mansilla.

### La violencia estatal en la obra de Manso

En *Los misterios del Plata*, el delito se manifiesta como un entramado sistemático de violencia institucionalizada. Juana Manso denuncia un régimen en el que el poder no solo reprime, sino que oculta sus crímenes bajo el velo de la legalidad y la moral pública. En este contexto, el crimen no es un acto desviado, sino el fundamento mismo del orden rosista. Así lo deja en claro cuando escribe:

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; [...] 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 2003: 2].

Esta declaración no solo se posiciona frente al gobierno del hacendado porteño, sino que evidencia lo que Josefina Ludmer identifica como la función crítica del delito en la literatura, la cual es revelar los límites, tensiones y contradicciones del Estado moderno. En la novela de Manso, el discurso literario se convierte en un espacio de verdad que se opone al discurso oficial, donde el crimen, lejos de ser sancionado, es celebrado o encubierto. El delito, entonces, no se sitúa fuera del sistema, sino en su centro mismo, mostrando la identidad de un

Estado que se presenta como civilizado mientras reproduce escenarios de violencia.

Ahora bien, ningún aspecto en la obra se ve tan marcado como su voz narrativa. En cada página es posible encontrar los rastros de una conciencia que no se limita a relatar, sino que interpela, acusa y se posiciona. Como afirma Tacca: “El autor sólo habla a través del narrador, el narrador ‘disimula’ juicios y opiniones del autor” [38]; y, en el caso de Juana Manso, esa disimulación está profundamente atravesada por una voluntad de denuncia política. La narradora no permite que el delito pase desapercibido: lo señala, lo desenmascara y lo vincula directamente con el poder estatal.

Para dar cuenta de esto, basta observar una de las escenas más significativas de la novela, aquella en la que la Mazorca actúa con total impunidad, ejerciendo castigos ejemplares que buscan disciplinar a la población. Esta violencia no es aleatoria: está orquestada desde el poder y tiene como objetivo producir miedo, sumisión y obediencia. En este sentido, el crimen no solo se tolera, sino que podemos decir que se convierte en norma, en forma de gobierno y en instrumento de sometimiento. Tal como plantea Segato en sus análisis sobre la pedagogía de la crueldad y la funcionalidad del castigo en regímenes autoritarios. Lo que ella llama *pedagogía de la crueldad* [21] es el uso deliberado de la violencia como una forma de enseñar algo; es decir, castigar brutalmente a alguien no solo para eliminarlo o corregirlo, sino para enviar un mensaje al resto, el cual traducimos como infundir miedo, reforzar jerarquías y mantener el control.

Esta estructura represiva no es presentada como un hecho aislado, sino como parte de un sistema ideológico que Manso decide exponer a través de su narrativa. Como señala Elena Grau-Llevería, *Los misterios del Plata* no es simplemente una novela de denuncia, como venimos diciendo, sino un proyecto político de ficción que construye una visión de nación fundada en la justicia, la educación y la verdad histórica. Manso se inscribe, desde el exilio, en la tradición de los intelectuales románticos de la Generación del 37, pero con una voz singular, la de una mujer que asume sin mediaciones el rol de intérprete del pasado, del presente y del futuro nacional. A través de su narradora, construye una literatura que se transforma en memoria histórica y busca desmontar los mecanismos del terror institucionalizado por Rosas, desde el relato y la apelación directa al lector extranjero [Grau-Llevería: 2].

Pero esta crítica al poder no se queda en lo abstracto, Manso la muestra en sus personajes, que viven y padecen las consecuencias de ese sistema. En su obra, los distintos posicionamientos de los personajes permiten ver cómo el poder opera sobre sus cuerpos, sus ideas y sus decisiones. La figura de Rosas aparece no solo como la de un tirano violento, sino como alguien que sabe usar el lenguaje político para manipular a los demás. Su poder no se basa solamente en la fuerza, sino también en cómo controla lo que se dice y lo que se piensa.

Dentro de este mundo, personajes como Miguel y Avellaneda representan dos posturas opuestas. Miguel simboliza al pueblo más vulnerable; no es visto como bárbaro, sino como alguien que ha sido engañado, que no tuvo acceso a la educación

y que vive aislado. La novela no lo juzga, sino que muestra cómo su adhesión al régimen rosista nace de la falta de herramientas para cuestionar lo que pasa. Su transformación, cuando empieza a pensar por sí mismo y a recordar lo que vivió, es uno de los desarrollos más importantes puesto que tiene la intención de reflejar que el pueblo puede cambiar cuando empieza a hacerse preguntas.

Avellaneda, por otro lado, es un personaje que parece tener más claridad sobre lo que está mal. Es un intelectual que entiende el problema, pero que también está limitado ya que su libertad se sostiene solo en las ideas, porque no puede actuar. Esta diferencia entre saber algo y poder hacer algo con eso es importante en la novela, porque muestra no solo la violencia del poder, sino también la falta de conexión entre los sectores ilustrados y el pueblo.

A través de estos personajes, Manso no repite la típica idea de *civilización contra barbarie* que aparece en muchos textos del siglo XIX. En todo caso, muestra que la barbarie no es algo natural del otro, sino un estado que se produce con miedo, con desinformación y con exclusión.

### La escritura del delito en la narrativa de Eduarda Mansilla

La preocupación por el orden social y su vínculo con el delito no se agota en *Los misterios del Plata*, sino que encuentra nuevas modulaciones en otras obras del período. En *Pablo o la vida en las pampas*, de Eduarda Mansilla, la figura del crimen ya no se inscribe exclusivamente en el espacio urbano atravesado por la represión política, sino que se desplaza hacia la llanura,

donde la tensión entre civilización y barbarie adopta una forma más íntima y familiar. Si en Manso el delito era el síntoma visible del autoritarismo institucionalizado, en Mansilla aparece como una amenaza difusa que opera sobre el cuerpo y la subjetividad del niño. La figura de Pablo, atravesada por el trauma del cautiverio y la pérdida, permite pensar el delito ya no solo como imposición violenta del poder, sino como una experiencia que moldea la memoria, el lenguaje y la identidad.

En *Pablo o la vida en las Pampas*, podemos decir que el delito se manifiesta como un acto institucionalizado que tiene como fin exteriorizar la fragilidad del orden legal en la Argentina posterior a la caída de Rosas. La leva forzada de Pablo, su posterior fusilamiento a pesar de contar con un indulto, y el desamparo de su madre conforman una escena de injusticia que no proviene de los márgenes del sistema, sino de su propio centro, es decir, el ejército, la burocracia y los jefes militares. Este crimen legalizado, cometido por Moreyra, un coronel unitario que, como señala María Rosa Lojo, encarna la figura del “jefe sádico y analfabeto” [150], pone en evidencia que la brutalidad no pertenece exclusivamente a un bando. Siguiendo con estas ideas de Lojo, el crimen que termina con la vida de Pablo dejar ver una crítica del relato simplista según el cual la civilización es buena y justa, y la barbarie es violenta y peligrosa. En lugar de reforzar esa dicotomía, como mencionamos anteriormente, la novela de Mansilla la desarma desde dentro. El verdugo no es un caudillo bárbaro, sino un oficial del ejército unitario, que representa al proyecto de modernización. Su brutalidad rompe con la imagen tradicional del unitario letrado, ilustrado y justo. Al construir esta figura, Mansilla cuestiona la supuesta superioridad moral del

bando civilizador y muestra que la violencia no es patrimonio exclusivo de los federales, sino una práctica extendida, transversal a ambos proyectos de nación.

Lejos de reproducir la imagen del gaucho como amenaza, Eduarda Mansilla lo construye como víctima del poder, como sujeto atravesado por una lógica estatal que lo convierte en cuerpo descartable. Este desplazamiento nos da pie para desarrollar aquello a lo que se refiere Ludmer, que el delito no es simplemente lo que se condena desde la ley, sino “un instrumento crítico ideal porque es histórico, cultural, político, económico, jurídico, social y literario a la vez” [15]. El castigo aplicado sin juicio previo, el olvido del indulto y la posterior locura de Micaela, su madre, ponen en escena lo que Ludmer denomina *la constelación del delito* [12], que viene a ser un sistema narrativo que asocia aquello visto como criminal, víctima, ley, verdad y subjetividades en disputa. La literatura, en este caso, no solo representa el delito, sino que lo usa para mostrar cómo el poder construye sentido y define quién tiene derecho a vivir, hablar o ser recordado.

La figura de Micaela condensa muchas de estas tensiones. Mujer extranjera<sup>38</sup>, madre de un gaucho ajusticiado, lo que la condena a vivir una doble exclusión, por género y por clase. Su incapacidad de incidir en el destino de su hijo, a pesar de poseer la carta de indulto que podría haberlo salvado, no es una

---

<sup>38</sup> Si bien, no hay gran detalle sobre la vida de Micaela antes de Pablo, por esta cita “Educada por su madre, que era chilena, y por lo tanto extraña a las contiendas del país” [Mansilla 2023: 59] puede inferirse su escasa inserción en las costumbres y disputas propias del contexto argentino.

simple tragedia personal, sino que podríamos analizar que se trata de una metáfora sobre la impotencia de los sectores sometidos frente a un aparato estatal que se muestra sordo ante cualquier reclamo que desborde los márgenes de lo reconocido como legítimo. Como señala Lojo, la locura de Micaela responde a la pérdida doble: por un lado, la de su hijo y, por otro, la de toda posibilidad de ser oída, de ser leída, incluso cuando sostiene en sus manos un documento que encarna la verdad oficial (el indulto), pero que ha sido desactivado por la violencia.

En este gesto, la novela desplaza el foco desde la acción del criminal, el coronel Moreyra, hacia las consecuencias subjetivas y sociales del crimen. El delito no es solo la ejecución de Pablo, sino también la desarticulación del orden simbólico que debería garantizar justicia. La locura de Micaela, su repetido viaje a Buenos Aires con la carta que nadie quiere leer, dramatiza el colapso de la ley como garante de sentido. No hay reparación posible, porque el lenguaje legal ha sido vaciado de poder frente a la fuerza bruta. Así, el texto de Mansilla pone en escena un Estado que no solo ejerce violencia, sino que también la borra, la disfrazo o la naturaliza.

En este contexto, la literatura se vuelve una forma de resistencia. Al narrar este crimen y sus efectos, Mansilla no solo denuncia una injusticia, sino que interroga el entramado cultural que la hizo posible.

Este desplazamiento del foco, desde el acto delictivo hacia sus efectos sociales, simbólicos y subjetivos, nos permite pensar cómo la literatura, al narrar el delito, también lo reinscribe como pregunta: ¿quién puede ser víctima?, ¿qué vidas merecen

duelo?, ¿cómo se construye la verdad sobre lo ocurrido? Desde esta perspectiva, el relato deja de ser una simple crónica de hechos para volverse un espacio donde se disputa el sentido mismo de la legalidad y la legitimidad. Estas preguntas no se agotan en *Pablo o la vida en las pampas*, sino que reaparecen en otras obras de Eduarda Mansilla, donde el delito también funciona como matriz para pensar el lugar de las mujeres, el cuerpo y la diferencia en la construcción de la nación.

En *Lucía Miranda*, por ejemplo, el crimen ya no se centra en la ejecución de un gaucho por parte del poder estatal, sino que se desplaza hacia una escena distinta: la del cautiverio y la violencia colonial. Allí, el cuerpo femenino vuelve a ser territorio de disputa y el delito adquiere nuevas formas, asociadas a la transgresión del orden étnico, sexual y político. Esta nueva configuración nos permite seguir explorando cómo el discurso legal y punitivo se entrelaza con la producción de subjetividades y con la definición misma de la comunidad nacional.

En esta obra de Eduarda Mansilla, el delito de la cautiva se convierte en un punto de tensión dentro de la construcción de la identidad nacional. Este se configura como un mecanismo de regulación social, que delimita los márgenes de pertenencia y exclusión. El secuestro de Lucía por parte de los indígenas, representados como figuras infantiles, sin educación ni valores, funciona como un crimen simbólico que amenaza el orden colonial. La figura del indígena, infantilizada y carente de autoridad, refuerza la idea de que la civilización debe imponerse a la barbarie y que cualquier transgresión a esa jerarquía, como

el rapto de una mujer blanca, justifica la violencia del poder colonial.

Sin embargo, a diferencia de otras narrativas de cautiverio como *La cautiva*, de Echeverría, Mansilla introduce un matiz particular: Lucía encarna una doble transgresión, no solo porque su cautiverio rompe con el orden colonial al situarla en un espacio indígena, sino porque su sola presencia como mujer blanca altera el equilibrio de poder. Como señala Barraza Toledo, en el discurso colonial la mujer blanca, sin importar su origen o condición, siempre será cautiva, mientras que la mujer indígena será esclava [30]. Esta distinción establece una jerarquía interna de opresiones: la cautiva blanca conserva la posibilidad de ser rescatada, mientras que la indígena queda condenada a la servidumbre permanente. En la novela, esto se refleja en la tensión entre Lucía y Lirupé, la mujer indígena que la percibe como una intrusa y la responsabiliza por la tragedia. Así, la alteridad no solo separa el mundo español del indígena, sino que también pondera las figuras femeninas dentro del mismo conflicto.

Siguiendo a Segato, entendemos que el patriarcado, como estructura de apropiación del cuerpo femenino, convierte a este en *la primera colonia*. Esa apropiación se vuelve un pilar del poder colonial y moderno. Desde esta perspectiva, Lucía no solo es una cautiva en el plano narrativo, sino que podríamos decir que su cuerpo es el campo de batalla donde se disputa la soberanía entre españoles e indígenas. Su secuestro vendría a simbolizar el riesgo de disolución del orden colonial; su muerte, la imposibilidad de reconciliación entre ambos mundos.

La transgresión de género en *Lucía Miranda* está directamente vinculada a la idea de delito. Su sola presencia en el mundo indígena es leída como una amenaza y su castigo no solo sanciona sus acciones, sino que reafirma que la nación debe construirse mediante el control de los cuerpos femeninos. Así, la novela se inscribe en un discurso donde la violencia contra las mujeres se justifica en nombre del orden social y la estabilidad política. Como sostiene Ludmer, esta estructura narrativa no desaparece con el tiempo [459]; por lo tanto, es algo que se perpetúa en la literatura argentina como una forma de regular los límites de la identidad nacional y de género.

### Conclusiones

A lo largo de este trabajo, propusimos pensar el delito no como una mera infracción legal, sino como una categoría cultural y narrativa que permite leer las fisuras del proyecto de nación en la literatura argentina del siglo XIX. Las obras de Juana Manso y Eduarda Mansilla muestran, desde lugares y tonos distintos, cómo el crimen no solo evidencia el abuso de poder, sino que también estructura las relaciones sociales, define los márgenes de lo aceptable y produce subjetividades.

Lejos de ser una anomalía, el delito se presenta en estas novelas como una herramienta para interrogar el orden social, jurídico y simbólico sobre el que se funda el Estado. Así, tanto *Los misterios del Plata* como *Pablo o la vida en las pampas* y *Lucía Miranda* nos enfrentan a un poder que no solo reprime, sino que también narra, organiza y oculta la violencia que lo constituye. En este marco, el cuerpo, especialmente el cuerpo de

las mujeres, los niños y los sectores populares, se convierte en el principal escenario donde se inscriben estas disputas.

Las autoras analizadas no reproducen pasivamente las tensiones de su tiempo, sino que las escriben desde una mirada crítica. Con recursos estéticos y políticos, convierten la literatura en un espacio de resistencia y reescritura. Al narrar el delito, estas novelas también lo interrogan: nos preguntan qué vidas merecen ser contadas, quién define la justicia y desde dónde se puede imaginar una comunidad distinta. En esa tensión entre la violencia y la palabra, entre la ley y la experiencia, la literatura se ofrece como un campo donde los sentidos de lo nacional se disputan, se problematizan y, a veces, se subvierten.

### Fuentes

MANSILLA, EDUARDA (2000). *Lucía Miranda: Novela histórica*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Libro digital: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6h4f9>

--- (2023). *Pablo, o, La vida en las pampas*. Editor Titivillus. Libro digital: <https://ww3.lectulandia.com/book/pablo-o-la-vida-en-las-pampas/>

MANSO, JUANA PAULA (2003). *Los misterios del Plata*. Biblioteca Virtual Universal. Libro digital: <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/71176.pdf>

### Bibliografía

BARRAZA TOLEDO, VERÓNICA (2011). “Lucía Miranda, de Eduarda Mansilla: La española (que) cautiva en América”. *El cautiverio en la literatura del Nuevo Mundo*. Miguel Donoso, Mariela Insúa y Carlos Mata, eds. Frankfurt a. M.-Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft. 27–40. <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.31819/9783964560414-003/html>

GRAU-LLEVERIA, ELENA (2010). “La ficción política romántica en *Los misterios del Plata. Episodios de la época de Rosas, escritos en 1846* de Juana Paula Manso”.

*Decimonónica*, 7, 1. [https://www.decimononica.org/wp-content/uploads/2013/01/Grau-Lleberia\\_7.1.pdf](https://www.decimononica.org/wp-content/uploads/2013/01/Grau-Lleberia_7.1.pdf)

LOJO, MARÍA ROSA (2007). *Cautivas, inmigrantes, viajeros en la narrativa de Eduarda Mansilla*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cautivas-inmigrantes-viajeros-en-la-narrativa-de-eduarda-mansilla/>

LUDMER, JOSEFINA (1999). *El cuerpo del delito: Un manual*. Buenos Aires: Libros Perfil.

SEGATO, RITA LAURA (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños eBooks. <https://archive.org/details/2016LaGuerraContraLasMujeres/mode/2up>

TACCA, OSCAR (1989). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos

TODOROV, TZVETAN (2003). *La conquista de América: El problema del otro*. Siglo Veintiuno

# Juana contra el monopolio: La polémica con Sastre por la cuestión editorial

Juana against monopoly:  
The controversy with Sastre for the editorial issue

Marinela PIONETTI

Universidad Nacional de Mar del Plata  
marinelapionetti@gmail.com; - mpionetti@mdp.edu.ar

## Resumen

Es sabido que Juana Manso fue una mujer de prensa. Fundó semanarios para mujeres en Brasil y Argentina, dirigió durante sus últimos diez años de vida (1865-1875) el primer periódico pedagógico argentino, los *Anales de la Educación común* (1858-1875) y colaboró en *La Tribuna* y *El Nacional* entre otros. En estos espacios hizo de su escritura un arma de combate, de legitimación intelectual y de difusión de un nuevo paradigma socio-educativo. Por lo tanto, buena parte de sus intervenciones fueron polémicas y giraron en torno al rol de la mujer en las instituciones, al estado de la educación, la formación docente, la producción y circulación de libros pedagógicos. Sobre este último, protagonizó una querrela contra Marcos Sastre, a quien acusó de detentar el monopolio editorial escolar en paralelo a su desempeño como Jefe del Departamento de Escuelas e Inspector en la provincia de Buenos Aires, episodio que culminó con la renuncia del uruguayo a su cargo. Los pormenores de esa batalla aparecieron en los periódicos y constituyen uno de los episodios destacados de su trayectoria en la prensa. En este trabajo, compartimos algunos momentos destacados de la polémica, atendiendo a las estrategias de nuestra periodista, a las réplicas de sus opositores y a la construcción de su figura política.

**PALABRAS CLAVE:** Juana Manso, prensa, polémica, políticas de lectura.

## Abstract

Juana Manso was a press woman. He founded weekly for women in Brazil and Argentina, directed during his last ten years of life (1865-1875) the first Argentine pedagogical newspaper, *Anales de la Educación Común* (1858-1875) and collaborated in *La Tribuna* and *El Nacional* among others. In these spaces he made his writing a combat weapon, intellectual legitimation and dissemination of a new socio-educational paradigm. Therefore, a good part of their interventions were controversial and revolved around the role of women in institutions, the state of education, teacher training, the production and circulation of pedagogical books. On the latter, he starred in a complaint against Marcos Sastre, whom he accused of holding the school publishing monopoly in parallel to his performance as head of the Department of Schools and Inspector in the province of Buenos Aires, an episode that culminated in the resignation of the Uruguayan in his charge. The details of that battle appeared in the newspapers and constituted one of the outstanding episodes of his career in the press. In this work, we share some outstanding moments of the controversy, attending to the strategies of our journalist, to the replicas of his opponents and the construction of her political figure.

**KEYWORDS:** Juana Manso, Press, Controversy, Reading policies.

## Introducción

Este trabajo es parte de una investigación en curso surgida como línea derivada de un itinerario que se inició con el estudio de las procedencias de *Educación Popular* (1849) de Sarmiento, continuó con la inmersión en los *Anales de la Educación Común* (1858-1875) para indagar en la puesta en marcha del proyecto delineado en aquel libro a partir de la fundación de la prensa pedagógica como dispositivo clave en este objetivo. Allí, además de conocer y comenzar a dimensionar la figura y la huella de Juana en el proceso que culminó con la promulgación de la conocida Ley 1420, encontré en los *Anales*, merced a la impronta que marcaron sus editores en la llamada “etapa fundacional” [Bracchi], un objeto complejo que, lejos de limitarse a informar, fue un espacio de

difusión, de persuasión, de polémica y denuncia al punto de ser censurado y cuestionado fuertemente por el entorno. Conocí a la Juana polemista, a la crítica del *establishment*, a la traductora, a la formadora de docentes y a la productora de material escolar que produjo contenido y lo propuso como alternativa a lo que estaba en uso y hegemonizaba el campo.

En las páginas de los *Anales* podemos seguir, entre otras cosas, algunos pormenores que sostuvieron las primeras políticas públicas de lectura escolar y extraescolar, la “querrela de los métodos” tan bien analizada por Berta P. de Braslavsky, el rol que cumplieron las conferencias pedagógicas, el debate acerca de los libros considerados idóneos para la enseñanza y la provisión de las Bibliotecas Populares, en los cuales Juana tuvo un papel protagónico.

### Polémicas en la prensa

En una reseña sobre las “Reuniones de preceptores” [Manso 1867: 30], publicada por Juana en los *Anales* de 1867 y en la que critica la instauración de la “Cartilla Peña” –elaborada por el entonces Jefe del Departamento de Escuelas y enemigo de Juana, Luis José de la Peña, en reemplazo de la famosa *Anagnosia* de Sastre–, nos enteramos de que estuvo implicada en una polémica y dos juicios con Sastre. La punta del iceberg<sup>39</sup>:

---

<sup>39</sup> En esta y las demás citas, incluyo el recorte tal como apareció en el periódico para que el lector pueda apreciar las variaciones y la grafía de la letra de molde original, tanto de los *Anales* como de *La Tribuna*. En vistas de que se trata de un trabajo sobre fuentes inéditas de la prensa, creo que tiene un valor agregado leer el original. En todos los casos se indicará fuente y fecha.

Si hubiesemos nacido con el don de la adivinacion, nos habriamos ahorrado dos años de polémica por la prensa, dos procesos criminales, uno ganado y otro abandonado por la parte contraria, enemistades y disgustos, por arrancar las explotacion de las escuelas.

Inutil tarea! La explotacion es planta indigena de este suelo. Dios sabe que no hemos buscado el perjuicio pecuniario de un hombre, sino la destruccion de un sistema pernicioso, y la libertad de la enseñanza.

LA ENSEÑANZA LIBRE fué la bandera que levanté en 1862 sin dar mi nombre; hoy reivindico la propiedad de aquellos artículos, que motivaron inculpaciones contra D. Raoul Legout, suponiéndolo su autor.

Empleada del Departamento de Escuelas, no podia atacar la explotacion bajo mi nombre, ó temi hacerlo en aquel momento. Escribi despues el RUN RUN, hasta que arrojé el antifaz, y asumiendo las consecuencias fatales que pudiesen surgir contra mis intereses, asumi tambien la responsabilidad de mis actos y ataqué de frente la Inspeccion de Escuelas.

He sido herida de todos modos en este combate, y llegué á obtener que el gobierno anterior prohibiese por un decreto que los empleados en la instruccion escribiesen textos para las Escuelas en ejercicio de su empleo. Réstame hoy la duda de que ese decreto fuese la reparacion de la justicia, ó una simple trampa Maquiavélico-Jesuitica para deshacerse del Inspector de Escuelas de aquel tiempo.

Efectivamente, Sastre renunció a la jefatura del Departamento de Escuelas en septiembre de 1864, argumentando motivos de ética profesional<sup>40</sup>, y a la dirección de la Escuela Normal en 1865 por dos motivos, “la insubordinacion no reprimida del Sub – Director de dicha Escuela y la prohibicion de que los empleados en la enseñanza primaria tengan interés directo ni indirecto provision de libros para las escuelas públicas” [1865b: 1; ortografía original] según consta en su renuncia incluida en su *Memoria* de 1865. La polémica no apareció en los

---

<sup>40</sup> El 5 de octubre aparece en *La Tribuna* una nota dirigida al Vicepresidente de la Municipalidad Dr. D. Lorenzo Torres el 15 de septiembre, ratificando la renuncia enviada el 10 al gobernador Mariano Saavedra, incluida en el Anexo de su *Memoria* de 1865 [Sastre 1865a]. En ambas se alude a motivos vinculados con la mejora de la docencia y Sastre se posicionaba en contra de la autorización oficial que permitía a maestros afines a cualquier credo enseñar en las escuelas de Buenos Aires.

*Anales* porque no hubo publicación entre fines de 1861 y agosto de 1865, en que fueron reinstalados bajo la dirección de Juana, pero sí se puede seguir en los diarios en los que ella participaba, como *La Tribuna*, *El Nacional* y *La Nación Argentina*. Aún falta completar el mapa, pero a partir de los escritos encontrados en el primero de ellos, tenemos un panorama interesante de las dimensiones, participantes, tonos y estrategias de este “encuentro agonal entre adversarios”, según ha considerado Ruth Amossy [2015] la polémica como género.

En nuestros archivos de *La Tribuna* la polémica con Sastre comienza el 7 de septiembre de 1864, con un comunicado sin firma en el que reconocemos el tono y estilo de Juana. De no ser ella, es uno de sus aliados (Hilarión Moreno, posiblemente), pero hay indicios que nos permiten inferir su identidad. En este y otros escritos que se suceden los días siguientes se expresan fuertes críticas hacia el sistema de educación vigente y al monopolio de Marcos Sastre en el mercado editorial escolar. Sin embargo, la piedra de toque de este episodio, que inicia la dicotomización del campo y culminará con una absoluta polarización [Amossy], sucede el 27 de septiembre, con la publicación de un artículo que tampoco lleva firma, pero que también reconocemos parte del multiverso de Juana [1864a, 27 set.]:

**¡ Loado sea Dios !**

Don Sastre Marcos, ó Marcos Sastre, ha renunciado el cargo que tenia.

¡ Loado sea Dios !

Los niños de las escuelas están de parabienes.

Las maestras y los maestros andan hablando solos de puro contentamiento, y los porteros de las escuelas preparan una *manifestacion* en favor de D. Marcos.

Es el hombre mas *popular* de este pais.

(Garantido.)

Con el tono irónico e hiperbólico propio de su pluma y de su generación, celebra la renuncia de Sastre al cargo de Jefe del Departamento de Escuelas, haciendo extensiva a la comunidad la dicha del acontecimiento. Varios agentes se hacen eco en contra de este anuncio. Reconocen a Juana más allá de la diferencia de tono respecto de los artículos mencionados, saben que es ella, se lo hacen saber y la desafían a desenmascararse.

Al día siguiente, sale un anuncio firmado por ella, convocando a los maestros de las escuelas de ambos sexos a un *meeting* para tratar asuntos profesionales. La primera aparición de “Run-run” se produce el 1 de octubre con un comunicado ácido y provocador respecto de la renuncia de Sastre [Manso 1864b]:

Porsupuesto que con tal traqueo, confunde todo; va á escribir sobre pedagogia, y como se acuerda de sus carneros, sufre una leve equivocacion y toma los maestros por padres Rambouillet y los muchachos por corderos Negretes, y así es vulgar en sus horarios.

“La escuela atiende!” Como quien dice: la majada duerme! Otras veces, cree que está despachando verdura y hecha unas

arribadas...de verdulero! De ahí proviene la receta de 48 sermones por año sobre urbanidad, impuestos á los maestros, de suerte que en 20 años de profesorado, un infeliz preceptor habria predicado 960 sermones sobre urbanidad! oh! fecundidad de la inteligencia Sastrina! Un consejo D. Marcos, retirese á su recreo de San Fernando, basta! basta! basta!

*Run-run.*

Luego de un repaso incisivo por las distintas ocupaciones que ha tenido Sastre en su vida (ovejero, verdulero...), asocia su capacidad como pedagogo a esta variedad de oficios. Todo, por supuesto, con el objetivo de evidenciar la baja calidad de su formación y trayectoria [Manso 1864b]:

Pero es un escandalo que no se vé en ninguna parte del mundo un Inspector que no deja circular mas libros que los suyos en las Escuelas del Estado! merci! quien no serviria con gusto el empleo de Inspector dandole el monopolio de vender libros para 70 escuelas y bajo pena de excomunion? ¡quien hubiese sido Ministro para decirle" A Dios preciosa! de atrás eres mas bizarro! Pero D. Marcos debe ser brujo! Este hombre, no tiene ideas, sino manias, y estas manias son la ley!

El ataque es contundente y preciso; la falacia *ad hominem* que hace su primera aparición, como veremos, irá *in crescendo* en busca de mostrar una imagen exacerbada del autoritarismo y monopolio que acusa a Sastre.

Desde entonces, se sucederán las réplicas. La primera que encontramos es del 5 de octubre, por el español Manuel

Rogelio Tristany<sup>41</sup>, quien utiliza, simultáneamente, el tono sarcástico y elevado de Juana en un mismo artículo destinado a defender a Sastre, que ella continuará en un *crescendo* satírico visible en los mismos pseudónimos que utiliza en la contienda.

Tristany inicia la defensa de Sastre de la siguiente manera:

### **Don Marcos Sastre.**

*A moro muerto gran lanzada.*

Bufon dijo, que el estilo era el hombre, y la razon natural dicta que el estilo es tambien la muger....

El señor Sastre por razones que merecen respeto, renuncia el cargo de Gefe del Departamento de Escuelas, que ha desempeñado sin que se le abone otro sueldo que el de Inspector, y se ausenta de Buenos Aires, é inmediatamente aparecen en varios diarios ataques bruscos y *coups d'esprit*, que á manera de alfilerazos femeninos se proponen anonadar al intelijente educacionista y ridiculizarlo.

Ausente el Inspector de Escuelas como sabe la persona que dicta los escritos en que se le injuria, no puede contestar sino mucho despues, y en el interior se consigue el objeto de sorprender la opinion y al Gobierno de la Provincia y hacer subir á la Inspeccion de Escuelas á un Candidato ó *Candidata*.... Este es el quid....

---

<sup>41</sup> Español radicado en el Río de la Plata, amigo de Oribe, fundador y colaborador en varios periódicos, autor de *La Argentiada* (1857), de marcado estilo épico. Tristany venía de confrontar con Mansilla y López por su participación en el Círculo Literario, al que Juana pertenecía. No sería extraño que fuera un personaje polémico también en otros espacios culturales.

Todo esto está muy bien pensado, aunque ejecutado con una maestría algo sospechosa y poco digna.

La recurrencia al refrán español sobre la gloria absurda, la alusión a los dichos de bufón y al estilo de la mujer apuntan directamente contra Juana, referencia que se reitera a lo largo de todo el escrito. Acusa una calumnia injusta contra Sastre tramada por ella para reemplazarlo, la llama a hacerse cargo y alude a un artículo anterior de “Run-run” que la habría iniciado. Sale en defensa del ausente, aclara, movido por el sentimiento de amistad. Destaca, precisamente, los valores propios del canon de la amistad hegemónica sentado por Aristóteles, que Derrida [1998] analizará y deconstruirá a fines del siglo XX: entre ciudadanos varones, padres de familia, instruidos, unidos por la virtud y la semejanza. Tristany es par de Sastre por su posición social y sus valores, y defiende desinteresadamente a su amigo.

A partir de entonces se sucede el continuum argumentativo entre los amigos defensores de Sastre y Juana. Algunos aliados firmarán con nombre propio, los españoles Manuel Tristany y José Manuel González, se reconocerán como legítimos agentes del ámbito. Otros aparecen enmascarados en sujetos genéricos o colectivos: “Un padre de familia”, “Varios preceptores”, “Un defensor del aludido” y “Justus”, aliado de Sastre o tal vez él mismo, cuya identidad no dilucidamos aún. En el lado de Juana, veremos cómo su polifacética pluma se desdobra en lo que nos gusta llamar su *multiverso*, conformado por distintos perfiles con pseudónimos y estilos propios sostenidos por los diversos ámbitos y saberes que cultivó hasta llegar aquí: el teatro, la poesía, el drama. También escribe en su favor Hilarión Moreno.

Ambos lo hacen con sus nombres o iniciales, o dejan anónimos los escritos que reconocemos propios de sus plumas.

El 6 de octubre es un día clave en *La Tribuna*. Nos encontramos con el desdoblamiento de Juana y la aparición de uno de los adversarios enmascarados, esta vez como “Un padre de familia”, cuestionador de su “¡Loado sea Dios!” [Manso 1864a].

Las intervenciones de Juana son breves y contundentes. La primera, firmada por ella bajo el título “Preceptores públicos” [Manso 1864c] sobre la escasa concurrencia que tuvo el *meeting*, acusando injurias recibidas sobre su propuesta en el marco de la renuncia de Sastre. Cita la palabra de los injuriantes y responde:

*trópicos y científicos.* Un Sr. Preceptor, indicó que se le había dicho, que mi objeto era hacer *la guerra* al Sr. Inspector D. Marcos Sastre. La especie además de absurda me parece ridícula, y todavía no le he dado de echo á nadie para juzgarme bajo esos dos conceptos.

Finaliza rematando:

he dado en favor de la Asociación; terminaré diciéndoles, que el miedo es un ruin consejero, y que en el caso que prefieran el aislamiento y la miseria; yo aplazaré mi idea para mejores días, si Dios es servido conservarme la vida.

El tiempo me justificará.

*Juana Manso de Noronha.*

La estrategia es muy propia de Juana: niega el ataque a Sastre, se muestra fuerte ante el adversario, acude a la justicia

divina y al tiempo como compensadores y reaseguros de su verdad, alusiones que se reiteran en sus escritos, al igual que el campo semántico del miedo, aislamiento, miseria aparecido en este escrito. La firma con apellido de casada apunta, claramente, a reforzar su legitimidad.

Inmediatamente a continuación de ese escrito de la Sra. de Noronha, aparece uno dirigido al redactor del periódico, de corte dramático, totalmente sarcástico e hiperbólico, que se burla de la defensa de Tristany a Sastre, firmada por “Bombastes Furioso” [Manso 1864d]. El pseudónimo continúa el registro empleado por Tristany y la recurrencia a la farsa, pero redobla la apuesta asumiendo la identidad de Bombastes Furioso, protagonista de una ópera trágico-burlesca escrita en 1810 por William Rhode, impresa en 1822, que parodia las peleas por el honor del *Orlando Furioso* de Ariosto. Curiosamente, por esos días se anunciaba en *La Tribuna* la representación de la obra y es muy posible que Juana, amante del teatro, haya asistido y tuviera bien presente la crítica puesta en escena como para echar mano de ella en la polémica. Por otra parte, el tono de “Bombastes Furioso” es familiar y hasta frecuente en otros escritos de Juana, incluso en los *Anales*. Recordemos que tanto la ópera como el drama eran géneros afines, cultivados y frecuentados por ella<sup>42</sup>. Aquí resulta evidente que estos saberes y pasiones son armas puestas a funcionar en la polémica.

---

<sup>42</sup> Compuso piezas teatrales como *El 25 de mayo*, que por esos días se anunció en el mismo diario; oratorios como *Colón*, y fue actriz.

El mismo día aparece un comunicado firmado por “Un padre de familia” que alude a la convocatoria de Juana al *meeting* y pide especificaciones. Aclara, como si ella no lo supiera, que hay un Departamento que rige horarios, programas, textos y demás. Cuestiona su iniciativa revisionista. Ironiza intentando ser sutil y se posiciona, claramente, en el bando contrario. Lo mismo sucede con “Varios preceptores” que signan una nota dirigida al redactor del periódico publicada al día siguiente. Aluden al celebratorio “¡Loado sea dios!” de Juana ante la renuncia de Sastre y lo defienden. Elogian su gestión, apoyan sus libros y horarios escolares, toman distancia de lo que consideran una injuria para el ex Jefe del Departamento. Al igual que otros opositores de Juana, subrayan su “chavacano lenguaje” y a la “farsa ridícula” creada en torno a su renuncia. Tal como ha observado Liliana Zucotti en relación con el libelo publicado por Enrique de Santa Olalla en 1869, lo que más escandaliza a sus opositores es precisamente, “la variedad de acciones verbales que ejerce Manso en su vida pública, elocuente en la cantidad de verbos que necesita él para intentar apresar su palabra” [106]. Otro tanto podríamos decir en este caso. Es evidente que a sus adversarios les irrita su apropiación de la palabra en la prensa y la legitimidad que detentan sus saberes, el ejercicio de una retórica pública, el gesto propio de su generación de considerarse idónea para aconsejar y determinar el rumbo que debe llevar, en este caso, la política educativa del país. En oposición, consideran su ataque a Sastre como una “invectiva que a porfía le dirijen los envidiosos de su mérito” pero, según anuncian, se abstienen de entrar en la polémica.

El 8 de octubre ocurre lo mismo que en otros números del diario. Juana escribe dos artículos, uno firmado por el pseudónimo más picante y otro anónimo con claro estilo propio<sup>43</sup>. En el primero, firmado por "Run-run" [Manso 1864e], se dirige a "Justus", pseudónimo de un aliado de Sastre o, tal vez, él mismo. El vocativo colabora con la ilusión espectacular de un contrapunto al que asisten los lectores.

### A Justus.

Si eres Justo, por lo menos no eres lógico, y además eres embustero. Quien pretende injuriar ni ridiculizar á D. Marcos Sastre?

Es injuriarle, decir que prevaliéndose de su empleo de Inspector, monopoliza la instruccion, y es autor universal de todos los libros en uso en las escuelas del Estado? Confieso que es desdoroso de la parte de él, ese proceder, pero es la verdad lisa y llana, y sobre todo, *verdadera*, y niego además que sea injuriosa.

Ridiculizarlo áices? y en qué está el ridículo? en el hecho de haberse *entronizado*, ó en decírselo?

Con que está ausente? ¡Santa Barbaral así que llegue topa con el primero que se le ponga en las mientes, y lo pone de oro y azul!....

La capacidad del Sr. Sastre, majadero! ¿Sabes en que consiste? En que en esta bendita tierra, todo anda como el diablo quiere, consiste la capacidad del Sr. Sastre en que escribe solo, habla solo, manda

<sup>43</sup> Otras veces firma ella directamente.

solo, y no consiente competidor, y ya se vé en esta tierra.... (de los ciegos iba á decir, pero me corrijo y digo), en la tierra de los sonsos, cualquiera se vuelve D. Preciso y es lo que ha sucedido con ese señor. Su honradez! y quien le ataca su honradez? Decir que sus libros son pésimos y son caros?

Insiste en acusar el monopolio y autoritarismo de Sastre, satura en falacias *ad hominem* y se hace cargo tácitamente del *multiverso* que le han imputado:

Esto es lo que hay en plata, y en cuanto á q' una sola pluma es la que corre bajo diversos antifaces, tal vez sea cierto, y tal vez no, porque ya se conoce que sois muy pillo. En cuanto á mi soy.

*Run—run.*

A esto seguirán los intercambios de *Run-run* con Manuel González en los que rivalizan por el precio de los libros, con el mismo tono. La polémica se va encadenando en una combinación de registros irónicos, sarcásticos y serios con el doble objetivo de, por un lado, desprestigiar al oponente, des-figurar su imagen pública y obtener la separación de uno de sus cargos o espacios de influencia y, por otro, legitimar el propio rol en el ámbito letrado y educativo.

### Conclusiones

En esta polarización, los amigos de Sastre representan el *statu quo*, mientras que los pseudónimos que utiliza Juana designan personajes tragicómicos (“Bombastes Furioso”) y voces

relacionadas con el rumor, el “Run-run”, la voz de nadie y de todos, lo que muchos saben y todos callan, como decía ella. Pese a este desbalance y a que casi todos los perfiles son la misma Juana, la construcción de los *alter egos*, las estrategias argumentativas y los tonos que cada uno enarbola, su potencia y persistencia en la polémica culminan, primero, con la promulgación de un decreto gubernamental y la consecuente renuncia de Sastre a la dirección de la Escuela Normal y luego, con un juicio por injurias perdido por parte del uruguayo.

Solo así podemos comprender que, en enero de 1867, casi en simultáneo a la desazón de Juana por saberse “herida de todos modos” luego de aquel combate y ante el nuevo panorama del Departamento de Escuelas, su amigo Nicómedes Antelo le dirija una nota en *La Tribuna* y la llame “amazona de la prensa”, celebrando que no hubiera dejado ni “un momento de repetir al oído de los soñolientos *que la educación actual solo sirve para formar esclavos*”.

## Fuentes

MANSO, JUANA (1864a, 27 set.). “¡Loado sea dios!”. *La Tribuna*, Buenos Aires: s/p.

--- “Run-run” (1864b, 1 oct.). “Publicaciones solicitadas”. “Departamento de escuelas”. *La Tribuna*, Buenos Aires: s/p.

--- (1864c, 6 oct.). “Preceptores públicos”. *La Tribuna*, Buenos Aires: s/p.

--- “Bombastes Furioso” (1864d, 6 oct.). “Sr. Redactor de La Tribuna”. *La Tribuna*, Buenos Aires: s/p.

--- “Run-run” (1864e, 8 oct.). “A Justus”. *La Tribuna*, Buenos Aires: s/p.

--- (1867). “Reunión de preceptores”. *Anales de la Educación Común*, IV: 30.

SASTRE, MARCOS (1865a, 5 oct.). "Al Sr. Vicepresidente de la Municipalidad Dr. D. Lorenzo Torres". *La Tribuna*. Buenos Aires: s/p.

--- (1865b). "Renuncia del Director de la Escuela Normal. D. Marcos Sastre". *La Educación Popular en Buenos Aires. Memoria presentada al Consejo de Instrucción Pública por el Inspector General de Escuelas D. Marcos Sastre*. Buenos Aires: Librería de Morta Editor. 1.

TRISTANY, MANUEL (1864, 5 oct.). "Don Marcos Sastre". *La Tribuna*, Buenos Aires: s/p.

"UN PADRE de familia" (1864, 6 oct.). "Cuestión educación". *La Tribuna*, Buenos Aires, s/p.

## Bibliografía

ANTELO, NICÓMEDES (1867, 11 ene.). "A la educadora republicana Juana Manso". *La Tribuna*, Buenos Aires: s/p.

AMOSY, RUTH (2016). "Por una retórica del disenso: Las funciones de la polémica". *El análisis del discurso polémico: Disputas, querellas y controversias*. Compil. Ana Soledad Montero Buenos Aires: Prometeo. 25-28. <https://comycult.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/amossy-ruth-por-una-retc3b3rica-del-dissensus.pdf>

BRACCHI, CLAUDIA (2005, set). "Anales de la Educación común: Cuando la historia se hizo revista". *Anales de la Educación común*, Tercer siglo, 1, 1-2: 274-287.

DERRIDA, JACQUES (1998). *Políticas de la amistad: El oído de Heidegger*. Madrid: Trotta.

P. DE BRASLAVSKY, BERTA (2014). *La querrela de los métodos en la enseñanza de la lectura: sus fundamentos psicológicos y la renovación actual*. Gonnet: UNIPE-Editorial Universitaria.

ZUCOTTI, LILIANA (1994). "Gorriti, Manso: De las veladas literarias a las 'Conferencias de maestra'". Fletcher, Lea, comp. *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria Editora. 96-107.

# Voz autoral e identidad discursiva: Senderos que conducen al trazado del reconocimiento autoral de Eduarda Mansilla en sus escritos de prensa

Authorial Voice and Discursive Identity: Paths Leading to Eduarda  
Mansilla's Authorial Recognition in Her Press Writing

Milagros ROJO GUIÑAZÚ

Universidad Nacional del Nordeste  
[mrojoguinazu@comunidad.unne.edu.ar](mailto:mrojoguinazu@comunidad.unne.edu.ar)

## Resumen

En el camino hacia la autofiguración [Amícola; Molloy 2006] de la voz autoral de Mansilla, a la par de la construcción de su identidad discursiva, resulta necesario advertir las modulaciones que ofrece en *Escritos periodísticos completos (1860-1892)* en cuanto a los modos de escribir, las firmas, las dedicatorias, así como la introducción de citas o expresiones en otras lenguas. A partir de las nociones de ‘poses autorales’ [Boldini], de ‘modalidades y fantasmas de la autoría femenina’ [Batticuore 2005], de ‘trazado de un camino a la autoría’ [Vicens 2021] y del monumental trabajo archivístico y crítico de los escritos de prensa llevado a cabo por Guidotti [2015], proponemos un acercamiento a los textos periodísticos de la escritora decimonónica. Por ello, en esta presentación comentaremos brevemente el análisis de las colaboraciones que la escritora realizó en la prensa diaria y periódica de su tiempo, con la intención de comprender las formas de narrar su intimidad y de construir su imagen. De este modo, y como parte de una indagación ciertamente más amplia que se efectuó en el marco de mi tesis doctoral, retomaremos estos escritos con el propósito de reconocer cómo en estas escrituras del yo Mansilla construye una imagen de sí –para sí misma y para los otros– y modela su identidad de escritora.

**PALABRAS CLAVE:** voz autoral, identidad discursiva, prensa, escrituras del yo.

## Abstract

On the path towards the self-figuration [Amícola; Molloy 2006] of Mansilla's authorial voice, alongside the construction of his discursive identity, it is necessary to note the modulations he offers in *Complete Newspaper Writings (1860-1892)* in terms of writing styles, signatures, dedications, as well as the introduction of quotes or expressions in other languages. Starting from the notions of 'authorial poses' [Boldini], of 'modalities and ghosts of female authorship' [Batticuore 2005], of 'tracing a path to authorship' [Vicens 2021] and the monumental archival and critical work of press writings carried out by Guidotti [2015], we propose an approach to the journalistic texts of the nineteenth-century writer. Therefore, in this presentation we will briefly comment on the analysis of the collaborations that the writer made in the daily and periodical press of her time, with the intention of understanding the ways of narrating her intimacy and constructing her image. In this way, and as part of a certainly broader investigation that was carried out within the framework of my Doctoral Thesis, we will return to these writings with the purpose of recognizing how in these writings of the self-Mansilla constructs an image of herself –for herself and for others– and models her identity as a writer.

**KEYWORDS:** authorial voice, discursive identity, press, writings of the self.

## Introducción

En el marco de la literatura argentina del siglo XIX, la prensa desempeñó un papel decisivo en la configuración de discursos que no solo informaban, sino que también moldeaban identidades y prácticas literarias. En este entramado, Eduarda Mansilla se perfila como una figura central en la prensa porteña de la época. Su producción periodística no solo articula una mirada crítica sobre la sociedad y la política de su tiempo, sino que, a través de sus particulares modos de escritura, elabora una identidad discursiva que afirma y reivindica su posición como autora. Este trabajo se propone indagar cómo, mediante diversos géneros periodísticos –como cartas, artículos de opinión, cuadros de

costumbres y crónicas de impronta modernista-, Mansilla construye su voz autoral en el espacio de la prensa porteña del último cuarto del siglo XIX.

### La prensa del siglo XIX y la pose asumida por la autora

A partir de 1860, en el ámbito porteño proliferan las asociaciones culturales e intelectuales. Paralelamente, se multiplican los medios de comunicación, se intensifican las actividades editoriales y emergen diversas revistas culturales. En este contexto, el periodismo asume un rol protagónico como actor político y social en la esfera pública [Bueno]. Con el propósito de informar, pero también de influir, los discursos periodísticos combinan argumentación, exhibición y denuncia. Este clima de ideas se consolida tras la batalla de Caseros y favorece el desarrollo de proyectos orientados al avance de la cultura nacional y al progreso intelectual del país. En esta línea, la prensa comienza a definirse como uno de los medios más eficaces para alcanzar la anhelada civilización. La relación entre cultura y Estado se transforma en un campo de exploración cada vez más amplio, que permite pensar en la conformación de un incipiente mercado de bienes culturales decimonónicos [Velisone].

En este proceso, los periódicos del siglo XIX se vinculan estrechamente con lo literario tanto por la formación de sus redactores, como por el concepto de literatura vigente en la época y por el predominio de ciertas formas discursivas que hoy reconocemos más cercanas a lo literario que a lo estrictamente periodístico [Varela]. De este modo, la prensa se convierte en un espacio textual heterogéneo, en una zona de elaboración

discursiva desde la cual se proponen a la sociedad lectora reflexiones sobre los temas clave del momento. Este vínculo entre prensa y literatura marca un punto de inflexión en el impacto del periodismo sobre el posterior desarrollo de las letras argentinas [Crespo].

Considerada el primer instrumento de civilización, la prensa se vuelve también un componente sustancial de la vida política. En este sentido, resulta notable el aumento de las publicaciones que, hacia la década del 1870, se consolidan como espacios prósperos para el debate de ideas y para la formación de la opinión pública. Este fenómeno se acompaña de una expansión del público lector y de la práctica de la lectoescritura, impulsadas por las campañas de alfabetización iniciadas durante la presidencia de Sarmiento (1868-1874) y prolongadas en las décadas siguientes.

El periodismo se consolida, de este modo, como motor fundamental en la construcción de un mercado de bienes culturales. En este nuevo escenario, los letrados se incorporan al aparato estatal, desplazando a un segundo plano la actividad literaria autónoma. Esta transformación da lugar a un fenómeno finisecular significativo: la profesionalización de la escritura. Los medios de comunicación no solo ofrecen un espacio de publicación y una vía de retribución económica, sino que también ponen en funcionamiento un aparato de circulación y de distribución de ideas hasta entonces inédito [Velisone].

El proyecto civilizatorio de los sectores gobernantes encuentra expresión en una asociación inmediata entre las publicaciones impresas y la instrucción del pueblo, lo que

configura una visión de los diarios como dispositivos con función pedagógica. En esta lógica, la prensa se orienta a moldear la opinión de los destinatarios, guiándolos hacia el ideal del bienestar colectivo.

En este marco, la relación entre mujeres y prensa en el siglo XIX adquiere un cariz particular. Si bien existían antecedentes de publicaciones periódicas dirigidas a lectoras desde décadas anteriores, es hacia fines de 1870 cuando comienza a consolidarse un circuito específico de revistas femeninas con sede en Buenos Aires [Vicens 2014]. Estas publicaciones –como *La Ondina del Plata*, *La Alborada del Plata* y *El Álbum del Hogar*, de Gervasio Méndez– logran una notable continuidad y sistematicidad, y sitúan a las mujeres como lectoras privilegiadas. Según María Vicens [2014], estos periódicos conforman un incipiente entramado donde se entrecruzan relatos literarios, ensayos de índole moral o política, crónicas sobre los principales círculos de sociabilidad porteña de la época y textos acompañados de imágenes sobre moda y costumbres.

Este proceso se acentúa en el pasaje de la “gran aldea” a la Buenos Aires cosmopolita de fines de siglo, cuando el colectivo femenino se configura como un público lector clave para una serie de discursos que, en forma ambivalente, censuran y a la vez promueven la expansión de los bienes culturales [Vicens 2014]. Esta dinámica, aún incipiente en el siglo XIX, encontrará su pleno desarrollo en las primeras décadas del siglo XX [Rocchi 1998, 2006].

En el marco de esta realidad Mansilla desarrolla su labor periodística. A través de sus escritos, no solo deja testimonio

de ciertas formas características del funcionamiento de la prensa decimonónica –como el diálogo entre grupos editores–, sino que también logra consolidar un lugar de reconocimiento dentro de los círculos intelectuales de su tiempo. Su figura encuentra recepción tanto entre miembros de la Generación del 80, como entre jóvenes escritores que, en su intento por apartarse de la política, procuraban afirmar un proyecto centrado en el cultivo de las letras nacionales [Velisone]. En este sentido, no resulta un dato menor su nombramiento, en 1879, como socia honoraria del Círculo Científico Literario.

En sus colaboraciones periodísticas puede reconocerse una pose, un gesto político y cultural [Molloy 2012]<sup>44</sup>. En ellas se hacen evidentes sus estrategias de autfiguración como mujer escritora [Molloy 2006], a partir de las cuales se alude tácitamente a un conflicto cultural propio de la época: un sujeto históricamente concebido como privado y, además, despojado de autoridad, se presenta ahora investido de poder intelectual y dotado de agencia en el ámbito de lo público. En sus intervenciones en la prensa, Eduarda ensaya distintas poses autorales [Boldini], orientadas a ser reconocidas por su público lector, en sintonía con las particularidades de cada publicación, con el *locus* de enunciación y con las condiciones específicas de producción discursiva.

---

<sup>44</sup> Toda pose representa un gesto político y cultural, a la par responde a una dinámica teatral en la que convergen simulación y espectáculo [Molloy 2012]. Exhibir no es solo mostrar, es hacerlo de tal modo que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca y genere una reacción en los receptores.

En este sentido, la prensa se constituye como un amplio y dinámico universo discursivo que le permite a Mansilla poner en juego y reflexionar sobre las tensiones inherentes a su práctica escritural: qué escribir, para quién, con qué recursos, cómo construir un perfil autoral legítimo y cómo obtener reconocimiento en un campo literario hegemónico por lo masculino, que restringe la participación de las mujeres en el espacio público y subestima sus capacidades intelectuales. Las publicaciones periódicas, por su parte, exhiben una textura polifónica que habilita los intercambios, las filiaciones, los contrapuntos y las polémicas literarias [Boldini], lo cual abre una zona de posibilidad para voces disidentes o no legitimadas por los canales tradicionales.

Aun cuando ciertos medios revalidan postulados normativos y moralizadores en torno al deber ser femenino y a su rol social, estas mismas publicaciones revelan, en los hechos, que la escritura no constituye un atributo excepcional ni ajeno a lo femenino. Por el contrario, se convierten en plataformas desde las cuales es posible proyectar una trayectoria literaria. En este marco, Mansilla buscará construir su nombre en el periodismo, del mismo modo en que lo había observado en las *reporters* norteamericanas durante sus estadías en Estados Unidos, tal como lo deja ver en *Recuerdos de viaje*.

### Los géneros periodísticos de la época en *Escritos periodísticos completos* (1860-1892)

En *Escritos periodísticos completos* (1860-1892) (en adelante, EPC), los formatos que Mansilla escoge para sus colaboraciones son diversos: cartas, artículos de opinión, cuadros

de costumbres y crónicas modernistas. En este apartado nos detendremos, en primer lugar, en algunas particularidades propias del género periodístico en el XIX para, posteriormente, revisar los modos de escritura que adopta la autora.

Los diarios porteños del último cuarto del siglo XIX —como *La Nación*, por ejemplo— solían estructurarse en ocho columnas y, en la mayoría de los casos, los artículos no llevaban firma. En sus páginas se abordaban noticias de actualidad, temas de política nacional e internacional, reseñas de viajes y se ofrecía información relativa a actividades comerciales, sociales y culturales [Guidotti 2016]. Entre sus secciones destacadas figuraban el “Folletín”, ubicado en la parte inferior del diario y destinado a la publicación de textos literarios de autores locales o traducciones de escritores europeos, y la sección de “Variedades”, considerada menor, que reunía textos breves sobre inventos, descubrimientos, tecnología, costumbres y moda [Goldgel].

Esta estructura respondía a un registro genérico caracterizado por la heterogeneidad [Guidotti 2015]. Convivían artículos, notas, editoriales, misceláneas —bajo denominaciones como “Correo del día” o “Boletín” —, textos literarios y la sección del folletín. De este modo, la prensa decimonónica se configura como una fuente valiosa para examinar la actividad literaria, política y cultural de un período.

En las colaboraciones de Mansilla, puede advertirse una ruptura con las formas tradicionales del periodismo de fin del siglo. A la función informativa del discurso periodístico, la autora le suma una impronta estética que se manifiesta en la crónica modernista, género considerado durante mucho tiempo una

“literatura menor” por los estudios literarios. Sin embargo, su análisis actual permite observar la imbricación entre la referencialidad propia del periodismo y la creatividad de la literatura [Guidotti 2015].

En el caso particular de Mansilla, el sujeto de enunciación se inscribe en el discurso con marcas autorreferenciales que sitúan la experiencia en tiempo y espacio. De esta forma, accedemos a una discursividad heterogénea que subvierte modos canónicos de escribir, al introducir flexibilidad temática y estilística, una perspectiva individual y la descripción del entorno. En su rol de *flâneuse*, la autora se convierte en intérprete de su sociedad. A través de una mirada atenta, introduce elementos descriptivos que otorgan verosimilitud al relato, en línea con el concepto de mimesis que toda crónica presupone, aunque en este caso enunciada desde un sujeto que narra lo visto o lo vivido.

En este sentido, Chang-Rodríguez y Filer definen el costumbrismo en Hispanoamérica como una tendencia o género literario orientado al retrato de tipos y tradiciones nacionales. Así, cuando la escena descrita se construye desde la representación típica, puede identificarse como “cuadro de costumbres”; mientras que, si predomina un tono satírico o humorístico, se trata de un “artículo de costumbres” [en Guidotti 2015: 91]. Los textos de Mansilla se inscriben mayormente en el primer grupo y se dividen en dos categorías: aquellos referidos a la moda y los de carácter social y general, ambos con amplia presencia en la prensa de la época [Guidotti 2015].

En sus crónicas, la autora recrea sus viajes y experiencias, así como sus encuentros con otras culturas. Para Julio Ramos, “la crónica surge como una vitrina de la vida moderna, producida por un lector ‘culto’, deseoso de la modernidad extranjera” [92-93]. En este marco, las colaboraciones de Mansilla se destacan por su eficacia persuasiva y su alta calidad retórica [Molina 2011]. En ellas se reconoce una estructura sólida, que parte de un planteo teórico sustentado en citas de autoridad —poetas y filósofos antiguos y modernos—, avanza hacia una presentación paulatina de la situación criticada y culmina con una apelación afectiva dirigida al lector, acompañada por una firme defensa de valores personales. Todo ello se combina con la amenidad de recursos propios de la *causerie*.

Asimismo, su escritura presenta dos rasgos centrales: por un lado, la versatilidad temática —que aborda cuestiones como costumbres, educación, religión, moral, política, literatura y música—; por otro, el cosmopolitismo, resultado de recorridos por Europa y Estados Unidos. En sus textos, Mansilla ofrece una interpretación personal del mundo observado, lo que la posiciona como testigo de su época y, a la vez, como narradora que configura ese mundo desde el recuerdo [Guidotti 2015]. En su condición de escritora de la Generación del 80, interpela el presente desde una subjetividad crítica. Para ello, recurre a la memoria como forma discursiva privilegiada: una escritura del recuerdo y la evocación que recupera anécdotas personales, sucesos políticos y escenas sociales, y que puede leerse como una suerte de autobiografía vital [Guidotti 2015].

Finalmente, según el relevamiento realizado por Marina Guidotti, las colaboraciones periodísticas de Eduarda Mansilla se publicaron en seis secciones diferentes: “Sección Literaria”, “Folletín” de *El Nacional*; “Correo del Día”, “Literatura Americana”, “Notas” y “América Literaria”. Asimismo, se conservan textos cuya ubicación original dentro del diario no ha podido determinarse, pero que integran este corpus heterogéneo y representativo de su intervención en la prensa del período.

En “Sección Literaria” se encuentran: “Una visita á la Penitenciaría. Á mi madre” (*El Nacional*, 1879), “Desde la Patria” (*El Nacional*, 1880), “Servidumbres” (*El Nacional*, 1881), “Publicidad” (*El Nacional*, 1881) y “De la flirtation” (*El Nacional*, 1881).

En “Folletín” de *El Nacional* se publicaron: “Mi balcón” (1881), “Una limosna” (1881), “A los cazadores” (1881), “Siempre sobre modas” (1880), “Las estaciones” (1881), “El gran baile del progreso. Date Lilia” (1879) y “Filósofo y poeta” (1881).

En “Correo del Día” figuran: “Una argentina á tres argentinos” (*El Nacional*, 1879), “Eduarda y la Salamanguina” (*El Nacional*, 1883), “Entre literatas. Señora Da. Juana Manuela Gorriti” (*El Nacional*, 1883), “Testimonio de gratitud” (*El Nacional*, 1883), “Gervasio Méndez y Los Carpani” (*El Nacional*, 1883) y “De Eduarda” (*El Nacional*, 1884).

En la sección “Literatura Americana” se registra: “Carta a señoras, carta de la autora a Sarmiento” (*El Nacional*, 1880).

En “Notas”, se encuentra: “Carta a Apolinario Laguna” (*La Ilustración Argentina*, 1882).

En “América Literaria”: “Educación de la mujer” (*La Nación*, 1883).

Por fuera de estas secciones, y sin ubicación determinada dentro de la prensa periódica, se conservan los siguientes textos: “Recordemos” (*El Nacional*, 1881), “Accourez, accourez multitudes” (*La Tribuna*, 1880), “Política europea. A propósito de los Recuerdos de viaje” (*El Nacional*, 1880), “Modas. A propósito de fiestas” (*El Nacional*, 1880), “Discurso de la Sra. Eduarda Mansilla de García. Educación de las niñas” (*El Nacional*, 1883), “Opinión de una dama en la cuestión religiosa. Ser o no ser” (*El Nacional*, 1884), “¿Qué fue? Reminiscencia dedicada á mi amigo el doctor Clausolles” (*Almanaque Sudamericano*, 1885), “Sarmiento at home” (*El Nacional*, 1885), “Una carta interesante” (A su hermano Carlos Mansilla) (*La Nación*, 1891 - *El Americano*, 1873), “Carta de la autora de Kate” (A su hermano Carlos Mansilla) (*La Ondina del Plata*, 1877), “Confidencias musicales” (A la señorita Isabel de Lagatinerie) (*La Gaceta Musical*, 1879), “Carta de la Señora de García” (Al Sr. Julio E. Mitre) (*Revista Literaria*, 1879), “Palabras de la autora” (*El Nacional*, 1883), “Subvención á teatros. Señor D. Vicente Jordán” (*La Libertad*, 1883) y “De Eduarda” (Carta a Sarmiento) (*El Nacional*, 1883).

Por último, un único texto de Mansilla fue publicado en un apartado denominado “Revista General”: “Carta de la señora Mansilla de García” (Carta a los directores) (*La Ondina del Plata*, 1875).

## Senderos que conducen al trazado de su reconocimiento autoral

En el camino hacia la autfiguración [Amícola; Molloy 2006] de la voz autoral de Eduarda Mansilla, en estrecha relación con la construcción de su identidad discursiva, resulta necesario atender a ciertas modulaciones presentes en EPC en lo que respecta a sus modos de escribir, las firmas empleadas, las dedicatorias y la introducción de citas o expresiones en otras lenguas.

Como protagonista y testigo, Mansilla despliega una forma particular de transmitir sus vivencias, lo que revela una impronta autoral bien definida. El estilo y los registros que adopta se constituyen en marcas personales que le permiten consolidar una posición singular en el escenario periodístico porteño de su tiempo. Su escritura varía según el tema abordado en cada colaboración, aunque mantiene una constante defensa de la sencillez expresiva, en lo que ella misma denomina el cuidado de la *toilette* literaria.

Siguiendo una característica propia de la prensa decimonónica finisecular, combina con destreza el entretenimiento del lector con la provisión de información. Esta articulación entre literatura y periodismo, que ella maneja con solvencia, se manifiesta en la inclusión de largas descripciones que capturan la atención del público, seguidas por reflexiones personales que introducen el punto de vista de la autora. Esta estructura resulta coherente con su modo narrativo y responde a la lógica editorial del momento: entretener sin descuidar la intención didáctica o moralizante, diferenciando claramente lo

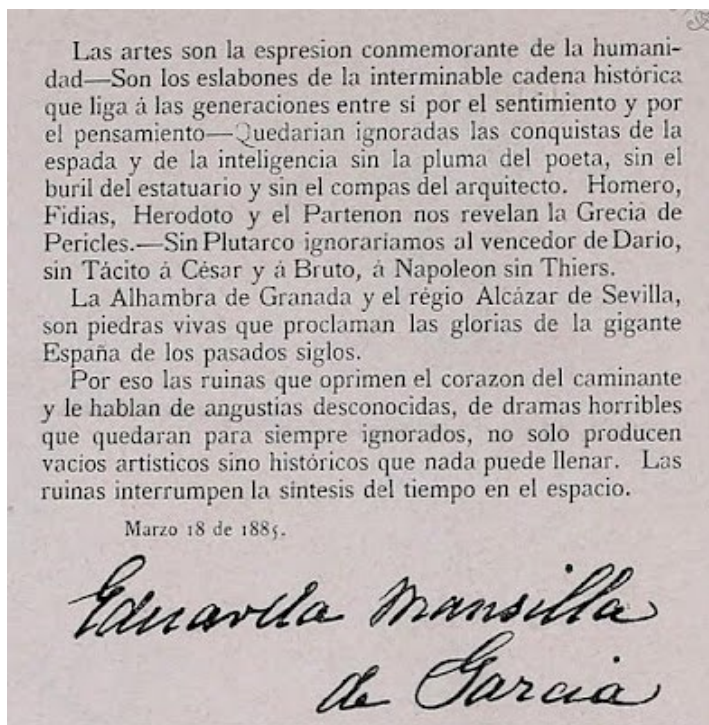
correcto de lo incorrecto. Sin recurrir a una persuasión agresiva, Mansilla procura la adhesión del lector a su mirada del mundo.

Entre los recursos discursivos más frecuentes en su estilo se destacan el uso sostenido de la ironía, la inclusión de toques humorísticos o de chanzas, las digresiones y las apelaciones directas al lector. Estas estrategias, lejos de ser meramente ornamentales, resultan eficaces para captar la simpatía del público y para atenuar la densidad de ciertos temas complejos.

Sus destinatarios son tanto lectores varones como mujeres. A lo largo de sus colaboraciones, encontramos referencias explícitas a un público masculino, ya sea en dedicatorias o en comentarios sobre la repercusión de sus textos. No debe olvidarse que una de las mayores dificultades de las escritoras decimonónicas residía en obtener el reconocimiento del sexo opuesto en el ámbito literario, al mismo tiempo que buscaban generar identificación entre sus congéneres [Velisone]. En el caso de Eduarda, la mención a un público exclusivamente femenino parece más una formalidad que una convicción, como lo demuestra la variedad de interlocutores varones con los que mantiene intercambios a raíz de sus artículos.

El punto más álgido de su producción periodística coincide con su regreso a Buenos Aires en 1879. En ese momento comienza a firmar solamente “Eduarda”, en un gesto que implica el abandono de todo atributo masculino al prescindir tanto del apellido paterno como del conyugal. No obstante, a lo largo de sus publicaciones puede rastrearse diversas poses o mudanzas

autorales [Boldini], que se manifiestan en las rúbricas que estratégicamente escoge.



Firma de Eduarda. Publicado en *Bética* – Periódico – Álbum, Buenos Aires, 1885<sup>45</sup>.

En EPC, se registran distintos modos autorales: “Eduarda”, “Eduarda M. de García”, “Eduarda Mansilla de García”, “Ita” o, en ocasiones, directamente sin firma. Estas variaciones revelan la conciencia de la autora acerca del valor simbólico de su

---

<sup>45</sup> Imagen recuperada en noviembre de 2023 del Blog oficial de Eduarda Mansilla ([www.eduardamansilla.com](http://www.eduardamansilla.com)). Responsable: Manuel Rafael García-Mansilla, descendiente de la escritora.

nombre: cuándo basta con el nombre de pila, cuándo conviene exhibir sus apellidos y cuándo es útil destacar el de casada. En este sentido, parece encarnar la idea propuesta por Genette: “si ustedes saben cambiar el nombre, saben escribir” [en Batticuore: 233-234]. Nada queda librado al azar, ni siquiera su nominación.

Las dedicatorias de sus textos también constituyen marcas de su identidad discursiva. Remiten tanto al universo afectivo como a su sentido de pertenencia nacional, y muestran que sus destinatarios son, en más de una ocasión, hombres de ciencias y de Letras con los que dialoga en pie de igualdad. Aunque parece un gesto menor, en el contexto de los semanarios decimonónicos, la dedicatoria operaba como un punto de entrada para las lectoras, una suerte de umbral desde el cual iniciar el trazado de un camino hacia la autoría [Vicens 2021]. Para Genette y para Viala, la dedicatoria expresa la relación entre autor y mecenas, funcionando como mecanismo de protección o validación social. Roland Barthes la define como “episodio amoroso de lenguaje” [94], propio de todo gesto afectivo o interior. A partir de esas dos lógicas —la del mecenazgo y la amatoria— Vicens [2021] la vincula con la amistad como forma de sociabilidad que establece círculos de pertenencia y exclusión. En este sentido, las dedicatorias de Mansilla afirman una relación de aceptación y confianza con sus interlocutores.

Se identifican cuatro dedicatorias: la primera, “Á mi madre”, en el artículo “Una visita á la Penitenciaría” (*El Nacional*, 1879); la segunda, “a mis compatriotas”, en “Modas. A propósito de fiestas” (*El Nacional*, 1880); la tercera, “a mi amigo Albistur de *El siglo* de Montevideo”, en “Mi balcón” (*El Nacional*, 1881); y, la

cuarta, “á mi amigo el doctor Clausolles”, en “¿Qué fue? Reminiscencia dedicada á mi amigo el doctor Clausolles” (*Almanaque Sudamericano*, 1885).

Por otro lado, en un gesto que da cuenta de su erudición, Mansilla introduce en sus textos citas y frases en otras lenguas, muchas veces como epígrafes. A través de esta práctica se revela tres atributos distintivos de su perfil autoral: el poliglotismo, la formación intelectual y su cristianismo.

Como intérprete cultural, deja constancia de su multilingüismo mediante la inclusión constante de palabras o locuciones en idiomas extranjeros. En “Accourez, accourez multitudes” (*La Tribuna*, 1880), ‘corran, corran multitudes’<sup>46</sup>, combina título y cita con una frase atribuida a Víctor Hugo, a quien además dedica el artículo [Guidotti 2015: 378]. En “A propósito de un Aire Criollo” (*El Nacional*, 1881) utiliza la expresión de Fenelón: “Le musique cést le langage des anges”, ‘La música es el lenguaje de los ángeles’ [448]. En “A los cazadores” (*El Nacional*, 1881) aparece la cita: “Oést la St. Hubert / Patron des chausers / Gai, gai, gai! / Viel le ronde”; ‘Oh, San Huberto, / Patrón de los pájaros, / alegría, alegría, alegría / vela nuestra partida’ [455]. El artículo “Recordemos” (*El Nacional*, 1881) incluye la expresión: “La reconaissance cést la mémoire du coeur”, [‘El reconocimiento es la memoria del corazón’ [486]. En “Servidumbres” (*El Nacional*, 1881) se encuentra la frase “A bas les rois”, ‘Abajo las servidumbres’ [494], mientras que “Filósofo y poeta” (*El Nacional*, 1881) culmina con “Celui que nous ne pouvons

---

<sup>46</sup> Esta traducción y las que siguen, entre comillas simples, son nuestras.

plus voir esplus que jamais avec nous. Fénélen”, ‘El que ya no podamos ver está más que nunca con nosotros’ [469].

La dimensión religiosa de su escritura [Chikiar Bauer] se hace presente en textos como “Una limosna” (*El Nacional*, 1881), en el que antepone la expresión: “Amaos los unos a los otros”. Como señala Guidotti [2015: 481], esta cita remite al Evangelio según Juan 13:34: “Un mandamiento nuevo os doy: que os améis los unos a los otros; que como yo os he amado, así también os améis los unos a los otros”.

Finalmente, Mansilla despliega locuciones que operan como condensaciones de saberes y lecturas. En “El gran baile del progreso. Date Lilia” (*El Nacional*, 1879), la expresión “Date Lilia” alude, según Guidotti [2015: 320], a las palabras de Anquises en el *Libro VI* de *La Eneida*: “Manibus date Lilia plenis” [‘Dadme lirios a manos llenas’]. En “Recuerdos” (*La Gaceta Musical*, 1880) incluye la máxima “Recordar es vivir”, atribuida a Bermúdez de Castro, su maestro intelectual [Guidotti 2015: 366]. Y en “Sobre crítica artística” (*El Nacional*, 1880), cita: “Que al par que yo mis faltas reconozco / no gusto que un estraño me las note. *Fábula*” [Guidotti 2015: 418], como cierre ingenioso y autorreflexivo.

## Conclusiones

En su producción periodística, Eduarda Mansilla no solo se presenta como una escritora que narra su tiempo, sino como una autora que forja una voz propia en un campo literario y social predominantemente masculino. A través de sus firmas variables, dedicatorias, citas literarias y el uso de distintas lenguas, construye una identidad discursiva que desafía los

convencionalismos de su época y la consolida como una de las figuras más relevantes del periodismo argentino del siglo XIX.

Su estilo —que se caracteriza por la versatilidad temática, la ironía, el humor y una notable capacidad para articular literatura y periodismo— marca una diferencia significativa en el panorama cultural del momento. En su doble rol de cronista y escritora, no solo ofrece un testimonio agudo de la sociedad porteña, sino que también se afirma como una presencia clave en la configuración de una voz autoral femenina dentro de la tradición literaria argentina. Sus textos periodísticos evidencian cómo el periodismo puede constituirse en un espacio privilegiado de reflexión, cuestionamiento y autoafirmación para una mujer escritora en el siglo XIX.

En definitiva, los modos de escribir, las firmas, las dedicatorias y las citas en otras lenguas no son recursos accesorios, sino elementos constitutivos de su proyecto autoral. Todos ellos acompañan y sostienen su proceso de autofiguración, mediante el cual Mansilla construye una voz propia y una identidad discursiva ancladas en el dominio de recursos expresivos y en una experiencia del mundo que reivindica como singular.

### Fuentes

MANSILLA DE GARCÍA, EDUARDA (2015). *Escritos periodísticos completos (1860-1892)*. Ed. crítica, introducción y notas Marina L. Guidotti. EALA Siglos XIX y XX, 5. Buenos Aires: Corregidor.

## Bibliografía

AMÍCOLA, JOSÉ (2007). *Autobiografía como autofiguración: Estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

BARTHES, ROLAND (2011). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.

BATTICUORE, GRACIELA (2005). *La mujer romántica: Lectoras, autoras y escritores en la Argentina; 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa.

BOLDINI, MARÍA GABRIELA (2023). "María Eugenia Echenique: una monja emancipista. Escritoras de provincia en la prensa porteña de fines del siglo XIX". Bocco, Andrea; Crespo, Natalia; Sosa, Carlos Hernán, dirs. *"De cada cosa un poquito": Prensa y literatura en el largo siglo XIX argentino*. Formosa: EdUNaF-Paraná: Editorial de la Universidad Autónoma de Entre Ríos. 155-171. <https://edunaf publica.la/reader/de-cada-cosa-un-poquito-prensa-y-literatura-en-el-largo-siglo-xix-argentino?location=149> y <https://editorial.uader.edu.ar/sites/default/files/imagenes-sitio/colecciones/trama-federal/de-cada-cosa-un-poquito/de-cada-cosa-un-poquito-digital.pdf>

BUENO, MÓNICA (2023). "La prensa del Padre Castañeda: El uso de la lengua y la forma de la ficción". Bocco, Andrea; Crespo, Natalia; Sosa, Carlos Hernán, dirs. *"De cada cosa un poquito": Prensa y literatura en el largo siglo XIX argentino*. Formosa: EdUNaF-Paraná: Editorial de la Universidad Autónoma de Entre Ríos. 33-51. <https://edunaf publica.la/reader/de-cada-cosa-un-poquito-prensa-y-literatura-en-el-largo-siglo-xix-argentino?location=149> y <https://editorial.uader.edu.ar/sites/default/files/imagenes-sitio/colecciones/trama-federal/de-cada-cosa-un-poquito/de-cada-cosa-un-poquito-digital.pdf>

CHANG-RODRÍGUEZ, RAQUEL; FILER, MALVA (2012). *Voces de Hispanoamérica: Antología literaria*. Stamford: Cengage Learning. <https://archive.org/details/vocesdehispanoam0000chan>

CHIKIAR BAUER, IRENE (2013). *Eduarda Mansilla: Entre-ellos; Una escritora argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Biblos.

CRESPO, NATALIA (2023). "La aliada": prensa y literatura en Ada Elflein". Bocco, Andrea; Crespo, Natalia; Sosa, Carlos Hernán, dirs. *"De cada cosa un poquito": Prensa y literatura en el largo siglo XIX argentino*. Formosa: EdUNaF-Paraná: Editorial de la Universidad Autónoma de Entre Ríos. 173-197. <https://edunaf publica.la/reader/de-cada-cosa-un-poquito-prensa-y-literatura-en-el-largo-siglo-xix-argentino?location=149> y <https://editorial.uader.edu>

[ar/sites/default/files/imagenes-sitio/colecciones/trama-federal/de-cada-cosa-un-poquito/de-cada-cosa-un-poquito-digital.pdf](https://ar/sites/default/files/imagenes-sitio/colecciones/trama-federal/de-cada-cosa-un-poquito/de-cada-cosa-un-poquito-digital.pdf)

GENETTE, GERARD (2001 [1987]). *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo XXI.

GOLDGEL, VÍCTOR (2013). *Cuando lo nuevo conquistó América: Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI.

GUIDOTTI, MARINA (2015). "Eduarda Mansilla en la prensa (1860-1892) y la escritura del yo". Mansilla de García, Eduarda. *Escritos periodísticos completos (1860-1892)*. Ed. crítica, introducción y notas Marina L. Guidotti. Buenos Aires: Corregidor. 11-230.

--- (2016). "La impronta italiana en las crónicas periodísticas de Eduarda Mansilla". *Gramma*, XXVII, 56: 39-60. <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/3921/4883>

MOLINA, HEBE BEATRIZ (2011). "Introducción". Mansilla de García, Eduarda. *Cuentos (1880)*. Ed., introducción y notas de Hebe Beatriz Molina. EALA, Siglos XIX y XX, 1. Buenos Aires: Corregidor. 9-88.

MOLLOY, SYLVIA (2006). "Identidades textuales femeninas: estrategias de autofiguración". *Mora: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, 12: 68-86.

--- (2012). *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

RAMOS, JULIO (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

ROCCHI, FERNANDO (1998). "Consumir es un placer: La industria y la expansión económica de la demanda en Buenos Aires a la vuelta del siglo pasado". *Desarrollo Económico*, 37, 148: 533-558. <https://historiapolitica.com/datos/biblioteca/consumorocchi.pdf>

ROCCHI, F. (2005). *Chimneys in the desert: industrialization in Argentina during the export boom years, 1870-1930*. Stanford University Press.

VARELA, FABIANA (2023). "El periodismo y la literatura en Mendoza durante el siglo XIX: Visión de conjunto". Bocco, Andrea; Crespo, Natalia; Sosa, Carlos Hernán, dirs. *"De cada cosa un poquito": Prensa y literatura en el largo siglo XIX argentino*. Formosa: EdUNaF-Paraná: Editorial de la Universidad Autónoma de Entre Ríos. 201-218. <https://edunaf publica.la/reader/de-cada-cosa-un-poquito-prensa-y-literatura-en-el-largo-siglo-xix-argentino?location=>

149 y <https://editorial.uader.edu.ar/sites/default/files/imagenes-sitio/colecciones/trama-federal/de-cada-cosa-un-poquito/de-cada-cosa-un-poquito-digital.pdf>

VELISONE, IVANNA (2017). *Eduarda Mansilla y la prensa, 1860-1892: Una voz singular de la vida cultural porteña*. Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad Torcuato Di Tella. <https://repositorio.utdt.edu/bitstreams/bf6adc35-92d7-44e9-a3d3-a107549a55f0/download>

VIALA, ALAIN (1985). *Naissance de l'écrivain: Sociologie de la littérature à l'âge classique*. París: Minuit.

VICENS, MARÍA (2014). "Pasiones prohibidas: lectoras, consumo y periodismo en la Argentina de 1880". *Badebec*, 4, 7. <https://badebec.unr.edu.ar/index.php/badebec/article/view/93/83>

--- (2021). "De lectoras a escritoras: Redes de legitimación y autoría en la prensa porteña (1870-1880)". Cobas Corral, Andrea, comp. *Filiaciones y desvíos: Lecturas y reescrituras en la literatura latinoamericana*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: NJ Editor.

# Un enigma en dos historias: La aclaración de Juana Manso sobre *Los misterios del Plata*

An Enigma in Two Stories: Juana Manso's Explanation of *Los Misterios del Plata*

Gustavo David TORRES

Universidad Nacional de Cuyo  
g-7o@live.com

## Resumen

En la aclaración previa de su novela, *Los misterios del Plata*, Juana Manso parece contradecirse al negar la intención de imitar *Los misterios de París*, de Eugenio Sue. El término “misterios” predice los oscuros contextos de cada narración ambientada en el año 1938. La primera sitúa al lector en la emergente República Argentina, donde Valentín de Avellaneda es perseguido por el Partido Federal, a causa de sostener valores opuestos a los del gobierno. La segunda alude a las carencias materiales y morales que Gustavo Rodolfo de Gerolstein intenta revertir en los sórdidos rincones de la capital francesa. Desde su respectivo espacio de acción, cada protagonista asume un rol mesiánico al revelar y redimir problemáticas individuales y sociales. En el marco del retorno de la espiritualidad como búsqueda romántica de respuestas a las vicisitudes del plano secular, la intertextualidad con el relato evangélico y la reformulación de los dogmas cristianos, se propone una lectura comparada de ambas obras para interpretar, en forma ampliada, la aclaración realizada por la escritora del Río de la Plata.

**PALABRAS CLAVE:** espiritualidad, Juana Manso, Eugène Sue, rol mesiánico, Romanticismo.

## Abstract

In the preliminary note to her novel *Los misterios del Plata*, Juana Manso seems to contradict herself by denying any intention to imitate *Los misterios de París* by Eugène Sue. The term “mysteries” foreshadows the dark settings

of each narrative, both set in the year 1838. The first places the reader in the emerging Argentine Republic, where Valentín de Avellaneda is persecuted by the Federal Party for upholding values opposed to those of the government. The second refers to the material and moral deficiencies that Gustave Rodolphe de Gerolstein seeks to remedy in the sordid corners of the French capital. From their respective spheres of action, each protagonist assumes a messianic role by revealing and redeeming individual and social problems. Within the context of the return to spirituality as a Romantic search for answers to the hardships of the secular world, the intertextuality with the Gospel narrative and the reformulation of Christian dogmas invite a comparative reading of both works, aimed at offering a broader interpretation of the clarification made by the writer from the Río de la Plata.

**KEYWORDS:** spirituality, Juana Manso, Eugène Sue, messianic role, Romanticism.

### Introducción

En las palabras preliminares de *Los misterios del Plata*, Juana Manso aclara que, pese a la similitud de títulos, su novela no intenta imitar a *Los misterios de París*, de Eugenio Sue. Dicha salvedad podría ser interpretada de manera ampliada, mediante la búsqueda y comprobación de relaciones entre ambas obras. Esto conduce, necesariamente, hacia la realización de una lectura comparada que, como tal, admite diversos puntos de vista.

### Lectura comparada

Las literaturas se comunican mediante la convergencia de variables que deben ser encontradas y validadas. Estas definen el motivo literario que, según Orea Rojas, es un elemento de una obra que se conserva en otra y constituye la idea que mueve al relato y permite al autor “formular un texto con cierta intención” [173]. Villanueva lo expresa de la siguiente manera:

Cualquier inducción hecha a partir de un texto literario para formular desde él una ley general de la Literatura queda extraordinariamente consolidada como fundamento para tal ley si mostramos que eso ocurre en obras literarias de varias Literaturas, en momentos distintos y en lugares diferentes [...] [99].

*Los misterios del Plata* es una novela de corte histórico y político, ambientada en Buenos Aires, durante 1838. Está protagonizada por Valentín de Avellaneda (inspirado en la persona real Valentín Alsina), un jurista con elevados principios morales e ideología contraria al gobierno. Su destierro, persecución, detención y juicio ilegal conforman el hilo conductor del relato. Pierini triangula a este personaje con el joven unitario de *El matadero*, de Esteban Echeverría, y con Cristo: “Otro elemento en común está dado en la asociación de los protagonistas (unitario/Avellaneda) con una simbología religiosa –ambos vinculados con la figura del Cristo sufriente” [476]. La asociación espiritual de Valentín con lo divino también es notoria en la relación con su hijo: “Adolfo oía a su padre con una especie de veneración religiosa” [Manso: 67]. En el mismo año, *Los misterios de París* aborda una serie de problemáticas individuales que emergen de una crisis social en los suburbios de esta ciudad. Su protagonista, un noble disfrazado de ciudadano común, combate la pobreza y delincuencia para aliviar la culpa que le provoca la supuesta muerte de su hija, a causa de una paternidad irresponsable. Para Eco, “Rodolphe de Gerolstein, juez y justiciero, benefactor y reformador al margen de la ley, es un Superhombre [...] es un Dios cruel y vengativo, es un Cristo que posee el espíritu de un Jehová iracundo” [23, 24]. Dichas referencias proporcionan un conjunto de pistas para definir un motivo o generalidad en

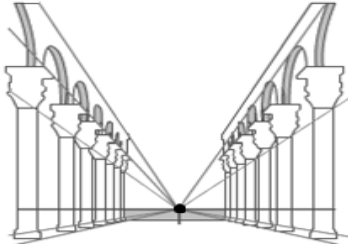
ambos relatos: el rol mesiánico por el que se manifiesta el rasgo romántico del retorno de la espiritualidad. Rosàs Tosas explica que, en el antiguo Israel, “mesías” significaba “el ungido” y designaba al rey, sobre cuya cabeza se derramaba aceite de oliva, por considerárselo portador del favor divino para dirigir al pueblo. Con el transcurso del tiempo, la confianza en una persona histórica y real cambió por la esperanza en un desconocido que, luego de un periodo de espera, instauraría un tiempo de paz, justicia, libertad y felicidad. De allí que resulte lógica la utilización de figuras mesiánicas en los textos literarios que denuncian situaciones críticas y aportan soluciones desde la ficción.

### Comparación interdisciplinar

El Romanticismo conjuga los aportes de diversas disciplinas; según Gabrieloni: “las investigaciones sobre literatura no deberían excluir *a priori* la historia de las relaciones entre esta y la pintura, dado que dichas relaciones intervinieron de manera activa en el marco general de las configuraciones estéticas” [126-127]. Ante esta posibilidad de extrapolar categorías de una expresión en otra, *Los misterios del Plata* y *Los misterios de París* podrían leerse desde el criterio compartido por la perspectiva gráfica y la transitividad matemática (Tabla I). La primera delimita un campo visual dirigiendo las líneas de los volúmenes hacia un punto del horizonte, donde el observador fija su vista de manera similar al lector que dirige la atención e interpreta los episodios de un relato. Si Valentín y Rodolfo son representaciones de Cristo, integran el universo mesiánico y, por tanto, quedan vinculados entre sí. En la relación transitiva, para todos los elementos *a*, *b*, y *c* pertenecientes al conjunto *A*, si *a* está

relacionado con  $b$  y  $b$  está relacionado con  $c$ , entonces  $a$  está relacionado con  $c$ . En términos literarios: para todos los personajes pertenecientes al conjunto de mesías, si Valentín está relacionado con Cristo y Cristo está relacionado con Rodolfo, entonces Valentín está relacionado con Rodolfo. Con cualquiera de los dos criterios mencionados, una vez establecido el vínculo entre los protagonistas de cada novela y, por ende, entre las respectivas obras, resta precisar en qué consiste el mismo.

Tabla I. Extrapolación de la perspectiva gráfica [“PERSPECTIVA...”] y relación transitiva matemática a la literatura.

 <p>Imagen 1</p>	<p>Los misterios del Plata      Los misterios de París</p> <p>Valentín                                  Rodolfo</p> <p style="text-align: center;">↙                                  ↘</p> <p style="text-align: center;">?</p> <p style="text-align: center;">Cristo</p> <p style="text-align: center;">Evangelio</p>
<p><math>(\forall a, b, c \in A) [aRb \wedge bRc \Rightarrow aRc]</math></p>	<p><math>(\forall \text{Valentín, Cristo, Rodolfo} \in \text{conjunto de mesías})</math>  <math>[\text{Valentín R Cristo} \wedge \text{Cristo R Rodolfo} \Rightarrow \text{Valentín R Rodolfo}]</math></p>

### Paralelismos entre Valentín y Rodolfo con Cristo

El relato sobre Valentín es breve y concuerda con el tramo final de la historia de Cristo. Habla cuando es necesario, aunque su temple le impide usar la fuerza para resistirse: “Al ser maltratado, se humillaba y ni siquiera abría su boca: como un cordero llevado al matadero, como una oveja muda ante el que la

esquila” [Isaías 53.7]. Civilizado y pacífico, aunque intelectual y espiritualmente enérgico, atribuye la postura de sus captores a un engaño operado por el gobierno. Su muerte simbólica se concreta en un decreto arbitrario de ejecución y la resurrección, en el rescate por parte de su esposa y amigos. La extensa crónica sobre Rodolfo, en cambio, es un proceso paralelo al ministerio de Cristo. Noble y representante divino, abandona la gloria de la corte, desciende a los suburbios parisinos encarnando a un hombre de apariencia común que se enfrenta al mal. Presenta un modelo de vida que consiste en redimir a los demás, inclusive a su propia persona agobiada por la culpa. A modo de ejemplo, se establecen cinco similitudes entre los personajes: Valentín y Rodolfo con respecto a Cristo.

### Valentín-Cristo

-*Complot*. Bajo la presión de Juan Manuel de Rosas, gobernador de Buenos Aires, Manuel Oribe persigue a los exiliados argentinos en Montevideo. Como los sacerdotes y Pilato evitan pronunciarse abiertamente contra Jecucristo, el presidente uruguayo actúa solapadamente por temor a despertar una reacción popular:

Rosas exigió la entrega de los emigrados que vivían pacíficos en la capital de la República del Uruguay; pero Oribe temió tal vez indignar el pueblo contra sí por tan inaudita e infame felonía y contentose solo con encarcelar los emigrados y en seguida mandarlos desterrados al Brasil, donde ningún recurso se les presentaba para vivir. [Manso: 31];

Los sumos sacerdotes y los escribas buscaban la manera de eliminar a Jesús, porque tenían medio del pueblo. [...] Pilato

preguntó si ese hombre era galileo. Y habiéndose asegurado de que pertenecía a la jurisdicción de Herodes, se lo envió en esos días [...] [Lucas 22.2; 23.6-7].

*-Traición.* Rosas emite un permiso falso para que Valentín se traslade junto a su familia a Corrientes, pero comisiona a Cacciotto para que se haga pasar por el capitán de la balandra y, a la manera de Judas, lo entregue a sus hombres:

Algunos días después, Avellaneda recibía de manos de Oribe la respuesta que Rosas le había trazado desde Buenos Aires... Y esta era favorable al odiado proscrito porque lo ponía, por medio de una vil traición, ¡entre las manos del caribe! [...] Un silencio significativo reinaba entre los dos. Oribe sacó una bolsa llena de oro, y la arrojó a los pies de su confidente [Cacciotto], con un movimiento cólera indescriptible. [Manso: 32, 41];

Judas Iscariote, fue a ver a los sumos sacerdotes y les dijo: “¿Cuánto me darán si se lo entrego?”. Y resolvieron darle treinta monedas de plata. Desde ese momento, Judas buscaba una ocasión favorable para entregarlo [Mateo 26.14-16].

*-Captura.* Al ver notar que Valentín es entregado, su hijo Adolfo intenta liberarlo a través de la violencia, de manera similar a Pedro, cuando prendieron a su maestro:

Adolfo cuyos instintos de hombre empezaban a revelarse había tomado un grueso bastón y con el rostro encendido de ira, los ojos llenos de lágrimas se colocó delante de sus padres, como si sus débiles fuerzas bastasen a salvarlos [...] [Manso: 61-62];

Entonces Simón Pedro, que llevaba una espada, la sacó e hirió al servidor del Sumo Sacerdote, cortándole la oreja derecha [Juan 18.10].

*-Negación y canto del gallo.* Durante el juicio a Valentín, Miguel resuelve un conflicto interior y, como Pedro, después de los cantos del gallo, toma partido por el bien:

¡El canto de un gallo resonó! Es el segundo canto del gallo – dijo Miguel– son las once y media, después del tercer canto entraré yo. [...] Largo rato pasó luchando con lo que es necesario aprender, porque solo vagamente puede el hombre percibirlo por sí mismo: y mucho después del tercer canto del gallo, fue a arrojar en un rincón del claustro donde dormían sus compañeros [Manso: 87, 89];

Él lo negó, diciendo: “No sé nada; no entiendo de qué estás hablando”. Luego salió al vestíbulo. [...] En seguida cantó el gallo por segunda vez. Pedro recordó las palabras que Jesús le había dicho: “Antes que cante el gallo por segunda vez, tú me habrás negado tres veces”. Y se puso a llorar [Marcos 14.68, 72].

*-Vía crucis.* La Mazorca planea exhibir a Valentín ante el pueblo como Cristo al cargar la cruz hacia el sitio de ejecución:

¡Silencio, amigos! –continuó Salomón–, si empiezan a gritar se me interrumpe el hilo. Como iba diciendo, el restaurador me encarga que acompañado por todos vosotros vaya mañana a la Alameda a desembarcar al salvaje unitario Avellaneda, pues será paseado en triunfo por las calles, para que vea todo el mundo, ¡que realmente venía a asesinar al gobierno!... [Manso: 139];

Y llevando él mismo a cuestas su cruz, fue caminando hacia el sitio llamado el Calvario, u Osario, y en hebreo Gólgota [Juan 19,17].

### Rodolfo-Cristo

*-Genealogía.* Mención de los antepasados de personas con cierta relevancia, el duque de Gerolstein y el “Hijo de Dios”:

Genealogía de los soberanos de Europa y de sus familias. GEROLSTEIN. Gran duque: Maximiliano-Rodolfo, el 10 de diciembre de 1764. Sucedió a su padre Carlos-Federico-Rodolfo en 21 de abril 1785 [Sue: I, 204];

Genealogía de Jesucristo, hijo de David, hijo de Abrahán [...] [Mateo 1.1].

*-Tentación.* El malvado Dr. Polidori encandila a su joven educando con los placeres cortesanos como el demonio intenta hacerlo con el mesías:

[...] despertaba el doctor, con un aire fingido de austeridad, la curiosidad del príncipe, e inflamaba su imaginación pintándole con vivos y exagerados colores los placeres y la galantería que habían ilustrado los reinados de Luis XIV [...] [Sue: I, 209];

Entonces Jesús fue llevado por el Espíritu al desierto, para ser tentado por el demonio. [...] El demonio lo llevó luego a una montaña muy alta; desde allí le hizo ver todos los reinos del mundo con todo su esplendor, y le dijo: “Te daré todo esto, si te postras para adorarme” [Mateo 4.1,8-9].

*-Curación de la mujer postrada.* Asistencia médica a la señora Morel como la ayuda de Cristo a la suegra de Pedro:

[...] estaba tendida la mujer del artesano, postrada hacia algunos meses por una fiebre lenta y una enfermedad dolorosa [...] [Pipelet] Por cierto que sí, señor Rodolfo... ¡Caramba! Merced a ese protector de quien sois agente, ella y sus hijos se hallan tan bien que nada tienen que desear [...] [Sue: II, 64; III, 3];

La suegra de Simón estaba en cama con fiebre, y se lo dijeron de inmediato. Él se acercó, la tomó de la mano y la hizo levantar. Entonces ella no tuvo más fiebre y se puso a servirlos [Marcos 1.30-31].

*-Parábola del sembrador.* El Churiador cambia por un encomio sobre su personalidad, que es como el terreno fértil donde germina la semilla de la palabra divina:

Mirad, desde que os conozco y me habéis dicho aquellas dos palabras: “Tienes corazón y honor”... No atino cómo dos palabras, dos solas palabras me hacen pensar así. Pero lo cierto es que si uno siembra en la tierra dos granitos de trigo, dan luego espigas gordas y grandes. Esta comparación justa y casi poética sorprendió extrañamente a Rodolfo. En efecto, dos solas palabras, pero dos palabras mágicas para los corazones que saben comprenderlas, habían desenvuelto de repente en aquella naturaleza inculta los instintos generosos que yacían sin germinar [Sue: I, 145];

Entonces él les habló extensamente por medio de parábolas. Les decía: “El sembrador salió a sembrar”. [...] Otras [semillas] cayeron en tierra buena y dieron fruto: unas cien, otras sesenta, otras treinta [Mateo 13.3, 8].

*-Ayes y llanto.* Lamentos de Rodolfo por su hija como los de Cristo por Jerusalén:

¡Ay! amiga mía, me engañaba al creerme tan pronto perdonado. [...] ¡Ay, amiga mía! Cuán dolorosa ha sido para nosotros aquella escena [de Amalia en el convento]. Lloro como un niño al escribiros estas líneas [Sue: IV, 319];  
¡Ay de ustedes, escribas y fariseos hipócritas...! [...] Cuando estuvo cerca y vio la ciudad, se puso a llorar por ella, diciendo: “¡Si tú también hubieras comprendido en ese día el mensaje de paz! [Mateo, 23.13; Lucas 19.41-43].

## Conclusión

Juana Manso está en lo cierto al afirmar que no imita a *Los misterios de París*, pues su mesías argentino no reproduce el derrotero iniciado por Rodolfo, sino que lo continúa de otra manera y en otro contexto. Está dispuesto a entregar su vida para defender la democracia y la libertad, aunque no con agrado, sino obligado por las circunstancias, como Cristo al manifestar el deseo de evitar la amarga copa. El héroe unitario pone los intereses de la Nación por encima de los personales y, mediante su último acto redentor de Miguel y Simón (al igual que Cristo con el ladrón de la cruz), muestra al mundo un modelo moral e institucional posible de conseguir.

## Fuentes

MANSO DE NORONHA, JUANA (1936). *Los misterios del Plata*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-misterios-del-plata--0/>

SUE, EUGENIO (1844). *Los misterios de París*. Trad. A. X. San Martín. París: Tipografía de Lacrampe y Compañía. Digitalizado en: archive.org.

## Bibliografía

ECO, UMBERTO (1970). *Socialismo y consolación*. Barcelona: Tusquets.

GABRIELONI, ANA (2009). "Literatura y artes". Dalmaroni, Miguel. *La investigación literaria: problemas iniciales de una práctica* (117-139). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

OREA ROJAS, MARI CARMEN (2018). "El Motivo Literario como elemento fundamental para la literatura comparada". *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2: 164-186. <https://revistas.uam.es/actionova/article/view/9569/10434>

"PERSPECTIVA interior" (s.f.). *Principios básicos de la perspectiva*. [http://uapas1.bunam.unam.mx/matematicas/principios\\_basicos\\_de\\_perspectiva/](http://uapas1.bunam.unam.mx/matematicas/principios_basicos_de_perspectiva/)

PIERINI, MARGARITA (2002). "Historia, folletín e ideología en *Los misterios del Plata* de Juana Manso". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50, 2: 457-488.

ROSÀS TOSAS, MAR (2016). *Mesianismo en la filosofía contemporánea*. Barcelona: Herder.

VILLANUEVA, DARÍO (1995). "Literatura comparada y enseñanza de la Literatura". *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, IX: 97-103. Digitalizado en: [www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-comparada-y-enseanza-de-la-literatura-0/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-comparada-y-enseanza-de-la-literatura-0/)

# LITERATURA E HISTORIA

# Juan Manuel de Rosas: la figura y el tiempo

Juan Manuel de Rosas: the figure and the time

Mónica BUENO

Universidad Nacional de Mar del Plata  
mbuenoli@yahoo.com.ar

## Resumen

De la epifanía del acontecimiento histórico a larga duración, creemos que algunos protagonistas de esos acontecimientos se transforman en figuras, irradian la coyuntura y se constituyen en elementos estables de las estructuras sociales y culturales. Se trata de elementos que fijan la arquitectura social. Juan Manuel de Rosas es hasta hoy, en la historia argentina, una de las figuras que se resignifican en el tiempo largo. Rosas divide aguas, determina asociaciones y enemistades, describe un ritmo; en definitiva, su nombre condensa lo que Gastón Bachelard llamó “la dialéctica de la larga duración”. Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta hoy, la figura de Rosas reverbera, resuena, *habla* y, como toda figura, reclama escritura, fijación, diseño. El género privilegiado es la biografía. En ese sentido, la vida de Rosas provoca y reclama decisiones del biógrafo, decisiones que lo implican ideológicamente. Este trabajo muestra algunos ejemplos de esas tensiones que sus biografías y sus biógrafos exhiben. Adolfo Saldías, en ese sentido, escenifica el gesto más fuerte de revisionismo de Rosas a fines del siglo XIX —mucho antes del “revisionismo” como corriente historiográfica— en clara oposición a la cristalización de Rosas como tirano que había hecho Bartolomé Mitre.

**PALABRAS CLAVE:** Rosas, tiempo, figura, acontecimiento.

## Abstract

From the epiphany of the long-term historical event, we believe that some protagonists of these events become figures, radiate the conjuncture and become stable elements of social and cultural structures. These are elements

that are supported by social architecture. Juan Manuel de Rosas remains, to this day, one of the figures in Argentine history who takes on new meaning over time. Rosas divides waters, determines associations and enmities, describes a rhythm; in short, his name condenses what Gaston Bachelard called "the dialectic of the long term." From the second half of the 19th century to the present, the figure of Rosas reverberates, resonates, *speaks*, and, like all figures, demands writing, fixation, and design. The privileged genre is the biography. In that sense, Rosas's life provokes and demands decisions from the biographer, decisions that implicate him ideologically. This work presents some examples of these tensions that his biographies and his biographers exhibit. In this sense, Adolfo Saldías represents the strongest gesture of revisionism by Rosas at the end of the 19th century – long before "revisionism" as a historiographical movement – in clear opposition to the crystallization of Rosas as a tyrant that Bartolomé Mitre had made.

**KEYWORDS:** Rosas, time, figure, event.

## Introducción

Contra la historiografía tradicional que se ocupaba de acontecimientos, principalmente políticos, Ferdinand Braudel, historiador de la Escuela de los Annales, sostiene que el tiempo de la historia se mueve en tres niveles: el más evidente para los seres humanos es el tiempo corto, el de los acontecimientos que interfieren en la vida de los hombres. "Por lo que a mí se refiere, me gustaría encerrarlo, aprisionarlo, en la corta duración: el acontecimiento es explosivo, tonante. Echa tanto humo que llena la consciencia de los contemporáneos; pero apenas dura, apenas se advierte su llama" explica Braudel [64-65]. Por su parte, el tiempo medio corresponde a los efectos, es decir, se trata de la velocidad de las coyunturas económicas y sociales, tiempo más lento que el de los acontecimientos, pero más rápido que las estructuras y tiene la duración de la vida de los hombres. "A media profundidad, una historia coyuntural de ritmo más amplio y más

lento; ha sido estudiada hasta ahora, sobre todo, en el plano de la vida material, de los ciclos e interciclos económicos” aclara [123]. Finalmente, para el historiador francés la larga duración exhibe las estructuras económicas, culturales y sociales; son las realidades lentas y sus transformaciones tardan en ser perceptibles: “La palabra *estructura*. Buena o mala, es ella la que domina los problemas de larga duración” [70].

De la epifanía del acontecimiento a larga duración, creemos que algunos protagonistas de los acontecimientos se transforman en figuras, irradian la coyuntura y se constituyen en elementos estables de las estructuras sociales y culturales de la larga duración. Se trata de elementos que fijan la arquitectura social <sup>47</sup>.

El concepto de “figura” nos resulta sumamente operativo para pensar esos nombres propios que definen acontecimientos pero permanecen en las estructuras. Como señala Eric Auerbach: “la palabra figura no sólo resulta a veces más plástica sino que también puede llegar a ser más dinámica, dotada de mayor capacidad de irradiación” [49-50]. Es este el sentido de figura que se esparce, emerge en el acontecimiento, atraviesa la coyuntura y se instala en las estructuras de la larga duración de la historia que nos interesa. En Argentina, hay nombres propios que tienen esa eficacia. Juan Manuel de Rosas es hasta hoy una de las figuras que se resignifican en la larga duración. La figura de Rosas divide aguas, determina asociaciones

---

<sup>47</sup> “Ciertas estructuras están dotadas de tan larga vida que se convierten en elementos estables de una infinidad de generaciones: obstruyen la historia, la entorpecen y, por tanto, determinan su transcurrir”, concluye Braudel [70].

y colocaciones, describe un ritmo que acompaña la continuidad histórica; en definitiva, se trata de lo que Gastón Bachelard llamó “la dialéctica de la larga duración”<sup>48</sup>. En esa larga duración la figura de Rosas reverbera, resuena, *habla* y, como toda figura, reclama escritura, fijación, diseño. El género privilegiado es la biografía. En ese sentido, la vida de Rosas provoca y reclama decisiones de los biógrafos.

Jacques Rancière, en su libro *Política de la literatura*, reconoce en la potencia del relato de una vida el ejercicio de resolver la alternativa entre lo particular y lo general, lo individual y lo colectivo, el tiempo corto y el tiempo largo. Para Rancière, “es una manera de plantear la alternativa. Pero es también una manera de resolverla de golpe, uniendo los opuestos, dando a lo particular, al lugar, y al momento, un valor de generalidad” [251]. Los biógrafos de Rosas a lo largo de la historia argentina han buscado plantear la alternativa y resolverla implicando su propia condición de escritor en la determinación de sus decisiones.

Este encuentro entre la escritura propia y la vida de otro que la biografía propone tiene implícitamente el dilema de la verdad y la falsedad fundada en el artificio de dar cuenta de esa vida. Se trata de lo que Rancière describe como la “indiscernibilidad” de lo real y lo ficticio. Manuel Gálvez sabe de esa tensión que lo implica cuando se propone escribir la vida de

---

<sup>48</sup> Señala Bachelard al respecto: “Si lo que más dura es aquello que mejor se reinicia, debemos, por tanto, encontrar en nuestro camino la noción de ritmo como noción temporal fundamental” [13]. Podríamos pensar la figura de Rosas como una de los elementos de esa fuerza dinámica de la larga duración de la historia argentina.

Rosas. Nuestro escritor realista en el prólogo de *Vida de Don Juan Manuel de Rosas*, en la tercera edición de 1949 de la famosa editorial Tor, concluye: “Entre nosotros, Juan Manuel de Rosas es un tema de actualidad desde hace ciento veinte años” y agrega:

Mi imparcialidad acerca de Juan Manuel Rosas está demostrada si se recuerda lo dicho anteriormente: que procedo del antirrosismo y que aprendí nuestra Historia en los manuales escritos por sus enemigos. Las dos novelas que he mencionado son formadas de mi evolución. He llegado a admirar a Rosas, en lo que tiene de admirable, a fuerza de estudiarlo, como a fuerza de estudiar a sus enemigos. Creo haber realizado una obra de justicia y de auténtico patriotismo<sup>49</sup> [13].

Su autoproclamada imparcialidad se construye en la alternativa de huellas políticas e ideológicas que develan la marca de la ficción disfrazada de verdad y la colocación del escritor en esas tensiones.

Borges en 1923 escribe: “No sé si Rosas / fué un ávido puñal como nuestros abuelos decían; / creo que fué como tú y como yo / un accidente intercalado en los hechos / que vivió en la cotidiana zozobra / e inquietó para felicidades y penas / la incertidumbre de otros ánimos”<sup>50</sup> [1993: s.p.]. El poema se llama “Rosas” y se publica en *Fervor de Buenos Aires*, el primer libro de Borges. En la edición de las *Obras completas*, de 1972, Borges

---

<sup>49</sup> Las novelas a la que Gálvez se refiere son *El gaucho de Los Cerrillos* y *El General Quiroga*.

<sup>50</sup> Utilizamos la grafía de la primera edición.

corrige el libro, excluye, suprime, modifica poemas y agrega una serie de notas. En la última aclara:

ROSAS. Al escribir este poema, yo no ignoraba que un abuelo de mis abuelos era antepasado de Rosas. El hecho nada tiene de singular, si consideramos la escasez de la población, y el carácter casi incestuoso de nuestra historia. Hacia 1922 nadie presentía el revisionismo. Este pasatiempo consiste en “revisar” la historia argentina, no para indagar la verdad sino para arribar a una conclusión de antemano resuelta: la justificación de Rosas o de cualquier otro déspota disponible. Sigo siendo, como se ve, un salvaje unitario [1974: 52]<sup>51</sup>.

Borges corrige a Borges y muestra, como lo hace Gálvez, la persistencia de la figura de Rosas en el tiempo. Se trata de esa larga duración de la que nos habla Braudel y que obliga, al escritor maduro que ha vivido el peronismo, a recolocar y resignificar la decisión del joven poeta de 1923. San Martín/Rosas/Perón es una triada hermenéutica de revisionistas peronistas y Borges necesita redefinir su posición, aunque no omite el poema como hace con otros de la primera edición. La figura de Rosas diseña el pasado, explica el presente y determina la forma del futuro.

---

<sup>51</sup> La versión de 1974 de “Rosas” difiere de la de 1923. Los cambios, que no vamos a analizar por razones de espacio, parecen responder a la advertencia del prólogo que Borges escribe al libro en 1974: “No he reescrito el libro. He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades y, en el decurso de esta labor a veces grata y otras veces incómoda, he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente —¿qué significa esencialmente?— el señor que ahora se resigna o corrige” [13].

Como decíamos más arriba, se trata de la eficacia de la figura que genera acontecimiento y que en la larga duración se transforma en un elemento estable de la estructura cultural y política de nuestra sociedad.

Sin embargo, el Borges de los setentas se equivoca cuando lee el revisionismo como un fenómeno de esa época porque es Adolfo Saldías el primero que revisa el lugar en la historia que Mitre le da a Rosas; lugar que concuerda con aquellos que celebraban en Buenos Aires en 1877 la noticia de la muerte de Rosas en Southampton, al mismo tiempo que algunos viejos federales y sus descendientes intentaban celebrar una misa por el alma del exgobernador.

En 1881 Saldías publica la *Historia de Rozas y de su época*. En la segunda edición de 1892 cambia el título: *Historia de la Confederación Argentina* y pone el anterior como subtítulo. El editor nos cuenta la necesidad de publicar este libro por dos razones: la demanda del público y los cambios del libro gracias a nuevos documentos. Saldías construye —siguiendo el método de Bartolomé Mitre— el Archivo Rosas busca documentos que den cuenta de la verdad. El prestigio de Mitre como historiador era indiscutible. Había publicado *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina* en 1859 que tenía, para 1881 tres ediciones. Es por eso que Saldías envía a quien consideraba su maestro en el arte de hacer historia, los sucesivos tomos de su obra. Bartolomé Mitre contesta con varias cartas en las que el tono admonitorio, por momentos, muestra la indignación y, por otros, se disimula con una condescendiente congratulación. Después vino el silencio para Saldías: los diarios, los amigos del Club El

Progreso y hasta aquellos que habían declarado admirar a Rosas repentinamente no recuerdan ni al libro ni al autor. Sin embargo, el libro circula.

El editor de la segunda edición nos dice al respecto: “Bien que se discuta respecto del criterio con que el doctor Saldías ha abarcado la época que media entre 1820 y 1861, o sea la del desenvolvimiento de la Confederación Argentina, puede decirse que hay ya una opinión formada de la importancia y mérito de esta obra” [Saldías 1892: v]. Es por eso que decide transcribir juicios y opiniones de la época “que acerca de este libro han emitido escritores y estadistas reputados de América y Europa”. Entre ellos, Calixto Oyuela, Carlos Calvo, Manuel García y Bartolomé Mitre. Dos cartas de Mitre aparecen en el tomo; una del 16 de abril de 1884:

Mi estimado compatriota:

Doy á Y. las gracias por el segundo volumen de la Historia de Rozas y su época, que ha tenido la bondad de enviarme juntamente con su estimable de hoy. *La Nación* de mañana dará cuenta de la aparición de ese libro, con el honor que merece su autor. Cualquiera que sea el juicio que acerca de su criterio histórico se tenga, nadie podrá desconocer en sus obras la pasión del bien, el amor á la verdad, estudio atento de hechos y documentos, y todas las calidades que revelan al pensador y realzan al escritor [Saldías 1892: vii].

Esta breve carta es elogiosa en términos generales y anuncia la reseña de su diario. Sin embargo, la siguiente, fechada el 15 de octubre de 1887 y publicada en el diario *La Nación* tiene otro tono. Mitre decide ejercer su potestad de historiador argentino y corrige a Saldías. Sus *deleatures* se imprimen sobre la

letra de otro, ya que es el historiador autorizado por el ejercicio de hacer historia; corrige la manera de mostrar la figura de Rosas, revisa la interpretación de los hechos, la semántica de los términos, el uso de las fuentes; en definitiva, cuestiona la verdad del texto de Saldías. Por ejemplo, la incorporación de cierto registro biográfico en el libro de Saldías es visto por Mitre como un grave error que invalida el uso de fuentes. Se trata de “tentativas para disfrazar la verdad o alterar el juicio histórico de la humanidad” [en Saldías 1892: xv]. En el segundo término de la disyunción, Mitre deja ver claramente el esencialismo ideológico de su posición acerca del trabajo del historiador: el juicio histórico a Rosas ya está concluido, Rosas es el tirano y representa todo lo execrable del pasado de la Argentina. La investigación de Saldías refuta el juicio y descubre aspectos de la política de Rosas que se habían obliterado. Mitre es la voz de la ley histórica, es la legalidad. Para Noé Jitrik: “La legalidad es un aparato que arrincona, o debe hacerlo, el desorden social, lo va limitando y es por eso sinónimo de progreso, requisito elemental de la civilización” [35]. En este sentido, el ejercicio de esa legalidad le permite a Mitre corregir a Saldías. Se inscribe de esta manera en la genealogía de una figura recurrente en la historia de la cultura argentina: el lector corrector. Desde Sarmiento hasta la actualidad podemos reconocer la potestad de quien sobreimpone en la letra ajena la ley que acota y corrige<sup>52</sup>:

---

<sup>52</sup> En algunos trabajos hemos mostrado la fuerza coercitiva de esa figura. Los lectores-correctores determinan los desafueros de la escritura ajena. Se trata de una genealogía que tiene una clara procedencia en las correcciones de Alsina, Alberdi y Cané sobre Sarmiento. Estanislao del Campo, José Hernández, Roberto Arlt, Washington Cucurto son algunos de los escritores que “precisan” de la potestad de ese tipo de apropiación. *Chicas muertas*, de Selva Almada, y *Cometierra*, de Dolores Reyes, han sufrido

Se ha propuesto usted la rehabilitación histórica, filosófica y política de una tiranía y de un tirano, en absoluto y en concreto tratando de explicarla racionalmente por una ley anormal, dándole una gran significación nacional y orgánica y un carácter en cierto modo humano como potencia eficiente en la labor colectiva que constituye el patrimonio de un pueblo.

Cree V ser imparcial. No lo es, ni equitativo siquiera. Su punto de partida, que es la emancipación del odio a la caída de la tiranía de Rozas, lo retrotrae al pasado, por una reacción impulsiva, y lo hace desandar el camino que lo conduciría al punto de vista en que se colocará la posteridad, colocándose en un punto de vista falso y atrasado [en Saldías 1892: xv].

## Conclusiones

La historia de Saldías construye una legitimidad que exaspera el marco de la ley. La legitimidad se formula en una dimensión interdiscursiva pues “lo que tiene en cuenta para decirse está en otra parte que su discurso mismo el cual, sin embargo, se impregna de ese gesto”, señala Jitrik en el artículo que ya citamos [37]. El discurso de la legitimidad no es uno sino que se pluraliza. Es posible pensar entonces que el gesto de Saldías no solo legitima un nuevo lugar de Rosas, sino también un modo de

---

*deleatures* morales y políticos recientemente. Es en este sentido que aludíamos antes a la eficacia ideológica de la figura social del corrector. El lugar del que corrige está siempre asegurado por el marco de legalidad en el que se inscribe su “campo de saber”. Las leyes –jurídicas, sociales o estéticas– construyen el Texto en el que se apoya el corrector para marcar las desviaciones e irregularidades.

hacer historia que discute con las formas cristalizadas del pasado. Esa pluralidad se llamará más tarde “revisionismo”.

Uno de los puntos de disidencia de Mitre tiene que ver con la manera en que Saldías construye el archivo Rosas. Saldías se encuentra con Manuelita Rosas en Gran Bretaña y tiene acceso al archivo personal de Rosas. En “Adolfo Saldías y la génesis de la Historia de la confederación argentina”, José María Rosa, uno de los grandes nombres del revisionismo histórico, señala:

Allí estaban, en numerosos cajones, los documentos más valiosos de la Argentina; todas las cartas recibidas por Rosas: de San Martín, Alvear, Palmerston, Belzu, Sarratea, Oribe, etc. ; copia correcta y autenticada de todas las enviadas; los borradores de las notas oficiales, de los mensajes, de las notas diplomáticas; los informes reservados de sus ministros en Londres, París, Washington y Río de Janeiro; los informes reservados de la policía. Todo cuidadosamente clasificado por años y materias, en sus correspondientes carpetas y legajos, de acuerdo al meticuloso orden de Rosas. Otra vez el Restaurador –ya no lo llamaba “tirano”– le facilitaba la tarea.

Largas tardes de Londres pasó escrutando y copiando el archivo de Rosas. Al tener su material completo –Manuelita le regaló los documentos más importantes del archivo– editó en 1881, en París, el primer tomo; en 1884, el segundo; y en 1887, el tercero de la *Historia de Rosas y su época* [Rosa: 23].

En 1904 Saldías publica los *Papeles de Rozas* en dos tomos, con la reproducción facsímil de algunos documentos. De esta manera, legitima su trabajo y da por tierra con la censura

velada que su *Historia* recibió en su momento y de la que Mitre parece ser el autor intelectual. En el capítulo I de la segunda edición de esa obra, explica el propósito de su trabajo:

Voy á escribir la historia de la Confederación Argentina, movido por el deseo de trasmitir á quienes recojerlas quieran las investigaciones que he venido haciendo acerca de esa época que no ha sido estudiada todavía, y de la cual no tenemos más ideas que las de represión y de propaganda, que mantenían los partidos políticos que en ella se diseñaron. Perseguiré la verdad histórica con absoluta prescindencia de esas ideas, que tuvieron su oportunidad en los días de la lucha y su explicación en la efervescencia de las pasiones políticas. No se sirve á la libertad manteniendo los odios del pasado [1892: 1].

Saldías sabe que está enmendando la falta que no solo es la ausencia historiográfica, sino que es la falta crítica en el sentido más profundo del término, la que genera pensamiento y da cuenta de lo que está invisibilizado porque como historiador pudo ver el otro lado de las cosas, pero también como escritor. Recordemos su novela *Bianchetto, la patria del trabajo*, de 1896, en la que expone su tesis positiva sobre la inmigración a contramano de las novelas de Cambaceres o Argerich. Sostenemos, entonces, que el trabajo de Saldías no solo es acontecimiento de escritura en el tiempo corto, sino que constituye un elemento de la estructura de la tradición historiográfica y literaria de la larga duración<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> En esta suerte de movimiento inverso que propusimos en nuestro trabajo –de la larga duración al tiempo corto– no podemos dejar de mencionar la procedencia insolayable, en la genealogía de la escritura sobre la vida de Rosas, de sus dos publicistas, Pedro De Angelis y Luis Pérez, que escriben dos biografías del gobernador

## Fuentes

BORGES, JORGE LUIS (1974). *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores.

--- (1993). *Fervor de Buenos Aires*. Ed. Facsimilar. Buenos Aires: Alberto Casares.

CARBIA, RÓMULO (1939). *Historia crítica de la historiografía argentina (desde sus orígenes en el siglo XVI)*. La Plata: Universidad de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

GÁLVEZ, MANUEL (1948). *Vida de Don Juan Manuel de Rosas*. Buenos Aires: Tor.

ROSA, JOSÉ MARÍA (1960). "Adolfo Saldías y la génesis de la Historia de la Confederación Argentina". *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas*, 22: 34-45.

SALDÍAS, ADOLFO (1892). *Historia de la Confederación Argentina: Rozas y su época, Tomo I*. 2ª ed. corregida, aumentada e ilustrada. Buenos Aires: Félix Lajouane Editor.

--- (1904). *Papeles de Rozas*. Buenos Aires: Antártida, Antonio Dos Santos Editor.

## Bibliografía

"Adolfo Saldías", "Historia de Rosas por Saldías", "Saldías y *Los Papeles de Rosas*" (2008). *Revisionistas: La otra historia de los argentinos*. <https://www.revisionistas.com.ar/>

AUERBACH, ERICH (1998). *Figuras*. Madrid: Trotta.

BACHELARD, GASTON (1978). *La dialéctica de la duración*. Madrid: Villalar.

BRAUDEL, FERDINAND (1970). *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza Editorial.

JITRIK, NOÉ (1991, ago.). "Apuntes sobre legalidad/legitimidad". *Signos y Culturas*, 2: 31-40.

RANCIERE, JACQUES (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

---

en dos tonos (el romántico ilustrado y el gauchesco). Se trata de *Ensayo histórico sobre la vida del Exmo. Dr. D. Juan Manuel de Rosas y El gaucho*, poesía en verso.

# Entre las letras y la historia: Estrategias de verosimilitud en *La novia del hereje* y *La Loca de la Guardia*, de Vicente Fidel López

Between literature and history: Strategies of verisimilitude in *La novia del hereje* and *La Loca de la Guardia* by Vicente Fidel López

Stephanie Mailén BUSTAMANTE SALVATIERRA

Universidad Nacional de Mar del Plata  
stephaniembustamantes@gmail.com

## Resumen

En el presente trabajo nos dedicaremos a abordar los volúmenes *La novia del hereje* (1854-1855) y *La Loca de la Guardia* (1882-1896), de Vicente Fidel López, a los fines de reflexionar acerca del posicionamiento del autor como historiador y literato. En esta línea, recuperaremos los aportes de su manual de retórica, que también refiere a cuestiones literarias, el *Curso de Bellas Letras* (1845), dado que allí encontramos planteos sobre las relaciones entre el discurso literario y el histórico. En cuanto a las novelas mencionadas, consideramos que las representaciones de los textos devienen de una tensión entre la hibridez genérica y las formas de lectura que habilita el interés por el espacio lector. En este sentido, se observan estrategias de acentuación de la verosimilitud y la generación de expectativas de verdad para representaciones alejadas del contexto de lectura y desplazamientos hacia las estrategias de actualización del contexto político concreto.

**PALABRAS CLAVE:** letras, historia, verosimilitud, Vicente Fidel López.

## Abstract

In this paper we will approach the volumes *La novia del hereje* (1854-1855) and *La Loca de la Guardia* (1882-1896) by Vicente Fidel López, in order to reflect on the positioning of the author as historian and writer. In this line, we will recover the contributions of his rhetoric manual, which also refers to

literary issues, the *Curso de Bellas Letras* (1845); since there we find proposals on the relationship between literary and historical discourse. Regarding the aforementioned novels, we consider that the representations of the texts derive from a tension between generic hybridity and the forms of reading that enable the interest in the reading space. In this sense, we observe strategies of accentuation of verisimilitude and the generation of expectations of truth for representations far from the reading context and displacements towards strategies of actualization of the concrete political context.

**KEYWORDS:** literature, history, verisimilitude, Vicente Fidel López.

## Introducción

Las relaciones entre la literatura y la historia han sido objeto de debate por parte de la crítica. Se destaca la tensión entre la ficcionalización del discurso histórico y la historización del discurso literario, como una de las principales cuestiones revisadas por especialistas. En ese marco, el concepto de novela histórica también se presenta rodeado de problematizaciones. En este trabajo analizaremos los volúmenes *La novia del hereje* (1854-1855) y *La Loca de la Guardia* (1882-1896), de Vicente Fidel López, con el propósito de examinar cómo se configura su doble condición de historiador y literato. Para ello, retomaremos también los planteamientos presentes en su *Curso de Bellas Letras* (1845). Allí el autor reflexiona sobre las relaciones entre el discurso literario y el histórico, aspecto que resulta clave para comprender su proyecto estético e intelectual. En lo que respecta a las novelas, partimos de la idea de que sus representaciones se construyen en el marco de una tensión entre la hibridez genérica y las formas de lectura que habilita el interés por el espacio lector. En consecuencia, pueden advertirse procedimientos orientados a reforzar la verosimilitud y a producir expectativas de verdad en torno a relatos situados fuera del horizonte inmediato del

contexto de lectura, así como desplazamientos que recurren a mecanismos de actualización vinculados con el escenario político de la época.

### Posicionamiento de Vicente Fidel López

En 1845 publica el *Curso de Bellas Letras*, en el que define la historia como “la representación científica i literaria de todos los echos qe cambian el modo de ser de las naciones; i qe por esto se llaman ECHOS SOCIALES”<sup>54</sup> [López 1845: 213]. Allí, López considera que es científica en tanto respeta la lógica del orden de la progresión; y literaria, dado que el historiador está habilitado a abordar los acontecimientos históricos a partir de la retórica discursiva, es decir, mediante su propia interpretación. También en este texto, indica que la cara del objeto representado es en lo que radica la diferencia entre historiografía y novela. Mientras la primera se ocupa de la vida pública, la segunda se encarga de la vida privada. Es por ello que, para el autor, ambas se complementan.

En este sentido, se advierte la relación que entabla Vicente Fidel López entre el discurso histórico y el discurso literario, principalmente, por su formación en ambas áreas: “López no observa ninguna contradicción porque, desde la perspectiva de su marco teórico, historia y literatura son dos formas de conocimiento igualmente válidas y seguras” [Molina

---

<sup>54</sup> Las versales (mayúsculas) corresponden al original. En esta y en todas las citas de ediciones decimonónicas se respeta la grafía de esa época.

2017: 13]. Resulta interesante agregar que el propio López define el concepto de discurso en su *Curso de Bellas Letras*:

El discurso es el tejido jeneral qe resulta de la combinación de los períodos; es, por consiguiente, un compuesto de palabras, frases i períodos, organizado de modo qe espresé un todo omojéneo i armonioso. La unidad del discurso nace del fin qe el autor se propone en él [López 1845: 49].

### **Estrategias de verosimilitud en *La novia del hereje* (1854-1855) y *La Loca de la Guardia* (1882-1896)**

En la “Carta-prólogo”, López deja asentada su intención didáctica de educar a los ciudadanos a través de la novela histórica con el propósito de recordar los viejos tiempos para que la sociedad tenga “el conocimiento claro y la conciencia de sus tradiciones nacionales” [López 2001: 21].

Aquí aparece la cuestión de la búsqueda de identidad nacional que tanto le preocupa al autor. Asimismo, es en esta sección que Vicente López insiste en que la historia y la literatura se complementan:

A mi modo de ver, una novela puede ser estrictamente histórica sin tener que cercenar o modificar en un ápice la verdad de los hechos conocidos. Así como de la vida de los hombres no queda más recuerdo que el de los hechos capitales con que se distinguieron, de la vida de los pueblos no queda otros tampoco que los que dejan las grandes peripecias de su historia. Su vida ordinaria, y por decirlo así *familiar*, desaparece, porque ella es como el rostro humano que se destruye con la muerte. 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 para reproducir la verdad completa [27].

En otras palabras, retoma la idea trabajada en el *Curso de Bellas Letras* acerca de que la historia se dedica a la vida pública y la literatura, a la privada. Al conocer ambos tipos de vida se complementa el conocimiento de la “verdad”. Como ya se ha mencionado, para López ambos tipos de discursos son legítimos y permiten “conocimiento verdadero y seguro”.

Cabe marcar que durante el desarrollo de *La novia del hereje* encontramos algunas estrategias discursivas, del estilo que ha destacado Lozano, que tienden a acentuar rasgos historiográficos. En este sentido, López se encarga de incorporar numerosas notas al pie en las cuales cita sus fuentes. Entre ellas encontramos: *La Argentina: poema histórico*, de Martín del Barco Centenera; *Drake's Circumnavigation*; *Narración del piloto da Silva*; *Antonio Pérez y Felipe Segundo* por Mignet; *Memoirs of the Reign of Queen Elizabeth*, entre otras.

Además de este ejercicio de enunciar las fuentes que emplea como marco para sostener el relato de los acontecimientos, el narrador de la novela en varias oportunidades insiste con que no menciona hechos ficticios o no verídicos. En la nota al pie del capítulo III indica:

Para que no se me tenga por exagerado en esta verídica descripción que he hecho del espanto que causó en las

costas del Perú y en Lima, la expedición de Drake, copiaré lo que el buen Arcediano Centenera escribía pocos años después, y como quien dice a la vista de los sucesos. Lo tomo del canto XXII [López 2001: 57].

Algo similar ocurre en el capítulo VI:

Por lo que a mí hace puedo jurar a mis lectores que he seguido paso a paso la historia de los acontecimientos que forma el fondo de mi trabajo. No es una invención mía, no, el orden de los sucesos que se ha leído: y ese mismo Henderson cuya gentil figura está destinada a concentrar todo el interés novelesco de este escrito, se halla muy lejos de ser una mera ficción de mi fantasía [83].

Así, consideramos que, a pesar de que López entiende que necesariamente hay contactos entre el discurso literario e histórico, al autor le preocupa que los lectores no creen el relato. Dado su interés didáctico en la historia no puede *arriesgarse* a perderlos. Es por este motivo que constantemente los interpela, se refiere a ellos como “nuestros lectores”. Y también señala lo que entiende que ya forma parte de su conocimiento: “que ya conocen nuestros lectores” [179].

Otra de las estrategias empleadas es la transcripción de citas en el cuerpo del texto, como en el capítulo XXVII:

Tan ruidoso fue este escándalo a las puertas del templo y en medio de aquella grande y escogida concurrencia, que no lo olvidó por cierto, al escribir la crónica de aquellos tiempos, el buen arcediano de Centenera: y habló de ello con un tono que reprobamos nosotros, no obstante que debemos

transcribirlo para probar que no inventamos ni denigramos [293].

En el siguiente capítulo, también repite esta operatoria: “La narración histórica de este incidente es tan interesante, que debemos transcribirla por entero” [308]. Incluso ya anteriormente en el capítulo III incorpora una cita que podría considerarse como testimonial: “El teólogo le contestó que ‘con toda seguridad de conciencia podía hacerlo, atacando y saqueando los buques y las costas, cuantas veces pudiere y lo quisiere’” [60]. Recordamos que la historiografía se ha apoyado de fuentes testimoniales; tal es así que en *El capitán Vargas*, principalmente, se recurre a la fuente testimonial.

En el caso de *La Loca de la Guardia*, encontramos algunas estrategias similares. Hacia el inicio, en “Explicación del editor”, Casavalle incorpora una carta Félix Pico (padre) que evidencia la base histórica del cuadro que se presenta en la novela:

Señor don Vicente Fidel López. –Casa de usted Santafé, número 1060.– Noviembre 21 de 1887. –Muy estimado señor: Mi nieto Félix Ponsati me ha dicho que se ha empeñado usted en que le comunique lo que sepa yo de la famosa Loca de la Guardia que hizo servicios distinguidos a las tropas argentinas que invadieron a Chile. Yo no sé más que lo que nos contaba el coronel don Ramón Dehesa (debe decir Román) en nuestro ejército que invadió el Brasil a fin del año de 1826, siendo yo ayudante mayor del regimiento de artillería, muchacho de 16 años y el mencionado coronel jefe de Estado Mayor del Ejército Argentino. Nos contaba que aquella loca vivía en las breñas de la Cordillera de los

Andes, y que ellos ni sabían sus guaridas; pero siempre que partidas españolas venían por los Andes, a batir o sorprender a los patriotas, la loca era la primera que se presentaba a avisar a estos la venida de los...: daba un nombre clásico a los españoles que francamente no puedo recordar, pues hace la friolera de 60 años que Dehesa nos contaba esta aventura. Era una mujer singular, patriota exaltada, pues su extravío mental procedía de malos tratamientos de los españoles a ella. Jamás dejó de presentarse en esas emboscadas y acompañar las partidas patriotas aún en los tiroteos; extraviada su mente en todo, menos en las cosas de la patria. Era muy estimada y protegida por los oficiales y soldados patriotas pues les hacía remarcables servicios.

Creo recordar que cuando el ejército pasó los Andes, también se presentó y siguió el ejército. Por la noche nadie sabía donde estaba, pero cuando tenía que comunicar usted con mi consideración distinguida– Félix Pico (padre) [López 2017: 56-57].

De la lectura de la epístola, se puede apreciar el interés de López por conocer acerca de la figura femenina. Tal es así que recurre a un informante clave para obtener datos que le permitan desplegar la trama. Más detalles nos brinda el escritor en una nota al pie de *Historia de la República Argentina*, antes de transcribir la misma carta que incorpora Casavalle en la novela:

Aunque desde mucho tiempo antes conocía yo, por las narraciones de mi íntimo amigo el general Dehesa, esta anécdota, que me había confirmado también el general Las Heras, no me había atrevido a darle carácter histórico por no haber tenido el cuidado de haber recogido una carta o noticia comprobante. Pero una singular casualidad me ha

servido para tenerla. Una broma de sociedad y una apuesta me echaron en la divertida necesidad de improvisar un romance, y tomé por tema la anécdota de La Loca de la Guardia que publiqué en 1883 en el folletín del Nacional, sin mi firma, pero prometiéndome firmarla así tuviese tiempo de rehacer el ligero esbozo que, día a día, había mandando a ese diario, a medida que lo escribía, y de darle una forma literaria más acabada. Me encontré entonces casualmente con el respetable anciano don Félix Pico, uno de los hombres que goza de mayor aprecio en nuestro país y cuya palabra vale en todo como escritura pública, y me dijo «Hecho, es de su hijo de usted, don Lucio Vicente; y dígame que yo también sé mucho de esa mujer por los oficiales del ejército de los Andes que conocí en la campaña de Brasil». Después de algún tiempo me pareció interesante recoger su testimonio, y se lo pedí por intermedio de su nieto el capitán de la Armada Nacional don Félix Ponsatí [López 1970: 618-619].

Con esta aclaración del autor, se advierte el profundo interés que tiene en contar con una fuente confiable para firmar con su nombre la novela histórica. El testimonio de Félix Pico (padre), sumado a las anécdotas de Las Heras y Deheza, le da el sostén que necesita para emprender la reedición. En el capítulo III, el narrador destaca la experiencia de su vínculo con Deheza: “Los que conocimos a Dehesa, viejo ya, general retirado del servicio, y emigrado como nosotros, conocimos también a su lado un fiel servidor de su casa y de su familia que jamás se había separado de su coronel desde que había sido soldado del número 11” [López 2017: 60].

Entonces, en el texto literario también se encuentra esta estrategia de construir el verosímil a partir de la fuente

testimonial. En este caso del propio narrador como testigo de la vida de Deheza.

Asimismo, Molina [2015] resalta las charlas entre Las Heras y López bajo el cerro Santa Lucía. Allí, el militar le cuenta sobre el accionar de los Auxiliares Argentinos y sus opiniones. Algo de eso podemos apreciar en el inicio del capítulo IV:

Una vez, en nuestro modesto y pobre aposento de emigrado, teníamos de visita al general Las Heras. Vivíamos debajo del cerrito de Santa Lucía que se alza en medio de la ciudad de Santiago; y en donde había entonces un cañón que por medio de un lente, disparaba al tocar el sol en el cuadrante de las doce. Un momento antes había entrado Ontiveros trayéndonos un billete del general Dehesa. Al verlo entrar, el general Las Heras tuvo un momento de alegría fugitiva, y le dijo: «¡Ché! ¿vos por acá?... [López 2017: 62].

El uso de la primera persona plural (“vivíamos” y “trayéndonos”) contribuye al despliegue de otra estrategia de verosimilitud que coloca al narrador como un testigo de los acontecimientos.

Otra cuestión se evidencia con la interrupción del discurso:

En medio de la confusión y del incendio que se siguió al asalto y a la toma de la Guardia, había descubierto a la Loca, vagando como en delirio en medio de los soldados triunfadores y de los rendidos; y se le figuró que aquella desgraciada, a quien (diremos con verdad) no conocía era la mejor prenda del botín con que podía retirarse a la soledad de las quebradas vecinas [87].

La construcción parentética “diremos con verdad” favorece a enfatizar la verosimilitud de los hechos narrados. A ello se suman otras estrategias similares a las vistas en *La novia del hereje* como, por ejemplo, la incorporación de notas al pie o de interpelaciones a los lectores. En el capítulo XIV, encontramos una nota al pie en la que se refuerza la validez histórica de lo que se relata: “La ocultación de poderes y expedientes del famoso *Tribunal de vigilancia y seguridad* pública, de que era Presidente San Bruno, es un hecho estrictamente histórico” [128; el resaltado es del original]. El empleo del adverbio “estrictamente” colabora en no dejar dudas al lector. En el inicio del capítulo X, López comienza con la fórmula “Como todos saben” [91] que incluye a los lectores y los hace partícipes de lo que ocurre en la trama.

### Conclusiones

Para finalizar se puede arribar a la conclusión de que el discurso literario e histórico presenta relaciones complejas y problemáticas que constantemente se tensionan. Por su parte, Vicente Fidel López en su marco teórico del *Curso de Bellas Letras* de 1845 señala el diálogo necesario de ambos, pues entiende que se complementan. En tal sentido, el autor tiene una intención didáctica de educar a los ciudadanos para que conozcan su pasado, aprecien su identidad nacional y puedan reflexionar sobre el contexto que viven durante el siglo XIX. Para cumplir su fin, el escritor emplea estrategias discursivas que tienden a acentuar la verosimilitud y rasgos historiográficos. Algunas de ellas son la utilización de aclaraciones con construcciones parentéticas; el uso de notas al pie, muchas veces para indicar fuentes; la constante interpelación e inclusión de los lectores, con

la primera persona plural, y la alusión a los conocimientos compartidos.

### Fuentes

LÓPEZ, VICENTE FIDEL (1845). *Curso de Bellas Letras*. Santiago de Chile: Imprenta del Siglo. En: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_Qb0dgNm5e71C](https://archive.org/details/bub_gb_Qb0dgNm5e71C)

--- (1970). *Historia de la República Argentina*. Buenos Aires: Sopena.

--- (2001). *La novia del hereje*. Buenos Aires: Emecé.

--- (2017). "La Loca de la Guardia". En Molina, Hebe Beatriz. *Versiones para el debate: La Loca de la Guardia (1882-1896), de Vicente Fidel López; Edición crítica y anotada*. Buenos Aires: Teseo. 55-431.

### Bibliografía

LOZANO, JORGE (1987). *El discurso histórico*. Madrid: Alianza.

MOLINA, HEBE BEATRIZ (2015). *El Capitán Vargas (1846-1848), novela inédita de Vicente Fidel López*. Buenos Aires: Teseo.

--- (2017). *Versiones para el debate: La Loca de la Guardia (1882-1896), de Vicente Fidel López; Edición crítica y anotada*. Buenos Aires: Teseo.

# La cronología como estrategia historiográfica o ¿mostrar los hechos como son? Consideraciones a propósito de *Aportes para la Historia de la Policía de la Provincia de Mendoza* (1992)

Chronology as a historiographical strategy or showing the facts as they are? Considerations regarding *Aportes para la Historia de la Policía de la Provincia de Mendoza* (1992)

Eugenia MOLINA

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Universidad Nacional de Cuyo  
eramolina@hotmail.com

## Resumen

La cuestión de los policías-escritores e historiadores conforma un tópico recurrente dentro del campo de estudios de las fuerzas de seguridad en el espacio latinoamericano. Aquí la retomamos focalizándonos en un caso local. Abordaremos la primera historización de la Policía mendocina, titulada *Aportes para la Historia de la Policía de la Provincia de Mendoza*, la cual resulta bastante tardía si se la compara con la producción para Buenos Aires, ya que fue editada recién en 1992. El objetivo es analizar este texto atendiendo a la estrategia historiográfica utilizada para construir el relato institucional, con especial atención a su abordaje del siglo XIX, para reflexionar sobre el potencial interpretativo de una, aparentemente, simple cronología como sucesión de acontecimientos cuya enumeración con criterio temporal intentaría conjurar la subjetividad de la visión sobre el pasado.

**PALABRAS CLAVE:** historia de la policía, estrategia historiográfica, subjetividad.

## Abstract

The matter of writers-and-historians-police officers is part of a recurring topic within the field of study of security forces in Latin America. It is resumed here focusing on a local case. Indeed, a historicity of the Mendoza Police under the title *Aportes para la Historia de la Policía de la Provincia de Mendoza (Contributions for a History of the Police of the Mendoza Province)* is firstly approached, which results rather late when compared to the one produced for Buenos Aires (either province or capital city), edited only by 1992. Our aim is to analyse this text catering the historiographic strategy used to build the institutional recount, with particular attention to its approach of the XIX century in order to reflect upon the interpretative potential of an, apparently, simple chronology as a chain of events whose enumeration with a temporal criteria would attempt to conjure the subjectivity of the vision upon our past.

**KEYWORDS:** history of the police, historiographical strategy, subjectivity.

## Introducción

Tal como han marcado diversos estudios, las primeras historias de la Policía fueron realizadas por miembros de las mismas instituciones como parte de un proceso de configuración de su identidad, legitimación de su labor ante la sociedad y fortalecimiento de un capital simbólico propio, sostenido todo ello en la continuidad histórica y los valores morales de heroísmo y sacrificio [Galeano 2011]. La cuestión de los policías escritores e historiadores conforma un tópico recurrente dentro del campo de estudios de las fuerzas de seguridad en el espacio latinoamericano [Barreneche: 13-16; Duffau; Galeano 2009; Galeano y Bretas 2016]; aquí queremos retomarla focalizándonos en un caso local.

En efecto, en trabajos anteriores hemos abordado la configuración del Departamento General de Policía de la provincia desde sus inicios hasta cierta consolidación burocrática en 1860, atendiendo a las normativas que definían sus

atribuciones, la producción documental de sus archivos, el elenco de hombres que desempeñaron la jefatura y el discurso que delineó la función como un recurso clave del poder gubernamental (Molina 2023a; 2023b; 2023c; 2024). En este breve ensayo indagaremos en la primera sistematización histórica general de esta fuerza a nivel provincial<sup>55</sup>, titulada *Aportes para la Historia de la Policía de la Provincia de Mendoza* (1992), la cual resulta bastante tardía si se la compara con la producción realizada para Buenos Aires<sup>56</sup>. El objetivo es analizar este texto atendiendo a la estrategia historiográfica utilizada por sus autores para construir el relato institucional, sobre todo en relación con el siglo XIX, pero también reflexionar sobre el potencial interpretativo de una, aparentemente, simple cronología, esto es, una sucesión de acontecimientos cuya enumeración, siguiendo un indiscutible orden temporal, podría intentar conjurar la subjetividad de la visión sobre el pasado. Se tratará de mostrar cómo una modalidad no narrativa puede, sin embargo, *contar* un relato histórico<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Una primera versión de este texto fue presentada como trabajo final del curso de posgrado “Lecturas sobre Historia y narración”, dictado por la Dra. Lila Caimari, INCIHUSA-CCT Mendoza-CONICET, octubre-diciembre de 2022.

<sup>56</sup> Así, ya en 1911 se había publicado una *Reseña* histórica y en 1936 la *Historia de la Policía de la Ciudad de Buenos Aires*, hasta llegar a los 5 volúmenes de la *Historia de la Policía Federal* que Francisco Romay fue publicando durante la década de 1960 [Caimari y Galeano: 17-18].

<sup>57</sup> La Real Academia Española [DLE] define el verbo narrar como: “Contar, referir lo sucedido, un hecho o una historia ficticios”. Por su parte, para el término cronología brinda al menos dos acepciones que nos resultan clave a los fines de este trabajo, sobre todo el sentido de la segunda: “Ciencia que tiene por objeto determinar el orden y fechas de los sucesos históricos” y “Serie de personajes o sucesos históricos por orden de fechas” [DLE].

La exposición consta de dos partes: en una primera nos centraremos en el texto a analizar, sus condiciones de enunciación, su intertextualidad y sus estrategias discursivas, con especial énfasis en el periodo decimonónico; en la segunda trataremos de reflexionar sobre el potencial relato de una cronología que, por sus caracteres formales, no cumpliría con las condiciones de una narración propiamente dicha pero que, aún con ello, lograría un resultado en ese sentido.

### Una historia para la Policía mendocina

En agosto de 1978 se creó por resolución de la misma institución una Comisión de Estudios Históricos de la Policía de Mendoza con el fin de: “[...] dar a conocer el origen y evolución de la Institución Policial” [Aportes: 11]. Sin embargo, aun cuando tres años después se aprobó el “Plan de Investigación Histórica” para otorgar una “metodología de trabajo básica” a la labor a realizar, la publicación de la primera obra tardaría en llegar, concretándose recién en 1992. Como lo plantea el “Prólogo”, redactado por el jefe de la Policía de ese momento, el objetivo de esos esfuerzos iniciales y su resultado final consistía en: “[...] reafirmar nuestra idiosincrasia e identidad institucional”. Así, se trataba de conocer: “[...] lo propio, sus raíces y su continuidad” [Aportes: 11]. Se apuntaba a develar una tradición en la que el pasado histórico colonial y nacional fundara la legitimidad presente, esto en sintonía con las perspectivas asumidas por la historiografía policial producida en otros contextos [Duffau; Galeano 2009]. De hecho, la misma imagen de la tapa parecía adelantar los resultados de esa tradición visibilizada, uniendo tiempos pretéritos y actualidad en una sola ilustración: un

contorno de la figura del territorio provincial en cuyo interior de fondo aparece un paisaje de la ciudad de Mendoza, flanqueado por dos agentes policiales, uno con el vestuario típico de la época colonial y el otro con el uniforme azul contemporáneo, todo ello envuelto en unas formas que ensayarían el esbozo de nubes que bien podrían estar simulando el tiempo<sup>58</sup>.

Imagen 1: Tapa del libro Aportes para la Historia de la Policía de la Provincia de Mendoza



Fuente: <https://isspchaco.edu.ar/donacion-del-libro-aportes-para-la-historia-de-la-policia-de-la-provincia-de-mendoza/>

---

<sup>58</sup> La ilustración también fue realizada por otro miembro de la fuerza, el Oficial Inspector José Mingrino Dulce, oficial inspector.

La obra conforma una compilación de varios textos redactados por diversos miembros de la institución que optaron por distintas estrategias de escritura, cuyo resultado final da cuenta de una particular economía de conjunto que, no obstante, termina siendo coherente en función de la teleología que pretende construir para la corporación. Además del “Prólogo” y la “Introducción”, consta de tres capítulos, los cuales incluyen imágenes y elementos de apoyo para la lectura (esquemas, organigramas, listados de agentes policiales, entre otros), respondiendo al objetivo final de “despertar el interés del lector” por la historia policial [*Aportes*: 15]<sup>59</sup>.

El primer capítulo, titulado: “Cronología de la Policía de la Provincia de Mendoza. República Argentina”, está organizado en dos partes redactadas por dos comisarios generales, las cuales se corresponden con dos periodos cuyos recortes se basan en un fundamento casi exclusivamente temporal, uno de 1561 a 1900 y otro de 1901 a 1980. Así, no hay indicios de algún suceso relevante en lo interno o en vinculación con el contexto político que explique las delimitaciones, excepto, por supuesto, la primera de todas las fechas que corresponde a la fundación de la ciudad, lo cual replica interpretaciones de otras instituciones policiales que vincularon su surgimiento con el

---

<sup>59</sup> La estrategia de incluir listados de quienes ocuparon diversos puestos ayuda a reforzar la noción de longevidad y continuidad institucional como recurso de legitimación. De hecho, al comienzo de la obra, además de la habitual enunciación de las autoridades provinciales e institucionales, se incluye también una cronología de los presidentes de la Comisión de Estudios Históricos de la Policía de Mendoza, desde su fundación en 1978 hasta el momento de la publicación [*Aportes*: 7].

nacimiento mismo de las ciudades sobre las cuales se desempeñaron<sup>60</sup>.

El segundo capítulo, denominado: “Evolución orgánica de la Policía de la Provincia de Mendoza, 1954-1990”, elaborado también por uno de los comisarios, se solapa temporalmente en parte de su exposición con la de su colega anterior, aunque la forma narrativa que adopta (organizada, a su vez, en secciones también denominadas “capítulos”) y el objetivo de dar cuenta de la estructuración normativa y funcional de la entidad permiten comprender la periodización adoptada, pues aquí el tono explicativo sigue el ritmo de la normativa a partir de la cual se habría reformado y reorganizado la repartición policial provincial. En este sentido, su autor afirma que: “[...] el devenir histórico sólo se puede entender con mayor profundidad si se tienen en cuenta los precedentes jurídicos, puesto que los mismos fueron auténticas fuentes del pasado policial contemporáneo” [*Aportes*: 203].

Por último, el tercer capítulo ofrece una hagiografía de San Ignacio de Loyola redactada por un capellán de la fuerza en colaboración con un subcomisario, en la cual se brindan datos sobre la vida y las virtudes del santo patrono de la Policía de Mendoza en un intento por intentar proyectarlas sobre los

---

<sup>60</sup> La cuestión de la longevidad que otorgaba legitimidad a la institución había generado diversas interpretaciones en el caso de la Policía de Buenos Aires. Mientras los dos primeros historiadores institucionales marcaron la novedad de la intendencia de policía introducida con la Revolución de Mayo, como antecedente de la jefatura, Francisco Romay sostuvo el vínculo que se extendía hasta el pasado colonial con la alcaldía barrial [Caimari y Galeano: 18].

miembros presentes y futuros del cuerpo. De tal forma, se sostiene que: “San Ignacio de Loyola, revivirá a quinientos años de su nacimiento en sus devotos hijos policías” [*Aportes*: 291].

Frente a las opciones narrativas de los capítulos segundo y tercero, como dijimos, el primero utilizó el formato de una cronología para su exposición histórica, optando por un criterio eminentemente temporal. Sin embargo, si bien es claro que el despliegue temático sigue un ordenamiento marcado por fechas consecutivas, ello no quiere decir que la imaginación histórica y la construcción subjetiva de la historia realizada por los autores no estén presentes [Jablonka: 298-9]. En efecto, una serie sugerente de elementos permite reflexionar en torno de las relaciones entre Historia y formas no narrativas, pero con efectos *narrativos*.

En relación con ello, si bien las dos partes en que se organiza el capítulo primero están delimitadas por años sin fundamento temático (tanto en el corte en 1900, como el final en 1980), al interior de la inicial, las decisiones de periodización dejan de responder a criterios exclusivamente de tiempo para incorporar otras consideraciones que hablan de un posicionamiento historiográfico de su autor. De tal modo, los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX (en su primera década) quedan integrados bajo el subtítulo de “Época Hispana”, mientras el resto de ese último lo hace bajo el de “Época Argentina”<sup>61</sup>. En este

---

<sup>61</sup> El uso de “época” al igual que el de “periodo” requeriría también de una reflexión particular, aunque aquí no la realizamos, dadas las consideraciones en torno a un imaginario “etapista” o “evolutivo” de la historia nacional [González Bernaldo y Di Pasquale].

sentido, tanto los términos usados para nominar las épocas como el corte en una fecha precisa de 1810 (el 23 de junio, que corresponde a la de adhesión del cabildo abierto local a la junta revolucionaria porteña) ya son indicios de elecciones realizadas por su autor para configurar su cronología. Pero, a su vez, la subdivisión interna dentro de la etapa posterior a ese año (calificada, como dijimos, “Argentina”) también expresa una decisión. Por un lado, una primera sección denominada “Periodo intermedio”, se extiende desde la referida fecha que remite a la Revolución de Mayo en la ciudad cuyana hasta el 21 de enero de 1824 (cuando se crea una junta de mendicidad), para luego seleccionar el 8 de julio de ese año, en que el poder ejecutivo provincial quedó encargado del ramo policial a través de un comisario, como momento fundacional de la institución policial provincial, inaugurando entonces el periodo siguiente titulado “Independiente”<sup>62</sup>. Por otro lado, este último, se extiende desde aquel suceso instituyente hasta la sanción de la Carta Magna provincial aprobada por el Congreso nacional (1854)<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> De hecho, el escudo institucional incluido en las páginas iniciales de la obra representa un cóndor andino que lleva inscrito precisamente ese año. Según las referencias que siguen al denominado “emblema-blasón”, el ave representaría con su postura la posición de vigilancia y combate de la institución, como “gobierno de la seguridad” [Aportes: 4]. De todos modos, en la web del Museo Policial se considera el 20 de octubre de 1810 como la fecha fundacional, remitiendo al bando del teniente gobernador José de Moldes que enumeró los comportamientos que serían considerados reprimibles y designó una partida celadora para el casco urbano. En tal sentido, cabe marcar que en la portada del libro el escudo con el cóndor lleva en este caso inscrito este último año.

<sup>63</sup> Cabe remarcar que tanto la fecha elegida de 1810 como inicio del proceso revolucionario, cuanto el año de sanción de la norma constitucional provincial, remiten a un contexto local que el autor decidió priorizar, basándose en los propios trayectos de éste, en lugar de seguir las tradicionales fechas de periodización de la historiografía

Finalmente, un “Periodo constitucional”, desplegado desde ese momento hasta el 31 de diciembre de 1900, cuando otra vez se regresa a un criterio exclusivamente temporal.

La segunda parte, en cambio, está constituida por una continuidad datos consecutivos sin cortes internos, desde el año 1901 hasta 1980, una estrategia escritural que quizá demuestra el cambio de autoría dentro mismo del capítulo. En efecto, en ella el objetivo parece apuntar a dar cuenta de la pervivencia, reorganización y reforma de la institución misma, más allá de las autoridades provinciales y nacionales de turno, sin atender a su legalidad de origen y de ejercicio.

Teniendo en cuenta lo dicho, nos interesa detenernos especialmente en la referida cronología del capítulo inicial, ya que junto a la cuestión de las decisiones sobre la temporalidad (cómo organizarla, recortarla o disponerla), hay al menos dos cuestiones más que resultan interesantes para pensar su efecto narrativo y la intervención de la imaginación histórica de su autor en la elaboración textual<sup>64</sup>. Por una parte, la selección de hechos considerados relevantes para evidenciar la historicidad de la institución y la sanción legitimante de una tradición. Es claro que

---

nacional (25 de mayo de 1810, parteaguas constituido por la batalla de Caseros en 1852 o sanción en 1853 de la Constitución Nacional).

<sup>64</sup> No hay lugar aquí para detenernos en la problematización del tiempo, la historia y la cronología, los modos de concebir a cada uno y sus relaciones. La discusión entre las nociones de tiempos subjetivo y objetivo, histórico y natural, atraviesa las consideraciones que hacemos sobre el modo en que el historiador concibe subjetivamente la temporalidad, sus ritmos y sus dinámicas. Un análisis sobre las conceptualizaciones sobre la temporalidad en Ruiz Torres y en Koselleck [2021]. Para las articulaciones entre narratividad y temporalidad ver Ricoeur [113- 61].

ello implica una labor de interpretación histórica, pues no todos los acontecimientos tienen el mismo peso según lo que se quiera demostrar. Por otra parte, la modalidad de redacción de cada efeméride incorpora citas documentales o bibliográficas de referencia, agregando en ocasiones aclaraciones explicativas para contribuir a la comprensión del suceso, lo cual, sin ser propiamente un relato, contribuye a que el lector pueda ir armándolo a lo largo de la lectura corrida del texto <sup>65</sup>.

Respecto de lo primero, para la etapa “Hispana”, los acontecimientos tomados para elaborar la lista parecerían apuntar a dar cuenta del desarrollo de la ciudad y su jurisdicción a través de sus instituciones (cabildo, autoridades superiores, reorganización administrativa), sus aspectos materiales (edificaciones e inclemencias climáticas, planta urbana) y sociales (crecimiento demográfico, problemática indígena tanto interna como en relación con la población no sometida). Es en ese marco temático general en el cual se insertan datos sobre los oficios considerados *policiales* en tanto quienes los desempeñaron ya habrían tenido a cargo funciones de seguridad; así, se atiende a los nombramientos, renuncias u órdenes de alguaciles, alcaldes de hermandad y alcaldes de barrio. Para la etapa “Argentina”, los hechos consignados refieren nuevamente a los agentes que se ocupan de las labores de policía: decuriones (que tuvieron funciones equivalentes a los alcaldes de barrio), alguaciles, regidores del ramo, partidas celadoras hasta la desaparición del

---

<sup>65</sup> De tal modo, al referir a la obligación impuesta al alguacil mayor de realizar rondas por la ciudad, el autor aclara luego de la referencia: “La ronda era el mecanismo operacional de la vigilancia. Consistía en la obligación de caminar o circular por todo lugar público” [*Aportes*: 23].

cabildo y, luego de ella, los nuevos miembros del organigrama del Departamento (jefe policial, comisarios, nuevamente los decuriones, y guardias urbanos). A la par de los actores se incluyen también las medidas respecto del amplio abanico de tareas que comienzan a ser responsabilidad de la Policía, desde acequias y calles, animales sueltos y sanidad, control de la movilidad de la población, portación de armas y represión de comportamientos delictivos. Se enuncia, asimismo, la normativa que reguló estas preocupaciones, desde los bandos revolucionarios a los sucesivos reglamentos y decretos que fueron delineando la institución, sus agentes y sus atribuciones<sup>66</sup>. Pero, además, se incorpora información sobre la espacialización policial de la planta urbana y del territorio rural, precisando las fechas de creación de los departamentos provinciales y la inclusión de información periódica sobre el crecimiento de la población (incluso, hasta la cantidad de inmigrantes que habrían ingresado a la provincia hacia 1894). Junto a toda esta masa de noticias, también cabe marcar que el autor consideró relevante referir distintos hechos de muy diversa envergadura político-institucional, desde la escenificación pública de la ejecución de El Ollero durante el periodo sanmartiniano, por ejemplo, pasando por el fusilamiento de José Miguel Carrera a comienzos de la década de 1820 hasta la Rebelión de los Colorados en 1866. Los sucesos consignados, de una densidad y relevancia histórica bien diferente si se los compara entre sí, parecerían contribuir a tejer, no obstante, una trama compleja que incluiría muy variadas aristas (normativas, institucionales, políticas, sociales, culturales),

---

<sup>66</sup> Sobre la delineación, fortalecimiento y diferenciación de la función de policía dentro del organigrama de gobierno ver Molina [2023a; 2023c].

dentro de la cual iría emergiendo, *narrativamente*, la figura de la Policía de Mendoza<sup>67</sup>.

En relación con el segundo punto marcado, resulta relevante que cada uno de los sucesos consignados vaya acompañado de una cita de referencia a fuentes originales, éditas o bibliografía. En tal sentido, el listado bibliográfico final incluye desde las actas capitulares mendocinas, el registro oficial y censos de población hasta autores/as reconocidos/as de la historiografía provincial. De tal forma, la cronología parece haber buscado legitimarse apoyándose en *autoridades* que le permitieran confirmar la veracidad de la historia institucional, la cual habría comenzado con la fundación de la ciudad y la habría acompañado en su crecimiento material, demográfico y cultural (y recordemos aquí la imagen de tapa con el croquis del territorio provincial y la imagen de la ciudad flanqueada por los dos policías, el antiguo y el de fines del siglo XX). En sintonía con ello, en la “Introducción”, su autor había sostenido: “En lo que respecta a su comprobación, los hechos están fundamentados en los documentos de la época

---

<sup>67</sup> En relación con los casos que hemos tomado como referencia, mientras que el caso de El Ollero conformó un suceso local, puntual, sin proyección sobre el resto de la jurisdicción mendocina, los otros dos acontecimientos consignados tuvieron consecuencias bastante más complejas en la política regional cuyana y aún más allá. El relato sobre El Ollero fue tomado de la obra Hudson [I, 116-7], quien insistió en el carácter ejemplificador de su castigo. Al respecto, sobre las prácticas delictivas y sus puniciones en el periodo, ver Molina [2009]. El asesinato de José Miguel Carrera se enmarcó, por su parte, en el contexto regional posterior a la caída del gobierno central a comienzos de 1820, al respecto se puede consultar Bragoni [2005]. Finalmente, el levantamiento de los “Colorados” se desencadenó en la coyuntura de las levas para la Guerra de la Triple Alianza (1866), y conllevó una amplia movilización regional que complejizó el restablecimiento de la gobernabilidad en el centro-oeste argentino durante la presidencia de Mitre [Bragoni 2010: 42-9].

[...]. Esta Documentación, cuyo valor documental no se discute, constituye un elemento de comprobación actual del pasado” [Aportes: 13].

A ello hay que agregar que, junto con la inclusión de imágenes (retratos pictóricos para los siglos XIX y previos, fotografías para el XX), el capítulo primero en su conjunto suma una serie de “Anexos” que vienen a completar los datos aportados y, por tanto, a delinear esa institución emergente de una historia que revelaría su cada vez mayor relevancia para garantizar el orden urbano y rural. Se ofrecen listados completos de alguaciles mayores, alcaldes de la santa hermandad, alcaldes provinciales, alcaldes de barrio y decuriones, regidores jueces de policía y jefes policiales (hasta 1992), pero también se aporta un grupo de organigramas que contribuyen a comprender las jerarquías y cadena de subordinaciones de las sucesivas organizaciones institucionales desde el siglo XVI hasta fines del siglo XX. Finalmente, se transcribe de su original, consultado en el Archivo Histórico Provincial, el Reglamento de Policía de 1828, considerado el primer ordenamiento general del ramo dentro del gobierno provincial<sup>68</sup>.

Como ya dijimos, pero conviene reiterar, los capítulos 2 y 3 presentan, a diferencia de ese primer capítulo, una forma narrativa propiamente dicha, especialmente el segundo que, además de introducción y conclusión, presenta particiones

---

<sup>68</sup> La inclusión de estos materiales provee de insumos relevantes para los historiadores posteriores, ya que otorga recursos para iniciar la búsqueda documental, algo ya marcado respecto de la inicial historiografía institucional de Buenos Aires [Caimari y Galeano: 19].

internas que siguen, también, un orden temporal. Sin embargo, si bien una rápida vista de ojos parecería mostrar una economía textual general desbalanceada entre los tres grandes apartados referidos tanto por el estilo elegido como por la cantidad de páginas de cada uno<sup>69</sup>, esa primera cronología a la que referimos es acorde con la perspectiva teleológica del conjunto respecto de una emergencia ininterrumpida de la Policía a partir de la tradición que se remontaría a los comienzos de la ciudad y recogería los ensayos institucionales que fueron delineando su figura en el organigrama provincial. Entonces, ¿puede pensarse la cronología como una especie de relato histórico?

### Historia, narración y cronología

Tal como ha marcado Koselleck, el descubrimiento de un tiempo específicamente histórico durante el siglo XVIII implicó una temporalización diversa a la cronología de la naturaleza, expresada en un tipo de saber que debía dar cuenta de la estructura pragmática que dotaba de sentido a los acontecimientos [1993: 54]. Era superado, entonces, el tópico de la *Historia magistra vitae* que suponía una limitación de las posibilidades de experimentación humana a un espacio continuo de repetición, para dar lugar a una concepción en la que cada momento pasado abría la potencialidad de nuevos futuros, marcada por la irreversibilidad y la aceleración histórica [Koselleck 1993: 42-3 y 76-7]<sup>70</sup>. Así, el hecho había dejado de

---

<sup>69</sup> El primer capítulo abarca de las páginas 19 a la 199, el segundo de la 201 a la 281 y el tercero de la 283 a la 293.

<sup>70</sup> Sobre Historiografía e Ilustración ver White [1992: 53-85].

funcionar como signo de una verdad que se manifiesta, para convertirse en producto y productor de un encadenamiento de fenómenos dentro de un vector temporal, con un comienzo y un cierto orden [De Certeau: 26].

En tal sentido, ¿puede pensarse la “Cronología” de la Policía referida en el apartado anterior como una estrategia historiográfica, es decir, como una *forma* de escribir la historia de esa institución? Si bien es claro que no puede considerarse una narración histórica propiamente dicha, precisamente porque le faltaría la explicitación y el despliegue del “tramado” que proporcionaría una específica interpretación de los sucesos consignados [White 2003: 111 y 114], creemos que sí puede percibirse un efecto narrativo en ella, el cual implicaría una asignación de significación a los sucesos seleccionados y las relaciones establecidas entre ellos.

En efecto, tanto algunos elementos internos de la construcción de tipo cronológica de ese capítulo primero cuanto su inserción en la economía textual general, permiten reflexionar sobre su potencia interpretativa. Tal como White plantea, la Historia no “reproduce” hechos, sino que le dice al lector en qué dirección pensar sobre ellos [2003: 125], pues en esa capacidad de excluir algunos acontecimientos para constituir otros como parte de un relato comprensible es en donde el historiador muestra su propio entendimiento [2003: 124]. En este sentido, la *forma* en que son tejidos produce interpretaciones alternativas y/o diversas [2003: 219].

Teniendo en cuenta esto, tal como marcamos, la “Cronología” construye una lista de datos de diversa índole, desde

los caracteres y comportamientos de la población, a las formas de las plantas urbanas y sucesos políticos, pero que son integrados, *tejidos*, junto a funcionarios y actores policiales, sus cadenas de mando y las normativas que delinearon su capacidad de intervención. De tal forma, el autor configura una trama acontecimental que adquiere sentido a partir del objetivo implícito en el título: dar cuenta del trayecto formativo de la Policía provincial, haciendo de la temporalidad un recurso explicativo fundamental, ya que es ella la que permite visibilizar su presencia desde el momento mismo de los comienzos de la historia de la ciudad (luego provincia) de Mendoza, y hasta aquel en el que el texto es publicado a fines del siglo XX. Como plantea el redactor de la primera parte de la “Cronología”, aunque en la “Introducción” del libro, si bien la institución ha situado como fecha fundacional el año 1824 y reconoce el Reglamento de 1828 como primera norma que estructura su orden interno, no deben dejar de considerarse los anteriores momentos de su recorrido histórico, por cuanto también han permitido construirla: “[...] su verdadero origen, desde el punto de vista funcional, aparece con el oficio de Alguacil Mayor en el mismo momento de fundación de la ciudad, en 1561” [Aportes: 13-4]<sup>71</sup>. Asimismo, el relato que se puede leer a través de los hechos enunciados recalca en el presente

---

<sup>71</sup> ¿No sería precisamente ese personaje vestido a la usanza antigua que flanquea el croquis de la provincia en la portada del libro que referimos al comienzo? La historiografía de la Historia de la justicia y el gobierno, no obstante, ha puesto en discusión desde hace tiempo esta interpretación que vincula, dentro de un continuo ininterrumpido, los empleos coloniales de la justicia menor con el origen de la función policial, marcándose cómo el surgimiento mismo de la función de policía a mediados del siglo XVIII permitiría, por el contrario, dar cuenta del desenredo entre justicia y gobierno cuando comenzaba a desarticularse el orden jurisdiccional antiguo regimental. Al respecto, ver Barrera [429-66].

de la publicación, donde el objetivo preventivo de la Policía dice articularse con el represivo de los delitos, precisando la “subordinación a los poderes constitucionales” [Aportes: 14].

Si además de esto nos detenemos en la articulación de esta “Cronología” con los otros dos capítulos (y esto aun cuando en ellos se ha optado por un formato narrativo técnicamente hablando), se observa cómo integra un relato que muestra la “evolución” de la institución y su vínculo con las virtudes de su santo patrono, como una *historia* de mejoramiento siempre progresivo tanto en sus aspectos organizativos como materiales y morales.

### Conclusiones

Tal como se ha intentado mostrar, entonces, de algún modo el intento de dar cuenta de las cosas “como realmente son” y honrar una visión “correcta” [White 2003: 138-9], marcados por la apelación a la estrategia de un largo listado de acontecimientos, apoyando cada enunciación en su respectiva cita de referencia para insistir sobre su carácter *comprobado*, no logró conjurar la ineludible imaginación histórica del autor. Por el contrario, estimuló, de hecho, la propia interpretación de un lector que intente reconstruir los lazos conectores no invisibilizados por la estrategia cronológica. En definitiva, y como ya ha marcado Jablonka, la elusión de la cuestión del punto de vista por parte del mismo historiador termina anulando sus esfuerzos por la objetividad [294]. Y, de tal forma entonces, la asepsia que parecía prometer la cronología como estrategia historiográfica habría terminado siendo atravesada por la misma subjetividad de quien

la elaboró, *contando* la historia multiseccular de su institución y sus miembros.

## Fuentes

*Aportes para la Historia de la Policía de la Provincia de Mendoza* (1992). Mendoza: Comisión de Estudios Históricos de la Policía de la Provincia de Mendoza.

HUDSON, DAMIÁN (2008). *Recuerdos históricos sobre la Provincia de Cuyo*. Advertencia Beatriz Bragoni. Fragmentos biográficos Oriana Pelagatti. Mendoza: EDIUNC.

## Bibliografía

BARRENECHE, OSVALDO (2015). "Las instituciones de seguridad y castigo en Argentina y América Latina. Recorrido historiográfico, desafíos y propuesta de diálogo con la Historia del Derecho". *Max Planck Institute for European Legal History Research Paper Series*, 4: 1-23. [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2645608](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2645608)

BARRIERA, DARÍO (2019). *Historia y justicia: Cultura, política y sociedad en el Río de la Plata (Siglos XVI-XIX)*. Buenos Aires: Prometeo.

BRAGONI, BEATRIZ (2005). "Fragmentos de poder: rebelión, política y fragmentación territorial en Cuyo, 1820". *Boletín de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, 28: 39-64. [https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0524-97672005000200002&lng=es&nrm=iso&tlng=es](https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0524-97672005000200002&lng=es&nrm=iso&tlng=es)

--- (2010). "Cuyo después de Pavón: consenso, rebelión y orden político, 1861-1874". Bragoni, Beatriz; Míguez, Eduardo, coords. *Un nuevo orden político: provincias y Estado nacional, 1852-1880*. Buenos Aires: Biblos. 29-60.

CAIMARI, LILA; GALEANO, DIEGO. "Introducción: Hacia una historia prismática y relacional de la policía". Caimari, Lila; Galeano, Diego, eds. *Policía y sociedad en la Argentina (siglos XIX y XX)*. Buenos Aires: Prohistoria. 15-26.

DE CERTEAU, MICHEL (2006). *La escritura de la Historia*. México: Universidad Iberoamericana.

[DLE] *Diccionario de la lengua española* (s.f.). Real Academia Española. [www.rae.es](http://www.rae.es)

DUFFAU, NICOLÁS (2018). "Pretensiones totales, construcciones parciales: Los policías escritores y la Historia de la Policía decimonónica (1980-2018)". *Claves: Revista de Historia*, 4, 6: 125-152. <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/claves/article/view/325>

GALEANO, DIEGO (2009). "El ojo y la pluma: La cultura narrativa de la policía en la ciudad de Buenos Aires". Sozzo, Máximo, coord. *Historias de la cuestión criminal en la Argentina*. Buenos Aires: Del Puerto. 191-224.

--- (2011). "'Caídos en cumplimiento del deber': Notas sobre la construcción del heroísmo policial". Galeano, Diego; Kaminsky, Gregorio, coords. *Mirada (de) uniforme*. Buenos Aires: Teseo. 185-219.

GALEANO, DIEGO; BRETAS, MARCOS LUIZ (2016). *Policías escritores, delitos impresos: Revistas policiales en América del Sur*. Buenos Aires: Teseo.

GONZÁLEZ BERNALDO, PILAR; DI PASQUALE, MARIANO (2018). "El 'momento rosista': Bordes y desbordes de lo pensado". *Anuario IEHS*, 33, 2: 131-249. <https://ojs2.fch.unicen.edu.ar/ojs-3.1.0/index.php/anuario-ies/article/view/269/242>

KOSELLECK, REINHART (1993). *Futuro Pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.

--- (2021). "Introducción a Estratos del tiempo". *Prismas: Revista de Historia Intelectual*, 25, 2: 1-6. <https://prismas.unq.edu.ar/OJS/index.php/Prismas/article/view/1210/1633>

JABLONKA, IVAN (2016). *La Historia es una literatura contemporánea: Manifiesto por las ciencias sociales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MOLINA, EUGENIA (2009). "Criminalidad y revolución: Algunas consideraciones sobre las prácticas delictivas en Mendoza entre 1810 y 1820". *Avances del CESOR*, 6: 133-153.

--- (2023a). "La materialidad de la oficina o pensar la burocracia desde la práctica cotidiana: Reflexiones desde los inicios del Departamento de Policía, Mendoza 1828-1860". Inda, Graciela, comp. *El Estado y sus burocracias: Discusiones teóricas y avances de investigación*. Buenos Aires: TeseoPress: 251-277. [www.teseopress.com/elestadoysusburocracias/](http://www.teseopress.com/elestadoysusburocracias/)

--- (2023b). "Nuevos funcionarios para un nuevo orden político: los jefes de policía y la configuración provincial; Mendoza, 1828-1860". *Claves: Revista de Historia*, 9, 16: 1-30. [ojs.fhce.edu.uy/index.php/claves/article/view/1726](https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/claves/article/view/1726)

--- (2023c). "Un brazo ejecutor para el gobernador provincial: Las primeras décadas del Departamento de Policía de Mendoza (1828-1860). *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S.A. Segreti"*, 23, 1: 100-120. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/636274>

--- (2024). "Expectativas sobre la policía: Del cuidado material y moral de la ciudad a la preocupación por la seguridad de los ciudadanos; Mendoza, 1824-1860". *Revista Argentina de Ciencia Política*, 1, 23: 265-288. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/revistaargentinciapolitica/article/view/10159>

RICOEUR, PAUL (2004). *Tiempo y narración: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

RUIZ TORRES, PEDRO (2018). "Las concepciones y los usos del tiempo en el análisis histórico". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 48-2: 1-6. <https://journals.openedition.org/mcv/8370>

WHITE, HAYDEN (1992). *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

--- (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.

# ENTRESIGLOS



# *Los crepúsculos del jardín,* de Leopoldo Lugones: ávido puente entre siglos

*Los crepúsculos del jardín*, by Leopoldo Lugones:  
an avid bridge between centuries

María Amelia ARANCET RUDA

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Pontificia Universidad Católica Argentina  
marancet@uca.edu.ar

## Resumen

*Los crepúsculos del jardín* [LCJ] (1905), segundo libro de poemas de Leopoldo Lugones (1874-1938), señala en la poesía argentina e hispanoamericana un puente entre el Romanticismo tardío y un Modernismo ya también maduro [Kirkpatrick]. Además, por las elecciones lexicales y las metáforas disruptivas, se anticipa el Neobarroco-Neobarroso de la década de 1980 y el llamado Objetivismo de 1990 [Vignoli]. Lugones indica ese largo pasaje, que se da junto con el cambio de siglo, con un espíritu de burla sarcástica. En LCJ lo crepuscular, sin dejar de ser motivo decorativo, subraya la zona limítrofe de la tragedia del fracaso de la Modernidad [Steiner]. En la relación entre el 'crepúsculo' y el 'jardín', con su composición sémica y sus variadas realizaciones textuales, encontramos la más profunda configuración pasional del sujeto poético. Desde el título y a lo largo de todo el poemario estos sememas trazan solapadamente la presencia de una subjetividad polarizada, cuya tensión interna puede explicarse a la luz del erotismo según Bataille (1957) y del paroxismo del deseo, según Melanie Klein, con su íntima paradoja pasional en la *avidez*, que lo posiciona sin resolución entre la vida y la muerte. Postulamos, entonces, que en LCJ asoma implícitamente un contenido *pathemico*, esto es, una pasión fundante y estructurante [Greimas y Fontanille] que no suele estar en primer plano en la obra lugoniana publicada por nuestro autor y provoca la incapacidad de coincidir con la alteridad. Esta inviabilidad del encuentro roza de continuo con el vacío. Este vacío es el mismo que acaba imponiéndose en los poemas reunidos póstumamente

como *Cancionero de Aglaura* [Cárdenas de Monner Sans], pero de manera diversa: en LCJ, como retaceo; en CDA, como donación/demanda. En ambos el sujeto se ve frustrado por imposibilidad de unión.

**PALABRAS CLAVE:** configuración pasional, avidez, Lugones, crepuscular, jardín.

### Abstract

*Los crepúsculos del jardín* (1905), the second collection of poems by Leopoldo Lugones (1874–1938), marks a bridge in Argentine and Latin American poetry between late Romanticism and a now mature Modernism [Kirkpatrick]. Furthermore, through its lexical choices and disruptive metaphors, it anticipates the Neo-Baroque/Neo-“Barroso” of the 1980s and the so-called Objectivism of the 1990s [Vignoli]. Lugones points to this long passage, which occurs at the turn of the century, with a spirit of sarcastic mockery. In LCJ, the twilight, while remaining a decorative motif, underlines the borderline of the tragedy of the failure of modernity [Steiner]. In the relationship between the 'twilight' and the 'garden', with its semiotic composition and varied textual realizations, we find the deepest passionate configuration of the poetic subject. From the title and throughout the collection, these sememes surreptitiously trace the presence of a polarized subjectivity, whose internal tension can be explained under the light of eroticism according to Bataille (1957) and of the paroxysm of desire according to Melanie Klein, with its intimate passionate paradox, *craving*, that positions it without resolution between life and death. Then, we postulate that in LCJ there is an implicit pathemic content, that is, a founding and structuring passion [Greimas and Fontanille] not usually foregrounded in the Lugonian work published by our author, and that causes the inability to coincide with otherness. This impossibility of encounter continually borders on emptiness. This emptiness is the same that ends up imposing itself in the poems collected posthumously as *Cancionero de Aglaura* [Cárdenas de Monner Sans], but in a different way: in LCJ, as a retrenchment; in CDA, as a donation/demand. In both, the subject is frustrated by the impossibility of union.

**KEYWORDS:** passionate configuration, craving, Lugones, twilight, garden.

### El lugar de *Los crepúsculos del jardín*

*Los crepúsculos del jardín* (1905) [en adelante: LCJ], segundo libro de poemas de Leopoldo Lugones (1874-1938), señala en la poesía

argentina e hispanoamericana un puente que reúne lo anterior, lo vigente y lo que vendrá. Quedan remanentes del Romanticismo tardío junto con manifestaciones del Modernismo del momento que, aunque ya también maduro [Kirkpatrick], pervivirá por al menos una década en coexistencia con otros -ismos. El Modernismo en LCJ es patente, por ejemplo, en la exasperación: la exasperación romántica era de sentimientos; la modernista, de sensaciones y de sentidos. Recordemos que el Romanticismo más cercano era el de la llamada Segunda Generación romántica argentina, con figuras como Ricardo Gutiérrez (1838-1896; con, v. g., *El libro de las lágrimas*), Almafuerte (Pedro B. Palacios, 1854-1917, con sus “Sonetos medicinales”) y un longevo Carlos Guido y Spano (1827-1918, con su muy antologada “Trova” y su muy conocida “Nenia” en *Hojas al viento*, de 1871). Las fechas de fallecimiento de estos poetas románticos muestran que conviven con las publicaciones modernistas.

Respecto de lo que vendrá, en LCJ se vislumbra un fuerte adelanto del vanguardismo burlón y creador de imágenes insólitas. Si bien suele reconocerse el *Lunario sentimental* (1909) de Lugones como antecedente, consideramos que en LCJ ya se muestran avances del cambio. Jorge Luis Borges (1899-1986) admite en 1955 que “desde el ultraísmo [sic] hasta nuestro tiempo, su inevitable influencia perdura creciendo y transformándose” [1998: 12]. En efecto, lo reconoce como maestro propio y ajeno; al punto de que afirma –y coincidimos– que “tan general es ese influjo, que para ser discípulo de Lugones, no es necesario haberlo leído” [12]. Así, encontramos vigencia del modo de usar el lenguaje en este poemario en algunas proyecciones todavía más lejanas, del último cuarto del siglo XX y de la primera década del XXI. Beatriz

Vignoli observa que el uso desafiante, original y antipoético que a menudo Lugones hace del lenguaje es exactamente como el promovido por muchos de los integrantes de la generación poética de 1990<sup>72</sup>. De hecho, se puede decir de Lugones que es ingenioso y repelente, mordaz y provocativo, señas que componen un retrato también adecuado para, por ejemplo, la poesía de Alejandro Rubio (1967-2024). En su poema “Fantasía decadente”, del poemario *Sobrantes* (2008)<sup>73</sup>, Rubio incurre en una complejidad afín al modo de poetizar lugoniano:

Entre pálidas y rosadas nubes que filtran  
la temperatura sobrante de altos hornos que sin cesar  
humean y compiten sus vapores con las mismas nubes  
sólo para volverlas más pálidas, rosadas y patéticas,  
entre nubes de algodón y pañal, entonces, entre nubes  
donde una mojada melodía trina de gotas y levisimas  
variaciones eléctricas, dividir el poder de la mujer

---

<sup>72</sup> Detalla Vignoli en 2002: “«Saltimbanqui / yanqui», dice el poema ‘Los fuegos artificiales’, donde expresa la alegría de un niño frente a la destrucción de los cohetes de Carnaval: «...le revienta en el vientre una bomba, / y colgado de un cable, / queda meciéndose como un crustáceo / violáceo...». Lo citado baste como prueba de que a la *Schadenfreude* argentina no la inventaron los hermanos Lamborghini... y de que tiene bisabuelo la generación «realista» de los noventa (Fabián Casas, Alejandro Rubio, Santiago Vega, Martín Gambarotta). Un poeta de esa misma generación, D. G. Helder, podría haber escrito el siguiente *scherzo*: «El tiburón que anda / veinte nudos por hora tras de los paquebotes / Pez voraz / como un lord en Irlanda,...». Pero no: son versos que pertenecen al “Himno a la luna”. Por último, desafío a los lectores a adivinar quién escribió esta imagen: «...finas / como porcelanas *art nouveau* para regalo». ¿Arturo Carrera? ¿Mariana Mariasch? ¿Gabriela Bejerman? Se perdieron el millón: fue Lugones, en “El pescador de sirenas”. Los dos poemas citados pertenecen al *Lunario...* [28]. Aunque Vignoli toma las citas del *Lunario sentimental*, su argumentación es válida para, por lo menos, los tres primeros libros de poemas de Lugones.

<sup>73</sup> *Sobrantes* es once años posterior a su primer poemario, *Música mala* (1997).

en dos mitades perfectas: por un lado Aurora,  
la dulce madre, fuente de todo calor y castos gozos,  
musa, vestal y seno chato de la libertad y el progreso,  
y por el otro Salomé, asquerosa cloaca de cada baja  
satisfacción, pesadas tetas bamboleantes, culo de oca,  
anonadando la energía viril con su risa aguda  
y despatarrada en el sofá a medias cama del sexo pago. [...] [20].

Por otro lado, debido a las elecciones lexicales intrincadas y a las metáforas disruptivas LCJ anticipa el Neobarroco-Neobarroso de la década de 1980. El último Néstor Perlongher hace un muy consciente eco del Modernismo en los poemas primero y segundo de su *Chorreo de las iluminaciones* (1992), ambos intitulados “Tema del cisne hundido”, respectivamente (I) y (II). Solo citamos la primera estrofa del primer poema:

Undoso el que avanza por los rizos  
Del espejo laqueado, su pezcuello  
Dócil al mando del cendal declina  
Rayado el rutilar de su plumaje [2003: 305].

Estas citas de otros dos poetas, insertas solo a modo de breves muestras ilustrativas, permiten sostener que en Lugones había algo más que un violento y repudiable promotor de los golpes de Estado. Por tanto, parece que, como afirma Vignoli, hay que releer a este escritor, más allá de sus cambiantes opiniones y posturas políticas.

En esta obra de Lugones, aparte de la imagen de poeta construida, como indica Gramuglio, gracias al nacionalismo del momento, observamos otros aspectos. En primer lugar, vemos que el libro indica ese largo pasaje que transcurre junto con el cambio de siglo, con marcado espíritu de burla sarcástica, por no optar por la tragedia que implicó el fracaso de los ideales de la Modernidad [Steiner]. LCJ es en presente un puente entre su pasado reciente y un futuro inmediato, además de revelar un modo de discursividad poética que, afín al ultra fondo barroco, nos es constitutiva como hispanoamericanos. En segundo lugar, a continuación, analizaremos sucintamente la dimensión afectiva desde la semiótica de las pasiones desarrollada por Greimas y Fontanille, que permite acceder a planos más hondos.

#### *Avidez*<sup>74</sup> como pasión rectora y oculta

Detectamos en LCJ una base entre formal y semántica, asociada con la “chorá semiótica” de Kristeva y con la “tensividad fórica” de Greimas y Fontanille. Esta base, que es epistémica y prediscursiva, comunica una copiosidad que denota y connota *avidéz* por todo. Tal *avidéz*<sup>75</sup>, en tanto ‘deseo vehemente que en

---

<sup>74</sup> Para los nombres de las pasiones emplearemos bastardilla.

<sup>75</sup> Es importante señalar que a menudo no es fácil encontrar la denominación adecuada para la pasión rectora o estructurante en un autor. Para encontrarla hay que conocer el diálogo entre el repertorio lexical de una lengua y el del escritor en cuestión. A su vez, en casos de vasta erudición como el de Lugones, puede ser necesario acudir también a otras lenguas, como por ejemplo el francés. El diccionario *Litttré*, efectivamente, da el mismo sentido a *avidéz*, aplicable tanto a lo material cuanto a lo inmaterial. Si consultamos uno de los diccionarios de la lengua castellana que sabemos Lugones conocía –porque consta en el listado que ofrece en el inicio de su propio diccionario etimológico, inconcluso–, el de Gaspar y Roig (1855), tenemos ‘avidéz > ‘ánsia [sic], codicia’.

nada halla satisfacción'<sup>76</sup>, es el aspecto pasional en que nos detendremos. Según Greimas y Fontanille, la idea de qué cosa es una pasión cambia según lugares y épocas [18]. En general, se asume como pasión aquello que se sale de la norma [Greimas y Fontanille: 79]. La *avidez* que postulamos como fundamental en LCJ es una pasión violenta, como la cólera o el deslumbramiento, pasiones analizadas por los teóricos mencionados. En la primera década del XX ese deseo desbordado tenía soporte en el Romanticismo no tan lejano y en el Decadentismo de fines del XIX. Pero en nuestro autor y en este libro va más allá, porque estructura al sujeto poético en profundidad.

A lo largo del poemario hay un relato ficcional: el de un hombre maduro –por entonces un hombre de treinta años lo era–, moralmente decadente y inclinado a satisfacciones sin emoción, que, a la par, encaja en las pautas del Modernismo respecto de la refinada erudición, la cultura metropolitana y la exaltación de la sensualidad. Se identifica, entonces, la construcción narrativa de una subjetividad distante, pero que, por momentos, se descubre porosa y vulnerable. Así, más allá de la discursividad lugoniana reiteradamente acusada de fría<sup>77</sup> y

---

<sup>76</sup> Indicamos con comillas simples sememas y sintagmas que son definiciones.

<sup>77</sup> Respecto de la supuesta frialdad de la escritura de Lugones leemos dos juicios: los de Alfonsina Storni y de Leopoldo Marechal. Cuando Lugones muere, Storni dice de él: “Rima tecnizante; medida de la confidencia, búsqueda insistida del buen idioma; afincamiento en el tema nacional; lirismo amoroso de ordenación sacramental; influencias y apetencias eclécticas; todo esto muy argentino y en algunos puntos nada hispanoamericano” [Kirkpatrick: 57]. Marechal, en el n° 32 de *Martín Fierro*, de agosto de 1926, dice: “Lugones es un frío arquitecto de la palabra; construye albergues inhabitables para la emoción y sus versos tienen el olor malsano de las casas vacías. Él ha dicho alguna vez que «la rima es el descanso de la poesía»; yo agregó que no sólo

controlada –a causa de un dominio técnico apabullante–, encontramos que la afectividad asoma en algunos frecuentes puntos de quiebre. Nos referimos a los feísmos o, según Kirkpatrick, a disrupciones, que actúan como puntos de fuga, como marcas delatorias de un yo que quiere sofrenarse. Estos feísmos introducen en la mayoría de los poemas un humor sarcástico que funciona ocultando y distanciando, y, por lo mismo, como indicio paradójico de que detrás hay una carga cuya dicción busca eludirse. La tensión interna del sujeto es mantenida por esta *avidez*. En sus asomos se aprecia la sensibilización, esto es: el mostrarse de la subjetividad de maneras disfrazadas e intersticiales.

La pasión de la *avidez*, en tanto ‘anhelo desmesurado de algo o de alguien’, estructura al sujeto poético de LCJ, aunque de manera velada. Siempre está faltando el tú con entidad propia, lo verdaderamente otro que no sea mero reflejo del deseo del yo. La permanente carencia de ese algo o alguien impide que se constituya en auténtico objeto de deseo. En LCJ la *avidez* implica un deseo tan impetuoso, que, de acuerdo con las reflexiones de Melanie Klein, no tolera la falta y se aferra a un pseudo objeto o a lo abyecto. Así, en este libro de tinte erótico la mujer es presentada a través de objetos fetiches –la botina que tasa imperios, la media lila, el ancho corpiño floreado, la liga crema, los largos peinadores, el cendal de gasa bruna, etc. –, es decir, falsos objetos vueltos mera prenda de excitación y de ansia de posesión, no de unión, porque ello requeriría el reconocimiento de algo distinto del ego. El

---

es el descanso sino el sueño y que en sus consonantes la poesía se ha dormido para siempre” [1].

vínculo anhelado es inviable, salvo, hipotéticamente, en la muerte. Es decir que desde el solo erotismo como borramiento de individualidades, que según Bataille habilitaría la unión, el encuentro es imposible, porque el ego permanece incólume y soberbio. El otro no ocupa, como en la poesía amorosa, el espacio dominante; por el contrario, en la espacialidad de LCJ el mundo de las cosas es el que más se extiende.

La exuberancia estética modernista, de la que Lugones es un extremo *per se* según Kirkpatrick, resuena con la pasión fundamental del sujeto poético. En LCJ esta pasión de la *avidez* al emerger ofrece dos polos de oscilación, aunque el movimiento se enmascare. En un polo, la *obstinación*, porque la búsqueda vehemente del objeto no cesa, como en “El mal inefable”, donde hay una noche agente, omnívora y omnívora: “En bloque colosal la noche integra, / Al dilatar por montes y por mares / La inmensidad de su mirada negra” [135]. En otras ocasiones, menos numerosas, el deseo ávido es explícito:

[...]  
 Mane de nuevo la  
 poma  
 miel  
 propicia al  
 visionario  
 devaneo;  
 y siendo tú la paloma,  
 sea el azor palumbario  
 mi deseo...  
 [96].

Tal desmesura del deseo por momentos se muestra en lo semántico como congoja, generalmente disfrazada. La vemos en la sección “Los ocasos salvajes”, donde están los poemas “León cautivo” y “El crepúsculo de los cóndores”. En el primero el yo se identifica con el león, presentado así: “Grave en la decadencia, de su prez soberana, / Sobrelleva la aleve clausura de las rejas” [173], escenificación de su realeza y de su poder inútiles, porque no se le permite desplegarlos. El león y el cóndor son magníficas máscaras del yo, anhelantes y acechantes, cuyos deseos no conocen oponentes; sin embargo, no alcanzan cumplimiento.

Otras veces, la *avidez* en su desborde se ve impedida y toca el otro polo en su oscilación. Entonces desemboca en formas de *desesperanza*, como abulia y desidia generalizadas. Leemos un ejemplo en “El solterón” —este desgano mismo tiene su versión femenina en “La sola” —:

[...]  
Tendido en postura inerte  
Masca su pipa de boj,  
y en aquella calma advierte  
¡Qué cercana está la muerte  
Del silencio del reloj!  
[...] [63].

Así, el deseo desmedido se mueve entre, por un lado, la *acechanza* u *obsesión* y, por otro, la *desesperanza*. Por este paroxismo del deseo se accede, según Klein, no solamente a fetiches, sino a inhibiciones que de algún modo tapan y/o desvían para no tocar la frustración.

### Conflicto durativo desde el título

Sea en el colmo de la búsqueda de realización o en el del impedimento disimulado, el sujeto está en conflicto irresoluble, como estado durativo. Es así desde el sintagma que da título al libro. En él la palabra ‘crepúsculo’ denota la claridad perceptible desde que empieza el día hasta que sale el sol y, también, desde que el sol se pone hasta que es de noche: es decir que siempre remite a un proceso de pasaje<sup>78</sup>, al ‘momento de tránsito entre dos estados’. Lo crepuscular, sin dejar de ser motivo decorativo, en LCJ destaca una zona limítrofe entre lo que fue, lo que parece ser y lo que será; y, asimismo, una región de tirantez entre opuestos: luz/oscuridad, placer/displacer, unión/separación y vida/muerte.

Por otro lado, la palabra ‘jardín’ es también un semema cargado con múltiples sentidos asociados, que en el poemario funciona como figuración indirecta e inconsciente del yo lírico.

Desde el título, entonces, se plantea la columna vertebral del libro: un suspenso inquietante –en cuanto a algo no resuelto– asociado con el deseo. Allí está la afectividad subjetiva embozada, a la par que la causa del máximo logro y del mayor disgusto que soterradamente provoca la lectura. Esta ambigüedad, con extremos que tironean, trabaja en conjunto con lo que choca –la rima cacofónica, la imagen antipoética, la elevación truncada, entre otras cosas– para apuntar veladamente

---

<sup>78</sup> Esta idea de proceso muy posiblemente esté conectada con la teosofía en que incursionó Lugones, tema sobre el cual enviamos a, por ejemplo, a Quereilhac.

a la tensividad fórica en la base [Greimas y Fontanille], esto es: la fuerza vital no articulada verbalmente que late en todo texto. La pasión de la *avidez*, constantemente presente en un nivel profundo, no aparece al descubierto, sino ‘entre’, ‘detrás’ o ‘debajo de’, en forma vaga o esquiva.

En LCJ efectivamente leemos poesía erótica, pero no amorosa. Lo amoroso aparece recién en lo que nunca fue libro: la colección de poemas que vio la luz en 1984 como *Cancionero de Aglaura*, publicado por María Inés Cárdenas de Monner Sans, después de la muerte en 1981 de Emilia Cadelago, la “novia inmortal” de Lugones, prohibida ya que él era un hombre casado. Allí se deja ver que su estro efectivamente estaba inclinado más hacia el combate y el conflicto, que hacia la tierna galantería. En los poemas a Aglaura aparece la misma *avidez*, obsesiva y desesperada, pero sin lograr decir la hondura del amor, sino la queja de la privación. En LCJ abundan pérdidas, adioses, lejanías y distancias, muy estilizadas y asombrosamente elaboradas, que apuntan siempre a una falta imposible de resolver y, por tanto, a un sujeto indefectiblemente solitario.

### Fuentes

BORGES, JORGE LUIS; EDELBERG, BETINA, colab. ([1955] 1998). *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Emecé.

CÁRDENAS DE MONNER SANS, MARÍA INÉS, comp. y pról. (1984). *Cancionero de Aglaura, cartas y poemas inéditos*. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos.

LUGONES, LEOPOLDO (1905). *Los crepúsculos del jardín (poesías)*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano Editores.

MARECHAL, LEOPOLDO (1926, ago.). "Filípica a Lugones y a otras especies de anteayer". *Martín Fierro*, 32: 1-2. Digitalizado en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/32/>

PERLONGHER, NÉSTOR ([1992] 2003). "Chorro de las iluminaciones". *Poesías completas (1980-1992)*. Ed. y pról. Roberto Echavarren. Buenos Aires: Seix-Barral. 303-367.

RUBIO, ALEJANDRO (2008). "Fantasía decadente". *Sobrantes*. Buenos Aires: Gog y Magog. 20.

## Bibliografía

BATAILLE, GEORGE (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

GRAMUGLIO, MARÍA TERESA (1993). "Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor". *Hispanamérica: Revista de literatura*, XXII, 64/65: 5-22.

GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN; FONTANILLE, JACQUES (1994). *Semiótica de las pasiones: De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI Editores-BUAP.

KIRKPATRICK, GWEN (1989). *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*. Berkeley: University of California Press.

KLEIN, MELANIE (2008). *Obras completas; Tomo I: Amor, culpa y reparación y otros trabajos (1921-1945)*. México: Paidós.

KRISTEVA, JULIA (1985). *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.

QUEREILHAC, SOLEDAD (2008). "El intelectual teósofo: Leopoldo Lugones en *Philadelphia* (1898-1902)". *Prismas: Revista de historia intelectual*, 12: 67-86. [prismas.unq.edu.ar/OJS/index.php/Prismas/article/view/Quereilhac\\_prismas12/609](http://prismas.unq.edu.ar/OJS/index.php/Prismas/article/view/Quereilhac_prismas12/609)

STEINER, GEORGE (1971). *En el castillo de Barba Azul: Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa.

VIGNOLI, BEATRIZ (2002). "Releer a Lugones". *Hablar de Poesía*, IV, 7: 36-43. [hablardepoesia-numeros.com.ar/numero-7/releer-a-lugones/](http://hablardepoesia-numeros.com.ar/numero-7/releer-a-lugones/)

# Aníbal Marc. Giménez: un nativista olvidado

Aníbal Marc. Giménez: a forgotten nativist

Cecilia CORONA MARTÍNEZ

Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Autónoma de Entre Ríos  
ceciliacoronamartinez@hotmail.com

## Resumen

El presente trabajo se propone rescatar la obra de un poeta entrerriano casi ignorado en su provincia natal, Aníbal Marc. Giménez (1875-1957). La lectura de los textos y el conocimiento de algunos datos biográficos del autor permiten ubicarlo en el grupo de escritores que adhirieron a los postulados nativistas expresados, desde la capital del país, por el también entrerriano Martiniano Leguizamón (como figura destacada). Giménez no fue un escritor profesional (era escribano) y gran parte de su vida transcurrió en la ciudad de Rosario. A pesar del alejamiento físico, el seguimiento de sus poemas permite destacar el gran tema de su obra: el rescate/rehabilitación/rememoración de la figura del gaucho entrerriano. Si bien la producción recogida llega hasta la década del 30, hemos dado cierta prioridad a las publicaciones realizadas hasta 1910. También hemos considerado algunos textos que constituyen ¿excepciones?, ¿líneas de fuga? a la temática dominante, donde entran problemáticas más contemporáneas y ligadas a la modernidad que va modificando la antigua Argentina rememorada en los poemas, aquella previa a las reformas roquistas y las nuevas políticas sociales, económicas y culturales; de la que el gaucho constituía una figura especialmente representativa.

**PALABRAS CLAVE:** Aníbal Marc. Giménez, literatura, Entre Ríos, Nativismo.

## Abstract

This work aims to rescue the work of Aníbal Marc Giménez (1875-1957), a poet from Entre Ríos who was almost ignored in his native province. Reading his texts and understanding some of the author's biographical information allows us to place him among the group of writers who adhered to the nativist postulates expressed, from the country's capital, by Martiniano Leguizamón

(a prominent figure), also from Entre Ríos. Giménez was not a professional writer (he was a notary), and spent much of his life in the city of Rosario. Despite his physical distance, following his poems allows us to highlight the main theme of his work: the rescue/rehabilitation/remembrance of the figure of the gaucho from Entre Ríos. Although the collected works extend until the 1930s, we have given some priority to publications published up to 1910. Also we have considered some texts that constitute exceptions? Lines of escape? The dominant theme, which includes more contemporary issues linked to the modernity that is changing the old Argentina commemorated in the poems, the time before the Roquista reforms and the new social, economic, and cultural policies, of which the gaucho was a particularly representative figure.

**KEYWORDS:** Aníbal Marc. Giménez, literature, Entre Ríos, Nativism.

## Introducción

En el marco de las búsquedas de autores a las que se abocó nuestro equipo de investigación (“Cartografía de la literatura entrerriana: la construcción del espacio literario de la provincia. Periodo 1876-1910”), surgió el nombre de Aníbal Marc. Giménez<sup>79</sup>, con algunos poemas publicados en *Caras y Caretas*. Carecíamos de datos sobre el escritor, hasta que en el año 2024 la editorial Tapir (Santa Fe) publicó *Guitarra vieja: Aníbal Marc. Giménez (1902-1934)*. Compilado y editado por Matías Armándola, se trata de un volumen cuidado, acompañado por delicadas ilustraciones.

Armándola nos aporta algunos datos sobre Giménez: nacido en 1875, fue escribano; en Buenos Aires formó parte del círculo de entrerrianos que rodeaban a Martiniano Leguizamón. Vivió en Paraná y luego se radicó definitivamente en Rosario, donde murió en 1957. Nunca publicó un libro y su obra está

---

<sup>79</sup> El nombre completo es Aníbal Marcelino Giménez, pero el escritor decidió desde muy joven usar la abreviatura, con punto final “Marc.”.

conformada por poemas dispersos en diarios, revistas y antologías.

El mismo compilador nos informa que solo existiría un artículo crítico sobre el poeta, publicado en 1974. Dicho artículo, firmado por Luis E. Aguirre Sotomayor, añade algunas informaciones valiosas, ya que se detiene en su biografía a la par que en su trayecto como escritor.

De lo citado, sobresalen datos relevantes: se trata de otro autor nacido en Gualeguaychú, que se suma a una larga lista de autores destacados, oriundos de la ciudad situada sobre el río Uruguay. Según Aguirre Sotomayor, escribió desde muy joven, publicó en la prensa periódica, pero nunca aceptó remuneración por sus contribuciones. Es decir, decidió no convertirse en un escritor profesional, ya que su medio de vida era otro. Conformó el grupo de creadores que representaron la entrerrianidad en la capital del país, y también se sumó a la cantidad de intelectuales que, nacidos en una de las provincias litoraleñas, terminó fijando su residencia en alguna región vecina.

*Guitarra vieja* incluye cuarenta y tres poemas, un corpus interesante que posibilita cierta aproximación a una obra cuya recuperación permite ampliar el conocimiento de la producción literaria de Entre Ríos en los primeros años del siglo XX<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> El presente trabajo considera en particular los poemas fechados hasta 1910, en función de nuestro proyecto de investigación. Sin embargo, se hará referencia a textos posteriores en tanto lo consideramos necesario para una mejor aproximación al autor.

## Derivaciones del Nativismo

La participación en el círculo cuyo centro era Martiniano Leguizamón<sup>81</sup>, explica la estética elegida por Giménez en la elaboración de su poesía.

El gaucho y su entorno, los detalles del paisaje, las costumbres campesinas, los amores con paisanas de la región, están en el centro de las temáticas de los poemas. Con algunas excepciones que remiten a la ciudad, la mayoría de los textos seleccionados responden a esta descripción –muy general, por cierto– de las características de la Entre Ríos rural<sup>82</sup>.

Resulta inevitable referirnos a las conocidas palabras de Leguizamón, donde señala nuevos rumbos en la literatura argentina, en confluencia con el pensamiento de Rojas y Lugones, otros provincianos encargados de la “canonización académica” de la literatura gauchesca:

[...] si hemos de crear alguna vez una literatura nacional, ella tendrá que empezar por ser netamente regional, porque cada pedazo de nuestro suelo está ofrendado al artista animoso que quiera investigar con amor sus intimidades más recónditas, características y peculiaridades de ambiente, modalidades muy típicas de hábitos, de

---

<sup>81</sup> Dentro de la correspondencia entre ambos se lee a Leguizamón, quien expresa: “Maestro no; compañero o mejor aparcero – como decían los gauchos de antes- ya que ambos cortejamos a la misma prensa: nuestro terruño con sus hombres y sus cosas.” [Aguirre Sotomayor:45].

<sup>82</sup> Aguirre Sotomayor reproduce estrofas de poemas de amor o intimistas, como “Esthercita” (1928), dedicado a su hija: “Llegó la nena. El bravo sol de enero / amonedó su oro para ella / arrojándolo espléndido y rumboso...” [47].

sentimiento, de poesía, de música y hasta de ritmo en sus hablas populares. Y todo se va, barrido por el cosmopolitismo invasor, y es urgente salvarlo antes de que desaparezca para siempre... [133].

El personaje “tipo” de Giménez es un gaucho “situado”, cuyo lugar es Entre Ríos y no la región bonaerense (como sucede con Martín Fierro y Juan Moreira). En consonancia con la perspectiva de otros escritores contemporáneos, se lo trata como un tipo humano en retirada.

### El gaucho entrerriano

El gaucho protagonista de gran parte de los poemas de Giménez es específicamente entrerriano y, por lo tanto, federal. En algún verso se lo identifica como urquicista (en referencia a las luchas internas entre los partidarios de Justo José de Urquiza y los de Ricardo López Jordán): “Y triunfa al fin un paisano, bravo lancero de Urquiza / que en nuestras luchas civiles supo vencer en la liza” (“Corrida de la sortija”, 1903) [36].

También se lo describe como cantor o payador. Esta característica lo ubica en la genealogía de la gauchesca, con nombres como los de Chano (Bartolomé Hidalgo), Santos Vega (Ascasubi, Obligado), Martín Fierro y el mismo Juan Moreira: “un mocetón bien tallado hasta la joven se allega / y al compás de la guitarra que pulsara Santos Vega / le declara sus amores en un triste nacional” (“Idilio campero”, 1904) [37].

A la manera de Rafael Obligado, la visión del payador como personaje nacional casi extinguido reaparece en el último

verso: “este resto de una raza generosa que se va” (“De los últimos”) [43]. A la vez, y en consonancia con la construcción del gaucho que podríamos considerar “póstuma” –un personaje modélico– se lo describe físicamente como un hombre viril y atractivo:

Un mechón de pelo negro le obscurece más la frente,  
en su cuello recio ondea, con donaire, un volador,  
y su blusa corta y suelta de lustrina reluciente  
deja ver toda la plata del lujoso tirador (“De los últimos”,  
1907) [43].

El carácter elegíaco se marca con fuerza, ya que en varios poemas se reitera el tema del regreso al rancho, convertido en tapera. En “Ruina”, de 1906, leemos:

Ya no se oye, como entonces, la guitarra bien templada  
de aquel gaucho que a la sombra siempre fresca del sauzal  
deshojara, al ritmo lento de una lánguida tonada  
la vibrante estrofa de oro del poema nacional [56].

“El regreso” (1907) relata precisamente este momento en que un gaucho que vuelve, presumiblemente, de alguna de las luchas civiles y encuentra (como Fierro) solo despojos: “Y fundiendo en una sola sus mil penas contenidas / lanzó un grito doloroso que en los campos resonó” [28].

Es un hombre valiente, sin temor a la muerte, que ha mostrado coraje en las luchas ya referidas. “A hacer patria” (c. 1910) relata precisamente el momento en que “todos” los gauchos no dudan en salir a pelear por sus ideales. A pesar de las reiteradas

batallas (“la vieja lanza [...] tinta en sangre”), van decididos a “morir sin que les viera dar la espalda o recular” [20].

“El entrevero” (1908) parece ser la continuidad del poema anterior, que no relata una gran batalla, sino un enfrentamiento menor, de los más habituales en la época. Se trata de “milicias veteranas”, que no dudan en afrontar la lucha hombre a hombre: “Fue soberbio el entrevero. La mozada se batía / frente a frente a frente y cuerpo a cuerpo, y obstinada persistía / en lograr para su bando la corona de laurel” [21].

El poema es finalmente un canto a “la bravura legendaria de los gauchos de Montiel” [21].

También, y más en relación con el paradigma marcado por Juan Moreira, se trata de un gaucho enamorado. ¿Cómo son esos amores? ¿Quién es la amada? Lo vemos en “Idilio campero” (1904) [37]: “bata de percal”, “busto soberbio”, “morocha gentil”, “dedos morenos”, “espesa mata de pelo”, “labios del más intenso escarlata” y los infaltables “dientes de marfil”. Como todo lo que rodea al gaucho, aquí también aparece marcada la pobreza, ya que la muchacha porta una “sortija barata”.

La joven descrita responde a los cánones estéticos de la “china”, tal como la presenta en la canción “Gentileza” (1906): “linda criolla”, “trenzas renegridas”, “bocas encendidas”, modelo de “la belleza proverbial / de las hijas de esta tierra”. Se muestra cómo gauchos y paisanas comparten cualidades positivas y destacables [63].

## Paisaje y costumbres provincianas

Abundan las descripciones del paisaje local, donde se confunden en armonía, la naturaleza, los hombres y los animales. Espacio y costumbres constituyen el escenario donde vive, trabaja, sueña y pelea el gaucho entrerriano.

Los lugares incluyen las orillas del Paraná y sus islas (“Paisaje”, 1905) [51], con la flora y fauna típicas de la región, “sauzales”, “ceibales”, “camalote”, “garzas reales”, “mangangá”, “ciriríos”. Las actividades allí se relacionan con la pesca: “los tendidos espineles”. Se describe la lluvia y la consiguiente inundación, el temporal caracterizado por viento y relámpagos que hasta logran derribar a los quebrachos (“Tiempo malo”, 1905) [53].

También se presenta la región de las cuchillas, lugar de actividades ganaderas (“res recién carneada”), la majada conducida por su arreador, el “olor de sangre” característico (“La tarde”, 1910) [50].

En “Ruina” aparece el apelativo que parece aunar todas las regiones descritas: “tierra generosa por el trébol tapizada” [56].

Es notable la representación de un paisaje idealizado, amigable para la vida humana, donde se conjugan trabajo y diversión. Así en “Corrida de la sortija” (1903) [36], los personajes son gauchos y paisanas y el vencedor, un antiguo soldado.

Aguirre Sotomayor, cuando describe la producción “rosarina” de Giménez, asevera:

Produce sonetos y relatos camperos [...], Uno de ellos Al dirse lo dedica a Federico Leguizamón. Su comienzo es: Aura mesmito me viá dir. Compriendo / que ya no sirvo más pa este trabajo. [...] No es que me falten juerzas. Entuavía / me podría floriar como el más gaucho / ginetiando un bagual désos que braman / y al sentir las caronas se hacen arco [48].

A diferencia de Fray Mocho, que marca importantes diferencias entre las diversas regiones de la provincia, en la poesía de Giménez el paisaje se construye como un todo armónico, con su propia vegetación y su fauna autóctona, particularmente referida a fin de marcar una localización particular; siempre Entre Ríos. Este paisaje idílico solo puede generar un “tipo” humano con características destacables encarnadas en el gaucho entrerriano.

### Poemas ciudadanos

Un grupo de poemas se distinguen del resto en tanto se ubican en otro escenario, alejado de la ruralidad. Aparecen personajes propios del ámbito urbano como el compadrito, el guarango, la “mina”. Nos referimos a “La milonga” (1902) [59], “El tango” (1904) [61] y “La moza” (1906) [62]. El primero y el tercero aclaran al final el lugar de la escritura “Rosario, Santa Fe”, y el segundo, “Paraná, 1904”.

Refieren todos al “suburbio” (1904-1906), se trata de ranchos, sí, pero habitados por mozas que bailan el tango, “minas” sensuales y sexualizadas. También por compadritos, matones de rostros cruzados por “costurones” [59] y guitarreros de “rostro

morocho” y clavel en la oreja. A diferencia del amor sentimental y del idilio romántico manifestado por el gaucho y su china; la danza invoca la sensualidad, el cuerpo, el sexo: el compadrito “hace ondular las caderas” [61] y todo el ambiente está impregnado por el deseo: “Y entre guarangos decires que pican como alfileres / se ponen como amapolas las caras de las mujeres / y un cosquilloso hormigueo sienten bajo la piel” [61]

Los textos citados describen un nuevo escenario naciente, cuyos protagonistas ya no pertenecen al pasado, sino que forman parte del nuevo escenario ubicado entre lo rural y lo urbano. El descrito por Borges, precisamente. O por los tangos a los que alude uno de los poemas citados.

También se presenta una actividad en particular: la danza, en ocasiones acompañada por el canto. Pero un canto “guarango” y una danza hecha de gestos “voluptuosos”, que desatan “gritos desafortunados” [59]. Desparece aquí el tono elegíaco de los poemas de tema gauchesco, para avanzar en la “criolledá” del ya mencionado Jorge Luis Borges.

En tanto la producción literaria de Giménez no parece organizada en el sentido de “obra”, sí es posible marcar la preponderancia de los textos dedicados al gaucho entrerriano y santafesino. Este último y reducido grupo de poemas, que no fueron dados a conocer de manera sucesiva, pueden leerse como una suerte de *desvío* de la temática preponderante en la poesía del escribano-poeta. Una suerte de llamado de la contemporaneidad, cierta acuciante imposición del presente que lo aleja de la recreación idealizada del antiguo habitante de la región.

## Poemas posteriores

Los poemas escritos/publicados después de 1910, en un extenso periodo de tiempo que llega hasta la década del 30, reitera los ejes desarrollados previamente. Un ejemplo es “La carga”, (1921, 1937,1951), donde se menciona “el último escuadrón” de lanceros [22]; el terceto final relata: “Hasta que por fin, cubiertos de sudores y de gloria, / cara al sol, que celebraba con un rayo de victoria, / sofrenaron sus caballos frente al mismo Palomar” [22]<sup>83</sup>. Se refiere a los soldados que, bajo el mando del general Urquiza, derrotaron a las fuerzas rosistas en el Palomar de Caseros.

En “La golilla” (1934), se habla de un “macho de Montiel” [24]; “Arreando” (1924-1954) se detiene en un trabajo campestre, precisamente el arreo de los animales. También “A la tardecita” (1924) hace alusión a la hacienda en un paisaje típico de la región: “Desde el ancho cañadón / la bandada de crestones se levanta en fácil vuelo / y al impulso de sus alas endereza al albardón” [35].

A la recreación del gaucho y del paisaje nativo se suman ocasionalmente algunos nuevos ejes, así en “Rosario” (s.f.), se describe la ciudad puerto: “Las altas chimeneas vomitan humo. Atrueno / El aire un formidable zumbido de colmena. / Los barcos enderezan sus proas a la mar” [65]. A diferencia de las descripciones *entrerrianas*, aquí se manifiesta una mirada en

---

<sup>83</sup> En el Palomar de Caseros se desarrolló, el 3 de febrero de 1852, la decisiva batalla de Caseros, donde fue derrotado Juan Manuel de Rosas.

presente, donde la potencia de la máquina propone una perspectiva orientada hacia el progreso que avanza.

Un último párrafo para señalar una sorprendente excepción a los temas antes presentados, ya que en el poema “Los precursores” (1913) [66] se describe a la multitud de los marginados, aquellos que “se lanzan con valentía a la conquista del pan”. Según el articulista citado, ya en 1901, cuando participaba de la bohemia porteña: “aparece el juvenil anarquista” [Aguirre Sotomayor: 36], con los versos de “Desde la barricada”:

No has querido seguir nuestra bandera  
más roja que una brava llamarada,  
ni has querido formar en nuestras filas,  
ni seguir el pendón de nuestra causa [36].

A este antiguo acercamiento y a la fuerte presencia de la ideología anarquista en Rosario, puede atribuirse la cita del libro de Kropotkin<sup>84</sup>.

### Conclusiones: un escritor epigonal

Aníbal Marc. Giménez, como escritor, nunca se posicionó entre los autores relevantes de su época. Más allá de un discreto manejo de las formas poéticas –particularmente del soneto–, no parecen haberle preocupado las búsquedas estéticas que, durante los años de su actividad creadora, marcaron con

---

<sup>84</sup> Kropotkin, Piotr: *La conquista del pan* (1892), uno de los principales referentes del anarquismo.

fuerza el campo literario. La nostalgia de un ayer idealizado lo llevó a adherir a los postulados del nativismo, en la búsqueda de la identidad perdida –en particular, la del paisano litoraleño–. De allí la preponderancia de las descripciones de gauchos, insertos en costumbres y paisajes provincianos (en especial, de la Entre Ríos natal), que atraviesan toda su producción.

Si bien, atraído por las novedades de la contemporaneidad, por momentos se alejó de la temática nativista y exploró nuevas subjetividades –las relacionadas con el suburbio, con la naciente modernidad y aun las provenientes de innovadoras propuestas políticas–, estas no dejan de ser excepciones a una pertinaz visión idealizadora del pasado nacional.

El acercamiento a la literatura, aunque extendido a lo largo de varias décadas, no produjo una obra de relevancia, sino más bien una producción epigonal, donde se reiteran paradigmas y tópicos recurrentes y prácticamente residuales en las décadas del 20 y del 30.

Sin embargo, el rescate de la producción de Giménez resulta importante en el marco del estudio pormenorizado de las escrituras de la provincia de Entre Ríos, y en la construcción de un corpus no hegemónico, donde caben también los autores “menores”, alejados del principal centro de consagración canónica: la ciudad de Buenos Aires.

## Fuentes

GIMÉNEZ, ANÍBAL MARC. (2024). *Guitarra vieja (1902-1934)*. Santa Fe: Tapir.

## Bibliografía

AGUIRRE SOTOMAYOR, LUIS ERNESTO (1974). "Aníbal Marc. Giménez: Un poeta entrerriano que vivió en Rosario". *Revista de Historia de Rosario*, 12, 26: 30-56.

ARMÁNDOLA, MATÍAS (2024). "Aníbal Marc.Giménez" y "Umbral". Giménez, Aníbal Marc. *Guitarra vieja (1902-1934)*. Santa Fe: Tapir. 13-16.

LEGUIZAMÓN, MARTINIANO (1911). *Páginas argentinas: Crítica literaria e histórica*. Buenos Aires: Lajouane.

# ¿Escribió Lugones poemas beethovenianos?

## Acercamiento a una intermedialidad problemática

Did Lugones write Beethovenian poems?  
Approach to a problematic intermediality

Agustín Francisco TAMAI

Pontificia Universidad Católica Argentina  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
aftamai@gmail.com

### Resumen

En una carta de 1914 Leopoldo Lugones declara que la influencia secreta detrás de algunos poemas de *Los crepúsculos del jardín* y de *El libro fiel* era la música de Beethoven. Con dicha carta como disparador, la propuesta de nuestro trabajo es analizar aquellos poemas bajo la óptica de la intermedialidad [González Aktories et al.]. Retomando las categorías propuestas por Siglind Bruhn, pues, analizaremos la musicalidad presente en dichos textos en tres niveles: el de la literatura *como* música, donde tiene lugar la imitación del sonido; el de la literatura *sobre* música, donde se tematiza lo musical con referencias a la melodía, armonía, ritmo, etcétera, y el de la literatura *a la manera de* la música, donde se intenta replicar procedimientos musicales compositivos o estructurales. Sin embargo, por más que estos tres niveles puedan encontrarse en los poemas, sus elementos beethovenianos resultan poco evidentes, por lo que proponemos que en ellos tiene lugar lo que Bruhn denomina “écfrasis musical asociativa” [67], en donde la vinculación entre el texto literario y la música tiene un cariz subjetivo, vinculado más con interpretaciones y asociaciones personales del autor que con la intención de imitar una obra musical en particular.

**PALABRAS CLAVE:** Lugones, Beethoven, intermedialidad, écfrasis musical.

## Abstract

In 1914, Leopoldo Lugones declared in a letter that the secret influence behind some of the poems in *Los crepúsculos del jardín* and *El libro fiel* was Beethoven's music. Using this letter as a starting point, we intend to analyze these poems through the lens of intermediality [González Aktories et al.]. Returning to the categories proposed by Siglind Bruhn, we will analyze the musicality present in these texts on three levels: literature *as* music, where the imitation of sound takes place; literature *about* music, where music is thematized with references to melody, harmony, rhythm, etc.; and literature *in the manner of* music, where an attempt is made to replicate musical compositional or structural procedures. However, even though these three levels can be found in the poems, their Beethovenian elements are not very evident, so we propose that what Bruhn calls “associative musical ekphrasis” [67] takes place in them, where the connection between the literary text and the music has a subjective character, linked more to the author's personal interpretations and associations than to the intention of imitating a musical work in particular.

**KEYWORDS:** Lugones, Beethoven, intermediality, musical ekphrasis.

## Introducción

En 1912 una acusación de deshonestidad intelectual conmocionó el campo literario rioplatense: el venezolano Rufino Blanco-Fombona, en su prólogo a *Los peregrinos de piedra*, del uruguayo Julio Herrera y Reissig, acusó a Leopoldo Lugones de haber plagiado a este en algunos poemas de *Los crepúsculos del jardín*, específicamente en su sección denominada “Los doce gozos”. Los argumentos de la acusación no resultan relevantes para nuestro trabajo, dado que su falsedad quedó demostrada ya en aquel tiempo, pues los poemas de Lugones eran, en realidad, previos a los de Herrera y Reissig. Sin embargo, esta caduca y ya resuelta disputa deja aún mucha tela para cortar a los estudios lugonianos, especialmente en lo respectivo a la poco conocida opinión de

Lugones sobre ella. En efecto, aunque no respondió públicamente a la acusación, sí manifestó su opinión en 1914 de manera privada, en una carta a Asdrúbal E. Delgado, la cual fue publicada en 1938 por José Pereira Rodríguez en su artículo “El caso Lugones-Herrera Reissig”. En ella el cordobés no solo niega la influencia de Herrera y Reissig en su obra, sino que también aduce, sorprendentemente, que la influencia oculta detrás de las composiciones en pugna, e incluso detrás de otros poemas suyos, era la música de Beethoven.

Con estas llamativas declaraciones como disparador, el objetivo de nuestro escrito es investigar las posibles vinculaciones entre la música beethoveniana y la poesía de Lugones. Retomando las categorías propuestas por Siglind Bruhn y por Andrzej Hejmej, analizaremos la posible musicalidad en algunos poemas de Lugones en tres niveles: el de la literatura *como* música, donde tiene lugar la imitación del sonido; el de la literatura *sobre* música, donde se tematiza lo musical, y el de la literatura *a la manera de* la música, donde se intenta replicar procedimientos musicales compositivos o estructurales.

No obstante, veremos que, por más que estos tres niveles puedan encontrarse en cierta medida en los poemas de Lugones, sus presuntos elementos beethovenianos resultan poco evidentes para el lector [Obligado; Moreau; Pastor Común]. Por lo tanto, propondremos que en los textos poéticos de nuestro corpus tiene lugar lo que Bruhn denomina “écfrasis musical asociativa” [67], en donde la vinculación entre el texto literario y la música tiene un cariz subjetivo, vinculado más con interpretaciones y asociaciones personales del autor que con la intención de imitar

una obra musical en particular. Como señala Hejmej, en estos casos tiene lugar un intento de mistificación por parte del autor, el cual retoma conceptos musicales de manera laxa. En consecuencia, como cierre de nuestro trabajo nos preguntaremos en qué medida las afirmaciones de Lugones en su carta resultan una ventana a su poética [Zonana], en la que se evidencia la “musicalización de la literatura” común en la concepción estética de muchos escritores del siglo XIX [Bruhn: 88].

### Beethoven en la obra de Lugones

Al hablar de los gustos musicales de Lugones, su hijo indica que “de todos los músicos era sin lugar a dudas su preferido Beethoven” [Lugones (h): 239]. En consecuencia, son muchas las referencias explícitas a este en la muy variada obra lugoniana. Juan José Pastor Común, en su libro *Y la música se hizo verbo...: Imágenes poéticas de Beethoven* (2021), ha dado cuenta de gran cantidad de ellas, entre las que puede hallarse reflexiones teóricas como las presentes en *El payador* o en el artículo “La redención por la belleza”, dedicado casi exclusivamente a la reflexión sobre la figura de Beethoven a cien años de su fallecimiento. También se destacan algunas apariciones del “divino Beethoven” en poemas del *Lunario sentimental*, en el relato “El puñal” de los *Cuentos fatales* o —agregamos nosotros— en *El ángel de la sombra*<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Resulta elocuente mencionar también que Lugones participó en 1917 “en la inauguración de la primera estatua dedicada a Beethoven en Latinoamérica, realizada en mármol por Erminio Blotta (1892-1976), situada en el Parque Independencia de la ciudad de Rosario y, por mucho tiempo, la única dedicada a su memoria en el continente” [Pastor Común: 315-316].

Dentro del fértil campo de entrecruzamientos entre el poeta cordobés y el compositor de Bonn, consideramos de vital importancia la misiva de 1914 ya mencionada, puesto que invita a repensar las intermedialidades que atraviesan la obra de Lugones, es decir, los “puntos de contacto, de roce y de intercambio que se dan entre al menos dos medios convencionalmente percibidos como distintos” [González Aktories et al.: 8]. En su escrito, pues, Lugones no solo refuta abiertamente la endeble acusación de plagio de Blanco-Fombona, sino que contradice difundidas lecturas del modernismo —todavía vigentes— que postulan como intertexto principal de esta corriente estética la poesía de los simbolistas franceses. En contraposición, Lugones sostiene en su carta: “suelo encontrarme con que, según los críticos, yo he imitado libros que nunca conocí, o autores que, francamente, me desagradan, sin contar los versos que me cuelgan y los conceptos que me falsean” [cit. por Pereira Rodríguez: 252]. La respuesta de Lugones a la acusación de Blanco-Fombona consiste, entonces, en la “confesión” de una intermedialidad. Ni Herrera y Reissig ni Samain; la fuente secreta de los sonetos en pugna proviene, según él, de otra arte: la música, en particular la de Beethoven. En palabras del propio poeta:

[...] lo que dice [José Pereira Rodríguez] respecto a que por una razón de tiempo, no pude yo sufrir influencia del malogrado Herrera y Reissig, es perfectamente cierto. Aquella forma de soneto, cuya novedad principal consiste en el manejo del endecasílabo (por donde tampoco pudo resultar imitación de Samain), me vino por tendencia personal, constituyendo mi estilo poético; y *hasta ahora no he querido decir que su verdadera fuente está en la música beethoveniana, cuya influencia he patentizado en “Paseo*

*sentimental*” y en los cinco últimos sonetos del *Libro fiel* [cit. por Pereira Rodríguez: 252; resaltado nuestro].

Más adelante, Lugones incluso da cuenta del año exacto en que escuchó por primera vez la música del compositor alemán. Entonces, ¿en qué medida puede hallarse a Beethoven en “Los doce gozos”, en *Paseo sentimental* y en los últimos cinco poemas de *El libro fiel*? ¿Qué elementos beethovenianos hay en estas composiciones endecasílabas?

### La relación entre música y literatura: los tres niveles de Bruhn y Hejmej

Abordaremos las posibles conexiones intermediales entre Lugones y Beethoven en los poemas mencionados siguiendo las teorizaciones de Siglind Bruhn. Él, en su libro *Musical ekphrasis* (2000), propone que la literatura puede vincularse con la música de tres maneras:

1) on the level of the signifier (imitating the sound, the typical surface patterns, or the aesthetic self-sufficiency of music): verbal utterance as music; (2) on the level of the signified (emulating a compositional technique or a type of structural organization typical for music): verbal utterance following musical designs; (3) on the level of the denoted (thematizing music): verbal utterance about music [82].

Estos tres niveles se condicen con las categorías que Hejmej denomina musicalidad I, II y III. El nivel de la literatura como música, denominado por Hejmej como musicalidad I, implica una concepción de ella como “criterion of the quality of poetry” [57], es decir, “as a synonym for shaping sound layer

within a particular literary text” [58]. De esta forma, elementos como el ritmo, las pausas, el tempo, la entonación y otros, a menudo tomados como pauta de la musicalidad de una composición literaria, son sopesados con “a purely literary character” [56].

Como puede verse, estas concepciones sobre la posibilidad de un lenguaje musical en la literatura se condicen con las posturas poéticas defendidas por Lugones a lo largo de toda su trayectoria, ya que este autor postuló “los elementos propios del fenómeno poético, a partir de lo musical, al punto de negar la existencia de la poesía si tales aspectos no estuvieran presentes” [Teobaldi: 74]. De hecho, para Lugones eran condición *sine qua non* para la poesía la presencia de ritmo y, fundamentalmente, de rima, ya que ella “sustituyó con uno más complejo el perdido efecto musical [de la cantidad silábica]. De aquí que la rima sea esencial para el verso moderno [...]. Lo difícil en el verso es la rima” [Lugones 1971: 10]. En consonancia con estas afirmaciones, todos los poemas propios que Lugones postula como beethovenianos responden a diversos patrones de rimas consonantes. Sin embargo, en este nivel de musicalidad I no puede hallarse referencias concretas a lo beethoveniano: si la totalidad de los poemas de Lugones fueron pensados respetando los mencionados criterios de musicalidad, ¿por qué solo los poemas de “Los doce gozos” y los ya señalados de *El libro fiel* responderían a un modelo beethoveniano y no otros sonetos como “La vejez de Anacreonte” o “Amapola”?

Por su parte, el nivel de la tematización de la música, denominado por Hejmej como musicalidad II, puede encontrarse

de manera mucho más asidua en los supuestos poemas beethovenianos de Lugones. En este nivel, la vinculación entre literatura y música debe ser *expressis verbis* [Hejmej: 59] y, en efecto, como señala Pastor Común, en los poemas de Lugones en cuestión abundan diversos semas musicales [313]. Entre estos semas se encuentran múltiples referencias a la voz y a cantos: “la noche armonizábase oportuna / con la emoción del cántico errabundo, / y la voz religiosa de la luna / iba cantando suavemente al mundo” [Lugones 1912: 11]. También se mencionan diversos instrumentos musicales (pianos, violines, órganos, flautas, entre otros)<sup>86</sup>, así como distintos elementos propios de la música. Entre estos se destacan la armonía — “la armoniosa amplitud de tus caderas” [Lugones 1905: 42] —; la melodía — “jovial frenesí de melodía” [Lugones 1912: 75] —; la sonoridad — “hojarasca musical” [76] —; el ritmo — “palpitando a los ritmos de tu seno, / hinchóse en una ola el mar sereno” [Lugones 1905: 46] —, el silencio — “un antiguo silencio de Cartuja” [1905: 47] —, y danzas y géneros musicales — “y el lunático valse te improvisa / temas de amor ligeros y sencillos” [1912: 76].

A pesar de esta asiduidad de referencias al campo semántico de la música, “cuesta encontrar, no obstante, los indicios que vinculen estos versos con la obra de Beethoven” [Pastor Común: 314]. Solo hemos hallado una referencia, en todos

---

<sup>86</sup> Algunas referencias explícitas a instrumentos musicales son: “límpidas teclas profundiza el lago” [Lugones 1912: 73]; “frase de teclas negras que transmuta / el suspiro en celeste mariposa” [74]; “larga quejumbre de *violoncello*” [9]; “difluía a lo lejos la inconclusa / flauta del agua, musical delirio” [13]; “lejanos organillos” [76]; “hería en los musgosos surtidores / su cristalina tecla el agua clara” [Lugones 1905: 39], y “sentía el violín entre prolijas / sugeriones, cual lánguida burbuja” [47].

los poemas en cuestión, que pueda sugerir una raigambre beethoveniana de manera más directa: el sintagma “claro de luna”, presente en *Paseo sentimental*: “sonora noche, en que como un cordaje / la sombra azul nos dio su melodía. / Claro de luna que al nupcial viaje, / alas de cisne en su blancura abría” [Lugones 1912: 13]. De este modo, si bien el carácter de musicalidad II es patente en estos versos, no lo es así su carácter beethoveniano, el cual resulta a menudo “soterrado” [Pastor Común: 313].

En cuanto al plano del significado, es decir, en lo respectivo a la emulación de técnicas compositivas musicales (musicalidad III), en los últimos cinco poemas de *El libro fiel* se propone explícitamente una filiación estructural musical: estos sonetos “reciben sus nombres de las indicaciones de movimiento: ‘Andante’, ‘Adagio’, ‘Scherzo’, ‘Allegro, ma non troppo’ y ‘Rondó’” [Pastor Común: 313]. Sin embargo, como ha demostrado Pastor Común, ninguna obra de Beethoven presenta una idéntica estructuración de las secciones [314], por lo que nuevamente es poca la nitidez de la vinculación entre los poemas lugonianos y la música de Beethoven. Lugones no pareciera, pues, seguir de manera técnica modelos musicales beethovenianos para la composición de su obra: si bien “las alusiones musicales son frecuentes en la poesía de Lugones en los títulos y en los textos”, “todo es muy exterior y el tema de la música en Leopoldo Lugones [...] es esencialmente descriptivo” [Moreau: 118].

De este modo, en el caso de Lugones pareciera tener lugar el fenómeno observado por Bruhn, según el cual los escritores suelen aplicar de manera laxa términos musicales [92], como ocurre con “contrapunto” o “sonata”. De mismo modo,

Hejmej ha señalado que es común que la postulación de un elemento como musical por parte de los escritores no suponga una conexión de hecho con métodos compositivos propios del campo de la música: estos a menudo son entendidos de un modo no procedimental [52], en el que lo que parecía una referencia musical “turns out just to be writer’s mystification (through commentary, foreword, etc.) or a very doubtful, unverifiable interpretation hypothesis” [52]. Por lo tanto, las propuestas intermediales acaban siendo subjetivas, dado que “there is no direct transition between the material of music and the material of literature, solutions are one-off solutions, individual literary interpretations of a musical scheme” [65].

### Consideraciones finales

Como puede apreciarse, si bien los poemas de Lugones bajo análisis responden a los tres niveles de musicalidad planteados por Bruhn y por Hejmej, resulta difícil hallar a simple vista su raigambre beethoveniana. Ya en 1927 Carlos Obligado señaló que a menudo encontrar la musicalidad en los poemas de Lugones depende de “la acotación tipográfica y nuestra buena voluntad más heroica” [209]. En este sentido, entendemos que puede iluminar la lectura de estos poemas la noción de écfrasis asociativa postulada por Bruhn. Este teórico entiende a la écfrasis como “a representation in one medium of a text composed in another medium” [8]. Al caracterizar las distintas posibilidades que esta habilita, propone la categoría de écfrasis asociativa, en la cual:

A sensory or mental input—an image, a sound, a phrase, a thought— triggers memories or mental links that, if they

proceed in several steps, may lead to intriguing domains that may often be rather remote from the stimulus [67].

Como indica Bruhn, en este tipo de écfrasis, a pesar de la dificultad de asociación entre una y otra arte, es posible para una audiencia informada “to recreate the path of association and delight in the recognition” [67]. En los poemas analizados, justamente, solo un lector informado que haya leído la carta de Lugones a Delgado puede encontrar la vinculación con Beethoven y su música, por lo que aquel texto resulta un “peritexto privado” [Zonana: 34] fundamental para descubrir las pistas indirectas [Bruhn: 67] que señalan la genealogía beethoveniana de los poemas.

La misiva en cuestión funciona, entonces, como una ventana insoslayable para conocer en mayor profundidad la poética de Lugones como creador [Zonana]. En este contexto, es iluminador tener en cuenta, como indica Zonana, que una de las tensiones que atraviesan la poética de los creadores es “la relación programa/realización concreta”, ya que “sería ingenuo pensar que la reflexión teórica o que la enunciación de principios programáticos se verifica siempre en la realización concreta de las obras” [28]. Por lo tanto, la oscuridad del carácter beethoveniano de los textos en cuestión no impide que la carta de Lugones funcione como texto revelador de su poética, ya que una propuesta literaria puede no verse reflejada de modo nítido en una obra. En todo caso, la distancia observable entre la visión de Lugones de su propia poesía y la dificultad de la crítica para detectar los rasgos beethovenianos de los poemas analizados evidencia que nos encontramos ante un caso de “musicalización

de la literatura”. Este fenómeno, común en la concepción estética de muchos escritores del siglo XIX [Bruhn: 88], consiste en que se tome a la música o conceptos provenientes de ella no de modo técnico, sino con un “psychological, worldview-aesthetic character” [Hejmej: 36].

De esta forma, más que buscar comprobar o refutar las afirmaciones beethovenianas de Lugones, parece más fructífero concluir este trabajo señalando “la imagen que el escritor desea dar de sí en el espacio público” [Zonana: 32]. En este sentido, la carta a Delgado pareciera ser una instancia de superación de las críticas por la tangente: para Lugones el modernismo no consiste en un experimento de aclimatación del verso francés al español, sino, principalmente, en un intento de síntesis de las artes; por lo tanto, “trata a veces la poesía como si realizara verdaderas transposiciones de arte” [Ara: 25]. Lugones minimiza, entonces, que en *El libro fiel* se cite versos enteros de Garcilaso o que en *Los crepúsculos del jardín* haya escenas similares a las presentes en la poesía de Samain: la genealogía que Lugones construye para sí mismo es beethoveniana, pues pareciera querer ser leído como un heredero del “Caballero Amante”, quien “fue a la vez el trovador de la llave de oro y el libertador de titanes” [Lugones 1927: 322]. Estas operaciones de construcción de una imagen autoral convierten la carta de Lugones a Delgado en un texto clave para el cabal estudio de su poesía y de su poética.

## Fuentes

LUGONES, LEOPOLDO (1905). *Los crepúsculos del jardín*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano.

- (1912). *El libro fiel*. París: H. Piazza, Éditeur.
- (1914, 2 oct.). Carta a Asdrúbal E. Delgado datada en Buenos Aires. Publicada en Pereira Rodríguez, José (1938). "El caso Lugones-Herrera Reissig". *Nosotros*, segunda época, III, VII: 250-265.
- (1927, 3 dic.). "Kalolítrosis. La redención por la belleza". *Repertorio Americano*, XV, 21: 321-324.
- (1971). *Lunario sentimental*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

## Bibliografía

- ARA, GUILLERMO (1958). *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: La Mandrágora.
- BRUHN, SIGLIND (2000). *Musical ekphrasis. Composers responding to poetry and painting*. Hillsdale: Pendragon Press.
- GONZÁLEZ AKTORIES, SUSANA; CRUZ ARZABAL, ROBERT; GARCÍA WALLS, MARISOL, eds. (2021). *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- HEJMEJ, ANDRZEJ (2012). *Musicality of a literary work*. Berlín: Peter Lang.
- LUGONES, LEOPOLDO (hijo) (1949). *Mi padre*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.
- MOREAU, PIERINA (1973). *Leopoldo Lugones y el simbolismo*. Buenos Aires: La Reja.
- OBLIGADO, CARLOS (1927). *La cueva del fósil: Diálogos increíbles sobre la vida literaria argentina*. Buenos Aires: La Facultad.
- PASTOR COMÚN, JUAN JOSÉ (2021). *Y la música se hizo verbo...: Imágenes poéticas de Beethoven*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- PEREIRA RODRÍGUEZ, JOSÉ (1938). "El caso Lugones-Herrera Reissig". *Nosotros*, segunda época, III, VII: 250-265.
- TEOBALDI, DANIEL GUSTAVO (1998). *La plenitud de la palabra: El pensamiento poético de Leopoldo Lugones*. Córdoba: Ediciones del Copista.
- ZONANA, GUSTAVO (2007). "Introducción". Zonana, Víctor Gustavo, dir.; Molina, Hebe Beatriz, eds. *Poéticas de autor en la literatura argentina* (desde 1950). Buenos Aires: Corregidor. 15-44.

# **EDICIONES Y REEDICIONES**



# Aproximación a una edición crítica de los poemas de Rafael Obligado

Towards a critical edition of Rafael Obligado's poems

Lautaro AGUILAR GAUNA

Universidad Nacional de Cuyo  
lautaroaguilar31@gmail.com

## Resumen

En esta ponencia se presenta el trabajo de crítica textual que tiene como objetivo la edición crítica de los poemas del autor de *Santos Vega*, Rafael Obligado (1851-1920). Se busca continuar con la labor iniciada por Pedro Luis Barcia, quien compila y prologa los textos en prosa de Obligado en *Prosas* (1976). Para este fin, se trabaja con las siguientes ediciones de su única obra: *Poesías* (1885), *Poesías* (1906) y *Poesías* (1921), esta última dirigida por su hijo Carlos Obligado. En las dos ediciones en que Rafael Obligado está a cargo no se observan grandes modificaciones en el cuerpo de sus textos, salvo en *Santos Vega* donde el escritor adiciona "El himno del payador". En estas dos ediciones su labor de reedición se aboca principalmente a quitar y agregar poemas a este poemario. Por esta razón, para ampliar y dar cuenta de la labor de reescritura y reedición, es necesario abordar los poemas que el autor presenta en publicaciones periódicas, entre las que se encuentran principalmente las revistas *La Ondina del Plata* (1875-1880) y *El Álbum del Hogar* (1878-1887). A través de esto se pretende reconstruir y compilar su producción poética literaria completa que alcanza alrededor de los ciento veintidós poemas y, desde la crítica genética y la crítica textual, esclarecer y aproximar las reescrituras y correcciones del autor. Esto se realiza con el fin de entender y observar cómo su poética emerge y evoluciona, de comprender sus procesos creativos y la necesidad de Obligado de volver a lo ya escrito y llevarlo a una forma más acabada.

**PALABRAS CLAVE:** Rafael Obligado, reedición, reescritura, publicaciones periódicas, corrección.

## Abstract

This paper presents a textual criticism project aimed at the critical edition of the poems by Rafael Obligado (1851-1920), author of *Santos Vega*. The project seeks to continue the work initiated by Pedro Luis Barcia, who compiled and prefaced Obligado's prose texts in *Prosas* (1976). To this end, the study focuses on the following editions of Obligado's sole poetic work: *Poesías* (1885), *Poesías* (1906), and *Poesías* (1921), the latter directed by his son, Carlos Obligado. In the two editions overseen by Rafael Obligado himself, no major modifications are observed in the body of the texts, except in *Santos Vega*, where the writer added "El himno del payador". In these two editions, his revision work focused primarily on the removal and addition of poems to the collection. For this reason, and to expand the scope and account for the work of rewriting and re-editing, it is necessary to address the poems the author presented in periodical publications, mainly the magazines *La Ondina del Plata* (1875-1880) and *El Álbum del Hogar* (1878-1887). The goal is to reconstruct and compile his complete literary poetic production, which amounts to approximately one hundred and twenty-two poems, and, through genetic criticism and textual criticism, to clarify and approximate the author's rewritings and corrections. This is done to understand and observe how his poetics emerged and evolved, to comprehend his creative processes, and to appreciate Obligado's imperative to return to his previous writings and bring them to a more finished form.

**KEYWORDS:** Rafael Obligado, re-edition, rewriting, periodicals, revision.

En la presente ponencia se aborda un proyecto de crítica textual cuyo objetivo central es la edición crítica de la obra poética de Rafael Obligado (1851-1920). Este trabajo busca retomar y ampliar el precedente sentado por Pedro Luis Barcia con la compilación y el estudio preliminar de la prosa de Obligado, materializado en el volumen *Prosas* [1976]. Barcia indica, en una nota al prólogo de este texto: "En otro sitio nos demoramos en el estudio de las ediciones de las *Poesías* y algunos folletos del autor, precisando la fecha y lugar de la primera publicación de cada poema; además,

rescatamos algo más de medio centenar de textos poéticos desconocidos” [Barcia: xiii]. Considerando que de momento este trabajo de Barcia no ha visto la luz, se propone continuar con dicho trabajo.

Según los documentos que hasta ahora se han consultado, Obligado inicia su actividad artístico-compositiva en 1870 con el poema *Misterio*, que el autor acabará publicando en 1876 en *La Ondina del Plata*. En esa década y la siguiente, el poeta escribe la gran mayoría de sus poemas, casi un ochenta por ciento de los que hasta ahora se tiene registro. El último vestigio de la actividad artístico-creativa de Rafael Obligado es el poema *De cómo y a quién me rendí una vez*, fechado en septiembre de 1916 y publicado en octubre del mismo año por la revista *Myriam*.

Si bien no fue un poeta muy prolífico, lo fue aún menos en su vejez. A partir de sus cincuenta años, se tiene registro de muy pocos poemas. La razón de esto último la comenta el propio escritor en una entrevista que le hizo Edmundo Montagne para *Mundo Argentino*:

Acostumbraba a decir a aquellos que le pedían producciones para tal cual publicación:

– Escriban ustedes... a los jóvenes les toca ahora.

Y si se insistía agregaba:

– Entre los talentos que ha de tener un escritor, el principal debe ser el de saberse retirar a tiempo.

Esta confesión del poeta está indicando a las claras la conciencia que había puesto Obligado en su producción, llevado de un decoro que lo preservó, en efecto, de producir en sus últimos años nada inferior a sus más frescos y primorosos trabajos, como lo prueban la leyenda “El

camoatí”<sup>87</sup> (“La biblioteca” de Groussac) , y “La rosa del Paraná”, poesía que me cedió en 1912, con destino a “Mundial”, la revista que dirigía Darío en París [9].

La conciencia y seriedad con que Obligado se encarga de trabajar, revisar, corregir y reelaborar su obra, buscando una forma más acabada y cercana a su voluntad expresiva, no se refleja a la hora de conservarla. Como dice Arrieta:

Ignoro las existencias de aquel archivo, pero el propio exhumador<sup>88</sup> nos dice en la misma nota que la “despreocupación con que miraba (el poeta) sus propias producciones –una vez terminadas, que antes se daba a pulirlas con asiduidad amorosa–, lo llevaba casi siempre a entregar sus originales al director de periódicos que le pedía colaboración, sin guardar copia ni atender luego a conservar el número en que hubieran aparecido”. Lo mismo oí, en más de una ocasión, de sus labios [20-21].

Esta dispersión y descuido de su archivo personal dificulta realizar un análisis de la génesis literaria de su obra y sugieren la posibilidad de que no conozcamos parte de su producción poética, que probablemente espera ser descubierta en algún archivo. Algunos de los textos que se desconocen son el poema satírico *Pitecomaquia* y la leyenda *Ñusta, la virgen tucumana*, textos que en el siglo XIX evalúa la Academia de

---

<sup>87</sup> Es posible que se trate de una errata; el poema que fue publicado en *La Biblioteca* de Groussac se titula *El cacui*.

<sup>88</sup> De momento se ignora quién es el exhumador del archivo de Obligado, de quien Arrieta habla.

Ciencias y Letras de Buenos Aires y de cuya existencia se conoce gracias a Arrieta [19].

Hasta el momento hallamos ciento veintidós poemas, de los cuales el propio autor selecciona cuarenta y dos para la primera edición de su único volumen, *Poesías*. Luego, para la segunda edición, decide excluir cinco poemas, adicionar dieciseis y agregar “El himno del payador” al ya conocido *Santos Vega*. Carlos Obligado reedita el libro en 1921, un año después del fallecimiento del poeta del Paraná, y adiciona nueve poemas, tres de los cinco que habían sido apartados de la segunda edición y otros seis, entre los que resalta *El Rosario*, fragmento del poema inconcluso y disperso *Rosa* [Arrieta: 24]. Es decir, en estas ediciones la labor de reedición se aboca principalmente a quitar y agregar poemas a este poemario, y no podemos dar cuenta del cuidado con el que pule sus producciones. Por esta razón, para ampliar y reparar en la labor de reescritura y reedición, es necesario abordar los poemas que el autor presenta en publicaciones periódicas, entre las que principalmente encontramos *La Ondina del Plata*, *El Álbum del hogar* y *La Ilustración Argentina*. De esta manera se podrá entender y observar cómo su poética emerge y evoluciona, comprender sus procesos creativos y la necesidad de Obligado de volver a lo ya escrito y llevarlo a una forma más acabada, porque lejos está de considerarse a su obra como un hecho estático.

Con el fin de poder mostrar en esta ponencia las distintas etapas, las nuevas versiones, el dinamismo y las innovaciones que son parte del flujo creativo del autor, se presentan los poemas *Al partir* y *Visión*. De estos poemas se

hallaron distintas versiones, lo que permite trazar el recorrido del autor y así, quizás, arriesgar definiciones sobre su voluntad compositiva.

Del poema *Al partir*, se encontraron tres ediciones distintas. La primera, publicada en *La Ondina del Plata* [Obligado 1878a]; la segunda publicada en *La Ilustración Argentina* [1882]; y por último, la presentada en *Poesías* [1885, 1906 y 1921], la cual se considera la versión más acabada y cercana a la voluntad definitiva de Rafael Obligado no solo porque es la publicada en libro, sino también por razones cronológicas, ya que se trata de la versión más moderna del poema.

En *La Ondina del Plata* se menciona: “En el album de Ana Soler” [Obligado 1878a] y en *La Ilustración Argentina*: “En el album de la señorita Ana Soler” [1882]. Esto no se indica en ninguna de las ediciones del volumen *Poesías*. Las tres estrofas iniciales no presentan cambios en ninguna de las ediciones encontradas. En *La Ondina del Plata* se adiciona una cuarta estrofa que dice: “Y una sola, una sola que se pierde, / Es algo arrebatado á nuestro ser: / Un girón de los cielos donde el alma / Volaba en busca de su dulce bien” [1878a]. Obligado continua asociando la pérdida con el cielo. Así, la ausencia, la persona querida ausente y el hogar dejado atrás y recordado con amor se mueven entre las ideas del ave y del cielo.

En *La Ilustración Argentina* también cuenta con una cuarta estrofa que es excluida de la versión final: “Ese sol que inflamó de nuestros padres / La inestinguible y poderosa fé, / Ese sol, nuestro amor y nuestro orgullo, / Desde la Europa no se alcanza á ver!...” [1882]. Esta estrofa, de carácter más terrenal,

trae el recuerdo del sabor agreste de la tierra que nos vio nacer y de aquello que ya no es posible tener cuando se decide partir de la patria. Además, precisa que La mujer parte a Europa. Esta idea es recuperada y desarrollada en los primeros dos versos de la estrofa siguiente. Estos versos presentan un leve cambio: en las revistas se lee: “De la tierra extranjera el horizonte” y en el volumen de *Poesías*, “De la tierra extranjera el horizonte” se pierde ese criollismo que Obligado tiene en otros poemas, mostrando una posible vacilación en esta postura estética respecto a la lengua. En esta quinta estrofa decide intervenir los últimos dos versos: “Circular alameda de cipreses, / Tumba de todo lo que amado fue!” [Obligado 1878a] es sustituido en la versión de *Poesías* por: “¡Y cuán lleno de luces y armonías, / el alto cielo que nos vio nacer!” [Obligado 1906: 100]. Cambia estos versos lúgubres, asociados a la muerte, por unos más alegres y continúa trayendo al cielo a colación, articulándolo como eje del poema. De la última estrofa, se sustituye en el primer verso, en la edición de *Poesías*: “hiela” por “oprime”. En el segundo verso cambia: “el soplo helado de la ansiedad cruel” por “con férrea mano la ansiedad cruel”. Por último, reemplaza: “Las alas bate y cariñosa vuelve / Al cielo hermoso que te vió nacer!” [1878a] por “¡tórtola vuelve las ligeras alas, / y al dulce nido de tu infancia ven!” [Obligado 1906: 100]. Se puede observar que mantiene la idea del cielo hermoso que te ve nacer en la quinta estrofa de las ediciones posteriores. Ninguno de estos cambios afecta a la métrica y la rima. Por último, en *La Ilustración Argentina* el poema está fechado en 1878, distinto de lo que sucede en las otras ediciones en las que aparece fechado en 1877. Esto último puede deberse a una errata o puede ser un síntoma más del descuido del autor.

Del poema *Visión*, hay tres ediciones distintas. La primera, publicada en *El Álbum del Hogar* (1878); la segunda publicada en *Poesías* (1885, 1906 y 1921); y la última, que se trata de un autógrafo fechado en 1871 publicado en un suplemento *Revista Nosotros* (1937), que conmemora el cincuentenario del poema *Santos Vega*. Cabe aclarar que tanto la versión publicada en *Poesías*, como el autógrafo publicado por la *Revista Nosotros* son idénticos. En la versión de *El Álbum del Hogar* es donde se presentan variaciones.

En *El Álbum del Hogar*, el poema no presenta título; por lo tanto, no se encontrará la relación generadora de sentido que tendría este con el resto del texto. En la segunda estrofa cambia el adjetivo “tremula” por “rápida”, dando mayor precisión a la idea de fugacidad de la mirada. En la tercera estrofa, en la versión del volumen *Poesías*, cambia el primer verso: “Es la luz en la niebla: pensativa” por “Hermana de la tarde, pensativa”, y como dice María Hortensia Lacau en un comentario que hace en la edición de Kapelusz: “Esta metáfora es particularmente acertada por la sugestión que irradia y, además, expresa hasta qué punto resonaba *la tarde, el atardecer*, en la poética del autor” [32, n.]. En el segundo verso de la tercera estrofa cambia “reaparece” por “resplandece”, acercándose a la idea del atardecer recordado. Elabora triunfalmente la idea de una visión revivida por la nostalgia. Finalmente, el cambio más notable es la pérdida del último párrafo: “Sólo el rayo de amor de un alma santa / Puede alzarla sonriente de su cuna, / Como lánguida flor que se levanta / A beber el destello de la luna” [1878b], mantiene así una atmósfera de melancolía. Cabe aclarar que estos cambios no afectan ni a la métrica, ni a la rima.

En conclusión, a pesar de que la obra poética de Rafael Obligado se encuentra dispersa, es posible apreciar el dinamismo en ella y evaluar las transformaciones que sufre el discurso interno del autor y cómo el poema tal vez no sea más que un borrador imperfecto. Discurso interno que, al exteriorizarse, produce efectos y vacilaciones en el poema, efectos sobre los que en esta ponencia no se arriesgan muchas conclusiones interpretativas y quedan para cuando se aborde la obra poética completa.

### Fuentes

OBLIGADO, RAFAEL (1878a, 12 may.). "Al partir". *La Ondina del Plata*, 4, 19: 219. Digitalizado en: [catalogoweb.com.ar/biblioteca-digital/ondinadelplata.html](http://catalogoweb.com.ar/biblioteca-digital/ondinadelplata.html)

--- (1878b, 29 sep.). "Visión". *El Álbum del Hogar*, 1, 13: 98. Digitalizado en: [catalogoweb.com.ar/biblioteca-digital/ah.html](http://catalogoweb.com.ar/biblioteca-digital/ah.html)

--- (1882, 20 oct.). "Al partir". *La Ilustración Argentina*, 2, 29: 339. Digitalizado en: [publicaciones.bn.gob.ar/?collection=001305880](http://publicaciones.bn.gob.ar/?collection=001305880)

--- (1885). *Poesías*. Buenos Aires: Felix Lajouane.

--- (1906). *Poesías*. Buenos Aires: G. Mendesk y Hijo Editores.

--- (1913, feb.). "La rosa del Paraná". *Mundial Magazine*, 2, 4, 22: 914. Digitalizado en: [archivoiiac.untref.edu.ar/mundial-magazine-arte-ciencias-historia-teatros-actualidades-y-modas-o-2-vol-4-no-22](http://archivoiiac.untref.edu.ar/mundial-magazine-arte-ciencias-historia-teatros-actualidades-y-modas-o-2-vol-4-no-22)

--- (1916, oct.). "De cómo y a quién me rendí una vez". *Myriam: Revista ilustrada; arte, literatura, crónicas sociales, beneficencia, sports*, 2, 9.

--- (1921). *Poesías*. Ed. Carlos Obligado. Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones.

--- (1937, oct.). *Nosotros*, 2° época, 2, suplemento 19: 43. Digitalizado en: [catalogoweb.com.ar/biblioteca-digital/Nosotros.html](http://catalogoweb.com.ar/biblioteca-digital/Nosotros.html)

--- (1965). *Poesías*. Comp., ed., est. preliminar y notas María Hortensia Lacau. 4ª ed. Buenos Aires: Kapelusz.

--- (1976). *Prosas*. Comp. y pról. Pedro Luis Barcia. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

## Bibliografía

ARRIETA, RAFAEL ALBERTO (1963, ene.-mar.). "Un poema inconcluso y disperso de Rafael Obligado". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XXVIII, 107-108: 18-31. Digitalizado en: <https://www.lettras.edu.ar/wwwisis/indice/Boletin%201963%20-%20107-108.pdf>

BARCIA, PEDRO LUIS (1976). "Rafael Obligado, prosista". Obligado, Rafael. *Prosas*. Comp. y pról. Pedro Luis Barcia. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras. xiii-lxxvi.

LACAU, MARÍA HORTENSIA (1965). "Estudio preliminar". Obligado, Rafael. *Poesías*. Comp., ed., est. preliminar y notas María Hortensia Lacau. 4ª ed. G.O.L.U. Buenos Aires: Kapelusz. xiii-lxxviii.

MONTAGNE, EDMUNDO (1913, feb.). "El canto de Santos Vega: Rafael Obligado – Algo de su persona y algo de su obra". *Mundo Argentino*, 10, 480: 9. Digitalizado en: [https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/840101384/1/LOG\\_0003/](https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/840101384/1/LOG_0003/)

# ***El alfabeto moral de la juventud argentina*** **(1871), de José Feliciano Cruz,** **o cómo construir un cuerpo social**

*El alfabeto moral de la juventud argentina (1871),*  
by José Feliciano Cruz, or how to build a social body

**Luciana Laura BARRENA**

Universidad Nacional de Hurlingham  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
luciana.barrena@unahur.edu.ar

## **Resumen**

En 1871, llega a Exaltación de la Cruz una imprenta y con ella la necesidad de convertirla en objeto útil para el progreso de la campaña bonaerense. De esta forma nace Imprenta Escolástica, un proyecto editorial encabezado por Manuel Máximo Cruz y Carlos Lameé, que dará vida no solo a *El Monitor de la Campaña* (1871-1873) (primer periódico rural de la región), sino también al *Alfabeto Moral de la Juventud Argentina* (1871). En este trabajo nos proponemos analizar el modo en que dicha publicación se integra en el proyecto modernizador y civilizatorio que postulan los impulsores de la imprenta. Para ello nos centraremos en una serie de metáforas y de ideas sobre las que detendremos el análisis y que sirven para entender no solo el entramado argumental del alfabeto, sino también los sujetos que intenta instituir a través de sus enseñanzas. *Cuerpo social, tejido de obligaciones, religión y leyes sociales* encierran significaciones ideológicas desde las cuales poder interpretar las disposiciones morales que se presentan en orden alfabético y que suponen la base de la producción subjetiva a la que la obra de José Feliciano Cruz destina sus esfuerzos: producir un ciudadano útil para sí y para sus conciudadanos.

**PALABRAS CLAVE:** Campaña bonaerense, siglo XIX, manual de conducta, afectos.

## Abstract

In 1871, a printing press arrived in Exaltación de la Cruz, creating a need to transform it into a useful tool for the advancement of the Buenos Aires campaign. Thus was born Imprenta Escolástica, a publishing project headed by Manuel Máximo Cruz and Carlos Lameé, which would give life not only to *El Monitor de la Campaña* (1871-1873) (the first rural newspaper in the region) but also to *Alfabeto Moral de la Juventud Argentina* (1871). In this paper we propose to analyse the way in which this publication is integrated into the modernising and civilising project postulated by the promoters of the printing press. To do so, we will focus on a series of metaphors and ideas on which we will stop the analysis and which serve to understand not only the argumentative framework of the alphabet but also the subjects that it attempts to institute through its teachings. *The social body, the fabric of obligations, religion, and social laws* contain ideological meanings from which to interpret the moral dispositions presented in alphabetical order and which form the basis of the subjective production to which José Feliciano Cruz's work devotes its efforts: to produce a citizen useful to himself and to his fellow citizens.

**KEYWORDS:** Buenos Aires campaign, 19th century, manual of conduct, affections.

## Introducción: Editar en la campaña bonaerense

La vida de la Imprenta Escolástica se inicia con la llegada, a Exaltación de la Cruz —un pueblo de la campaña bonaerense ubicado a 20 leguas de la capital—, de una vieja imprenta Marinoni de tipos móviles; fue el obsequio que unos jóvenes le hacen al preceptor del pueblo, Manuel Máximo Cruz, hijo del fallecido preceptor de la escuela rural N° 5 del paraje de Canchillos, José Feliciano Cruz; padre e hijo son, para el pueblo y los pueblos aledaños, personajes reconocidos. José Feliciano Cruz vivió y educó durante más de cuarenta años en la zona, hasta su fallecimiento el 3 de febrero de 1872.

Esa tarde de 1871, en la que la imprenta llega en diligencia desde Luján, la reciben Manuel Máximo Cruz y su amigo Carlos Lameé; ambos sienten que el progreso es una posibilidad que puede ponerse en movimiento:

La llegada a este pueblito de la gran motora del progreso moderno, llenó de entusiasmo a todos los hombres de inteligencia, pero, ¿lo diremos?... nuestra alegría fué corta, porque pronto vimos que la preciosa máquina no podía dar aquí sino la mitad de su acción benéfica (...) la fundación de un diario era imposible [EMC, 1: 1].

Pese a las dudas iniciales expresadas en el fragmento citado, fundan un proyecto editorial que incluyó la publicación de lo que fue el primer periódico rural de la región: *El Monitor de la Campaña* (1871-1873), una edición de *El catecismo del padre Astete* y la publicación de la obra en la que centraré esta comunicación: *El alfabeto moral de la juventud argentina*, de José Feliciano Cruz.

A través de las páginas de *El Monitor de la Campaña* se pueden seguir los pormenores de la impresión y publicación del *Alfabeto*... El 14 de agosto de 1871 se anuncia la impresión de los primeros pliegos de la obra y, finalmente, el 29 de abril de 1872, se informa de la finalización de la obra y la impresión “de 6500 ejemplares” [EMC, 45: 3]; además de la distribución de los mismos entre “los profesores de instrucción pública” [EMC, 45: 3]. La venta de los ejemplares se consigna en los domicilios particulares de una serie de vecinos de Exaltación de la Cruz.

## ¿Qué se debe sentir?

Si bien el texto que consideraré está compuesto de varios apartados<sup>89</sup>, aquí me centraré en las palabras preliminares tituladas “A la juventud” y en el alfabeto. Lo que me interesa analizar es, por un lado, el entramado de valores y emociones que se organiza alfabéticamente y, por el otro, los desplazamientos, inversiones y acoplamientos, que se dan a lo largo del texto, entre las nociones de religión y política. Ambos enunciados están lejos de ser meros juegos retóricos, sino que instituyen un modo de entender la modernidad (que se anhela y al mismo tiempo se sabe posible). Si bien separaré analíticamente ambas instancias (el entramado de emociones y el vínculo religión/política), considero que son instancias complementarias y necesarias dentro de la estructura argumental del texto; son la base de la producción de subjetividad a la que la obra de José Feliciano Cruz destina sus esfuerzos: producir un ciudadano útil para sí y para sus conciudadanos.

En las palabras preliminares Cruz es claro, lo que presenta a los lectores son “lecciones político-morales” [2], si bien el guion liga ambas nociones, como dijimos párrafos arriba, aquí las analizaremos por separado; en este apartado comenzaremos por el aspecto moral, el cual se construye a través de una serie de afectos<sup>90</sup> que quienes los puedan encarnar obtendrán como

---

<sup>89</sup> Además de la dedicatoria “A la juventud” y el alfabeto, el texto cuenta con los siguientes apartados: “Previsiones saludables para el buen niño”, “Lecciones morales”, “Traducciones”, “Máximas glosadas”, “Poesías sagradas” y “Poesías patrióticas”.

<sup>90</sup> Dentro de la producción teórica dedicada al estudio de las emociones, la cual abarca desde los tratados filosóficos clásicos hasta el “giro afectivo”, existe una distinción (no

recompensa la estima social y quienes se nieguen a hacerlo o simplemente no puedan serán, como corolario de ello, despreciados por la comunidad; se convertirán, tal como el texto lo enuncia, en “polilla(s) de la sociedad [...] sembrando así el egoísmo, y la desunión, tanto en particular como en jeneral” [Cruz: 29].

Lo que el *Alfabeto...* busca producir es, en términos de Nancy Armstrong, un sujeto doméstico, es decir, un ciudadano obediente para la república que se está forjando. La domesticidad puede ser entendida como una matriz disciplinar que afecta a todos los cuerpos y busca, entre otras cosas, moldearlos en términos de docilidad.

El tercer tercio del siglo XIX se inicia, en Argentina, con los intentos de alcanzar un orden duradero, como instancia previa y necesaria para la llegada del “progreso”. La búsqueda de un régimen que garantice la estabilidad se vuelve un imperativo [Sábato: 13]. Surge, de este modo, la necesidad de crear espacios pacificados dentro de la compleja trama social. Es así como el autocontrol individual se vuelve una cuestión insoslayable; en este sentido, el análisis de Norbert Elias permite comprender el vínculo entre la institucionalización y los afectos:

El dominio de las emociones espontáneas, la contención de los afectos, la ampliación de la reflexión más allá del estricto presente para alcanzar a la lejana cadena causal y a las

---

exenta de polémicas) entre afecto, emoción y disposiciones del alma; en este trabajo no entraré en estas distinciones y las utilizaré como sinónimos, ya que considero que para el análisis que llevo adelante no resultan de relevancia.

consecuencias futuras, son aspectos distintos del mismo tipo de cambio del comportamiento que se produce necesariamente al mismo tiempo que la monopolización de la violencia física y la ampliación de las secuencias de acción y de las interdependencias en el ámbito social. Se trata de una modificación del comportamiento en el sentido de la «civilización» [454].

Los procesos políticos y sociales producen como efecto un sujeto deseable, en términos no de interioridad psicológica, sino en lo que la modernidad postula como civilizado. Si bien las reacciones de los sujetos no pueden controlarse totalmente, la estructura legal y social produce un control que se impone al individuo:

En suma, la templanza es útil a las familias i a toda la sociedad; ella es la que precave las terribles consecuencias de las pasiones violentas, i es la fuente del progreso i felicidad de la patria [Cruz: 67].

El deseo institucional (familiar, social, estatal) es reducir al mínimo las reacciones que excedan los marcos de lo permitido; de allí, el empeño en educar a los más pequeños se vuelve una tarea socialmente relevante [Elias: 460]<sup>91</sup>. Si esta transformación se logra, el progreso pareciera estar asegurado.

---

<sup>91</sup> Si bien la obra de Elias citada puede ser criticada por el valor y el alcance que este le da al poder de pacificación del Estado centralizado y el modo en el cual define y valora la noción de “civilización”. Para el trabajo que llevo a cabo en este artículo, resulta estimulante el vínculo que el autor establece entre los procesos de institucionalización y las transformaciones afectivas, que se generan o se pretenden generar, en los

Las líneas teóricas abiertas por Armstrong y Elias nos permiten hacer una lectura e interpretación de las disposiciones que aparecen en el *Alfabeto...*, ya no en términos de transformaciones internas, sino de producción “civilizatoria”. Algunas de dichas competencias son: beneficencia, caridad, dulzura, gratitud, indulgencia, misericordia, obediencia y paciencia. La lista no busca ser exhaustiva, pero sí poner de relieve el carácter de las aptitudes morales que se enuncian en la obra. El rasgo que resalta, en la enumeración realizada, es que los términos remiten al vínculo con los otros más que a una exploración introspectiva; como sugiere J. F. Cruz, la sociedad es “un tejido de obligaciones” [28]. Por ello, el tratado que dedica a los jóvenes argentinos se detiene en consignar emociones que dulcifican el vínculo entre los ciudadanos y alientan la idea de lo común:

Es preciso convenir en que todo lo que se practique por el bien jeneral redundará en utilidad propia: este es el principio fundamental de toda sociedad. No aumentemos, pues, el número de esos miserables, esos pobres seres separados de la especie humana, los egoístas. Ellos no se determinan a moverse de su odiosa poltrona cuando se trata del bien común; pues llegando a este caso todo es en ellos dificultades, inconvenientes, dudas e imposibles, i todo porque no refluye el bien en ellos solos [Cruz: 60-61].

La cita fue tomada del apartado dedicado a la paciencia. Esta disposición de carácter podría ser pensada como

---

sujetos. Además, aporta al análisis de la forma en la que la tradición especulativa moderna (a la que el propio Elias no puede escapar) leyó estos vínculos.

una aptitud interior; sin embargo, el fragmento pone en primer plano el bien común y realiza no solo una jerarquización, sino que establece una relación causal entre realizar el bien común y obtener beneficios para sí mismo. Al mismo tiempo que se entroniza un sujeto deseable, surge su contracara: el miserable, el egoísta; pobres seres separados de la humanidad. No basta con sentir atracción por lo moralmente bueno, sino que es necesario repeler y alejarse de lo moralmente despreciable y de aquellos que lo encarnan.

Las lecciones que el *Alfabeto...* presenta no son solamente un conocimiento de lo que está bien o mal, sino de lo que se debe sentir [Camps: 9], qué actitudes son beneficiosas para la vida en sociedad y cuáles no.

Si bien el *Alfabeto...* tiene un conjunto de términos que remiten a cuestiones puramente interiores, como por ejemplo la templanza, el honor o la fortaleza, todas terminan haciendo referencia, en mayor o menor medida, a lo social o, en su defecto, a lo republicano y su organización. Como ejemplo de este fenómeno, resulta paradigmático el siguiente fragmento del apartado dedicado a la fortaleza:

Hai naturales i espiritus tan fuertes que les es difícil desistir de aquellas primeras ideas que adoptaron i aun se vanaglorian de ser fuertes, o de caracter, como ellos dicen; i sostienen tal vez alguna causa injusta. Esto no es fortaleza; es solamente una pretension hija de la ignorancia, o un malicioso capricho de querer prevalecer: es un verdadero delito ante los ojos de la Relijion i ante las leyes sociales [Cruz: 23].

La desviación de la encarnación y performativización de las acciones y emociones preestablecidas culturalmente implica un *delito* ante Dios y las leyes sociales. Se lee aquí un gesto que desplaza la idea de pecado y la condensa en la de delito y, por ende, produce un acople entre religión y política, cuestión que analizaré en el siguiente apartado.

### El cuerpo social

Carl Schmitt sugiere que todos los conceptos modernos de la teoría del Estado son conceptos teológicos secularizados [34]; en el caso particular del *Alfabeto...* lo que se puede observar es, más que un proceso de borramiento de lo teológico, un ejercicio de acoplamiento en el cual lo social y lo teológico se solapan. Un término del binomio recubre al otro y viceversa; sin embargo, ambos logran mantener su identidad.

A lo largo de la obra, estos cruces producen un entramado retórico-ideológico que tiene como efecto una propuesta política para la república que se está forjando y que simultáneamente intenta moldear una subjetividad capaz de performativizar los afectos que se enumeran a lo largo del tratado.

En el *Alfabeto...* lo moral y lo político son instancias necesarias para el control y el disciplinamiento del cuerpo social. Feliciano Cruz no confunde los términos, sino que los piensa como intercambiables en relación a sus objetivos, no así en relación a las esferas de incumbencia: la religión no puede decidir en términos de la legalidad estatal; su ámbito es lo espiritual y no puede, ni debe, excederlo:

De aquí se deduce que toda reunión de ambiciosos o anarquistas no se puede llamar sociedad, sino una turba de revoltosos que la justicia legal persigue i castiga. La rectitud del corazón, como se ha dicho antes, consiste en obrar conforme a los principios de la moral i de la ley natural, contenidos en los preceptos de la Religión [Cruz: 37-38].

No compete a los sujetos castigar, ni hacer juicio sobre aquellos que interrumpen el orden social, puesto que es una prerrogativa exclusiva del Estado, concluye el maestro rural.

Esta división no solo significa la separación de las esferas de incumbencias, sino también la necesidad de ayudar a la instauración de un orden institucional que comienza a gestarse en la década del 70 y que se anhela tanto en los centros urbanos como en la campaña bonaerense. Lo que en la cita se evidencia es la doble dimensión de la religiosidad; si bien es una esfera que busca regular la interioridad, tiene cierta capacidad regulatoria, también, de la vida en sociedad, aunque el lugar de la ley y la punición quedan, siempre, del lado del Estado. Por otro lado, se enuncia una dicotomía que pretende dar cuenta de lo real de manera exhaustiva y que, por su mismo carácter, produce una extorsión al sujeto que se posiciona frente a ella: o se es un egoísta/ambicioso/anarquista o se es un buen ciudadano; por fuera de ello nada puede ser posible.

La metáfora organicista del *cuerpo social* y la noción de *ley natural* emparentan la obra de Cruz con una larga tradición dentro de la especulación política. Por un lado, la ley natural se asocia a la ley moral y garantiza la convivencia entre los individuos. Por ello las leyes del Estado son un derivado de estas

o al menos las contienen en su espíritu. Sin embargo, la armonía social es algo a ser construido; si no, el *Alfabeto...* no tendría razón de ser, ya que la paz social estaría garantizada por la misma existencia de la ley natural.

La obra de Cruz busca ser una intervención efectiva en lo que fue el problema político de la modernidad: ¿cómo equilibrar la relación entre individuo y sociedad?, ¿cómo sortear la contradicción, producida por la propia modernidad, entre lo individual y lo colectivo?, ¿cómo producir un cuerpo allí donde lo que emerge son fragmentos? La noción de *cuerpo* indica que esa totalidad es algo más que adición de partes, sino que se constituye en una organicidad en la que cada parte es indispensable e indisociable de la otra. Por ello, *cuerpo social* produce una continuidad retórica, argumentativa e ideológica con, por un lado, la noción de *tejido de obligaciones* y, por el otro, con las nociones de *ley natural* y *ley social*:

[De las leyes naturales] resulta que siempre que las leyes humanas esten basadas en las leyes naturales propenderán a la conservacion i felicidad del cuerpo social; siendo respetados por este medio la persona i bienes de cada individuo: por consiguiente, deben ser respetadas i cumplidas ecsactamente por todos los ciudadanos, si desean su tranquilidad su bienestar i el goce de sus derechos.

En la sociedad política todos debemos deleitarnos en el cumplimiento de este sagrado deber: obedecer la ley convencidos de que la seguridad individual i la de nuestros bienes consiste en el respeto de las leyes [Cruz: 41-42].

De este modo el *Alfabeto...* se convierte en un tratado moral y político [2] en el que se construye un ciudadano y se

postula la instauración de un orden institucional en el que lo religioso sirve de base para la proyección de una legalidad, que garantice el deseado “progreso” y la anhelada civilización. En otras palabras, que sea posible la consolidación de un orden liberal: garantías individuales y consolidación de la propiedad privada; al menos esta es la forma en que gran parte de la modernidad leyó el progreso.

Por ello no resulta extraño que en un libro sobre moral se destine un apartado a la noción de justicia y otro, a la definición de leyes; en este caso, el plural se vuelve relevante para entender la complejidad de las distinciones, desplazamientos y derivaciones que se producen entre ley natural, leyes mosaicas y leyes sociales. Razón, religión y Estado constituyen una tríada inseparable, pero que no se confunden en una unidad indistinguible.

### Conclusiones

El autor interpela a sus lectores como “amiguitos” construyendo un *ethos* paternal que posiciona a la obra como consejo, pero que en ese gesto encubre una pretensión de intervención política. La obra se vuelve un complejo entramado de lecciones de conducta, unida a definiciones morales, políticas y legales.

Desde la campaña bonaerense, un maestro rural se aventura en especulaciones políticas; proyecta un ciudadano deseable, uno que respete la propiedad privada, sea obediente al Estado y no pretenda para sí el ejercicio de la fuerza física o la impartición de justicia.

Por otro lado, la publicación del libro se realiza en el marco de un proyecto editorial más amplio, que busca interpretar la campaña bonaerense, al mismo tiempo que intenta producir las respuestas necesarias para esa realidad, que la ciudad pretende conocer, pero que en realidad mal interpreta.

Sin embargo, el texto de Cruz no apela a lo local, sino que busca postularse como universal. Es así que desde la periferia de los círculos letrados se edita un tratado que busca forjar un cuerpo social para la nación que se está instituyendo.

## Fuentes

CRUZ, JOSÉ FELICIANO (1871). *El alfabeto moral de la juventud argentina: Lectura instructiva. Arreglada sucintamente al alcance de los niños i fundada en los preceptos de la Religión*. Exaltación de la Cruz: Imprenta Escolástica.

[EMC] *EL MONITOR de la Campaña (1871-1873)*, 001-133. Manuel Máximo Cruz y Carlos Lameé, directores. Exaltación de la Cruz. Versión digital 1.0 - en CD-ROM realizada por Archivo Histórico Dr. Ricardo Levene.

## Bibliografía

ARMSTRONG, NANCY (1991). *Deseo y ficción doméstica*. Madrid: Cátedra.

CAMPS, VICTORIA (2011). *El gobierno de las emociones*. Barcelona: Herder.

ELIAS, NORBERT (1987). *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

SÁBATO, HILDA (2023). *Historia de la Argentina, 1852-1890*. Buenos Aires: Siglo XXI.

SCHMITT, CARL (2009). *Teología política*. Madrid: Trotta.

# Rescates de archivo: *Flor del aire* (1900), de Gabriela de Laperrière de Coni

Archive Rescues: *Fleur de l'air* by Gabriela de Laperrière de Coni

Natalia CRESPO

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Universidad Nacional de San Martín  
[ncrespo@unsam.edu.ar](mailto:ncrespo@unsam.edu.ar)

## Resumen

Dentro de las muchas obras literarias argentinas del siglo XIX y principios del XX que, por diversas razones, resultan hoy desconocidas, se hallan las dos novelas de la escritora franco-argentina Gabriela de Laperrière de Coni (Peszens, 1861-Buenos Aires, 1907): *Fleur de l'air* (1900) –digitalizada por la Academia Argentina de Letras y disponible en línea– y *Vers l'oeuvre douce* (1903), alojada en la Sala de Incunables de la Biblioteca Nacional de Maestros. Con excepción de algunos pocos estudios biográfico-críticos [Pagés Larraya, Barrancos, Pierini, Tejero Coni y Oliva, Tarcus, Vicens], a veces más enfocados en su trayectoria como militante socialista y feminista que como escritora, la obra de Gabriela de Laperrière de Coni aún está a la espera de un relevamiento completo. Se sabe que escribió, además de las dos novelas mencionadas, cuentos infantiles (algunos de ellos bajo el seudónimo Miriam), piezas teatrales (hasta ahora inhallables), y un número aún impreciso de discursos políticos, informes, proyectos de ley y crónicas (casi todos, al parecer, publicados en la prensa de la época). Esta ponencia –que se inscribe en el marco del proyecto de investigación “Multiplicar voces y lectores: Rescate y difusión de la literatura argentina del siglo XIX” (PIP, CONICET, 2021-2025, Dir. Hebe Molina)– se propone presentar brevemente la obra de esta escritora y detenerse en algunas cuestiones centrales de su primera novela, *Flor del aire*, en actual proceso de traducción y de reedición. Dentro de dichas cuestiones, se hallan la reelaboración ficcional de los levantamientos de colonos en Santa Fe en 1893 (continuación de los que, en julio de 1890, habían iniciado los jóvenes radicales contra el gobierno corrupto del conservador Juárez Celman), la recreación novelística de mujeres profesionales (docentes y médicas) y los reclamos feministas que esta recreación conlleva, los

imaginarios culturales en torno a la población criolla, a los colonos y a la indígena y su trasfondo biologista-positivista.

**PALABRAS CLAVE:** Gabriela de Laperrière de Coni, archivos, género, inmigración.

## Abstract

Among the many Argentine literary works of the 19th and early 20th centuries that, for various reasons, remain unknown today, are the two novels by the French-Argentine writer Gabriela Laperrière de Coni (Peszens, 1861-Buenos Aires, 1907): *Fleur de l'air* (1900) –digitized by the Argentine Academy of Letters and available online– and *Vers l'oeuvre douce* (1903), housed in the *Biblioteca Nacional de Maestros*. With the exception of a few biographical-critical studies [Pagés Larraya, Barrancos, Pierini, Tejero Coni, Oliva, Tarcus, Vicens], sometimes more focused on her career as a socialist and feminist activist than as a writer, the literary and journalistic work of Gabriela Laperrière de Coni (whose texts were signed under various combinations of her name and even with pseudonyms) still awaits critical approaches and, many of them, also translations. This presentation –which is part of the research project "Multiplying Voices and Readers: Rescue and Dissemination of 19th-Century Argentine Literature" (PIP, CONICET, 2021-2025, Dir. Hebe Molina)– aims to briefly present the work of this writer and dwell on some central issues of her first novel, *Flor del aire*, currently being translated and reissued. Among these issues are the fictional reworking of the so-called "Park Revolution" (popular uprising of July 26, 1890 against the conservative government of then-President Juárez Celman) and its participants (the young radicals against that government and its accusations of corruption), the novelistic recreation of professional women (teachers and doctors) and the feminist demands that this recreation entails, the cultural imaginaries surrounding the Creole population, the settlers and the indigenous population and its biological-positivist background.

**KEYWORDS:** Gabriela Laperriere de Coni, archives, gender, immigration.

## Introducción

Gabriela de Laperrière de Coni (Pezens, 1861-Buenos Aires, 1907) fue una militante socialista, defensora de los derechos de mujeres y niños, feminista y escritora franco-argentina, emigrada al país

en 1885. Su vasta producción escrita (firmada bajo diversas combinaciones de su nombre e incluso con seudónimos) se halla actualmente en proceso de localización y reedición. La poca bibliografía que hay sobre de Laperrière se aboca más que nada a su labor como feminista y miembro del Partido Socialista. En esta línea, se destacan los estudios de José Ratzer, María del Carmen Feijóo, Dora Barrancos, Horacio Tarcus, Graciela Tejero-Coni y Andrea Oliva y Ricardo De Titto. También existe una línea de estudios críticos sobre su obra literaria, que se inicia con el estudio de Antonio Pagés Larraya, *Las ficciones precursoras de Gabriela de Coni* (1965). Más documentados y menos tendenciosos son los numerosos estudios de Margarita Pierini y el libro fundamental de Graciela Tejero Coni y Andrea Oliva, de 2016. Completan esta serie los artículos recientemente publicados de María Vicens y de Sabina Dimarco.

Partiendo de estos estudios y de mis rastreos en archivos, propongo en primer lugar una posible cronología para pensar el conjunto aún disperso y prolífico de esta obra literaria, periodística y política. En segundo lugar, me detendré en algunas cuestiones de la novela *Fleur de láir* (1900) /*Flor del aire*, en actual proceso de traducción y edición crítica.

### Los cuentos infantiles

Habría un primer período en el cual Coni produce más que nada, cuentos infantiles. Esta producción se inicia con los textos en francés publicados en la *Revista de Higiene Infantil* durante 1891 y 1892, y continúa hasta 1902 con cuentos

aparecidos en la *Revista de Lucha Antituberculosa*<sup>92</sup>. Como puede inferirse por los nombres de las dos revistas, se trata de publicaciones especializadas en medicina, en donde los cuentos aparecen como las únicas piezas pensadas para las infancias.

Siete de los ocho cuentos infantiles que, hasta donde sabemos, escribió de Laperrière narran historias de adopciones en donde quien se incorpora a la familia porta una diferencia social y racial respecto de los miembros que lo acogen. Esta recurrencia –por no llamarla obsesión– podría deberse, en parte, al medio en el cual aparecen estos cuentos (como dijimos, la revista que editaba el Patronato de la Infancia), probablemente dirigidos a niños y niñas alojados en la Casa Cuna de esa entidad, tal vez ellos mismos huérfanos y a la espera de ser adoptados. Hay también que tener en cuenta que la propia Laperrière, junto a su marido, vivía por esos años en el mismo edificio.

El primero es “El pequeño grumete/Le petit mousse”. Narra cómo Francis Monnier –grumete del barco Gascuña, no mayor de quince años, huérfano y maltratado por su patrón– luego de salvar la vida de Fifí, un niño rico y bondadoso, es adoptado por los padres del pequeño rescatado. “El salvado salvará al salvador” [de Laperrière de Coni 2016: 128], leemos en un pasaje final de “El pequeño grumete”, y este lema podría pensarse, según veremos, como el *leiv motiv* también de los otros relatos de la autora. Pero detengámonos un poco en este primer cuento.

---

<sup>92</sup> Agradezco este dato a Andrea Oliva, historiadora y biógrafa de Gabriela de Laperrière de Coni.

La adopción vista como la mutua salvación entre niños o niñas de diversas razas y estratos sociales es recurrente en la narrativa de Laperrière: al igual que Fifi y Francis en “El pequeño grumete”, Eduardo y Raúl en “El pequeño hermano” y Juan y Teresa en “Los esponsales” son duplas en donde el rico y blanco –padeciente de algún mal psicológico o físico– salva y, a la vez, es salvado, a través de incorporar al niño/a pobre y morocho/a a su familia.

Veamos brevemente “El hermanito”, segundo cuento de Laperrière, traducido y reeditado años más tarde en Tejero Coni y Oliva (2016). Eduardo es un niño consentido por sus padres y su abuela, insatisfecho, déspota y caprichoso, a tal punto que los adultos que lo rodean y miman están “bajo la tiranía del cabezota” [de Laperrière de Coni 2016: 141]. Tras haber pasado unos días rodeado de amiguitos, en casa de su abuela, por hallarse su madre en reposo (el cuento sugiere que acaba de perder un embarazo), el pequeño vuelve a la soledad de su hogar, en donde solo hay adultos. Por la noche, Eduardo se muestra “taciturno, casi triste” [140]:

—Estoy convencido —dijo su padre— que Eduardo está enfadado porque no le he mostrado su árbol de Navidad.

—No es por eso —dijo el pequeño consentido— he visto el árbol, la abuela me lo ha enseñado en secreto, todo es feo, no es eso lo que quiero.

Y como todos al unísono le preguntaron:

—¿Pero qué quieres? Dilo, ¿qué quieres?

—Lo que yo quiero es un hermano pequeño.

Estupor general... [...].

—¡Tendré lo que quiero! —gritó furibundo el niño... [...].

—¡Mi querido hijo Eduardo —le dijo (la madre)— mañana tendrás tu hermano pequeño” [141].

La madre de Eduardo, decidida a cumplir su promesa, se dirige al día siguiente al hospicio de los niños abandonados. Allí, será el pequeño Eduardo quien elija a Raúl, el niño más tímido de todos los que allí encuentran. A pesar de ser uno consentido y conversador y el otro, callado y temeroso, algo los hermana apenas se conocen: “son muy bellos los dos: uno, el rubio rico, ondulado, rosa como un querubín, blanco como la nieve; el otro, el pequeño pobre, morocho, con ojos inmensos, negros y profundos como la noche” [144]. El cuento se cierra con un orden restablecido, un orden en donde las diferencias de raza y origen no determinan el presente de cada niño y, sobre todo, en donde la reparación es recíproca:

La salud volvió enteramente a la madre del pequeño Eduardo, y si ella sabe que jamás tendrá otro hijo, se consuela: dos veces ha sido madre: una vez por amor, otra por caridad. ¡Sí, desde luego ella está feliz! Eduardo y Raúl, fuertes y hermosos, envuelven a sus padres con cariño, sus dos formas de ser al contacto la una con la otra bien se han beneficiado; ellos son la alegría del hogar. Esa caridad no ha sido revestida de egoísmo: el niño de la Cuna no es la cabeza de turco del pequeño rico, no lo criamos para ser sirviente, no va respetuosamente dos pasos detrás de Eduardo en la calle y no lleva a la escuela el paquete del pequeño señor. ¡No, más bien vean! La joven mujer sale y agarra a cada uno de la mano, elegantes, los cabellos amorosamente peinados, cubiertas de rizos sus frentes de niños felices [146].

Producidos en épocas de vertiginosos cambios políticos, económicos, sociales y culturales, estos relatos visibilizan diferentes configuraciones familiares y afectivas.

### Las novelas

El segundo período lo constituyen las dos novelas, también en francés: *Fleur de láir: Roman argentin* (1900) y *Vers l'óuvre douce* (1903). Ambas se publicaron en Francia y, hasta ahora, nunca se han traducido.

Subtitulada “novela argentina”, *Flor del aire* es una obra principalmente sentimental, de estilo romántico y trama amorosa, en donde la protagonista debe sortear una serie de dificultades hasta llegar al *final feliz*, homologado aquí, como es habitual en las novelas sentimentales del siglo XIX, con el casamiento y la maternidad. Con elementos propios del melodrama, siguiendo los lineamientos de Peter Brooks, y con un argumento por momentos demasiado frondoso (según Pagés Larraya y Pierini), podría decirse que está presente aquí la clásica estructura narrativa de la virtud recompensada, estudiada por Molina en su libro *Como crecen los hongos*. Será gracias a su entereza moral que Anita Kerven, la *flor del aire* (o Flor), logrará superar una serie de eventos trágicos, entre ellos, el asesinato de su amado, el joven militante radical Luis Mendel. Pero *Flor del aire*, como veremos, es mucho más que un melodrama sentimental.

La primera parte, compuesta de diez capítulos, se ambienta mayormente en la estancia de C, un pueblo cercano a Rosario alrededor de 1890. Descripto de modo costumbrista, un

poco al estilo de *El médico de San Luis* (1860), de Eduarda Mansilla, en este escenario rural, patriarcal y fuertemente clasista, la voz narrativa se esforzará por dar cuenta de aquellos rasgos que expliquen la argentinidad a sus lectores franceses. Esta *esencia* será definida a través de la descripción de paisajes, comidas, casas, tipos sociales, vestimentas señalados muchas veces en el texto con palabras en español escritas en bastardilla y con notas al pie explicativas. Es en la estancia de C, regentada por la criolla déspota, Luciana Sáenz, donde se cría Anita Kerven, la protagonista que llega a sus cinco años con su madre, una cocinera francesa, a trabajar en casa de los Sáenz. Anita es apodada por los dueños de casa *Flor del aire* por su carácter etéreo y porque, al criarse desde pequeña con ellos, “será tan argentina como la flor del aire”<sup>93</sup>. Gracias al amor paternal que inspira Flor en el Dr. Mendel, la niña permanece en esa casa aun después de fallecida su madre y es criada como una hija propia y como discípula de este médico rural y no como sirvienta, según era el deseo de Luciana, la dueña de casa. En paralelo con este ambiente rural-familiar que describe una sociabilidad y un estilo de vida propios del siglo XIX, se narra la vida de Luis Mendel en Rosario. Hijo del médico que paterna a Flor, Luis Mendel es un joven abogado que milita en las filas de la Unión Cívica y que investiga una causa de corrupción que revela una trama de alianzas entre el poder

---

<sup>93</sup> La traducción al castellano de esta novela, a cargo de Magdalena Arnoux, se halla actualmente en proceso de edición. Es por eso que no contamos aún con los números de páginas de la versión castellana. Citamos, en nota al pie, el fragmento en su versión francesa. En este caso, en el original se lee: “Elle semblait si frêle, elle était si menue, sa faiblesse te rendait si éthérée, que te femme du docteur, en te caressant, la - surnomma *Fleur de l’air*, comme cette suave et blanche orchidée, si légère, si tenue, faite d’un siffle d’air, matérialisé en des reflets de nacre et de satin” [De Laperrière de Coni 1900: 11].

político rosarino y los terratenientes de la zona. La primera parte se cierra con el asesinato del joven radical justo antes de que publique los resultados de su investigación. Así, como propone Pierini: “el eje dramático de la obra —el asesinato de un personaje central para detener la cruzada anti-corrupción—, se corresponde con lo que la ideología del naciente radicalismo, en la prédica de su caudillo Leandro Alem, denunciaba como los males más profundos del Régimen: la vergüenza actual, la inmoralidad política, los escándalos administrativos, la corrupción impositiva...” [2007].

La segunda parte transcurre en Buenos Aires y narra, principalmente, el proceso de recuperación de Flor tras el asesinato de su amado y su recorrido por descubrir al asesino. La prosa abreva ahora en el repertorio naturalista: se describen minuciosamente hospitales, quirófanos, *meetings* políticos y sátiras a tipos sociales. Apoyada en ciertas ideas positivistas de matriz biológica, la novela va trazando, a partir de la noción del “atavismo” o determinismo genético, una suerte de jerarquía para los personajes según sus razas y orígenes nacionales. Así, en el capítulo II de la segunda parte, a propósito de dos hermanos de origen vasco, leemos:

El atavismo, una vez más, confirmaba sus conocidas teorías. Sus antepasados no tuvieron un cerebro desarrollado poco a poco mediante la educación; eso se notaba. El propio Juan, a pesar de toda su bondad y de cierta inteligencia imaginativa, nunca había podido dedicarse a estudios

serios. Lisandro no se adaptaba bien a la tranquilidad de la oficina; su robusta fuerza exigía ser ejercida afuera<sup>94</sup>.

A tono con la mirada prevalente en la época, esta pirámide ubica en su estrato más bajo a los indios, luego vienen en sentido ascendente italianos, españoles, ingleses y, coronando la pirámide, franceses y argentinos:

Los argentinos tienen una belleza regular, clásica. Parecen haber elegido, antes de nacer, lo mejor que tenían sus padres para apropiárselo, corrigiéndolo, modelándolo, fundiéndolo en una grácil armonía<sup>95</sup>.

Los franceses –y sobre todo, las mujeres francesas, como Flor Kerven– comparten este punto más alto de la escala biológica. Sobre ellas, leemos en boca de una despechada terrateniente criolla:

Estas francesas son todas seductoras con su aire de superioridad y sus modales dulces. Parece como si caminaran sobre alfileres y siempre sostienen uno entre el pulgar y el índice, dejando su mano como un pájaro que vuela. ¡No me gustan! Son mujeres que lo saben todo y estropean todos los quehaceres. Saben de cocina, pintura,

---

<sup>94</sup> “L’atavisme, une fois de plus, confirmait ses théories connues. Ses ancêtres n’avaient pas eu le cerveau développé peu à peu par l’instruction; il s’en ressentait. Jean lui-même, malgré toute sa bonté et une certaine intelligence imaginative, n’avait jamais pu s’astreindre aux études sérieuses. Lysandre était peu fait pour la quiétude du cabinet; sa force robuste demandait à s’épancher au dehors” [230].

<sup>95</sup> “Les Argentines ont une beauté régulière, classique. Elles semblent avoir choisi, avant de naître, ce que leurs pères avaient de mieux afin de se l’approprier, et encore, en le corrigeant, en le modelant, pour le fondre en une gracieuse harmonie” [31].

reparación, música, farmacia, jardinería, la medicina de los hombres<sup>96</sup>.

Esta ponderación de argentinos y franceses aboga en favor de la tesis que se sugiere, a través de los personajes o de la voz narrativa, a lo largo de toda la novela y que podríamos sintetizar en esta frase: lo mejor que puede pasarle a los habitantes de la Argentina es mezclarse con los franceses. No casualmente, el texto se cierra con el nacimiento de un bebé de madre francesa y padre argentino. En este sentido, y por otra serie de rasgos que no hago a tiempo a señalar aquí, *Flor del aire* es, además de una novela autobiográfica, como propone Pagés Larraya, y una novela política, como propone Pierini, una novela sobre la conflictiva asimilación de los inmigrantes; puntualmente, los colonos franceses en la Santa Fe de fines del siglo XIX. Lejos de tratarse de un proceso sencillo y natural, la llegada masiva de los colonos generó cambios estructurales en la población que no se dieron sin un alto nivel de violencia. Explica Ezequiel Gallo, en su libro *Colonos en armas: Las revoluciones radicales en la provincia de Santa Fe en 1893*:

Entre 1865 y 1895 [...] Santa Fe, uno de los más pobres y atrasados estados de la Confederación Argentina, pasó a ser en el segundo del país solo superado en riqueza y potencial económico por la provincia de Buenos Aires. Es que gracias

---

<sup>96</sup> “Ces Françaises sont toutes des enjôleuses avec leur air de ne pas y toucher et leurs petites - manières sucrées. On dirait qu’elles marchent - sur des épingles et qu’elles en tiennent toujours une entre le pouce et l’index, laissant leur main comme un oiseau qui s’envole. Je ne les aime pas, moi!... Ce sont des femmes qui savent tout et gâtent les métiers. Elles connaissent la cuisine, la peinture, le ravaudage, la musique, la pharmacie, le jardinage, la médecine des hommes...” [99].

a la colonización agrícola Santa Fe se convirtió en el primer productor de cereales de la república [...]. Este espectacular desarrollo de la economía provincial no podía dejar de modificar los cimientos en los cuales descansaba la sociedad provincial. En veinticinco años (1869-1895) la población de la provincia se cuadruplicó [...]. Para 1895, el 42% de la población eran colonos suizos, franceses y alemanes [...], la inmigración europea modificó de manera sustancial la fisonomía social y cultural de la región [19].

*Flor del aire* da cuenta, desde el relato de la vida íntima y cotidiana, de este proceso de reestructuración social, de la resistencia que generaron estos cambios en ciertos sectores de la sociedad criolla tradicional y, sobre todo, del sistema político. Estos conflictos tendrán su punto culminante en la revolución de los colonos en 1893, narrada en el capítulo VIII de la segunda parte:

Por las calles de Rosario, se despliega ahora el funesto espectáculo resultante de las luchas intestinas y las matanzas metódicas del hombre, quien —gracias a su civilización— sabe hacer la muerte limpia y fácil a sus hermanos. Moribundos, heridos, amigos, enemigos, exhalan sus quejas dolorosas en últimas convulsiones. La carnicería cesa, habiendo alcanzado su paroxismo con los colonos.  
—Suizos, franceses, belgas —dice un soldado que pasa—. ¿Por qué se entrometen en nuestras querellas?  
—Tienen sus convicciones, como nosotros; obedecen al mismo yugo —responde su compañero.

—¡Ojalá se hubieran quedado labrando sus campos!<sup>97</sup>.

### La obra periodística aún dispersa

Un tercer período en la producción de esta autora, periodo que corre paralelo en años con la producción novelística pero que no comparte ni la lengua ni el país de publicación, va de 1900 hasta su temprana muerte, en 1907. En esta etapa, que podría llamarse de producción miscelánea argentina, Gabriela de Laperrière escribe una gran cantidad (aún indeterminada) de textos: conferencias, panfletos, informes técnicos, notas de prensa y piezas teatrales. Dos de estas conferencias tuvieron un alto impacto en los oyentes y gran circulación pública. Es el caso de “A las obreras”, que contó con una tirada de 10.000 ejemplares [De Titto: 75] y de la “Conferencia por la Paz”, célebre en su momento por la importancia que cobraba la lucha antibelicista, sobre todo como bandera de las feministas, ante la amenaza mundial de un conflicto internacional de gran escala. En cuanto a los informes técnicos, se sabe que escribió cerca de cien, a raíz de sus visitas a fábricas y talleres, en calidad de Inspectora *Ad honorem*, entre 1902 y 1907. Las obras de teatro, hasta donde sabemos, fueron dos: “Yo no tengo la culpa” y “Triunfando”, esta última sobre las luchas

---

<sup>97</sup> “Le carnage cesse, ayant atteint son paroxysme sur les colons, l’ennemi admettant de combattre ses frères —triste préférence !— mais pas des étrangers. La trêve est proclamée —enfin—trop tard pour les corps à terre. Des étudiants de médecine, quelques sœurs, des infirmières pas sent, se penchent, lasses et pales, les brassards-marqués de la croix.

— Des Suisses, des Français, des Belges, dit’ un soldat qui - passait. Pourquoi se mêlent-ils de nos querelles ?

— lis ont leurs convictions comme nous ; ils obéissent - au même joug..., répond son compagnon.

— Que ne sont-ils restés à travailler leurs champs” [322-323].

sindicales de las alpargateras [Tarcus]. Al parecer circularon como manuscritos de mano en mano, entre los actores, se representaron con gran éxito en salas del circuito no comercial, en fábricas y en comités del Partido Socialista, pero nunca llegaron a letra de molde ni se preservaron los textos originales. En cuanto al material disperso de prensa, se sabe que Coni publicó notas en diversos medios, bajo combinaciones de su nombre, como así también bajo diversos pseudónimos. La recolección y reedición de este material se halla en pleno proceso. Por lo poco que ha sido reeditado [en Tejero Coni y Oliva] y por los estudios de quienes se han ocupado de analizar este segmento de su producción, se sabe que esta escritura no ficcional (conferencias, ensayos, notas de prensa, informes técnicos) se inicia con su militancia por la causa de la paz (plasmada en su conferencia homónima de 1901) “hasta la incorporación al socialismo, en un camino cuya radicalización le valdría —en lo partidista— la expulsión del PS y la creación de una nueva tendencia, el Sindicalismo Revolucionario” [Pierini 2007: 10].

### Conclusiones

Mientras que la Revolución del Parque y todo el período alrededor de la crisis política y financiera de 1890 sí cuenta con una tradición literaria (*La Bolsa*, de Julián Martel; *Quilito*, de Carlos María Ocantos; *Horas de fiebre*, de Segundo Villafañe, entre otras novelas), los levantamientos de 1893, verdaderas masacres de inmigrantes, según la novela y según Ezequiel Gallo, han quedado casi en el olvido. *Flor del aire* no solo construye una protagonista que se desmarca de los parámetros de la típica heroína romántica del siglo XIX (Flor Kerven es médica,

luchadora y feminista), sino que logra construir memoria, a través de múltiples recursos literarios y desde el punto de vista de una inmigrante, sobre los episodios de violencia de 1893 injustamente acallados por la historiografía prevalente. Este es uno de los motivos por los cuales vale la pena rescatar de los archivos esta valiosa novela sobre vida en las colonias francesas de la Santa Fe de fines del siglo XIX.

### Fuentes

DE LAPERRIERE DE CONI, GABRIELA [Mme. Emilio Coni] (1900). *Fleur de l'air: Roman Argentine*. Paris: Société Française d'Éditions d'art.

--- (1901). *Conferencia sobre la paz*. Buenos Aires: Coni Hnos.

--- (1903). *Vers l'œuvre douce*. Paris: Garnier.

--- (1904, 5 nov.). "El descanso de los domésticos". *La Vanguardia*, Buenos Aires.

--- (2016). "Ocho cuentos bajo el pseudónimo de Miriam (1892-1893)". Tejero Coni, Graciela; Oliva, Andrea. *Gabriela de Laperrière de Coni: De Burdeos a Buenos Aires*. Buenos Aires: Museo de la Mujer. 121-187.

### Bibliografía

BARRANCOS, DORA (2008). "Una precursora de los derechos de las mujeres trabajadoras: Gabriela Laperrière de Coni". *Revista Estudios del Trabajo*, 35: 125-129.

DE TITTO, RICARDO (2018). "El primer feminismo rioplatense: Un emergente social". *Revista Legado*, 13: 65-83.

DIMARCO, SABINA (2025). "Gabriela Laperrière de Coni: una mirada socialista y feminista sobre las mujeres e infantes trabajadores en la clasificación de residuos (Buenos Aires, 1890-1902)". *Historia y Sociedad*, 49: 145-169. [doi.org/10.15446/hys.n49.117080](https://doi.org/10.15446/hys.n49.117080) y <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=10308813>

FEIJÓO, MARÍA DEL CARMEN (1981). "Gabriela Coni: la lucha feminista". *Todo es Historia*, 175: 88-95.

GALLO, EZAQUIEL (2007). *Colonos en armas: Las revoluciones radicales en la provincia de Santa Fe (1893)*. Buenos Aires: Siglo XXI.

MOLINA, HEBE BEATRIZ (2011). *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838-1872*. Buenos Aires: Teseo.

PAGÉS LARRAYA, ANTONIO (1965). *Gabriela de Coni y sus ficciones precursoras*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

PIERINI, MARGARITA (2007). "La novela argentina de Gabriela Coni: la ficción como intervención política". *III Congreso Internacional CELEHIS de Literatura: Literatura española, latinoamericana y argentina*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Centro de Letras Hispanoamericanas. CD ROM.

--- (2009). "Discursos enmarcados: voz femenina y condicionamiento social". *Unidad y multiplicidad: Tramas del hispanismo actual: VIII Congreso Argentino de Hispanistas*. Mariana Genoud de Fourcade y Gladys Granata de Egües, eds.; Carolina Cruz, colab. Mendoza: Asociación Argentina de Hispanistas-Universidad Nacional de Cuyo: III, 188-195.

--- (2014). "Claveles rojos para Gabriela Coni". *Escritoras latinoamericanas del siglo XX*. Margarita Pierini, coord. Madrid: Maia Ediciones. 37-66.

RATZER, JOSÉ (1981). *El movimiento socialista en la Argentina*. Buenos Aires: Ágora.

SOSA DE NEWTON, LILY (1986). "Laperrière de Coni, Gabriela". *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires: Plus Ultra. 344-345.

TARCUS, HORACIO (2007). "Gabriela Laperrière de Coni". *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas*. [diccionario.cedinci.org/laperriere-de-coni-gabriela/](http://diccionario.cedinci.org/laperriere-de-coni-gabriela/)

TEJERO CONI, GRACIELA; OLIVA, ANDREA (2016). *Gabriela de Laperrière de Coni: De Burdeos a Buenos Aires*. Buenos Aires: Museo de la Mujer.

VICENS, MARÍA (2025, ene.-jun.). "Género, política y ficción en *Fleur de l'air* de Gabriela Laperrière". *Revista (an)ecdótica*, IX, 1: 87-102.

ZEBALLOS, ESTANISLAO S. (1890). *Painé et la dinastie des Renards*. Ilust. Alfred Paris. Trad. Mme. Menjou. Paris: Maison Quantin-Buenos Aires: Joseph Escary Editeurs.

# La reedición como problema metapoético: Algunos casos decimonónicos

Reedition as a metapoetic problem: Some nineteenth-century cases

Hebe Beatriz MOLINA

Universidad Nacional de Cuyo  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
hebemol@ffyl.uncu.edu.ar

## Resumen

La decisión autoral de reeditar conlleva una serie de preocupaciones no solo respecto a los distintos niveles de la forma (modalidad genérica, corrección gramatical, léxica, informativa; mejora estructural, etc.), sino también en cuanto al contenido. La distancia temporal entre la edición original y la edición definitiva se corresponde con cambios en el contexto de producción y de publicación; el público lector no es el mismo. No obstante, algunos autores deciden reeditar sin introducir variantes en los textos, mientras que otros solamente corrigen erratas y algunas frases desafortunadas. Hay, además, un tercer grupo de escritores para quienes la reedición implica la reescritura desde una nueva poética y, en consecuencia, la revisión integral de contenido y forma. A esta problemática no escapan los autores argentinos del siglo XIX. Desde los postulados de la Crítica Textual y la Poética Histórica, analizaremos algunos casos de decisiones autorales que se toman por necesidad de actualizar el mensaje; sobre todo, las referidas a las modalidades genéricas y a la incidencia decisoria de la regla de la adecuación fondo-forma, propia del romanticismo argentino, en todo el proceso de reescritura y reedición.

**PALABRAS CLAVE:** reedición, reescritura, crítica textual, poética histórica.

## Abstract

The author's decision to republish entails a series of concerns not only with respect to the different levels of form (generic modality, grammatical, lexical and informative correction; structural improvement, etc.), but also in terms of content. The temporal distance between the original edition and the final

edition corresponds to changes in the context of production and publication; the reading public is not the same. However, some authors decide to republish without introducing variants in the texts, while others only correct typos and some unfortunate sentences. There is, in addition, a third group of writers for whom republishing implies rewriting from a new poetics and, consequently, the integral revision of content and form. The Argentine authors of the nineteenth century do not escape this problem. From the postulates of Textual Criticism and Historical Poetics, we will analyze some cases of authorial decisions that are made by the need to update the message; above all, those referring to the generic modalities and the decisive incidence of the rule of the substance-form adequacy, typical of Argentine romanticism, throughout the process of rewriting and re-editing.

**KEYWORDS:** reedition, rewriting, textual criticism, historical poetics.

Este trabajo tiene cuatro objetivos: 1) homenajear a Juana Manso y a Vicente Fidel López; sobre todo, a este último, más marginado aún en los estudios literarios que Manso; 2) destacar la importancia de tener en cuenta los metatextos, o sea, las conceptualizaciones sobre la literatura que construyen los propios autores; 3) insistir en la necesidad de trabajar con las ediciones originales y de conocer la historia de sus movimientos por los distintos medios de publicación; 4) homenajear a Beatriz Curia, mi maestra en investigaciones sobre la literatura argentina del siglo XIX y en la pasión por las ediciones críticas.

Todos estos objetivos se reúnen en torno a una cuestión teórica de la crítica genético-textual: el de la autenticidad y la fidelidad del escrito, la dimensión material y documental del corpus de estudio; cuestión que, en definitiva, se pregunta por la inefable *voluntad expresiva del autor*, que es el quid que atiende la crítica textual [Ruiz: 73-75]. La digitalización creciente del patrimonio documental facilita la accesibilidad de las fuentes,

pero no garantiza que el documento digitalizado corresponda a la *mejor* edición. ¿Cuál es la mejor edición?

La respuesta más directa es que la edición preferible es la original, o sea, la primera, que muchas veces es la única. Sobre esta base puede realizarse una edición crítica, como las que publica la editorial Teseo con los textos de Mercedes Rosas de Rivero, Margarita Rufina Ochagavía o Josefina Pelliza de Sagasta, preparadas por Beatriz Curia, Carolina Sánchez y Natalia Crespo, respectivamente. Pero cuando ha habido una reedición, debemos observar si el autor respeta el original o introduce modificaciones. En este caso, ¿cuál es la mejor edición: la original o la definitiva?, ¿cuál respeta la voluntad expresiva del autor? Cuando las ediciones difieren notablemente, ¿hay una voluntad expresiva distinta por cada versión? Y, por consiguiente, cuando los cambios son tan notables y afectan la modalidad genérica y el contenido ideológico, ¿podemos afirmar que las distintas versiones son textos diferentes?; en definitiva, ¿en qué consiste la *mismidad* de un texto literario al reeditarse?

He empezado a develar estas incógnitas, desde la perspectiva de la poética histórica [Głowiński], indagando primeramente en la propia teoría literaria que los intelectuales argentinos establecen a mediados del siglo XIX y que define buena parte de nuestra literatura. En particular, me focalizo en el *Curso de Bellas Letras*, exposición sistemática y coherente de Vicente Fidel López, el primer teorizador literario argentino. La originalidad de este manual ya ha sido destacada por Elvira Narvaja de Arnoux en sus estudios glotopolíticos.

Sintetizo el núcleo conceptual de López, que constituye una propuesta teórica revolucionaria si la analizamos en relación con los axiomas académicos de aquel entonces, basados en la retórica clásica leída a través de los neoclásicos. Es tal la novedad del paradigma de López que el *Curso...*, publicado en 1845 con un alto costo para el autor y con la ortografía chilena obligatoria, lo mismo es rechazado por la Universidad de Chile por demasiado innovador.

Una de esas novedades de López, historiador con alma de novelista, es la premisa de que cada siglo tiene su propia literatura, debido a que el texto literario es un hecho social, ya que habla de y por la sociedad; en consecuencia, se constituye en un hecho histórico, supeditado al momento de la evolución o progreso de esa sociedad. López aclara, además, que el texto literario es “un documento que no solamente revela la época [...], sino que revela también los modos peculiares de sentir y de comprender de un grande hombre, del autor del libro”; por tanto, el libro es “la expresión de cierta faz de una época, tal cual la concibe un individuo” [1845: 26].

Ahora bien, esta dinámica es posible porque el texto literario es la unidad armónica –y, por tanto, bella– de tres componentes: una inteligencia (la del autor), el fondo o conjunto de ideas, y la expresión o signo que representa esas ideas y las comunica al lector [5, 29]. Los tres componentes forman un sistema que se sustenta en el “*todo significativo*” [6], la piedra angular del mensaje. El *todo significativo* o idea central genera la forma material y visible del proyecto escritural [6].

La expresión o conjunto de las exterioridades de un texto abarca tres niveles: la forma (el género elegido, la genericidad, diríamos ahora), el plan (estructura que evidencia la organización lógica de las ideas) y el estilo (equivalente al nivel discursivo de superficie). De las tres exterioridades, la más importante es la forma, que se corresponde con la unidad del asunto; por ejemplo, tragedia, historia, novela: un género literario, uno de los tipos de composición, moldes tomados de las “condiciones invariables de la naturaleza humana” que conocen tanto los escritores como los lectores [143-144]. Aun cuando condicionan al autor en un primer momento, luego le permiten crear según su idea central, y también les facilitan el acceso a los lectores, quienes conociendo de antemano esas matrices pueden aproximarse al todo que le ofrece el texto desde una mirada englobante. Por ello, López dedica la mayor parte del *Curso...* a una clasificación *sui generis* de los géneros literarios.

Desde este marco teórico, la pregunta por la *mismidad* del texto literario se respondería de la siguiente manera: si, cuando un autor revisa y modifica su texto original mantiene el ‘todo significativo’, mantiene su *mismidad*. Más difícil es responder cuándo se cambia el ‘todo significativo’; en otras palabras, cómo nos damos cuenta los lectores de que esas modificaciones implican una sustitución esencial. El fondo puede mudar con la evolución de las ideas del autor, en función de los movimientos del contexto sociocultural y de su propia vida, pero es gracias a la detección de variantes en las exterioridades del texto que advertimos y apreciamos esas mudanzas en las ideas: “si el fondo i el carácter son distintos, distintas deben ser las exterioridades especiales qe los espresen” [30].

¿Qué nivel de la expresión es el más decisivo para determinar si las variaciones son primordiales o solo relativas, poco significativas? La forma, porque –en palabras de López– “podemos asentar, sin escrúpulo alguno, que la *forma* de todo libro es un echo contemporáneo a la creación mental del asunto mismo sobre que ese libro recae. No sucede lo mismo con el *plan* ni con el *estilo*” [31], que dependen de la forma, se ajustan a ella. Aunque no se refiere a las reediciones, esta afirmación de López confirma que el cambio de forma es una razón decisiva para el cambio de identidad textual.

Ahora bien, en el movimiento progresivo de la historia literaria, en el que “se necesita *sostener i variar, conservar i progresar*” [27], las modalidades genéricas se suceden unas a otras de acuerdo con la evolución del pensamiento humano. En el siglo XIX, por ejemplo, el género novela se orienta hacia la novela histórica, como la de Walter Scott, y la novela político-social, como la de los escritores franceses.

Veamos ahora si estas respuestas teóricas, aunque tentativas y todavía incompletas, permiten analizar algunos casos llamativos de reescrituras de novelas decimonónicas, sobre las que vengo trabajando desde el comienzo de mi carrera. Me remonto entonces a mi quinto año, cuando con Beatriz Curia, directora del proyecto, iniciamos el cotejo de las dos ediciones de *Amalia*. La tarea parecía sencilla, pero a cada página las diferencias entre el texto de 1851 y el de 1855 aumentaban en cantidad y en diversidad.

Como sabemos, José Mármol, en la “Explicación”, caracteriza la modalidad genérica que ha inventado para *Amalia*:

por medio de una ficción calculada, describe “bajo una forma retrospectiva” personajes que todavía viven, pensando en los lectores del futuro, “con quienes entonces se armonizará perfectamente el sistema aquí adoptado” [1990: 53]. Crea, pues, una variante de la novela histórica, a la que Curia [1983] y yo [Molina 2011: 285-293] denominamos ‘novela prospectivamente histórica’. Pero el ‘todo significativo’ de la *Amalia* de 1851 abarca no solo la reconstrucción histórica contra el probable olvido futuro, sino también la denuncia contra el tirano que permanece por la cobardía o la complicidad de muchos compatriotas. Es, pues, también una novela política, según la describe López, ya que puede sublimar unos caracteres y humillar los otros:

una obra de partido i qe puede servir con eficacia para favorecer toda clase de miras [...] promoviendo simpatías o antipatías llenas de veemencia i capaces de servir poderosamente las pretensiones del autor. De aquí resulta, qe cada escritor, segun su partido, cria tipos ideales de perfeccion o de iniquidad, qe pone en accion por medio de los resortes de la novela provocando las ideas i los sentimientos favorables o contrarios, qe quiere imprimir en sus lectores. Así es como escribe la mayor parte de los novelistas franceses; i asi es como la novela ha venido a ser en sus manos una palanca política o social de primer orden por sus poderosos resultados [1845: 302].

Juana Manso recurre a la misma fusión de novela prospectivamente histórica y novela política cuando publica por primera vez *Misterios del Plata*. En la introducción de 1852 explicita el dolor de escribir sobre una época en la que han muerto seres queridos y sin esperanza de volver a la patria [1852: I, 6-7].

*Amalia* y *Misterios del Plata* terminan de aparecer cuando Rosas ha sido derrocado. Los deseos de libertad se cumplen. Los dos novelistas pueden volver a su Buenos Aires natal. La historia de la tiranía puede ser reescrita ante la certeza de cómo culminan los acontecimientos. Incluso, resulta sencillo planificar una serie de novelas. Mármol está obligado, además, a concluir la trama ficticia.

La segunda *Amalia* es publicada en 1855, tres años después de la primera. Poco tiempo, pero un gran cambio: el tirano ya no aterroriza, aunque muchos temen que Urquiza se convierta en otro tirano. Mármol no teme, apoya a Urquiza, pero posterga la reedición de *Amalia*. Y los porteños se separan del resto de la Argentina apenas ocho meses después de Caseros. La familia y los secuaces de Rosas siguen viviendo en Buenos Aires. Los juicios contra los mazorqueros comienzan al año siguiente. En definitiva, los lectores porteños de los ocho tomos de 1855 no son los montevideanos de 1851-1852. La época ha evolucionado notablemente; por tanto, el texto literario debe reajustarse a los nuevos tiempos. Las novedades obligan a Mármol a aumentar la ficcionalización: no de la historia, pues hay demasiados testigos como para alterarla, sino de la estrategia narrativa de cómo contar los hechos. Mármol, en tanto poeta, corrige el discurso narrativo morfológica, sintáctica y semánticamente, busca palabras más expresivas y puntuaciones más precisas; pero, como político, suprime algunos retratos insultantes de personas ahora honorables y agrega mucha información histórica, procurando que haya menos prospección y más pasado. De ello resulta una versión bastante distinta respecto de la anterior; sin embargo, la forma ha cambiado muy poco pues solo se ha reducido el

contenido político a través de modificaciones en el estilo, pero no se ha cambiado la modalidad genérica, ni el plan; *Amalia* sigue siendo el mismo texto, aunque parezcan “dos novelas distintas”.

Desde la genericidad autoral, las dos versiones tienen la misma forma; sin embargo, desde la genericidad lectoral, no. Los lectores de *La Semana* habrán leído una novela política que recurre a la prospección histórica como estrategia ficcional; mientras que los lectores de épocas posteriores la leemos como novela histórica.

El problema lo tenemos los lectores críticos e historiadores literarios pues, cuando se reedita solo la segunda versión, aunque técnicamente sea la edición definitiva, se pierde no solo la edición original sino también los pormenores de la historia escritural y los indicios antiguos que el autor ha textualizado inicialmente.

En cambio, la primera edición de *Misterios del Plata* (1852), en portugués, corresponde, sin duda, a una novela política-prospectivamente histórica; pero la segunda edición (1867-1868), en español, quince años después de la primera, en un diario porteño que deja inconclusa la publicación, corresponde al modelo de la novela histórica. No es una traducción de la versión en portugués; ni siquiera puede confirmarse que Manso haya tenido a mano alguna copia de aquella. Las variantes de autor se observan en los tres niveles de las exterioridades del texto literario. Aun cuando todavía hacia 1867 vivían algunos *personajes*, la distancia entre el hecho central (el apresamiento y la fuga de Valentín Alsina) y el presente de la escritura es de treinta años. El motor de la reedición no es el dolor por las muertes

cercanas ni el afán de construir memoria de la tiranía únicamente, sino la finalidad explícita de educar al soberano en historia, costumbres y cultura argentinas, y de colaborar con el propósito humanitario de *El Inválido Argentino*. La reedición pertenece al período durante el cual Manso se vuelca decididamente a la educación, o sea, a las escuelas, a las bibliotecas y a las conferencias; también, a la publicación del *Compendio de la historia de las Provincias Unidas del Río de la Plata*. El plan narrativo se mantiene semejante al del primer escrito, pero la musculatura y el torrente sanguíneo, es decir, los estilos son notablemente disímiles. Incluso el título ha cambiado. Lo concreto es que *Guerras civiles del Río de la Plata; Primera parte: Una mujer heroica, por Violeta, 1838* se lee y –me atrevo a decir– debe leerse como otra novela.

Último caso: *La Loca de la Guardia*, de Vicente Fidel López, que aparece primero en los folletines de *El Nacional* en 1882 y luego, en 1896, en formato libro. El cotejo textual [Molina 2017] muestra, a partir del capítulo XL, cambios significativos en el plano ideológico, que afectan la valoración de José de San Martín y, por ende, la recepción de la novela. La versión de 1882 aparecida anónimamente propicia una mirada comprensiva no solo sobre el general argentino del Ejército de los Andes, sino también sobre los militares chilenos; se suma en la trama la inclusión del accionar de un grupo de masones a favor de España. No hay otros masones en la literatura argentina del siglo XIX. La segunda versión, en cambio, se expande hacia los amores *reales* de Mariano Necochea y Pepita Morgado y hacia la sublevación de los españoles presos en San Luis, el episodio que aprovecha Martín Kohan para su novela *El informe* (1997). En concreto, López

opina que la motivación de San Martín al elegir el camino a Lima a través de Chile, en lugar del camino a Cusco a través del norte argentino, es egoísta y las consecuencias, fatales para la Argentina (cap. LV). Incluso lo acusa gravemente: “Después que triunfó en Chacabuco y que le dió libertad á Chile, el ejército argentino quedó secuestrado por el general San Martín al otro lado de los Andes” [1896: 460].

¿Alcanza con el cambio de los últimos capítulos para decretar que las dos versiones son dos novelas diferentes? Según la propuesta que venimos haciendo, la respuesta es negativa porque no ha cambiado la forma. Sigue siendo una novela histórica.

Finalmente, si atendemos a un panorama más abarcador de la novelística argentina decimonónica, la argumentación que venimos desarrollando tambalea pues muchos escritores vuelven a publicar sin modificar los textos. Por ejemplo, Juana Manuela Gorriti reedita buena parte de sus narraciones en tomos de recolección sin modificar una palabra.

Volvamos a la teoría literaria. La regla fundacional de la Generación del 37 encomienda a la literatura la misión patriótica de ayudar a construir una nueva nación. La pluma se convierte en arma de lucha contra las tiranías, las injusticias, los vicios... El propósito autoral es claramente perlocutorio, quiere incidir en el accionar de los lectores. Sin embargo, los autores no cumplen esta misión todos de la misma manera. Y en esto no hay diferencias visibles entre hombres y mujeres. Como una aproximación al problema, anticipo una especie de clasificación provisoria de dos modos paradigmáticos de transmitir la misión:

-*Literatura amistosa*: procura interesar al lector de modo afable, sin grandes sobresaltos emocionales; autor y lector se consideran iguales en cuanto a conocimientos sobre la sociedad;

-*Literatura militante*: el autor sabe más, tiene la clarividencia del vate y quiere convencer al lector acerca de qué le conviene a la patria; convence y conmueve con pasión desbordada.

Según mi experiencia de lectura crítica, los partidarios de una literatura amistosa, dialógica, reeditan sin reescribir porque el mensaje que quieren dar no está atado a la contingencia político-social, sino que perdura en el tiempo. Por ejemplo, las narraciones del primer novelista argentino, Miguel Cané (padre). Aun cuando él es uno de los autores de la teoría literaria de la Generación del 37 y analiza la sociedad argentina – a veces, en comparación con la europea –, sus novelas no son textos militantes, ni provocadores. Por ello también, conjeturamos, no son reescritos antes de volverlos a publicar. Es el caso de su novelita *Una noche de bodas*, que durante el siglo XIX aparece a través de cuatro medios de publicación distintos y dispersos, por lo que Natalia Crespo ha reeditado el texto digitalmente hace pocos años.

La literatura militante, en cambio, sale de las manos de los escritores más decididamente educadores, los que aspiran a transformar la sociedad a como dé lugar y confían en el poder de la forma literaria para deleitar e instruir a los lectores. No es por casualidad que estos novelistas prefieren la matriz de la

novela histórica: desde la memoria se proponen construir un futuro diferente.

Si el contexto de producción cambia, si los lectores y sus horizontes de expectativas cambian, si la historia ha avanzado y ha mostrado las consecuencias de los actos anteriores, la literatura no puede repetirse sin modificaciones. Y si la vida del escritor ha cambiado mucho, si sus ideas han evolucionado pero siguen siendo combativas, la reedición necesariamente se convierte en reescritura.

### Fuentes

CANÉ, MIGUEL (1854, set.). "Una noche de boda". *El Plata Científico y Literario*, II: 105-122.

--- (1857, 10-18 set.). "Una noche de boda". *El Imparcial*, Córdoba: *passim*.

--- (1858 a, 14-18 abr.). "Una noche de boda". *La Tribuna*, Buenos Aires: "Folletín".

--- (1858 b). "Una noche de boda: Novela original". Magariños Cervantes, Alejandro. *No hay mal que por bien no venga: Novela original*. (Biblioteca Americana, Obras del Dr. D. Alejandro Magariños Cervantes, III). Buenos Aires: Imprenta de Mayo. 215-256.

--- (2018). *Una noche de boda (1854): Novela original*. Ed. crítica Natalia Crespo. Buenos Aires: TeseoPress. Libro digital: <https://www.teseopress.com/unanochedeboda/>

GORRITI, JUANA MANUELA (1992-1995). *Obras completas*. Ed. Alicia Martorell. Salta: Fundación del Banco del Noroeste.

LÓPEZ, VICENTE FIDEL (1845). *Curso de Bellas Letras*. Santiago de Chile: Imprenta del Siglo.

--- (1882, 19 jun.-8 ago.). "La loca de la Guardia; Leyenda". *El Nacional*, Buenos Aires: "Folletín".

--- (1896). *La Loca de la Guardia: Cuento histórico*. Pról. Carlos Casavalle. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo.

MANSO DE NORONHA, JUANA PAULA (1852, 1 ene.-4 jul.). "Misterios del Plata: Romance histórico contemporáneo". *O Jornal das Senhoras: Modas, litteratura, bellas-artistas, theatros e critica: passim*. Digitalizado en: [juanamanso.org](http://juanamanso.org)

--- (1867, 29 dic.-1868, 16 feb.). "Guerras civiles del Río de la Plata; Primera parte: Una mujer heroica, por Violeta; 1838". *El Inválido Argentino*, Buenos Aires: "Folletín". Digitalizado en: [juanamanso.org](http://juanamanso.org)

MÁRMOL, JOSÉ (1851). *Amalia*. Montevideo: Imprenta Uruguayana.

---. (1855). *Amalia*. 2ª ed. Buenos Aires: Imprenta Americana.

---. (1990). *Amalia: 1*. Ed. crítica y anotada Beatriz Curia et al. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo – Centro de Edición y Crítica Textual Literatura Argentina.

OCHAGAVÍA, MARGARITA RUFINA (2015). *Un anjel y un demonio, o El valor de un juramento: Novela original*. Ed. paleográfica, estudio y notas Beatriz Curia y María Carolina Sánchez. (Ediciones Críticas). Buenos Aires: Teseo.

PELLIZA DE SAGASTA, JOSEFINA (2016a). *La Chiriguana (1877)*. Ed., notas y estudio preliminar Natalia Crespo. Buenos Aires: TeseoPress.

--- (2016b). *Margarita: Novela original*. Ed. crítica, estudio y notas Natalia Crespo. Buenos Aires: TeseoPress.

ROSAS DE RIVERA, MERCEDES (M. SASOR) (2010). *María de Montiel: Novela contemporánea (1861)*. Ed. modernizada y facsimilar, estudio y notas Beatriz Curia, dir., et al. (Ediciones Críticas). Buenos Aires: Teseo. [www.editorialteseo.com/archivos/2045/maria-de-montiel-tomo-i/](http://www.editorialteseo.com/archivos/2045/maria-de-montiel-tomo-i/)

## Bibliografía

CURIA, BEATRIZ (1982). "Problemas textuales de *Amalia* de José Mármol". *Incipit*, II: 61-83.

--- (1983). "*Amalia*, novela histórica". *Revista de Literaturas Modernas*, 16: 71-81.

GŁOWIŃSKI, MICHAŁ. 1976, winter. "Theoretical Foundations of Historical Poetics". Traducción al inglés B. Braunrot. *New Literary History*, 7, 2: 237-245.

MOLINA, HEBE BEATRIZ (2011). *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires: Teseo.

--- (2017). *Versiones para el debate: La Loca de la Guardia (1882-1896), de Vicente Fidel López; Edición crítica y anotada*. (Ediciones Críticas). Buenos Aires: Teseo.

NARVAJA DE ARNOUX, ELVIRA (2008). *Los discursos sobre la nación y el lenguaje en la formación del Estado (Chile, 1842-1862): Estudio glotopolítico*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

RUIZ, ELISA (1985). "Crítica textual. Edición de textos". Díez Borque, José María, coord. *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus. 67-120.