ANTOLOGÍA DE ESCRITORAS DE NARRATIVA BREVE EN LA ARGENTINA.

SIGLOS XIX Y COMIENZOS DEL XX

Marina L. Guidotti (ed.) y equipo de investigación

USAL
UNIVERSIDAD DEL SALVADOR

Antología de escritoras de narrativa breve en la Argentina. Siglos XIX y comienzos del XX

Colección Ediciones Críticas de Literatura Argentina
Dirección: Dra. María Rosa Lojo
Codirección s. XIX: Dra. Marina Guidotti
Centro de Estudios Críticos de Literatura Argentina
Dirección General: Dr. Bernardo Nante
Directora Académica: Dra. María Rosa Lojo
Instituto de Investigaciones de la
Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (IIFLEO),
Universidad del Salvador
Coordinación: Dra. Marcela Crespo Buiturón

Referato Externo Internacional

Ediciones Universidad del Salvador

USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

Antología de escritoras de narrativa breve en la Argentina : siglos XIX y comienzos del XX / Araceli Alemán... [et al.] ; dirigido por Maria Rosa Lojo ; editado por Marina Guidotti. - 1a ed adaptada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad del Salvador, 2022.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-592-302-1

1. Antología Literaria Argentina. 2. Narrativa. I. Alemán, Araceli. II. Lojo, Maria Rosa, dir. III. Guidotti, Marina, ed.
CDD 860.9982

Fecha de catalogación: 28/10/2022

©2022, Ediciones Universidad del Salvador.
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Impreso en Buenos Aires, Argentina.

Ilustración de tapa: Cintia Sand
Diseño: David Nudelman

ANTOLOGÍA DE ESCRITORAS DE NARRATIVA BREVE EN LA ARGENTINA. SIGLOS XIX Y COMIENZOS DEL XX

MARÍA ROSA LOJO
(DIRECTORA)
MARINA L. GUIDOTTI
(EDITORA)

MIEMBROS DEL EQUIPO DE INVESTIGACIÓN

ARACELI ALEMÁN
SANTIAGO ESPORA
ROCÍO LLANA
ROSINA PALLOTTI
VICTORIA PÉREZ CASSETTARI
JÉSSICA SESSAREGO

EDICIONES UNIVERSIDAD DEL SALVADOR

USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

ÍNDICE

PRESENTACIÓN 7

CAPÍTULO 1
Araceli Alemán
La primera traducción de Lina Beck-Bernard en la Argentina 19

CAPÍTULO 2
Santiago Tomás Espora
Un estudio de los motivos literarios presentes en «A mano», de Ada María Elflein 53

CAPÍTULO 3
Marina L. Guidotti
Victoria Gucovsky, la voz de una socialista en la narrativa argentina 71

CAPÍTULO 4
Rocío M. Llana
Carmen Arolf y la mitología de la inclusión nacional 101

CAPÍTULO 5
Rosina Pallotti
La multipersonalización autoral: un análisis de la obra de Raimunda Torres y Quiroga 131

CAPÍTULO 6
Victoria Pérez Cassettari
Entre ángeles y cortesanas: Celmira Acosta Cardoso, una voz indignada frente a la difamación 165

CAPÍTULO 7
Jéssica Sessarego
Herminia Brumana contra la desorientación 181

ANTOLOGÍA DE TEXTOS LITERARIOS
Acosta Cardoso, Celmira (c. 1866 - ?)
«La obra» (1899) 210

Arolf, Carmen [Flora García Black de Langenheim] (1896-1976)
«Un viaje a las islas Malvinas en 1830» (1935,1947) 215
Beck-Bernard, Lina (1824-1888)
La estancia Santa Rosa (1914) 222
Brumana, Herminia (1897-1954)
«Las desorientadas» (1923) 289
Elflein, Ada M. (1880-1919)
«A mano» (1918) 306
Gucovsky, Victoria (1890-1969)
«Ña Ciriaca» (1921) 312
Torres y Quiroga, Raimunda (¿?) (Wili, Wuili, Luciérnaga)
«Ella es él» (1884) 322
«La poetisa al menudeo» (1884) 325

Presentación

El siguiente estudio introductorio sintetiza los propósitos y las propuestas de análisis de un grupo de investigadores de la Universidad del Salvador, radicado en el IFFLEO —Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador—, en el marco del CECLA, Centro de Estudios Críticos de Literatura Argentina. El presente volumen se inscribe en el proyecto correspondiente a *Ediciones críticas de Literatura Argentina*, dirigido por la Dra. María Rosa Lojo y codirigido, en siglo XIX, por la Dra. Marina L. Guidotti, cuyo propósito es publicar textos de autores de los que no se han realizado ediciones académicas o cuyas ediciones académicas anteriores se consideran incompletas o susceptibles de mejora sustancial, a la vez que recuperar textos que aún no forman parte del canon académico, pero que podrían formarlo con razones fundadas.

Han participado en él la doctora Marina L. Guidotti, el magíster Santiago T. Espora; las licenciadas Araceli Alemán, Rocío Llana, Rosina Pallotti y Jéssica Sessarego, y la alumna avanzada en Letras, Victoria Pérez Cassettari.

No es el objetivo principal de esta *Antología* efectuar un recuento de la obra de escritoras decimonónicas y de comienzos del siglo XX; esa labor fundante fue realizada por destacados especialistas nacionales e internacionales: Lily Sosa de Newton (1967, 1986, 1995); Néstor Tomás Auza (1978, 1988, 1999); Francine Masiello (1992, 1994); Hebe Molina (1999, 2011a, 2011b, 2013a, 2013b), María Rosa Lojo (1999, 2000, 2002, 2003, 2004, 2006, 2011, 2013, 2016, 2017); Sylvia Saítta (2000), y Mónica Szurmuck e Ileana Rodríguez (2015), entre otros. Sus trabajos constituyen una fuente muy valiosa para ubicar la producción literaria de autoras poco conocidas o que aún, en el siglo XXI, no han logrado una entidad propia y el reconocimiento que, muchas de ellas como pioneras, deben tener.

Las investigaciones se han centrado, en primer lugar, en recuperar textos de narrativa breve de escritoras del siglo XIX y comienzos del siglo XX para visibilizar sus producciones. En segundo lugar, se han analizado los textos seleccionados a partir de los valores literarios, humanistas y de denuncia que presentan, que podrían suscitar interés no solo en el campo literario, sino también en otros ámbitos, como la sociología y las ciencias de la educación, entre otros.

En la primera etapa de esta investigación, se efectuó un relevamiento de las escritoras nacidas en el siglo XIX que publicaron en ese siglo o que lo hicieron en los primeros años del siglo XX. Se reconocieron más de cincuenta autoras que participaron

en publicaciones periódicas y revistas literarias y que llegaron a editar sus novelas y colecciones de cuentos.

Una vez armado ese primer mapa, en la segunda etapa, se trabajó en distintos repositorios —Biblioteca Nacional, Biblioteca Nacional del Maestro, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas, etc.— para ubicar a las autoras y sus textos —que no siempre fueron hallados— y armar así una primera selección de obras. Cabe destacar que en esa instancia se tuvo en cuenta no solo la labor narrativa, sino también la producción integral de aquellas que resultaron más prolíficas o que se destacaron por tratarse de personas vinculadas con ámbitos que excedían su labor literaria. Muchas de ellas se habían dedicado también a la docencia y habían llevado adelante, a menudo con fervor, tareas periodísticas. Fue habitual que tomaran posiciones políticas y que las difundieran a través de sus escritos, en particular en torno al tema de la educación y la familia.

Subsiguientemente, en una tercera etapa, se transcribieron los textos escogidos para la *Antología* siguiendo las pautas de una edición crítica que conlleva entre sus características el armado de un aparato crítico con comentarios exegéticos y textuales, que se suma a otras notas cuyo objetivo es facilitar la comprensión e interpretación textual. Por tanto, la edición crítica permite demostrar lo valioso de la recuperación de un texto original, a partir de una investigación documentada, y aportar nuevos abordajes a la obra. El corpus conformado a partir de esos textos originales está presentado en la segunda parte de esta edición.

Por último, los textos literarios fueron abordados críticamente a partir de diferentes enfoques teóricos reunidos en la primera parte de este volumen. En este sentido es necesario puntualizar que, por lo general, los criterios estéticos de análisis son habitualmente androcéntricos, por ello para repensarlos es necesario profundizar el conocimiento sobre las autoras mujeres, sus obras y sus intereses.

En el presente volumen, se comparte la preocupación de Zavala (1993), quien ha planteado la necesidad de realizar una interpretación crítica de los textos literarios que siguen ocupando un lugar marginal por haber sido escritos por sujetos subalternos, desde el momento en que son considerados a partir de la "diferencia" y no dentro de un corpus total. En este caso, se dará prioridad a la variable de género, por lo que quedarán para futuros trabajos otras formas de exclusión, como la etnia, la orientación sexual y la edad.

No se trata de un criterio esencialista por el cual se considere que solo los textos escritos por mujeres puedan expresar sus experiencias vitales o que en ellos haya necesariamente algo propio de su femineidad que diferencie con claridad sus obras de las de sus pares masculinos. Sin embargo, es indispensable comprender que las condiciones de producción de los diversos grupos sociales difieren y que ciertos textos han sido

marginados más por su origen que por su valor real. Además, no puede olvidarse que dicho valor es propuesto e impuesto desde ciertos espacios de poder, por lo que no son absolutos y a menudo excluyen o recluyen en su misma definición todo producto de los subalternos.

A partir de los estudios feministas, se ha renovado el interés por las producciones literarias y periodísticas de las escritoras decimonónicas tanto en Europa como en América, en toda su extensión, como se observa en el campo de la crítica, debido a las cada vez más numerosas iniciativas académicas orientadas a rescatar la singularidad humana y artística de las autoras estudiadas. Cabe destacar, entre otros, los volúmenes de la *Breve historia feminista de la literatura española* (1994) coordinados por la ya citada Iris Zavala y por Myriam Díaz-Diocaretz o el libro *No hay nación para este sexo: La Re(d)pública trasatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)* (2015), editado por Pura Fernández, que es resultado del grupo de investigación *Proyecto Creadoras y Autoras Españolas y Latinoamericanas en Red (1824-1936)*.

El canon literario argentino excluyó, sobre todo en el siglo XIX y gran parte del siglo XX, los logros de las mujeres, pero también los de los pertenecientes a otras etnias y clases sociales diferentes a las dominantes, lo que lleva a considerar —siguiendo a Anzaldúa (1987) y Spivak (1988)— que el canon es masculino, blanco, burgués, heterosexual y occidental. Se propone repensar el canon de la literatura argentina a partir de una lectura que no esté basada en el enfoque androcéntrico, sino que muestre las prácticas culturales y sociales de escritoras argentinas y extranjeras que vivieron en el país durante el siglo XIX y comienzos del siglo XX. No es tampoco el objetivo de este trabajo establecer un canon alternativo. Se plantea la necesidad de revisión del canon tradicional para prestar oídos a los silencios, establecer y observar la marginación de la que fueron objeto las mujeres en la tradición literaria y reconocer las posturas estéticas, ideológicas y culturales que sus textos presentan, con una mirada que no sea totalizadora, sino que se abra a las ricas posibilidades que el análisis literario brinda por medio de las herramientas teóricas que cada enfoque postula.

Al considerar la literatura como una práctica discursiva que no solo reproduce sino que produce ideología, es necesario identificar la manera en que las escritoras se posicionaron frente a los parámetros dominantes de cada época en la que vivieron y estudiar qué concepción se percibe en sus textos de la otredad, cuál es el lugar otorgado a sus congéneres, cuáles fueron sus preocupaciones y qué objetivos tuvieron al escribir su narrativa breve. En suma, destacar y analizar los temas que abordaron y las perspectivas desde las que los trabajaron, para poder establecer con las autoras y sus producciones una red de relaciones con enfoques actuales.

Los análisis críticos reflejados en los diferentes capítulos de esta edición siguen el orden alfabético de los autores que realizaron cada investigación en particular.

En el primer capítulo, Araceli Alemán realiza un abordaje desde la perspectiva cognitivista de la *nouvelle La estancia de Sta. Rosa* (1864), de la alsaciana Lina Beck-Bernard (1824-1888). Estudia el texto a partir de la comprobación de patrones de conceptualización relativos al viaje y a la dicotomía civilización–barbarie y trabaja su incidencia en los imaginarios de la pampa gringa, mediante la categoría de análisis de «espacio mental» (Fauconnier, [1985] 1996). Para ello, trabaja con diferentes versiones de los textos de la autora, desde los originales en francés hasta traducciones de [1864] 1914 y [1864] 1990. Hay que destacar que la versión de 1914 no había sido abordada por la crítica hasta este momento y resulta de especial interés, por un lado, por ser la que más licencias estilísticas, editoriales y narrativas se toma respecto del texto original, y, por otro, por ser la más cercana epocalmente y reveladora, en consecuencia, de la primera recepción de la autora en el país.

Santiago Espora, en el segundo capítulo, se ocupa de la escritora y docente Ada María Elflein (1880-1919), quien se destacó por desarrollar una intensa labor durante los pocos años de su vida: consiguió publicar gran cantidad de artículos y cuentos en un contexto donde la mujer se encontraba relegada por estrictas normativas sociales y educativas. Se caracterizó por su estética costumbrista y por elegir al público infantil como destinatario de la mayoría de sus narraciones breves. Además, la autora fue una precursora en cuanto a la divulgación del folklore en nuestro país, y esto permite el abordaje de sus textos desde la Tematología, una de las ramas más importantes de la Literatura Comparada. En la producción de Elflein, pueden hallarse numerosos motivos literarios de gran trascendencia a lo largo de los siglos. El trabajo se centra, particularmente, en el estudio de determinadas células narrativas —los motivos— presentes en «A mano» (1918), uno de los últimos cuentos publicados por la autora en una separata de la Biblioteca Infantil Argentina. Se establecen relaciones transtextuales con los relatos que la escritora ha incluido en uno de sus más famosos volúmenes, *Leyendas argentinas* (1906), y se comprueba cómo ella logra inscribirse en una línea narrativa con elementos trabajados por grandes escritores de la literatura universal. También, se lleva a cabo un análisis del texto a partir de conceptos narratológicos para profundizar la investigación con aportes de renombrados críticos literarios de los siglos XX y XXI.

En el tercer capítulo, Marina L. Guidotti, trabaja la obra de Victoria Gucovsky (1890-1969), escritora, profesora y periodista nacida en Italia, de familia judía, que llegó a la Argentina siendo muy niña. Autora de dos volúmenes de cuentos, *Tierra Adentro* (1921) y *El santo de la higuera* (1930), se analiza la primera colección como ejemplo del rol de una intelectual comprometida con los cambios socioculturales de principios de siglo XX, así como con la defensa de los postulados por los que abogaba el socialismo argentino. Se trabaja a partir del método biográfico (Sautu, 2004) para

recuperar la biografía de esta autora, poco conocida en la actualidad, además de realizar una reconstrucción del contexto histórico que permite dar cuenta del rol que las mujeres socialistas desempeñaron en la defensa de los derechos de las trabajadoras y los trabajadores; cómo fomentaron la educación para los niños y adultos que no habían podido acceder a ella y cómo lucharon por espacios de igualdad para todos los ciudadanos. Gucovsky aborda, también, la problemática de la migración, tanto la que provenía de Europa como la interna, y analiza sus consecuencias en la ciudad de Buenos Aires y en el interior del país. Estas temáticas, que tanto le preocuparon, están presentes en los cuentos que son objeto de este análisis. Asimismo, es de destacar su papel como periodista y directora del Suplemento literario del diario porteño *La Vanguardia* entre 1918-1923, así como sus colaboraciones para el Suplemento literario del diario *La Nación*.

Rocío Llana, en el cuarto capítulo, rescata la narrativa breve de Carmen Arolf, seudónimo de Flora García Black de Langenheim (1896-1976), autora nacida en Chascomús, que recrea episodios históricos nacionales y leyendas indígenas olvidadas. Su obra incluye relatos infantiles, novelas sentimentales, trabajos historiográficos y compilaciones como *Evocaciones argentinas* (1946). Dado el carácter popular de sus textos, la investigación se centra en la creación y difusión de ficciones orientadoras, verdaderos mitos de la identidad nacional argentina. Para ello, se tiene en cuenta el contexto de las publicaciones y el uso por parte de la autora de las técnicas de la narrativa sentimental y de la literatura infantil con la finalidad de desentrañar el mensaje que transmite a sus lectores, en qué contexto se produce esa recepción y cómo puede interpretarse en nuestros días. Arolf buscaba transmitir una visión *igualadora* de todas las clases sociales, así como recuperar y recrear elementos de la imaginería nacional que se salían del centralismo porteño con el fin de crear una Argentina unida.

Rosina Pallotti se adentra, en el quinto capítulo, en la obra de Raymunda Torres y Quiroga, que puede caracterizarse por la incertidumbre, ya que no se conocen muchos datos sobre ella, pero se puede afirmar que publicó entre 1876 y 1885. Debido a que utilizó varios nombres para firmar los textos que publicaba —se supo que eran de la misma autora cuando los reunió en su libro *Entretenimientos literarios* (1884)—, se realiza un primer abordaje a través de la teoría de los heterónimos, y se presta especial atención a cómo el uso de estas *máscaras literarias* le permitió a la autora continuar publicando luego de haber sido criticada por defender la emancipación femenina. Como eje de análisis literario se han seleccionado tres textos de Luciérnaga, uno de los heterónimos más prolíficos. En estos relatos satírico-costumbristas, se puede observar el modo en el que la autora continuó, subliminalmente, abogando por la independencia de las mujeres.

En el sexto capítulo, Victoria Pérez Cassettari aborda la figura de Celmira Acosta Cardoso (c. 1866 - ?), cuyos datos biográficos fueron recuperados a partir de su inclusión

en los primeros dos censos nacionales argentinos y de su autobiografía, *Mi padre* (1898), en la que realiza una fuerte denuncia por la injusta encarcelación de su progenitor y el accionar corrupto de la prensa y de la justicia. La escritora se desempeñó como cuentista en el periódico porteño *El sol del domingo* entre 1898 y 1899. En el cuento compilado, «La obra», se trabaja el modo en el que la protagonista impugna las implicancias de la ideología de la domesticidad y del recato, dominante en el siglo XIX, al asumir posibilidades vedadas para una joven que debía cumplir con el ideal femenino del "ángel del hogar".

Por último, en el séptimo capítulo, Jéssica Sessarego recupera el cuento «Las desorientadas» de la escritora, docente y periodista bonaerense Herminia Brumana, incluido en uno de sus primeros libros, *Cabezas de mujeres* (1923). Esta autora, nacida en 1897, en Pigüé, provincia de Buenos Aires, fue muy reconocida en su época. Escritoras más jóvenes la buscaban para pedirle consejo y la invitaban de diversas bibliotecas y espacios culturales para dar conferencias. Brumana se interesó, especialmente, por la situación de las mujeres y utilizó su literatura para formar a las lectoras en los valores que ella consideraba indispensables. Por eso, Sessarego analiza este relato desde la teoría feminista con el objetivo de desentrañar qué estereotipos de género logra poner en jaque la autora y qué discusiones propone en torno a ellos.

En síntesis, cada capítulo presenta un abordaje desde una perspectiva diferente de análisis. En el capítulo 1, Araceli Alemán aborda el texto de Lina Beck-Bernard desde la lingüística cognitiva (Dancygier, 2012; Dancygier y Vandelanotte 2009). Santiago Espora, en el capítulo 2, trabaja a Ada María Elflein desde la Narratología, en especial la Tematología, (Frenzel, 1980; Martínez y Scheffel, 2011; Naupert, 2001 y Propp, [1928] 2011, [1974] 1998). Los escritos de Victoria Gucovsky son trabajados por Marina L. Guidotti, en el capítulo 3, a partir de los aportes del método biográfico (Sautu, 2004), así como de los estudios sobre migración italiana a la Argentina (Devoto, 2003, Bravo Herrera, 2015) y la relación de la autora con la comunidad judíoargentina (Epelbaum Weinstein y Gover de Nasatsky, 1994; Escliar, 1996; Deleis, de Titto y Arguindeguy, 2001 y Tarcus, 2007). En el capítulo 4, Rocío Llana profundiza en las narraciones de Carmen Arolf a partir de diferentes perspectivas: las ficciones orientadoras (Shumway, [1991] 2015), las ficciones fundacionales (Sommer, [1993] 2004), el concepto de mito (Campbell [1997] 2018; Durand, [1964] 1968¸ Eliade, [1963] 1978, [1949] 2009) y el nacionalismo (Anderson, [1983] 2016). Rosina Pallotti, en el capítulo 5, trabaja con la teoría de los heterónimos (Maingueneau, 2015; Ruelas, 2010; Swiderski, 2011) para estudiar las producciones de Raimunda Torres y Quiroga, a la vez que se ocupa de aspectos relacionados con el rol de la mujer presentes en su obra (Frederick, 1998; Vicens, 2016, 2017). En el capítulo 6, Victoria Pérez Cassettari estudia a Celmira Acosta Cardoso, a partir de la teoría de los afectos y tiene en cuenta el concepto de ideología de la domesticidad (Kirkpatrick, 1991; Aldaraca, 1992) y la

emocionología femenina (Ahmed, [2010] 2019; Bodei, 2015; Peluffo, 2016). En el último capítulo, el 7, Jéssica Sessarego analiza la obra de Herminia Brumana a partir de postulados de la teoría feminista (Butler, [1990] 2016, Lamas, 1996; Scott, 2013) y de la noción de «desvío» de Butler.

El trabajo que aquí se presenta se propone abrir el camino para futuras investigaciones que rescaten el discurso femenino de las grandes olvidadas del canon literario argentino, en momentos en que las mujeres comenzaban a tener un nombre propio, a la vez que convertirse en un foro de debate para pensar el rol de la literatura escrita por mujeres. Hoy en día, cuando se multiplican las reflexiones en torno a los roles de las mujeres desde diversos discursos, es importante reconstruir la historia de las intelectuales que poco a poco fueron insertándose en la vida pública y cuyos trabajos se difundieron en la prensa, en textos escolares y en otras ediciones.

La diversidad de miradas sobre la Argentina y sobre las problemáticas que aquejaban a la sociedad en su conjunto fueron plasmadas por estas escritoras en sus textos. Celmira Acosta Cardoso, Carmen Arolf, Lina Beck-Bernard, Herminia Brumana, Ada María Elflein, Victoria Gucovsky y Raymunda Torres y Quiroga son ejemplos de subjetividades que, de manera creativa, a través de la denuncia, de la defensa de las libertades individuales y de una mirada multicultural dieron espacio a lo silenciado y borrado y produjeron una valiosa obra sobre la que hoy podemos realizar nuevas lecturas. Aún queda mucho por explorar en el pasado de la literatura argentina, y gracias a su estudio se actualizan y complejizan los hechos del presente.

Nuestra edición

La presente edición, al estar inscripta en el proyecto de *Ediciones críticas de Literatura Argentina*, permite a los lectores contemporáneos tomar contacto con textos de narrativa breve representativos de cada una de las autoras mencionadas. El fin es subsanar uno de los serios inconvenientes con los que se encuentran los receptores al momento de tomar contacto con obras de este período: el de poder acceder a textos que no fueron reeditados, ni parcial ni totalmente, o que no son de libre circulación.

Las obras literarias antalogadas han sido reproducidas siguiendo el orden alfabético de los apellidos de sus autoras. Este criterio se adoptó para facilitar al lector la ubicación del texto referido y estudiado, en particular, en cada capítulo.

Se reprodujeron fielmente las obras respetando la grafía original y las normas de la época sin ningún tipo de intervención textual. Es decir, no se modificaron los textos originales aun cuando se corroboraran erratas léxicas y gramaticales. Se indicaron en notas al pie, cuando se creyó conveniente para una mejor comprensión, los cambios observados en cuanto a la acentuación y la grafía de las palabras y particularidades relativas a la puntuación.

Se realizaron, asimismo, y teniendo en cuenta las particularidades de una edición crítica, notas biográficas, históricas, geográficas, antropológicas, léxicas y culturales para facilitar el acceso a diversas áreas del conocimiento, pues se considera que redundan en la comprensión más acabada de cada texto antologado. Estas notas tienen por objeto reponer el horizonte de expectativas de un lector del siglo XXI que, por lo general, desconoce el contexto en el cual se gestó cada una de las obras de las autoras que con este trabajo recuperamos.

Referencias bibliográficas

Acosta Cardoso, C. (1898). *Mi padre*. Buenos Aires: Imprenta Europea de M. A. Rosas.

Acosta Cardoso, C. (1899). «La obra». *El Sol: semanario artístico-literario*. 41, 1-2.

Ahmed, S. ([2010] 2019). Feministas aguafiestas. En *La promesa de la felicidad* (pp. 123-191). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

Aldaraca, B. (1992). *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España.* España: Visor.

Anderson, B. ([1983] 2016). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands. La frontera: The New Mestiza*. Madrid: Capitán Swing Libros.

Arolf, C. (1925). *Ana Teresa*. La Plata: Escuela de Artes y Oficios San Vicente de Paul.

Arolf, C. (1935). *Haz de añoranzas*. Buenos Aires: Imprenta López.

Arolf, C. (1937). *El hada del Famatina*. Buenos Aires: Imprenta López.

Arolf, C. (1938). *Matices sureños*. Buenos Aires: Imprenta López.

Arolf, C. (1948). *Evocaciones argentinas*. Buenos Aires: Ferrari Hermanos.

Auza, N. T. (1978). *El periodismo en la Confederación*. Buenos Aires: Eudeba.

Auza, N. T. (1988). *Periodismo y feminismo en la Argentina. 1830-1930*. Buenos Aires: Emecé.

Auza, N. T. (1999). *La literatura periodística porteña del siglo XIX. De Caseros a la Organización Nacional*. Buenos Aires: Confluencia.

Beck-Bernard, C. ([1864] 2015). *La República Argentina* [A. Crolla, Ed.; M. De Nora, Prol.; L. Piarrou de Campana, Trad. [S. Zénarruza de Clement y V. Cerati, Rev.]. Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral.

Beck-Bernard, L. ([1864] 1914). *La Estancia de Santa Rosa. Novela de costumbres argentinas*. Buenos Aires: Biblioteca Selecta Americana.

Beck-Bernard, L. ([1864] 1990). *La Estancia de Santa Rosa. Escenas y recuerdos del desierto argentino* [I. Bignon, Trad.]. Santa Fe: Alianza Francesa de Santa Fe y Universidad Nacional del Litoral.

Beck-Bernard, L. ([1864] 2013). *El río Paraná. Cinco años en la República Argentina*. [C. Beceyro, Trad.]. Santa Fe y Entre Ríos: Ediciones UNL y EDUNER.

Bodei, R. (2015). *La ira: pasión por la furia*. Madrid: Antonio Machado Libros.

Bravo Herrera, F. (2015). *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires: Teseo.

Brumana, H. ([1923] 1958). *Cabezas de mujeres* en *Obras completas*. Buenos Aires: Edición Amigos de Herminia Brumana.

Butler, J. ([1990] 2016, septiembre 16). Cuerpos que aún importan [conferencia]. Caseros. Universidad Nacional Tres de Febrero.

Campbell, J. ([1997] 2018). *La dimensión mítica. Ensayos selectos 1959-1987*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna.

Dancygier, B. (2012). *The Language of Stories: A Cognitive Approach*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dancygier, B. y Vandelanotte, L. (2009). Judging distances: mental spaces, distance, and viewpoint in literary discourse (pp. 319-383). En G. Brone y J. Vandaele (Eds.), *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps*. Nueva York y Berlín: Mouton de Gruyter.

Deleis, M., de Titto, R. y Arguindeguy, D. (2001). *Mujeres de la Política Argentina*. Buenos Aires: Aguilar.

Devoto, F. (2003). *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

Díaz-Diocaretz, M. y Zavala, I. (Coords.) (1994). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona: Anthropos.

Durand, G. ([1964] 1968). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.

Durand, G. (2000). *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.

El Sol: semanario artístico-literario (1899). Buenos Aires: Talleres Gráficos de J. Cúneo.

Elflein, A. M. (1918). *A mano*. Buenos Aires: Empresa Editorial «Universo».

Elflein, A. M. (1928). *Leyendas argentinas*. Buenos Aires: Cabaut y Cía. Editores.

Eliade, M. ([1963] 1978). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.

Eliade, M. ([1949] 2009). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza.

Epelbaum Weinstein, A. y Gover de Nasatsky, M. E. (1994). *Escritores judeoargentinos: bibliografía 1900–1987*, Volumen 1 y 2. Buenos Aires: Milá.

Escliar, M. (1996). *Mujeres en la vida y la literatura juedoargentina*. Buenos Aires: Milá.

Fernández, P. (Ed.) (2015). *No hay nación para este sexo: La Re(d)pública trasatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*. Madrid: Iberoamericana.

Fauconnier, G. ([1985] 1996). *Mental Spaces. Aspects of Meaning Construction in Natural Language.* Cambridge: Cambridge University Press.

Fauconnier, G. (2008). *How Compression Gives Rise to Metaphor and Metonymy* [conferencia]. Case Western Reserve University. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=kiHw3N6d1Js.

Frederick, B. (1998). *Wily Modesty. Argentine Women Writters, 1860–1910*. Estados Unidos: ASU.

Frenzel, E. (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.

Gucovsky, V. (1921). *Tierra adentro*. Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones.

Gucovsky, V. (1926). *Juanita. (Comedia infantil)*. Serie «Cuentos y Relatos para grandes y para chicos». Buenos Aires: Publicaciones de la *Sociedad Luz*.

Gucovsky, V. (1930). *El Santo de la Higuera*. Buenos Aires: *Nosotros*.

Kirkpatrick, S. (1991). *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España.* Madrid: Cátedra.

Lamas, M. (1996). ¿Por qué es importante la perspectiva de género? En Aguilar Gil, J. y Mayén Hernández, B. (Eds.), *Hablemos de sexualidad, lecturas* (pp. 216-229, 3.ª ed.). México: CONAPO, Mexfam.

La Vanguardia (1918-1923). Buenos Aires: CEDINCI (microfilms).

Lojo, M. R. (1999). Estela Canto: sabotaje del "género" en una poética de la visión. *Anales de Literatura Hispanoamericana,* (28) (tomo II), 907-920.

Lojo, M. R. (2000). El 'género mujer' y la construcción de mitos nacionales: el caso argentino rioplatense. En Arancibia, J., Rosas, Y. y Dimo, E. (Eds.), *La mujer en la literatura del mundo hispánico* (pp. 7-31). California: Instituto Literario y Cultural Hispánico.

Lojo, M. R. (2002). 'El ramito de romero' de Eduarda Mansilla, o el conocimiento bajo especie femenina. *Letterature d'America*. *Rivista Trimestrale. Ispanoamericana*, Anno XXII (90), 19-37.

Lojo, M. R. (2003). Dossier: escritoras argentinas del siglo XIX. *Cuadernos hispanoamericanos*, (639), 5-60. Coordinación del dossier y autoría del artículo "Eduarda Mansilla".

Lojo, M. R. (2004). Victoria Ocampo: un duelo con la sombra del viajero. *Alba de América*, *23*(43 y 44), 4), 151-165. [Reeditado en *Lectura y signo, 2* (2007), Universidad de León: 355-366].

Lojo, M. R. (2006). Genealogías femeninas en la tradición literaria. Entre la excepcionalidad y la representatividad. *Alba de América*, *25*(47 y 48), 467-485.

Lojo, M. R. (2011). Cautivas, inmigrantes, viajeros, en la narrativa de Eduarda Mansilla. *Taller de Letras,* (41), 143-160.

Lojo, M. R. (2013). Lugares femeninos de ayer a hoy. *Revista Gramma, 24*(51), 149-158. http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/2368/2943

Lojo, M. R. (2016). *Lucía Miranda (1860)* de Eduarda Mansilla y sus genealogías italianas. *Gramma*, 56, 7-12; 13-37. *Las Damas del Mar. Viajeras, Emigrantes, Literatas y Artistas desde y hacia el Cono Sur en los Siglos XIX y XX*. ISSN 1850-0153 (Impresa). ISSN 1850-0161 (En línea). http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/3920. Número completo: http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma

Lojo, M. R. (2017). María Rosa Oliver (1898-1977) y Victoria Ocampo (1890-1979); dos maneras de narrar el yo. *Mora,* (23), 149-158.

Luciérnaga (1879). Plumadas. *El Álbum del Hogar, 52*, 413.

Luciérnaga (1885). Plumadas (Para "El Indiscreto"). *El Indiscreto, 46*, 115-116.

Maingueneau, D. (2015). Escritor e imagen de autor. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 24*, 17–30.

Martínez, M. y Scheffel, M. (2011). *Introducción a la narratología. Hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Masiello, F. (1992). *Between Civilization and Barbarism. Women, Nation, & Literary Culture in Modern Argentina*. Nebraska: University of Nebraska Press.

Masiello, F. (Comp.) (1994). *La mujer y el espacio público. Periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX.* Buenos Aires: Feminaria.

Molina, H. B. (1999). *La narrativa dialógica de Juana Manuela Gorriti*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Molina, H. B. (2011a). Lectoras y escritoras en la Argentina de 1860: Margarita Rufina Ochagavía y M. Sasor. *Anclajes, 15*(2), 31-47.

Molina, H. B. (2011b). *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires: Teseo.

Molina, H. B. (2013a). Escritoras ante el escándalo de la novela naturalista (Buenos Aires, década de 1880). *Cuadernos del Sur,* (43), 183-200.

Molina, H. B. (2013b). Novelas decimonónicas en el margen. Una revisión desde la poética histórica. *Gramma*, *24*(50), 28-48.

Naupert, C. (2001). *La Tematología comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Arco/Libros.

Peluffo, A. (2016). Introducción. Emociones que importan. En *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina* (pp. 13-31). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.

Propp, V. ([1974] 1998). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.

Propp, V. ([1928] 2011). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.

Ruelas, M. (2010). *José Emilio Pacheco ante la heteronimia. El lado apócrifo del autor.* México: Universidad de Guadalajara.

Saítta, S. (2000). El periodismo popular en los años veinte. En Falcón, R. (Comp.), *Democracia, conflicto social y renovación de ideas, tomo IV de Nueva Historia Argentina* (pp. 435-471). Buenos Aires: Sudamericana.

Sautu, R. (2004) (Comp). *El método biográfico*. Buenos Aires: Lumiere.

Scott, J. (2013). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En Lamas, M. (Ed.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302, 4.ª ed.). México: Miguel Ángel Porrúa, PUEG.

Shumway, N. (2015). *La invención de la Argentina. Historia de una idea.* Buenos Aires: Booklet.

Sommer, D. ([1993] 2004). *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Sosa de Newton, L. (1967). *Las argentinas de ayer a hoy*. Buenos Aires: Librería y Editorial L. V. Zanetti.

Sosa de Newton, L. (1986). *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Sosa de Newton, L. (1995). *Narradoras argentinas, 1852-1932*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Spivak, G. ([1988] 2011). ¿Puede hablar el subalterno? Buenos Aires: Cuenco de Plata.

Swiderski, L. (2011). Autorrepresentación autoral y máscaras del yo. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, 22*, 241-256.

Szurmuck, M. y Rodríguez, L. (Eds.) (2015). *Cambridge History of Latin American Women's Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Torres y Quiroga, R. (1885). Noche del alma. *El Indiscreto, 44*, 98-99.

Torres y Quiroga, R. (1994). La emancipación de la muger. En Masiello, F., *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX* (pp. 110-112). Argentina: Feminaria.

Vicens, M. (2016). *La escritora hispanoamericana en la cultura argentina de entresiglos*. (Tesis doctoral). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Vicens, M. (2017). Ensayos profesionales: literatura, mujer y trabajo en la prensa porteña finisecular. *Anclajes, XXI* (2), 77–94.

Tarcus, H. (2007) (Dir.). *Diccionario biográfico de la izquierda argentina. De los anarquistas a la "nueva izquierda" 1870-1976*. Buenos Aires: Emecé.

Zavala, I. M. (1993). Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico. En Díaz-Diocaretz, y Zavala (Coords.). (1994). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* (pp. 27-76). Barcelona: Anthropos.

Capítulo 1
La primera traducción de Lina Beck-Bernard en la Argentina

Araceli Alemán[1*]

Amelie Lina Bernard nació en 1824, en Bitschwiller (Alsacia), región que actualmente pertenece al noreste de la Francia continental, pero que fue disputada en la guerra Francoprusiana y que perteneció a Alemania hasta fines de la Segunda Guerra Mundial. Educada por su abuelo materno en lenguas clásicas, ciencias y pintura, se interesó tempranamente en las problemáticas sociales de la mujer y se formó en Derecho penal. Su bisabuelo Conrado Pfeffel había sido un escritor vinculado a los desterrados por la Revolución y el Imperio (Torre, en Beck-Bernard, 2013). Su familia, de religión luterana, se trasladó a Suiza, donde conoció a Charles Beck, quien sería su marido y cuya empresa de colonización agrícola, Beck und Herzog, la llevaría a establecerse en la provincia de Santa Fe durante cinco años (1857-1862).

De vuelta en Europa, publicó en 1864 el relato de su viaje y afincamiento en *Le rio Parana: Cinq années de séjour dans la République Argentine* (*El río Paraná: cinco años en la República Argentina*). Ese mismo año, apareció en la *Revue des Deux Mondes* la *nouvelle* o novela breve *L'estancia de Santa-Rosa: Scènes et souvenirs du désert argentin* (*La estancia de Santa Rosa: Escenas y recuerdos del desierto argentino*). Esta *nouvelle* formaría parte del libro *Fleurs des Pampas* (1872) junto con otras dos: «Telma» y «Frère Antonio». La primera relata un episodio de emancipación en la última generación de esclavos en una hacienda cercana a la ciudad de Santa Fe entre 1852 y 1865. En *El río Paraná*…, a partir de su experiencia en Brasil, Beck-Bernard denunciaba que la esclavitud representaba «una continua violación de los derechos y la dignidad humana» ([1864] 2013, p. 24), inaceptable, en consecuencia, para cualquier persona libre y pensante. Fiel a sus ideas, la narración en «Telma» destaca los principios del abolicionismo entre los criollos independentistas, precursores «en la forma verdaderamente humana de la civilización» (Beck-Bernard, [1872] 2018, p. 129)[2]. Sin embargo, afirma también

[1*] Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), egresada del PACGES de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Profesora adjunta de Historia de la Lengua Española y de Lingüística en la USAL, y jefa de trabajos prácticos en el ITBA. Doctoranda del Doctorado en Letras de la USAL. Correo electrónico: araceli.aleman@usal.edu.ar

[2] La autora marca así el contraste con los Estados Unidos, civilizados solo en el ámbito de la economía, pero perpetradores de las peores formas de esclavitud.

que las cruentas guerras civiles junto con las falsas ilusiones respecto de que la inmigración europea proveería la mano de obra necesaria para desarrollar el país habían ocasionado la desintegración de los lazos sociales y económicos. La única esperanza hacia el final del relato sobreviene gracias a la abnegación y fidelidad de Telma, hija de una esclava liberta, que regresa a la hacienda para sobrellevar las penurias junto a quien había sido patrona de su madre. La segunda *nouvelle* está basada en unas memorias del padre piamontés Constancio Ferrero de Cavour que contienen información acerca de distintos pueblos indígenas (mocovíes, abipones, tobas) traducidas por Beck-Bernard en *El río Paraná* ([1864] 2013, pp. 155-167). «Frère Antonio» retrata las peripecias de un religioso genovés que, escapando de la pasión amorosa por una mujer, acaba en las misiones franciscanas en el Gran Chaco. El «destino» hace que un día los indios traigan como cautivos a aquella mujer que había amado en Europa junto con su marido. Se reavivan momentáneamente los sinsabores de su juventud, pero resurge, finalmente, más determinado y comprometido con su misión. En esto coinciden las tres *nouvelles* de *Fleurs des Pampas* (1872): todas concluyen en una aceptación esperanzada del cumplimiento de la voluntad de Dios.

Una edición bilingüe de la *nouvelle La Estancia de Santa Rosa. Escenas y recuerdos del desierto argentino* (1990) es producto del hallazgo del historiador José Rafael López Rosas, quien encontró la transcripción original del texto en la biblioteca de la Universidad de Ginebra. Otro historiador, Juan Jorge Gschwind (1935), afirmaba que hubo una versión en español anterior que había conocido gracias a José Luis Busaniche. Se refería a la versión que incluimos en esta antología, originalmente publicada en 1914 por la Biblioteca Selecta Americana[3]. «Telma» y «Hermano Antonio» (1872) fueron traducidas al español por primera vez en 2018, en *Trilogía narrativa y ensayos* gracias al trabajo de investigación de un equipo de la Universidad Nacional del Litoral dirigido por Adriana Crolla[4]. El rescate incluye, además de una nueva traducción de *La estancia de Santa Rosa*…, parte de la producción ensayística acerca de, por ejemplo, el régimen penitenciario de las mujeres en Europa, asunto de sostenida preocupación para la autora y que revela su marcada idiosincrasia humanista.

La alsaciana escribió, además, una biografía de su bisabuelo (1866), poemas, artículos periodísticos e intercambió correspondencia con grandes personajes de la época. Sin embargo, una parte de su obra aún está inédita en español y trabajos de juventud ni siquiera han sido publicados en su idioma original.

[3] Agradecemos a Nuria Gómez Belart por la generosa y efectiva ayuda en la búsqueda bibliográfica.

[4] Agradecemos a Adriana Crolla y a Valeria Ansó de la UNL por facilitarnos material fotográfico de la estancia de Santa Rosa en la actualidad, por mostrarnos la presencia de la autora en la narrativa de Gastón Gori y, en general, por la estimulante predisposición para el intercambio de ideas acerca de los Beck-Bernard.

Nos hemos preguntado si esta autora, nacida en Europa, y sus obras, escritas en su lengua materna, tenían lugar en una antología de escritoras argentinas decimonónicas. La respuesta afirmativa se debe en buena medida a los trabajos de investigación de, por ejemplo, Lojo (1999), Szurmuk (2000) y Torre (2013), quienes han destacado —cada una desde su enfoque— que la mirada literaria femenina de la época muestra un encuadre y hasta un campo ausente en la literatura escrita por varones. Crolla (2015) sostiene que Beck-Bernard es una figura de suma relevancia para analizar los imaginarios de la inmigración en la Pampa Gringa y, en definitiva, la matriz europea de la identidad nacional. También D'Anna (2018) pone el acento en el factor de la recepción local:

> ¿Son las obras de Lina Beck-Bernard, escritas en francés, parte de la literatura santafesina? ¿Y las de Guillermo Enrique Hudson, escritas en inglés, parte de la literatura bonaerense? ¿Y ambas, de la literatura argentina? Es indudable que estas obras, para ser incluidas, requieren una explicación adicional, que siempre tiene que ver con la recepción de la obra en el ámbito localmente delimitado. A pesar de sus temáticas, ni un Hudson, ni una Lina Beck-Bernard (o un Guinnard, o un Ebelot, o los hermanos Robertson), serían considerados dentro de nuestra literatura, si no hubieran sido leídas sus obras de una manera literaria, si sus lectores locales no se hubieran relacionado con esas obras de manera literaria; bien sea por fundar una tradición temática (o por clausurarla), bien sea para llenar un lugar, un "nicho", no ocupado por ningún autor local (p. 11).

La presencia de Lina Beck-Bernard en la novela *El desierto tiene dueño*, de Gastón Gori ([1958] 1999), en la obra de distintos historiadores y en *Caras y Caretas* (1936), que la llama «amiga de nuestra tierra» (p. 2), indica que ni su estadía en el país ni su obra pasaron desapercibidas. Especialmente, la peculiar edición cercana al centenario de la Revolución de Mayo de la Biblioteca Selecta Americana demuestra una atenta lectura conducente a una apropiación selectiva de su discurso.

Por estos motivos, nos hemos propuesto un objetivo doble. Por un lado, describiremos patrones narrativos relativos al viaje que estructuran la *nouvelle* —vinculados al propio relato del viaje y afincamiento de la autora— destinada, en principio, a un público europeo. Por otro lado, daremos cuenta de la recepción en la Argentina que se manifiesta a través de distintos procedimientos de la edición de 1914, con el objetivo de redirigir la obra a un destinatario argentino o, mejor, a construir uno con determinadas características. Nuestro abordaje se funda en la poética cognitiva, una disciplina que ofrece teorías cognitivas que dan cuenta sistemáticamente de la estructura de los textos literarios y sus efectos percibidos (Tsur, [1992] 2008). Para esto, nos basaremos especialmente en la teoría de la integración conceptual, originada en la semántica

cognitiva, de Fauconnier y Turner (2002) y la aplicación a la literatura que propone Dancygier (2012) con los denominados espacios narrativos.

Las fuentes y las traducciones

Además de la bibliografía especializada, para esta edición crítica y análisis, hemos trabajado con todas las fuentes disponibles de la *nouvelle*, a saber:

A) Publicación original en francés

Beck-Bernard, L. (1864). L'estancia de Santa-Rosa, scènes et souvenirs du désert argentin. *Revue des Deux Mondes*, *54*(34), 315361. Recuperado de: https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/scenes-et-souvenirs-du-desert-argentin/.

B) Segunda publicación en francés, junto con otras dos nouvelles

Beck-Bernard, L. (1872). *Fleurs des Pampas: Scènes et souvenirs du désert argentin.* Ginebra: F. Richard Libraire Editeur.

C) Tres traducciones y ediciones en español

1. Versión adaptada y prologada (s. d. de traductores ni de editores)

Beck-Bernard, L. (1914). *La Estancia de Santa Rosa. Novela de costumbres argentinas*. Buenos Aires: Biblioteca Selecta Americana.

2. Edición bilingüe

Beck-Bernard, L. ([1864] 1990). *La Estancia de Santa Rosa. Escenas y recuerdos del desierto argentino* (Trads. Bignon, I.; Maitre, R.; Yost de Pasamonti, M.) (Prol., Soumerov, R. V.) (Introd., López Rosas, J. R.). Santa Fe: Alianza Francesa de Santa Fe y Universidad Nacional del Litoral.

3. Traducción modernizadora

Beck-Bernard, L. ([1872] 2018). La estancia de Santa Rosa. En Crolla, A. (Ed. y Prol.) *Lina Beck-Bernard: Trilogía narrativa y ensayos* (Trads., Cerati, V.; Zenarruza de Clément, S.) (pp. 55-125). Santa Fe: Ediciones UNL.

Es frecuente en la prosa original en francés de Beck-Bernard el empleo de palabras en español —muchas, específicamente de la variedad local— destacadas tipográficamente en cursivas y acompañadas con la traducción o definición en francés. Estos procedimientos fueron eliminados en la versión publicada recientemente por la UNL **(3)** con el propósito de *aggiornarla* para el «público argentino que hoy vería redundantes ciertas explicaciones, necesarias para ilustrar a un lector europeo de la época en que se escribió la obra» (2018, p. 48). La cuidada edición se ocupa, además, de enmendar los errores típicos en viajeros de esa época, que confunden especies animales y vegetales desconocidas, y ven, por ejemplo, «jaguares» en lugar de «jaguaretés» o «avestruces» por «ñandúes», correcciones que se señalan en nota al pie.

La traducción de 1990 **(2)**, por lo general, respeta la fórmula original de cursivas con la explicación del término. Sin embargo, corrige los errores de ortografía de Beck-Bernard en español. La traducción más antigua (1914) **(1)** coincide con la más reciente (2018) en el procedimiento de eliminar las operaciones metalingüísticas mencionadas, pero, a diferencia de esta, es la que más licencias (estilísticas y editoriales) se toma respecto del texto original. Sin embargo, por ser la más cercana epocalmente, es también la más reveladora acerca de la primera recepción de la autora en el país.

Para los fines de la investigación propuesta, se recurrirá necesariamente a la versión más fiel a la de Beck-Bernard, es decir, la de 1990. No obstante, hemos preferido editar y remitirnos para el análisis en general a la versión de 1914, que se transcribe, en el apartado antológico, por primera vez desde ese año, como modo de contribuir a iluminar el lugar de la obra de Beck-Bernard en la tradición literaria argentina. Esta traducción, que tampoco ha sido analizada por la crítica hasta ahora, constituye la primera traducción de la autora en el país. Hasta donde conocemos, se conservan apenas dos volúmenes (sin tapa) de esa edición: uno, en la Universidad de Austin, Texas; el otro, en *Digital Library and information technology Ibero-American Institute - Prussian Cultural Heritage Foundation*. Ninguno contiene datos de los editores ni de los traductores. Finalmente, la traducción de la UNL, así como su estudio introductorio, oficiarán como referencia general.

La perspectiva cognitivista en la literatura

¿Por qué la literatura no es mentira, a pesar de que no dice estrictamente «la verdad»? ¿Es un constructo mental, lingüístico o cultural? ¿Hay diferencias entre las historias reales y las ficcionales? ¿Cómo se compone y cómo se codifica el significado de las historias? ¿Qué función tienen para nuestra especie? Dancygier (2012) alega que estos interrogantes requieren de un rediseño de las humanidades y del paradigma científico en general. En efecto, la «revolución cognitiva» a fines del siglo xx obligó a reformular los límites y relaciones transdisciplinares (Crane y Richardson, 1999; Varela, Thompson y Rosch, 1993). No es excepción el campo de la literatura, donde florecen abordajes como la estilística cognitiva, lingüística cognitiva literaria, estudios literarios cognitivos, ciencia cognitiva de la literatura, poética cognitiva, retórica cognitiva, neuroestética y neurohermenéutica.

A grandes rasgos, los estudios cognitivos dan cuenta de todas las actividades de procesamiento de la información: desde la percepción de estímulos inmediatos hasta la organización de experiencia subjetiva. Esto es, los mecanismos a través de los cuales conocemos el mundo, transformando experiencia corporal, perceptual, cultural, etc. en estructuras conceptuales (información organizada) que podemos

almacenar y reutilizar en situaciones nuevas de modos creativos y verdaderamente eficaces. Esta base experiencial del significado emerge en el lenguaje de diversas maneras.

Supongamos una conversación cotidiana en la que un participante relata cómo, gracias a un ascenso laboral conseguido al tiempo en que se efectivizaba una restructuración en su empresa, el antiguo jefe, que antes lo maltrataba, había quedado subordinado a su nuevo cargo. Su interlocutor le responde: «Las vueltas de la vida…». La respuesta es elíptica, efectiva y sin esfuerzo. Implica, sin embargo, una cantidad no desestimable de facultades cognitivas: la referencia simultánea a la vida en general y a una situación laboral específica de una persona; y la concepción de la vida como un camino, es decir, espacialmente (con un punto de origen, uno de llegada y un trayecto). Así, las vueltas en un camino equivalen a las vicisitudes de la vida. Consideremos una segunda situación: un niño le dice a su madre que hizo la tarea de matemática y de ciencias sociales, pero no la de biología, a lo que la madre responde: «Siempre te faltan cinco para el peso». El chico entiende fácilmente la reprimenda. La frase idiomática está basada en una estructura prelingüística y prerreflexiva denominada esquema de imagen (Johnson, 1987, 2007) de parte-todo: dada una unidad de medida (monetaria, en este caso), esta representa el todo y la ausencia de una parte indica una disfunción. Los esquemas de imagen son representaciones básicas de la experiencia en el mundo que permiten estructurar dominios más complejos de conocimiento.

Como se observa en estos ejemplos, simples solo en cuanto a su carácter inconsciente[5], estos fenómenos lingüístico-cognitivos son ubicuos en la comunicación cotidiana. Lo son también en discursos políticos y publicidades; y, en literatura, en los géneros más factuales, como los relatos de viaje, tanto como en la poesía, y desde los estilos minimalistas hasta los maximalistas (Dancygier y Sweetser, 2014, p. 196). Si bien el lenguaje figurado o no literal adquiere características específicas según el género discursivo, no es un asunto meramente estético y ni siquiera del plano de expresión, sino que manifiesta el procesamiento local de determinada información, comprensible así para el receptor tanto como para el emisor.

Uno de los postulados más radicales de la lingüística cognitiva es que el lenguaje es simbólico: hay una motivación que liga la forma con el significado (Langacker, 1987, 2002). Se concibe al lenguaje como un módulo integrado de la mente humana que, por lo tanto, participa de las otras facultades cognitivas, como la categorización, imaginación, percepción, memoria, entre otras. Dancygier (2012) explica que las elecciones lingüísticas específicas en el nivel más básico (como los

[5] No accesibles por vía introspectiva directa.

pronombres, las expresiones referenciales y el tiempo gramatical) repercuten en los niveles más altos del discurso narrativo, en el que emergen nuevas configuraciones de significado. La poética cognitiva realiza su propósito transdisciplinar al «dilucidar los procesos cognitivos que operan en la creatividad humana para dar cuenta de sus productos como totalidades gestálticas y cómo es que la creatividad estética puede iluminar el funcionamiento del lenguaje y de la cognición humana» (Alemán, 2019, p. 73).

Este abordaje resulta especialmente apropiado en el caso de *La estancia de Santa Rosa*, escrita por una europea, pero situada en la pampa argentina, donde la autora vivió durante cinco años. En los siguientes apartados, se analizará cómo emergen en el texto las distancias ambiguas e inestables entre los espacios mentales de origen de Beck-Bernard y los del mundo nuevo, considerando su bagaje cultural y las imágenes previas o referidas. Cognitivamente, las nuevas experiencias del viaje se organizan a partir de estructuras conceptuales previas, las que resultan enriquecidas o levemente modificadas en el proceso. El discurso literario suma niveles de estructuración conceptual de la experiencia, lo que favorece la modificación de las estructuras, especialmente en el caso de la escritura de una intelectual letrada, filántropa y «feminista *avant la lettre*» (Crolla, 2017, p. 307) como Beck-Bernard.

El relato de viaje en la literatura de viaje

La coincidencia en el año de publicación (1864) de *El río Paraná…* y de *La Estancia de Santa Rosa* no es la única ni la más importante entre estos relatos. Mientras que el primero narra el viaje desde Europa y el afincamiento en Santa Fe, entre 1857 y 1862, de la autora junto con su familia e incluye descripciones y reflexiones etnográficas y culturales, el segundo cuenta una historia de amor frustrada entre un descendiente de indígenas (José) y una mujer blanca (Mercedes) que tiene lugar en una estancia de la misma provincia. Se suma a esta el relato convergente de un viajero inglés (Sir Henry Williams), quien, escapando al tedio en su país, cruza el océano y se adentra en el río Paraná hasta llegar a dicha estancia. Un segundo viajero que visita el lugar años más tarde actualiza la estructura del marco narrativo, para mostrar qué ha pasado con los personajes de la estancia.

En el marco más externo del relato, un narrador pretendidamente objetivo ofrece las coordenadas espaciotemporales:

> Las Provincias Unidas del Río de la Plata ofrecen hoy el espectáculo conmovedor de una sociedad civilizada, enfrentada con una sociedad bárbara, cuya resistencia encarnizada se prolonga en las vastas soledades bordeadas por las Cordilleras, adonde se la ha hecho retroceder. Al tomar posesión, hace trescientos años más o menos, de este hermoso país, los españoles no pudieron

> darle lo que ellos mismos no tenían, es decir, una organización sana y vigorosa (Beck-Bernard, [1864] 1990, p. 33)[6].

La configuración histórica y espacial de la dicotomía civilización-barbarie aparece desde el mismo *incipit*. Se explicita a continuación la clave de lectura del relato como un estudio de costumbres: «Los personajes están tomados aquí de lo vivido; son recuerdos, hechos reales, que han sido agrupados en un episodio característico de la vida hispanoamericana» (Beck-Bernard, [1864] 1990, p. 36). Como señala Soumerov (en Beck-Bernard, 1990), la aclaración tiene, más bien, el efecto contrario, ya que inscribe la obra dentro de las convenciones de la ficción:

> no es un clásico relato de viajes. Su estructura alterna, en efecto, la descripción de los espacios rioplatenses (especialmente santafesinos) y la anécdota novelesca a la manera de ciertos relatos de la época. Se trata de […] dos textos paralelos que se van acercando hasta fundirse hacia el final en uno solo (pp. 7-8).

De acuerdo con la clasificación de Carrizo Rueda, «la "literatura de viajes" tiene como referente primordial una ficción, mientras que, en el "relato de viajes propiamente dicho", no se pueden separar de ningún modo lo documental de los recursos atribuidos a la "literariedad"» (2008, p. 11). Aunque reconoce que los textos concretos desafían las categorías, entiende que estas tienen un potencial teórico y metodológico (Carrizo Rueda, 1997, 2008). Además, describe que, con frecuencia, «"la literatura de viajes" elige muchas veces travestirse de "relato de viajes" como recurso de verosimilización» (2008, p. 17). *La estancia de Santa Rosa* conforma un travestismo en sentido inverso, es decir, el relato de viaje (y la experiencia de viaje) convertido en literatura de viaje.

De acuerdo con Szurmuk (2000), escribir sobre viajes requiere, por un lado, el involucramiento activo del viajero-escritor con lo que está observando y experimentando como otredad y, por otro, tener presente los espacios y comunidad de origen que sirven como punto de comparación[7]. Agrega que estos procesos de conceptualización en el espacio de la frontera cuestionan especialmente las categorías de hogar, paisaje, región, lenguaje y nación, y son propios de la escritura femenina, la que subvierte el tropo de la jerarquía vertical al posicionarse dentro de su narrativa como sujeto y objeto de la mirada. Torre (en Beck-Bernard, 2013) coincide en la cualidad de desplazamiento de la mirada de Beck-Bernard, que permite ver contrastes, hibridaciones y reciprocidades. Szurmuk (2000) afirma que Lina Beck-Bernard, al igual que otras escritoras profesio-

[6] Citamos aquí la edición de 1990, ya que, como se explicará más adelante, esta parte ha sido suprimida en el texto de 1914.

[7] También Crolla (2015) se refiere al nomadismo del imaginario que crea «constructos móviles».

nales de la época, procuró borrar su subjetividad de los textos. Así, se «autogestionó» un espacio textual en *El río Paraná*, en el que pudiera *reinar* (en un juego de palabras, la llama «la reina del interior») y rebelarse contra la autoridad masculina no abiertamente, sino a través de pequeñas insubordinaciones[8].

Es difícil no vincular la figura de Sir Henry a la cualidad de viajera de la propia Beck-Bernard: si bien ambos pertenecen a países «civilizados», no son agentes directos de la empresa colonizadora ni dejan de ver algunos de los problemas de esta, así como los muchos matices de la pampa y sus habitantes[9]. La figura del viajero inglés, tan característica de la época, abre un espacio textual para codificar ciertos aspectos, impresiones o fantasías del viaje, quizás especialmente aquellos no contados en *El río Paraná*.

Si bien el relato de viajes fue publicado en simultáneo con la *nouvelle* una vez regresada la autora a Europa, el primero es fruto de la reelaboración de los apuntes que había tomado en su diario personal durante el mismo viaje, mientras que no sabemos con certeza cuándo compuso la segunda. Coincide el sustrato experiencial de la «doble llegada»[10] que implica el viaje al interior (Torre, 2010), pero difieren las estrategias discursivas para estructurar el material. Presentamos algunos ejemplos, cuyo análisis solo esbozaremos aquí y ampliaremos en los siguientes apartados:

[8] Basada en la noción de «tretas del débil» de Ludmer (1985).

[9] Algo de esto aparece en la novela de Gori (1999) acerca de la vida en la colonia santafesina: «Lina no se interesó nunca directamente en los negocios de su marido. Ella estaba al cuidado de sus hijas en la ciudad. Sentía con apasionamiento la vida pintoresca de la región y Beck hallaba elevado estímulo en su inteligencia» (p. 158). Mientras Charles aparece activo ocupado en la actividad agrícola y en la organización de los inmigrantes, Lina es retratada brevemente, aunque ya en función de escritora y desempeñando un importante rol social. La novela culmina, de hecho, con una fiesta organizada por Lina para festejar la cosecha con el objetivo de levantar los ánimos de los colonos nostálgicos de Europa: «Estaban todos de fiesta como si allí naciese un tiempo definitivo de ventura» (p. 258).

[10] En realidad, tanto sir Henry como los Beck-Bernard hacen una serie de escalas en distintos países del continente americano luego de atravesar el océano. Lo que queremos destacar es que tanto la travesía marítima como aquella que conduce al interior implican peligros reales y percibidos, en tanto exposición a lo desconocido.

El río Paraná ([1864] 2013)	*La estancia de Santa Rosa* ([1864] 1914)
(1A) Fletamos una linda goleta genovesa llamada *Rey David*. El mismo patrón del navío será quien nos conduzca. Digamos algo, al pasar, de la gran cantidad de genoveses que navegan por las aguas del Paraná, de Montevideo al Paraguay. Esta población es muy interesante. Se compone en su mayoría de excelentes personas, pacientes, sobrias, activas y de una probidad notable. Por eso, casi toda la navegación del río está hecha exclusivamente por italianos; son ellos los que van y cargan la cal en la ciudad de Paraná, las naranjas en Santa Fe, la *yerba** o té del Paraguay en Asunción. Son ellos los que transportan todos los productos indígenas o europeos; son también reputados y con razón por ser los mejores pilotos del Río de la Plata, del Paraná, del Uruguay y de todos sus afluentes […]. El Néstor de la tropa, Suracco […] prueba demasiado seguido las *damas juanas* de vino Carlón, que el capitán guarda en reserva (p. 58).	(1B) Las personas á quienes había sido dirigido sir Henry aconsejáronle, para satisfacer mejor sus gustos de aventuras, que no remontara el río sobre los grandes *steamers* del Paraguay, sino que eligiera las goletas genovesas que hacen la navegación del río. Embarcóse, pues, en el pequeño barco á velas, la *Joven Baldomera*, capitán don Gaetano Peretti. Halló una tripulación compuesta de esos bravos marinos italianos que dejan su hermosa patria para ir á ganarse, al cabo de diez o quince años de ruda labor en el continente americano, el derecho de descansar en su vejez: gente excelente, alegres como niños, sobrios, honrados, valientes, y que se conquistan fácilmente con una palabra benévola ó con una muestra de simpatía […]. Por el lado de la popa, en una especie de armario, don Gaetano mostró a sir Henry unas damajuanas de vino carlón (pp. 228-229).
(2A) El río [de la Plata] es inmenso, un verdadero mar, majestuoso, infinito. No distinguimos las orillas por ningún lado. A la derecha una isla, Martín García, acantilados de roca sobre los cuales se ven algunas casitas y un fuerte. El río tiene ahí, dicen, veinticinco leguas de ancho (p. 59). Cómo describir este río inmenso, este mar sin fin, levantando olas que justifican perfectamente lo que significa su nombre (en guaraní *Paraná* quiere decir *como el mar*). Nada se parece a la belleza de este río salpicado de numerosas islas y del que, por su inmensidad, no se pueden ver al mismo tiempo las dos orillas (p. 63).	(2B) El Río de la Plata, inmenso como el mar, confundía sus líneas con las del horizonte. […]. A eso de las cinco, levantóse, en efecto, la brisa, pero con una violencia tal, que el capitán juzgó prudente no partir. El río trabajado por un viento suroeste, hinchábase en olas enormes que se estrellaban con furia contra la costa cuyos contornos distinguíanse apenas en el horizonte. La goleta bailaba sobre sus anclas y parecía, en medio de la tormenta, como una hoja de árbol hecha juguete del huracán; pero, con sus mástiles calados, sus velas arriadas, su capitán con el ojo en la brújula y sus marineros listos para la maniobra, la *Joven Baldomera* estaba lejos de hacer un papel desairado (pp. 229-230).

(3A) Cuentan que una de estas balsas naturales (llamadas *camalotes* en el país) bajó hasta Buenos Aires con un tigre encima y entró de noche en la rada. El jaguar, rugiendo de terror, despertó a los marineros de algunas embarcaciones. Como la noche era oscura, prendieron antorchas de resina cuya luz, proyectándose sobre el agua, les hizo ver el camalote y su extraño navegante. Las balas, que impactaron en la cabeza del jaguar, dieron fin a este raro viaje (p. 64).	(3B) Sir Henry, muy apasionado por las flores, vió algunos ejemplares magníficos y acercando el bote á la tierra, aprestábase á hacer amplia cosecha. —¿Tiene usted su revólver? preguntóle Gaetano. —Sí, pero, ¿a qué viene la pregunta? ¿Teme usted á los piratas costeros? dijo sonriendo sir Henry. —Eso no, pero sí á los jaguares. Por la noche, en tiempos claros como éste, acechan en las matas los grandes dorados del Paraná que la luz atrae á flor de agua ó que vienen a depositar sus huevos en las hierbas flotantes de la orilla. Aun no había concluído de hablar don Gaetano cuando un enorme cuerpo negro, pasando como una sombra por encima de sus cabezas, dió al bote tan fuerte sacudida que lo hizo peligrar, sumergiéndose luego en la onda á pocos pasos de allí. —¡Tire! gritó Gaetano. Sir Henry apuntó con destreza y sangre fría. En el mismo momento, un ruido ronco y estridente se hizo oir. El animal, herido en el pulmón, teñía el agua alrededor suyo y se revolvía con las convulsiones de la agonía. Veíase sobrenadar ya su ancho pecho blanco, ya su magnífico pelaje amarillo picado de manchas negras. Sus ojos, que habían brillado como ascuas, se apagaron de á poco. —¡Pronto, pronto! Tratemos de mantenerlo á flote antes que se hunda, dijo Gaetano, y echando mano á un lazo, lo arrojó, con la maestría de un gaucho, al jaguar agonizante; luego acercando la embarcación a la orilla, la amarró y saltó a tierra con la punta del lazo en la mano. —Dos hombres no bastarían, dijo, para levantar este enorme animal: nuestro bote habría zozobrado por la magnitud de sus esfuerzos; vamos á sacarlo á tierra y mañana, antes de que salga el sol, enviaré a algunos de mis marineros para quitarle la piel (pp. 231-232).

Así como el narrador en tercera persona del singular en 1B reemplaza el nosotros de 1A, la generalización respecto de los navegantes genoveses se singulariza en 1B, 2B y 3B, para narrar un suceso particular en que estos muestran su destreza. Se parece la descripción en 2A y 2B, con la diferencia de que, en la segunda, prima un ritmo narrativo marcado por la alternancia de los pretéritos imperfecto y perfecto. En cambio, 2A conjuga dos clases de presente: uno puntual, que acompaña la acción; y otro, extendido, de aquello que fue, es y será. Asimismo, la forma impersonal del relato referido en 3A se vivifica en una escena dinámica en 3B. El narrador configura aquí el testigo y fuente de esos relatos que el narrador de 3A reproduce.

Por último, 1A y 2A explicitan un acto de habla enunciativo (*digamos algo, al pasar…*; *cómo describir*) y, a la vez, actos de habla anteriores (*dicen*, *cuentan*). Los verbos *dicendi* en *El río Paraná…* contribuyen a formular una determinada actitud comunicativa, una intermediación activa y manifiesta de la narradora, más cercana al comentario que a la narración.

Lo que nace en y del desierto

La noción de marco conceptual es una de las muchas a través de las cuales el cognitivismo da cuenta de cómo almacenamos la información acerca del mundo de manera significativa, asociando lo semejante, lo que tiene relación en nuestra experiencia:

> Los marcos son trozos de estructura conceptual fuertemente unidos que son evocados en simultáneo. Los marcos léxicos [las palabras] son, por supuesto, marcos que son evocados frecuentemente como para tener nombres […]. Típicamente, los marcos complejos poseen roles y relaciones entre esos roles[11] (Dancygier y Sweetser, 2014, p. 18; traducción propia).

La palabra *hijo/a*, por ejemplo, evoca las de padre, madre y la relación de haber sido engendrado por ellos y, típicamente, nociones de cuidado, educación y semejanza. Así, la denominación genérica «hijos del desierto» para los indígenas ([1864] 1914, pp. 20 y 283; [1864] 2018, p. 57) y, en particular, en referencia a Carmen, nodriza de las hijas del estanciero, activa el marco relativo a las relaciones filiales entrecruzado con la noción espacial del desierto. La referencia tiene, además, un carácter metonímico. En los términos de Langacker (1993), la metonimia se trata de un *fenómeno de punto de referencia*, dado que permite el acceso a una entidad conceptual de destino por vía de otra (vehículo), que es percibida como más saliente. En este caso, *Carmen* e *hija del desierto*, respectivamente. La metonimia para la indígena conlleva un valor sociocultural, dado que hace primar lo

[11] *Frames are thus tightly linked chunks of conceptual structure which get evoked together. Lexical frames are of course frames that are evoked together often enough to be given names […]. Typically, complex frames have roles, and relations between those roles.*

colectivo sobre lo individual. Los nombres de las personas son marcos léxicos específicos, responden a la necesidad comunicativa de referirnos a determinados individuos. «Hija del desierto» configura una estructura conceptual más compleja que involucra rasgos de distintos marcos.

La teoría de los espacios mentales, propuesta originalmente por Fauconnier en 1985 y reformulada luego como teoría de la integración conceptual junto con Turner (2002) —uno de los pioneros de la perspectiva cognitivista en literatura— permite una explicación más exhaustiva de la complejidad de esta configuración. Los espacios mentales son constructos conceptuales que resultan de la fusión de otros preexistentes (marcos, dominios, otros espacios mentales) y sirven para la comprensión localizada, así como para orientar la acción. La hipótesis es que tal funcionamiento tiene una base neurobiológica, esto es, que la integración tiene su correlato en la activación de circuitos neuronales (Fauconnier y Turner, 2002). Se caracterizan por su dinamismo, la facultad de ser creados, activados o manipulados en la progresión de los discursos (*en línea*), pudiendo ser integrados en estructuras mayores con creciente nivel de complejidad. No es un procedimiento exótico, sino uno económico cognitivamente[12] y constitutivo del lenguaje natural.

A través de la proyección selectiva de los *inputs* o espacios de entrada, emerge una estructura semántica (*blend*) que no está disponible en ninguno de los dos por separado ni en ninguna entidad del mundo en sí misma. En este caso, un *input* es el de la familia y otro es el del espacio: así como las personas típicamente nacen de un padre y de una madre, nacen en un lugar determinado. Esto es, tienen un origen genealógico y uno geográfico, lo que aparece en el espacio genérico, el espacio mental que se proyecta en cada uno de los *inputs* y que contiene lo que estos comparten (ver figura 1).

El desierto no es un espacio neutral desde el punto de vista del narrador del relato. Tal como precisa el marco costumbrista, la barbarie tiene asiento en el desierto: «las vastas soledades bordeadas por las cordilleras»; «En las provincias del centro, a medida que uno se acerca a los desiertos del Chaco»; «los vastos desiertos del extremo norte […] esos inmensos llanos» ([1864] 1990, pp. 33-35), donde conviven gauchos e indios. Asimismo, «el partido retrógrado, astuto y bárbaro, cuyo representante más tristemente célebre fue el dictador Rosas» ha penetrado en las ciudades y en la intimidad doméstica. Así el «salvajismo» y el «lujo excesivo» han obstaculizado el verdadero progreso de la «civilización industrial, que ingenieros infatigables lanzan con sus maquinarias» ([1864] 1990, pp. 33-34).

Se observa a todas luces la coincidencia con la antinomia civilización-barbarie en los términos de la tradición decimonónica local. Particularmente este *blend* concuerda

[12] Capacidad de procesar más información con menor esfuerzo cognitivo.

con el determinismo de Sarmiento en el *Facundo*, para quien, en el «desierto», «la civilización es del todo irrealizable, la barbarie es normal» ([1845] 1972, p. 20).

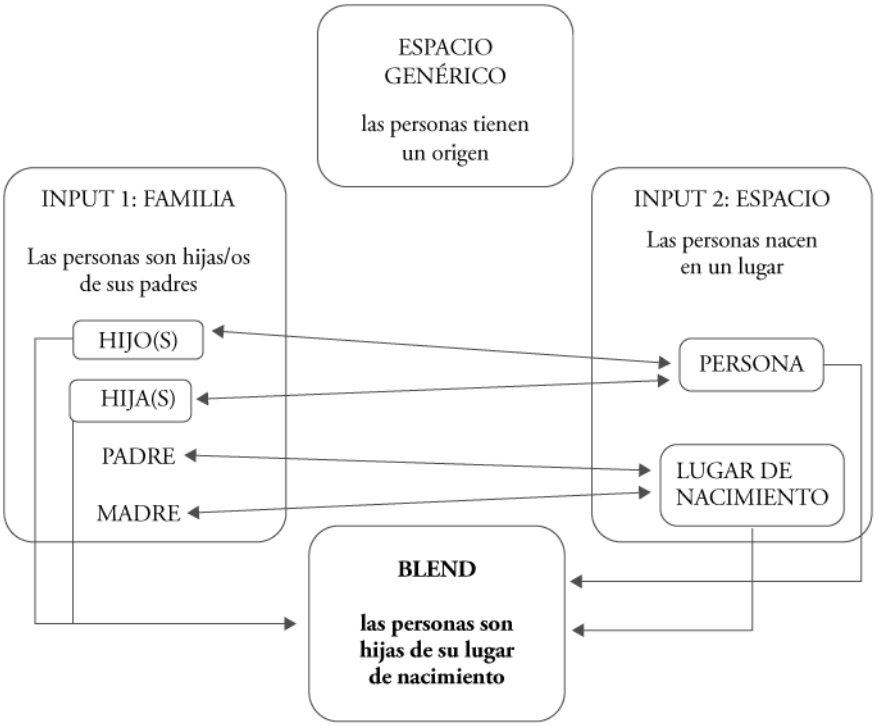

Figura 1

La denominación «hijo/a del desierto» implica, por lo tanto, un determinado punto de vista, que no es el de la persona que recibe la denominación. El poder del *blend* está, por una parte, en las inferencias que produce y, por otra, en que permite pensar de otro modo acerca de los *inputs*. La integración conceptual se completa gracias al procedimiento de compresión (Fauconnier, 2008), lo que da lugar a una estructura emergente, en vez de elementos sueltos. Esta hereda las relaciones del *input* 1 (*ser hijo de*), pero reemplaza a los progenitores con el desierto. La proyección es selectiva, puesto que en el *blend* no hay información, por ejemplo, de la gestación biológica: la mezcla genética, el embarazo, el parto, etc. Sí hay analogías heredadas: así como los

hijos se parecen a sus padres, las características de las personas dependen de su lugar de nacimiento; así como los hijos no abandonan a sus padres, las personas no abandonan su lugar de origen. Las misteriosas desapariciones de Carmen, el rechazo a que su hijo lea libros y la connivencia con los indígenas para que raptaran y se llevaran a sus hijos con ellos son las formas narrativas en las que se despliega esta estructura conceptual.

La estructura del *blend* es coherente con otras conceptualizaciones relacionadas, como la creada por los traductores locales de principios de siglo, que denominan a sir Henry «hijo de la rubia Albión» ([1864], 1914, p. 225). La expresión no aparece en el original de Beck-Bernard, así como tampoco la hiperbólica caracterización del inglés, que es propia de la mencionada traducción: «Era bueno, original, instruído y poseía esa salud de hierro que es ingénita en los hijos de la rubia Albión» (p. 225).

Otro ejemplo de integración conceptual puede señalarse en la expresión «dos magníficas flores del desierto» (p. 274) en referencia a las bellas, inocentes y resignadas hermanas criollas, hijas del estanciero. Aunque la estructura sintáctica es semejante a la anterior, configura un *blend* completamente distinto. Este toma el marco conceptual del desierto y el carácter excepcional y resiliente de las flores en ese espacio para referirse descriptivamente a las hermanas en el ámbito en que nacieron, así como a su belleza y, tal vez, a su carácter efímero. La integración conceptual es asimétrica, puesto que el marco del *blend* es una extensión de uno solo de los *inputs* (el del desierto). En este caso, además de una metonimia, hay una conceptualización metafórica que subyace a la expresión lingüística: una relación entre dos dominios conceptuales (origen y meta) que establece conexiones (mapeos) entre elementos específicos de las estructuras de los dos dominios (Dancygier y Sweetser, 2014). En los términos de la frecuentemente citada definición de Lakoff y Johnson ([1980] 2003), «La esencia de la metáfora es entender y experimentar una clase de cosa en los términos de otra»[13] (p. 6; traducción propia). El elemento familiar o conocido es el dominio de origen, el que permite explicar el dominio de destino, es decir, el elemento nuevo. Stockwell (2002) distingue que algunas metáforas como esta tienen un carácter expresivo antes que explicativo, en tanto tienen poca claridad (es difícil identificar exactamente qué rasgos son mapeados), pero mucha riqueza (soportan una gran cantidad de predicados).

La metáfora para las hermanas resulta, pues, efectiva y económica porque señala, entre otras cosas, lo más relevante en contexto, que es su carácter de excepción frente a los otros habitantes de la pampa. Una metáfora también del reino vegetal expresada en un símil (Goatley, 1997) señala un aspecto similar de las hermanas: «Semejantes á las lianas que crecían alrededor de los cactus de largas puntas y de las mimosas espinosas, ellas envolvían en una red de gracias afectuosas y de inocentes picardías á Eusebia y á Carmen» (Beck-Bernard, [1864] 1914, p. 243).

[13] *The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another.*

En síntesis, el marco del desierto es configurado en relación con el imaginario disponible en el mundo de origen de Beck-Bernard: el desierto engendra habitantes bárbaros. La narración despliega lo que la metáfora de las *flores del desierto* sugiere como indicio: aun en el medio más hostil, emergen la belleza y la bondad. A continuación, se ofrecen más argumentos para ilustrar una reelaboración o reestructuración de estos conceptos en la prosa de la alsaciana.

La perspectiva en el espacio narrativo

Dancygier y Vandelanotte (2009) analizaron la relevancia y el poder explicativo que tienen los espacios mentales en la literatura a partir de la noción de *distancia*. En sentido primario, físico, una distancia involucra, por lo menos, dos locaciones espaciales (A y B) y un espacio entre medio de estas (D) percibido por un hablante-conceptualizador (C). Toda distancia implica una perspectiva (un punto de vista) y una organización configuracional del espacio de acuerdo con la posición del conceptualizador, que puede alinear su centro deíctico en A, B, D o por fuera. Por ejemplo: «Quince años antes del día en que **ubicamos** esta historia, en una cálida noche de verano **sudamericano**, que corresponde a **nuestros** meses de diciembre y enero, una gran agitación reinaba en la *estancia* de Santa Rosa» (Beck-Bernard, [1864] 1990, p. 43[14]). El narrador de este pasaje se ubica en el hemisferio norte y dentro de un nosotros, manifestado por la desinencia verbal y el pronombre posesivo, así como por la explicitación de *sudamericano*, que cancela la implicatura de que *verano* a secas significa el propio. En este ejemplo, hemisferio norte y hemisferio sur mantienen su autonomía como espacios mentales, pero son puestos en relación a partir de un rasgo saliente de su estructura conceptual (las estaciones), de modo pragmáticamente informativo para el lector. La gran función de los espacios mentales es, pues, la de que los hablantes puedan operar con situaciones alejadas de su aquí y ahora (como el verano sudamericano para un europeo en Europa).

La distancia física origina un amplio espectro de significados temporales, epistémicos, metalingüísticos y sociales. El narrador muestra varias dimensiones de su posicionamiento, por ejemplo, en: «**Hasta** el clero, sacudiendo el cúmulo de **supersticiones ingenuas** y **ritos pueriles**, alienta el **progreso a su manera**» (Beck-Bernard, [1864] 1990, p. 34). Hay varios marcadores de espacio mental en estas líneas. La selección léxica da cuenta de la pertenencia discursiva, esto es, el proyecto de progreso afín al plan unitario de poblar la pampa con colonos europeos agrícolas, del que el marido de Lina, Charles, fue protagonista, fundando una colonia suiza. Se introduce, además, un espacio configurado en otra situación discursiva y por otras subjetividades al tiempo

[14] Empleamos negritas como método de subrayado en vez de las tradicionales cursivas, reservadas para los varios destacados de la obra que aparecen en el original francés y en la traducción de 1990. Todas las negritas que aparecen en las citas son propias.

que se marca la distancia con estas. La preposición *hasta* junto con las construcciones nominales con evidente carácter axiológico negativo *supersticiones ingenuas* y *ritos pueriles* y la matización de *progreso* con *a su manera* incorporan el espacio mental y discursivo de la Iglesia Católica en el flujo del discurso actual, solo que desacreditándolo.

Por último, una distancia epistémica se manifiesta en relación con Carmen, quien «**parecía** haber perdido toda idea de volver al desierto»; «**parecía** desaprobar tácitamente la especie de intimidad afectuosa»; «**parecía** estar completamente absorta por los recuerdos del pasado»; «**parecía** vacilar» (Beck-Bernard, [1864] 1914, pp. 242, 243 y 265). *Parecer* es un verbo epistémico de evidencialidad; indica, en estos casos, una fuente de información indirecta o inferencial en relación con los estados de conciencia de la indígena. Hay distancia aquí en la narración entre el espacio mental de mundo percibido y el de mundo factual: el narrador no puede aseverar con certeza aquellas actitudes de Carmen que enuncia. La incapacidad del narrador para describir los sentimientos de Carmen se devela en expresiones como: «una **especie de** estupor embotado se difuminó por sus rasgos» (p. 240); «dijo Carmen con una **especie de** dignidad ofendida» (p. 266). También «Habiéndose á alguna distancia del brujo, los indios **parecían** esperar una invitación de su parte para avanzar; éste hizo señas de que se acercaran» (p. 265) revela una distancia física y epistémica del narrador, que simplemente no puede interpretar el lenguaje corporal de los indígenas. Esta incapacidad es compartida por otros personajes: «Eusebia, la cual interrogó severamente á la nodriza ni bien despertó, pero ésta fue impenetrable» (p. 242), «Todos estos indicios, comentados en su presencia, no le arrancaron ninguna confesión» (p. 242); tanto como por el narrador: «En vano se preguntó a José y á Manuel; ni caricias ni amenazas pudieron vencer la impasibilidad de los dos muchachos, quienes ó no sabían nada, ó bien estaban resueltos a callar» (p. 242). Contrasta con la certeza respecto de las intenciones de Eusebia: «él sabía que Eusebia, á pesar de su carácter brusco y dominante, tenía una fidelidad y una abnegación a toda prueba» (p. 243).

La distancia se acorta, en cambio, cuando Carmen es presentada en el rol de nodriza: «vio á las dos niñitas que Eusebia acababa de levantar de la cuna. Los rasgos duros de Carmen se suavizaron con una cariñosa sonrisa»; o de viuda y madre doliente: «la expresión ordinariamente dura y sombría de sus rasgos […] había tomado un carácter insólito de sufrimiento dulce y resignado» (p. 267). Szurmuk (2000) señala que, especialmente a través del rol de madre, Beck-Bernard encuentra una manera aceptable socialmente según la mencionada cosmovisión de incluir en su narrativa a los indígenas. La distancia del narrador nunca llega al extremo de la de Eusebia y de Pastor Quiroga, que directamente desconfían de todos sus actos y palabras.

De acuerdo con Dancygier (2012), las construcciones en el nivel básico de la oración, como las que analizamos, se propagan en toda la estructura narrativa, orquestando puntos de vista y la propia emergencia de la historia. Es decir, la recursividad de los

blends en la narrativa conforma redes de espacios unidos por relaciones de causalidad o temporalidad («relaciones vitales», según Fauconnier y Turner [2002, p. 92]), lo que configura un nivel de análisis superior. Según su terminología, los *espacios narrativos* son estructuras narrativas parciales con las características de los espacios mentales, a las que el lector accede por medio de señalizaciones textuales:

> Un espacio narrativo es un constructo montado por medio de formas lingüísticas y que continúa siendo elaborado en algunas partes del texto (posiblemente todas). También es enriquecido de modo subsiguiente a través de fusiones conceptuales y gradualmente empieza a funcionar en la red que conduce a una historia emergente. […] una narrativa requiere que se mantengan sus espacios primarios y que sean elaborados hasta la compleción del proceso de lectura, hasta que cumplen su rol en el texto[15] (p. 37; traducción propia).

Dos espacios narrativos principales se configuran en la *nouvelle*: la estancia y el viaje. Las alternancias entre uno y otro tienen un correlato formal en las distintas secciones: I cuenta exclusivamente el viaje de Henry; II, los eventos en la estancia; III, el trayecto final del viajero inglés en la Pampa y la transición entre los espacios a partir de su encuentro con Carmen; IV, la llegada de Henry a la estancia; y V, el ataque de los indígenas a la estancia y la partida del inglés.

Estructura narrativa: espacio PVH – NP

El marco del relato de costumbres puntualiza el espacio y el tiempo de la historia enmarcada, así como orienta el sentido de su lectura a partir de las claves de civilizaciónbarbarie. Se lo denomina espacio narrativo de punto-de-vista-de-la-historia (Dancygier, 2012) y es el más cercano al discurso, ya que explicita las condiciones de emisor y destinatario, y ancla la entera estructura narrativa en un deíctico aquí y ahora, distante geográficamente y posterior a la ocurrencia de los hechos del espacio de la narrativa principal (espacio PVH y espacio NP de aquí en más[16]). El narrador de este espacio, sin embargo, no aparece perfilado distintivamente en primera persona, sino que actúa «fuera de escena». El contraste se marca con el tiempo gramatical, así como con las personas de la narración: presente y formas impersonales o genéricas, y tercera persona y pretérito, respectivamente. También referencias como «ese hermoso país» ([1864] 1990, p. 33) o «aun se le

[15] *A narrative space is thus a construct which is set up through linguistic means and continues to be elaborated through some parts of the text (possibly all). It is also subsequently enriched through blending and gradually starts functioning in the network leading to an emergent story […] a narrative requires that its primary spaces be maintained and elaborated until the completion of the reading process, until their role in the text is fulfilled.*

[16] *SV-space* y *MN-space* en inglés.

llama en su país el *gran general López*» (p. 33) dan la pauta de que el centro deíctico no se encuentra en la Argentina.

El espacio PVH en la *nouvelle* es también un espacio metanarrativo, puesto que devela aspectos de la composición y, por tanto, de la lectura esperada, como indicamos más arriba. Los espacios de la NP heredan las partes más relevantes de la topología del espacio PVH, lo que permite, por ejemplo, la identificación parcial entre la autora y el viajero inglés antes comentada. El espacio PVH proyecta las categorías de civilización y barbarie, explícitas en el marco del relato, pero no mencionadas en la historia central. Los hechos de la NP son dos: el viaje de sir Henry [NP1]; y el romance trágico entre José, hijo de la indígena Carmen, y Mercedes, hija del estanciero Esteban [NP2]. La muerte de Isabel, esposa de Esteban y madre de sus hijas, y la introducción de Carmen como fiel nodriza de las hermanas, así como el sentimiento paternal del estanciero con los hijos de la indígena refuerzan los lazos entre los espacios de origen de los amantes. Como consecuencia, la desgracia no recae solo sobre ellos, sino sobre el desierto entero.

La dinámica de NP1 es predominantemente visual: el paisaje observado marca el avance en el espacio de la Pampa.

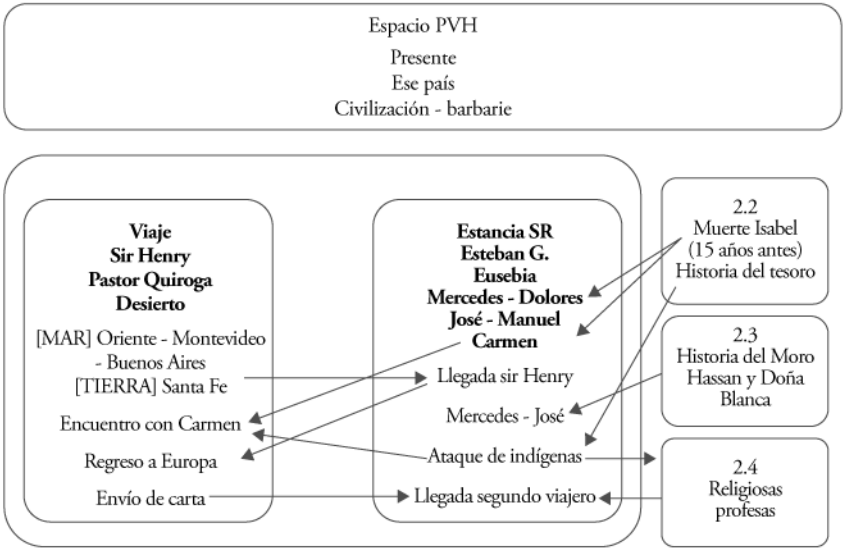

Figura 2

La alternancia en la narración entre el punto de vista de NP1 y NP2 activa una serie de inferencias, lo que prueba su interdependencia. Espontáneamente, buscamos una causa para esa alternancia, aunque la relación entre los espacios recién se materialice con la llegada de sir Henry a la estancia. Conectores interoracionales contribuyen a la progresión, señalizando el cambio y operando como constructores de espacio: [N1>N2] «**En cuanto** á don Esteban» (p. 236); [N2>N1] «**Mientras tanto** sir Henry Williams estaba en camino a la estancia de Santa Rosa» (p. 246); [N1>N2] «**Dos días antes de que llegara Sir Henry** á la estancia, tuvieron don Esteban y sus hijas una conversación muy interesante» (p. 267). Además, la alternancia de cada espacio con su punto de vista configura un dispositivo de economía del relato (Lowe, [2000] 2003): mientras sir Henry y Pastor Quiroga se desplazan en el espacio de la pampa, asumimos que la vida transcurre en la estancia con sus rutinas, y viceversa.

Las historias que en la figura aparecen a la derecha **(2.2, 2.3, 2.4)** se alejan de la narrativa principal (N1 y N2) temporal o espacialmente y también en la dinámica de la narración. Son, sin embargo, más cercanas a las acciones de N2.

La historia del tesoro **(2.2)** enterrado en la estancia se introduce al mismo tiempo que se explica que Carmen llegó a la estancia para desempeñarse como nodriza de las recién nacidas Mercedes y Dolores. Precisamente cuando Henry está llegando a Santa Rosa, encuentra a la indígena alejada de la estancia, en una de esas desapariciones misteriosas para Eusebia y don Esteban, en las que se encontrará con los miembros de su tribu que planean el ataque.

La historia de doña Blanca y el Moro Hassan **(2.3)** es relatada elípticamente a partir de unas inscripciones tomadas de la obra de Chateaubriand que Henry introduce en sus dibujos. La reflexión de Mercedes al respecto se interpreta, sin embargo, en N2: así como estuvo bien que doña Blanca prefiriera no desposar a nadie si no podía casarse con su amado, lo mismo se aplicará para Mercedes, quien preferirá vivir recluida, convertida en religiosa profesa **(2.4)**, luego de la muerte de José. Este es el estado de cosas que encuentra el segundo viajero que llega a la estancia y que es recibido como antes lo había sido sir Henry (Beck-Bernard, [1864] 1914, p. 285). Trae una carta que envía Henry desde Europa. La partida de sir Henry lo devuelve al espacio de N1, que ya no es retomado en la narración. La carta solo aparece en N2, cuando es recibida en la estancia.

El punto de vista

Carmen es presentada en N2 como si fuera un personaje nuevo, a pesar de que conocemos su historia, incluida su llegada a la estancia, cuando también se menciona la historia del tesoro **(2.2)**. Esto obedece a la lógica del espacio narrativo del viaje, en el que este personaje todavía no ha cumplido ninguna función: «una mujer de treinta

y seis á treinta y ocho años, de alta estatura y rostro bronceado. Sus rasgos regulares tenían una expresión dura […] —Yo me llamo Carmen, viuda del cacique Araya» (p. 261-262). Se revela información que no había aparecido en el espacio de la estancia: se describe con detalle su vestimenta y se cuenta que su pelo se ha encanecido (p. 261). Más adelante, el rasgo de madre de Carmen también sirve para amalgamar los espacios de N1 y N2: «En la madre de ellos reconoció sir Henry a la india del bosque» (p. 272). La perspectiva se ha modificado aquí: sir Henry se encuentra inmerso en N2.

La confluencia de los espacios narrativos del viaje y de la estancia se produce cuando Esteban deja en suspenso la carta que enviará al padre de los pretendientes de sus hijas ante la llegada del inglés:

> **Esta carta** la **cerraría** algunos **días después**, pero **una vez escrita recobró** don Esteban su tranquilidad y **acudió** solícito á recibir amablemente á sir Henry, cuando éste, acompañado de Pastor Quiroga **llegó** al **día siguiente** á la estancia de Santa Rosa, completamente **mojado** por efecto de la lluvia torrencial que **había descargado** sobre ellos (p. 271).

En cuanto al pronombre demostrativo de proximidad *esta*, Dancygier (2019) alega que las narrativas ficcionales emplean los artefactos deícticos en modos que difieren de los del lenguaje oral: mientras que, en este, ubican los sucesos en relación con un centro deíctico yo-aquí-ahora-esto; en aquellas, sirven a la construcción del punto de vista narrativo. En este fragmento, se perfilan varios subespacios narrativos: (1) Esteban está intranquilo y escribe la carta (construcción absoluta de participio); (2) Esteban recobra la tranquilidad (pretérito perfecto); (3) Esteban recibe a sir Henry y Pastor Quiroga; (4) sir Henry se moja (participio predicativo); (5) una tormenta se «descarga» sobre los viajeros (pretérito pluscuamperfecto); (6) Esteban cierra la carta (condicional). Los tiempos gramaticales delinean una relación temporal relativa a la NP: (1) y (2) pertenecen a N2; (4) y (5) pertenecen a N1; y en (3) se reúnen propiamente N1 y N2.

El autor

En el marco de lo que Herman (1999) denomina narratología posclásica, Ginsburg y Rimmon-Kenan aseguran que los narratólogos han dejado al margen el problema de la comunicación autorial por problemas metodológicos. Sin embargo, consideran al autor como una instancia que mira hacia dentro y hacia fuera del texto, y, en consecuencia, es objeto de estudio de la narratología y de los estudios narrativos en sentido amplio. Ni «figura autoral», «personaje de autor», «sujeto escribiente», prefieren hablar de autor *tout court* en tanto productor de sentido. Si bien «incluso el autor biográfico está "implícito", es decir, mediado por textos (notas, diarios personales, correspondencia, entrevistas, entre otros)» (Ginsburg y Rimmon-Kenan, 1999, p. 76; traducción

propia)[17], piensan en los términos de una subjetividad continuamente en cambio y en dialógica negociación con otras.

Dancygier (2012, pp. 58 y ss.) enfatiza que la emergencia de complejos puntos de vista, incluidos los ideológicos, no son necesariamente los de alguien en concreto, sino su selección de aspectos que sirven como filtro a través del cual los eventos son narrados. En este sentido, coincide con la idea posclásica respecto de que la «muerte del autor» ha sido llevada demasiado lejos: leer implica un contacto mediado por un texto con una subjetividad construida ficcionalmente. El método integracional propuesto por Calderón Quindós (2004) también sostiene que

> el autor juega un papel importante en el hecho creativo; y que, lejos de desvincularse como persona del "producto texto", el propio texto funciona como conexión entre el autorpersona y el lectorpersona, porque pone en evidencia conocimientos y estructuras cognitivas básicas compartidas por ambos (p. 29).

Es decir, el autor crea una subjetividad textual a partir de fusiones multidimensionales o *blends* en las que la experiencia efectiva se corporeiza en un contexto diferente de selección y compresión conceptual con los aspectos más salientes de la experiencia física, histórica, psicológica, propia u observada.

Beck-Bernard dedica un capítulo a «La religión en la Confederación Argentina» en el capítulo de *El Río Paraná* ([1864] 2013, pp. 79-96). Así como destaca la libertad de culto, no ahorra críticas para ningún sector de la sociedad: los sacerdotes son ambiciosos, apáticos para lo espiritual pero galantes con las damas; lo mismo que los hombres, que asisten a misa más por un fin social que uno espiritual; y las mujeres van a la iglesia como se va a un concurso de belleza. Beck-Bernard encuentra en «la ignorancia, la credulidad y el embrutecimiento religioso» (p. 94) el origen de los muchos males políticos que aquejan a la naciente Argentina.

Reprocha especialmente la falta de instrucción de la mujer, quien llega «al final de la existencia sin haber recibido otro alimento espiritual que las absurdas ceremonias y las vanas pompas que la encantaron, podríamos decir, que la *divirtieron*, desde la cuna hasta la tumba» (p. 80). En efecto, tal es la educación que (no) recibieron las hermanas de la *nouvelle* en la estancia. Le sorprende que, a pesar de esto, las mujeres profesen una «fe conmovedora, una resignación profunda, suave, constante en medio de las mayores dificultades de la vida» (p. 80). Entre ellas, destaca el caso de la «bella doña Rosa», quien sobrellevaba la muerte de dos hijos en un año con serena aceptación. Beck-Bernard cita la respuesta de doña Rosa: «¿Por qué debería tener yo otra voluntad que la voluntad del Señor?» (p. 81), la misma frase que, en boca de Mercedes, cierra *La*

[17] *even the biographical author is "implied" in the sense of being mediated through texts (notes, diaries, correspondence, interviews, and so forth).*

estancia de Santa Rosa ([1864] 1914, p. 286). Aun con todas sus reservas, aquel estoicismo habrá calado hondo en la propia Beck-Bernard, quien también sufrió la muerte de una hija cuando ya estaba instalada en Santa Fe. No conocemos este hecho de su pluma, sino a través de investigadores y biógrafos[18]:

> Dos de sus hijas, entonces, nacieron durante la estancia del matrimonio Beck-Bernard en esta ciudad, y la temprana muerte de su hijita Elisabeth puede haber sido la causa que acelerara el regreso de Lina a Suiza dos años antes que su marido (Crolla, en Beck-Bernard, 2018, p. 10).

Precisamente, en la *nouvelle*, el segundo viajero menciona: «en la vida de las mujeres, los recuerdos que más las embargan son aquellos de los que menos hablan, y de los que nunca hay que hablarles (p. 280). Sin embargo, Beck-Bernard habla de ese dolor y su aceptación, solo que no en nombre propio, sino por medio de otra historia —la de Mercedes—, que remite a su vez a otras historias, verídicas —la de doña Rosa— y ficcionales —la de Telma y Fray Antonio—, lo que altera por completo el resultado y la experiencia de lectura:

> Una historia ficcional alcanza una visión comprimida de los eventos, de una clase que normalmente no está disponible en la experiencia. Solo una novela da un acceso a una pintura tan completa como se requiera de una forma que es manipulable porque está comprimida y provee los múltiples puntos de vista necesarios[19] (Dancygier, 2012, p. 59).

Operaciones metalingüísticas

Efectos semánticos de distancia surgen también de pasajes metalingüísticos, como: «aspiraba la infusión de *yerba* con un tubo llamado *bombilla*» (Beck-Bernard, 1990, p. 79)[20]. El método de destacar en cursivas las palabras del español empleadas en su texto, en francés se combina con distintos procedimientos para explicar sus significados para el lector francés, a saber[21]:

- Traducciones en francés entre paréntesis: «*mazamorra* (maíz cocido con leche)» (p. 46); «*quintas* (casas de campo)» (p. 52); «*galpón* (techo) (p. 53); «*manso* (su-

[18] De acuerdo con Víttori (1999) y D'Anna (2018), dos hijas habrían fallecido en Santa Fe. Crolla (2015, 2018) sostiene, en cambio, que solo la muerte de una está documentada.

[19] *a fictional story affords a compressed view of the events, of the kind which is typically not available in actual experience. Only a novel gives one access to a picture as complete as is required in a form which is manageable, because it is compressed, and providing the required multitude of viewpoints.*

[20] «con esa seriedad indolente que las personas de este país ponen con tal operación». Sumado a esto, contrasta en el ejemplo el uso de los pronombres demostrativos *esa seriedad* y *este país*, pero muestran cómo el narrador se pliega a la perspectiva del viajero inglés, para quien *esa seriedad* es relativamente extraña, pero *este país* es donde se encuentra.

[21] Por lo explicado respecto de las fuentes y traducciones, la versión de 1990 es la que mejor se presta a esta clase de análisis.

miso)» (p. 57); «*caña* (aguardiente de caña de azúcar)» (p. 60); «*sopa* (macaroni cocidos al aceite)» (p. 60); «*reñidero* (arena de combate de gallos)» (p. 61); «*bebida blanca* (aguardiente)» (p. 68).

• Aposiciones explicativas: «el *buen tirador*, es decir hábil para manejar las armas de fuego (p. 36); «*carbonada*, mezcla de vaca y de cordero, cocida con arroz, tomate y especias» (p. 37); «*pastel*, es decir, una extraña amalgama de pescado, huevos duros, aceitunas bien saladas […] envuelto en una masa suave recubierto por una capa de caramelo» (p. 73).

• Disyunciones de equivalencia: «*estancias*, o granjas de ganado» (p. 35); «*campo* o desierto argentino» (p. 40); «*mirador* o balcón» (p. 41); «*chiripá*, o trozo de tela enroscada alrededor de los riñones a modo de calzones» (p. 52); «*recado*, o montura de la región» (p. 52); «*vizcachas* o perros de las praderas» (p. 53).

• Definición lexicológica en nota al pie. *Caramba*: «Exclamación de admiración, de asombro, de sorpresa, de impaciencia, según la inflexión dada a la voz» (p. 47); *kiapi*: «Manta o chal usado por las chinas, nombre que los criollos dan a las indias» (p. 63); *querencia*: «Lugar de nacimiento y de costumbres» (p. 63); *tatita*: «*tatita*, *mamita*, expresión afectuosa y familiar para padre y madre» (p. 70); gringo: «Sobrenombre dado a los extranjeros europeos» (p. 72).

• Descripción destacada con un verbo de denominación: «Encima de la puerta de entrada, un cuarto único llamado *altillo*» (p. 41); «un plato de carne seca llamada *charque*» (p. 46); «una diligencia, pesado coche llamado *galera*» (p. 51); «una piel de largos pelos llamada *pellón*» (p. 52); «un pequeño negocio llamado *almacén*» (p. 60); «encantadoras palomitas, llamadas *palomitas de la Virgen*» (p. 62); «lo que en este país se llama *pastel* (p. 73)».

El narrador de la *nouvelle* no adopta nunca un punto de vista por completo foráneo ni tampoco uno que naturalice la nueva realidad. Fauconnier y Turner (2002, p. 6) definen los tres procesos básicos que subyacen a toda construcción de significado, «las tres íes»: identidad, integración e imaginación. La primera implica el reconocimiento de equivalencias y diferencias; la segunda, la fusión de esas identidades, por más alejadas que estén en el mundo real. La capacidad creativa o imaginativa hace que el cerebro procese simulaciones (a la manera de las del clima o la economía) para formular escenarios hipotéticos, sueños, fantasías, relatos ficcionales, entre otros.

Estos procedimientos implican una distancia y, a la vez, un acercamiento, típico del relato de viajes. El viajero, al principio, no puede procesar el nuevo mundo sino por las estructuras de su propio mundo, es decir, lo que conoce. Pero, a medida que el viaje avanza, comienza a asimilar esa nueva realidad, que tiene que traducir para sus lectores, que no han atravesado tal proceso. Aquí se aplica lo dicho por Torre respecto de *El río Paraná…*: el relato no pertenece solo a la serie de narrativa de viajeros europeos, sino que muestra «la historia de una estadía, de una permanencia en el lugar» (en Beck-Bernard,

2013, p. XIII). Pérez Gras (2013) explica los procesos de transculturación en cierta clase de viajeros junto con las necesidades comunicativas:

> El grado de adaptabilidad o permeabilidad del viajero a la cultura del Otro y a las desconcertantes circunstancias que el viaje le impone incidirá en su ductilidad para volcar en el relato lo novedoso o extraño con una mayor fidelidad al referente real, sin dejar de buscar ser comprendido por los lectores (p. 79).

«Una biblioteca americana, con los mejores libros europeos»

Durante su exilio en Chile, Sarmiento publicó un artículo titulado «Biblioteca selecta» ([1849] 1896) en *La Crónica*. No solo criticaba la cantidad y la calidad de libros que circulaban en el continente, sino que proponía, inspirado en modelos de Francia, Inglaterra y los Estados Unidos, un proyecto editorial para difundir conocimientos a una masa mayor de lectores. Afirmaba que la ilustración de los hombres requería más que la lectura de libros escolares en la infancia y novelas en la adultez:

> ¿Por qué en Chile no se intentaría algo parecido que trajese por resultado difundir en el país á la vuelta de diez años una masa de conocimientos sobre una gran mayoría de lectores? ¡Cuántos libros sobre historia, geografía, viajes, artes caseras, agricultura, política, podrían de este modo circular en el país y dejar en la cabeza de cada uno de los que leyesen, ideas útiles, nociones exactas, conocimientos variados! Dos mil ejemplares de un libro, suponen veinte mil lectores, y veinte mil lectores en Chile, pueden ser una palanca de progreso, superior á la resistencia de la inercia (p. 259).

Sarmiento concibió el proyecto con una finalidad educativa general sin dejar de prever los aspectos económicos de la empresa, como los costos y la demanda real. Aunque el llamado a la acción era para Chile, país que consideraba que llevaba la delantera en materia editorial, tomaron la posta editores argentinos (con talleres en Buenos Aires, en la calle Demaría 4458) con sus propios criterios de «selección».

Entre los títulos de la Biblioteca Selecta Americana de la época, se cuentan *Las vértebras de Pan* (Fariña Núñez, 1914); *Los alemanes en Bélgica* (Coppin, 1916); *Un drama en la Pampa* (Ribero, 1916); *La cuestión candente: cómo debe constituirse la sociedad futura* (Deniza, 1920); *La primera cosecha* (Landor, 1923), etc. No todos los autores son europeos ni todos los libros pertenecen a los géneros que reclamaba Sarmiento, pero sí, de alguna manera, apuestan a un ideal humanista de progreso para la nación.

El prólogo de los editores (1914) a la *Estancia de Santa Rosa* explicita el carácter híbrido —entre «ficción» y «documento histórico»— de la obra y asevera su valor nacionalista frente a la inmigración, que hacía olvidar las costumbres propias. De esta manera, la «iniciativa verdaderamente inspirada en un ideal de progreso y de ilustración sana y elevada» de la Biblioteca Selecta Americana incluye publicar no solo los «mejores libros europeos» (Sarmiento, [1849] 1896, p. 260), sino «las obras de autores

nacionales, americanos ó extranjeros que representen lo más interesante de lo que se ha escrito, ó que se escriba, en nuestro continente ó acerca de él» (p. 224).

La edición del libro de Beck-Bernard lleva, además, el pie de imprenta de la Nueva Librería Europea de los hermanos Coen. Buonocore (1974) explica que esto no implicaba un contrato con el autor, sino que

> los dinamarqueses sólo se limitaron a auspiciar formalmente algunos libros con la mención del sello de la casa, tomando a cargo la administración de tales obras que eran, como se comprende, propiedad de los respectivos autores. De cualquier manera, sobre todo, tratándose de autores noveles, el prestigio de esa marca ya representaba con su sola expresión garantía de estímulo moral (p. 171).

La configuración de un lector

La eliminación del marco más externo del relato de costumbres en esta edición tiene efectos significativos para la historia. La perspectiva general de la *nouvelle* de Beck-Bernard de 1864 es invertida en la traducción de 1914, tal como se revela en una frase antes citada de la traducción de 1990: «Quince años antes del día á que se refiere esta historia, en una calurosa tarde del verano sudamericano, una gran agitación reinaba en la estancia de Santa Rosa» (p. 237). Se ha eliminado toda marca del nosotros europeo por medio de formas impersonales. Solo conserva el gentilicio *sudamericano*, que, en el nuevo contexto oracional, configura veladamente un nosotros autóctono.

Asimismo, se eliminan los procedimientos metalingüísticos antes mencionados, con algunas pocas excepciones: «era *zambo* de raza, es decir, de sangre negra é india» (p. 254); «Cuando un grupo de novillos y de terneros llegaba á la orilla los *picadores* armados de sus lanzas» (p. 251); «el *Santo* (Dios)» (p. 265); «*aguará*, animal parecido al lobo amarillo con crines negras erizadas en la parte superior de tan raro casquete» (p. 265).

Tampoco aparece el expletivo *caramba*, escrito en español por la propia Beck-Bernard ([1864] 1990, pp. 47, 55 y 62). A pesar de ser eufemístico, entendemos que responde a un criterio estilístico de los editores. También se atenúan expresiones. Por ejemplo, los «rasgos griegos, el hermoso porte, el aire distinguido, los cabellos sedosos, la barba y los bigotes tupidos» de José, para Beck-Bernard, «**traicionaban** la sangre criolla-española mezclada con sangre aborigen» ([1864] 1990, p. 73); para los editores americanos, por el contrario, esos rasgos precisamente «denotaban» la mezcla de sangre (p. 272).

Más significativa resulta la supresión de la llegada de un cura a la riña de gallos:

> En el momento en que sir Henry se aproximaba, vio descender del caballo a un personaje sin abrigo, con un chaleco verde de donde salían mangas de percal rosado; un pequeño cuello de satén negro bordado de perlas azules. Con una mano sostenía la rienda, y con la otra su gallo de riña. Era el cura del lugar, gran aficionado a esa clase de espectáculo, como la mayoría de sus cofrades. Alrededor del reñidero, hombres, monjes, sacerdotes, chiquilines, se apretujaban (1990, p. 61).

Se asemeja a la censura de Busaniche en su traducción de 1935 de *El río Paraná*, en la que suprimió los pasajes en que se criticaba a la Iglesia Católica Apostólica Romana, tal como se destaca en las notas de la edición de 2013. El propio López Rosas (1990) adjudica las generalizaciones críticas de la Iglesia en el marco de *La estancia de Santa Rosa* al desconocimiento de la autora. Sin embargo, el historiador pertenece a otra generación, y la traducción es fiel al original en el episodio del reñidero como en lo demás ([1864] 1990, p. 61).

En cuanto a los agregados respecto de la versión original, muchos de ellos han sido tomados del relato de viajes de la autora. Algunos ejemplos:

El río Paraná ([1864] 2013)	*La estancia de Santa Rosa* ([1864] 1914)
(4A) Nada más hermoso que Belén, recortándose sobre los montes azules con sus balcones y torrecillas; su aspecto, entre elegante y guerrero, como un caballero medieval ataviado para una fiesta. Es una **página de poesía**, escrita por los moros y abandonada allí (p. 14).	(4B) **Volvió a ver** Lisboa, la entrada majestuosa del Tajo, las almenas del castillo morisco de Belem, verdadera **página de poesía** árabe que se alza entre el azul del cielo y el azul de las olas (p. 227).
(5A) Montevideo tiene el aspecto árido de una ciudad oriental. Hacia la parte izquierda del puerto, entre los mástiles de los navíos, aparecen algunos pocos árboles y follajes […]. Del lado de la rada se levanta un pequeño fuerte, parodia de nuestras fortificaciones europeas (p. 33). Ir de compras en Buenos Aires resulta muy cansador. La ciudad, que sólo tiene, según dicen, unos ciento sesenta mil habitantes, es casi tan grande como París. La calle Perú es casi tan larga como la de Rivoli […]. Los edificios nuevos, construidos por arquitectos genoveses son encantadores, de una elegancia y un gusto desconocidos para nosotros […]. Magníficas lámparas de vidrio alumbran por la noche estos pequeños palacios que nos recuerdan los cuentos orientales […]. (6A) Las mujeres de Buenos Aires son **por lo general** muy hermosas […]. Pero son bellezas **un poco** rígidas, **a menudo** altivas de porte más majestuoso e imponente que agraciado (p. 43). Hemos sido invitados a cenar a la casa de una señora criolla […], donde nos reciben maravillosamente la dueña de casa y su hermana, muy distinguida persona, de una **belleza rara** (p. 55).	(5B) **Vió** los esplendores admirables de la Bahía de Río, y, por fin, después de 33 días de navegación, se encontró en la desembocadura de un río inmenso, ancho cerca de cien leguas. Visitó Montevideo, de aire oriental, como la República de la que es capital; luego surcando el río hasta donde tiene aún 40 leguas de ancho, el vapor que llevaba a sir Henry entró en el puerto de Buenos Aires. (6B) Esta hermosa y grande ciudad pareció a nuestro viajero **demasiado europea**. Sus teatros, sus suntuosos edificios, el lujo de los tocados, de los carruajes, los palacios italianos de las avenidas, las espléndidas "villas" de las afueras de la ciudad, **todo** le recordaba aquello que ya había visto en otras partes. **Nada** admiró, excepto la **belleza poco común** de las damas porteñas (p. 228).

El procedimiento para los pasajes descriptivos de Portugal y de Uruguay es similar al que registramos en la propia Beck-Bernard: lo que aparece como característica de la ciudad en el relato de viaje (4A) se concreta en una percepción singular de sir Henry (4B). Las detalladas referencias en *El río Paraná* a Buenos Aires (5A) se simplifican negativamente en la traducción de 1914: es «toda demasiado europea» (5B). También se simplifica el retrato de las mujeres (6A), aunque la síntesis tiene carácter positivo (6B).

La discusión acerca de si el relato de viaje posee una macroestructura descriptiva o narrativa es una que ha ocupado a la crítica especializada por buenos motivos (Dorra, 1985-1986; Pérez Gras, 2013). Que Beck-Bernard presente episodios y temáticas similares bajo estructuras parcialmente distintas es coherente con su propósito didáctico. La Argentina, su geografía y las prácticas y costumbres de sus variados habitantes, implican mucha información nueva para el lector europeo decimonónico. Por un lado, las operaciones prototípicas del texto descriptivo/expositivo parecen las más adecuadas para este propósito: sintetizar, relacionar hechos como causa-efecto, comparar, describir. Por otro lado, la narración tiene la ventaja de ser la forma a través de la cual nos comunicamos habitualmente con los otros y, por tanto, la que manejamos con más facilidad. Aunque contrario al *ethos* de autoría actual, la traducción de 1914 sigue el modelo de la propia autora al adosar episodios del relato de viajes en su *nouvelle*. Los procedimientos para la reelaboración del material apuntan así a las características prototípicas del texto narrativo: en este caso, fundamentalmente, atribuir una causalidad psicológica (bases emocionales, intenciones, motivaciones) a las acciones de los personajes, así como inferencias espaciotemporales para propiciar un cierto desenlace (León Gascón, Escudero y Den Broek, 2003; Molinari Marotto y Duarte, 2007).

Hay dos episodios de la edición de la Biblioteca Selecta que no pudimos hallar en la obra original de la autora, pero que están difundidos en la literatura de la época, por ejemplo: Mansilla ([1850-51; 1864] 2011); Argmainac ([1883] 1976); Ebelot ([1890] 1965). El primero consiste en el paso de sir Henry por Egipto y distintas zonas de oriente (p. 259). El segundo corresponde al motivo del *funeral de un angelito*: sir Henry se indigna al ver que la gente está de fiesta en donde una madre vela a su pequeño hijo. Su guía en el desierto, Pastor Quiroga, se asombra y le explica que toda la comunidad celebra que Dios lo haya retirado del mundo «cuando todavía era un angelito» (p. 259). Agrega, además, que la costumbre se ha perdido en la ciudad, pero se conserva en el campo. Todos estos agregados son congruentes con el objetivo fijado por los editores en el prólogo: «agradará recordar añejas costumbres criollas que van desapareciendo ante el cosmopolitismo invasor, y que nuestra sociedad actual gustará recordar las costumbres patriarcales de nuestros abuelos» (p. 224).

En el quinto volumen de la *Historia crítica de la literatura argentina* (*La crisis de las formas*), Willson (2006) sostiene la hipótesis de que las escrituras nacionales jóvenes

o que atraviesan una crisis de modelos encuentran en la importación y traducción de textos una vía eficaz para producir literatura o una renovación de las formas. En consecuencia, en la historia de la traducción de textos extranjeros, radican aspectos fundamentales de las literaturas vernáculas (Del Gizzo y Sverdloff, 2019). Este es especialmente el caso durante el aluvión inmigratorio en la Argentina entre 1880 y el Centenario (o el primer sufragio universal, en 1916), cuando los textos traducidos en el país contribuyeron a articular un fundamento simbólico capaz de construir nuevas identidades en medio del proceso modernizador.

El prólogo de «Los editores» de 1914 destaca el valor histórico de esta ficción documental que retrata costumbres autóctonas en el «culminante» periodo de la historia argentina entre 1860-1870, representado por Mitre y Urquiza, en pronunciado contraste con los tiempos de Rosas. No solo le adjudica un valor nacionalista a la prosa de la alsaciana, sino que actualiza ese valor al desconcertante contexto inmigratorio de medio siglo más tarde, el que, según estos editores, ponía en peligro aquellas costumbres. Además de introducir una valoración positiva de la obra (una adicional al hecho de por sí elocuente que es su edición), el diálogo con el lector entabla una estrategia pedagógica directa que justifica las decisiones de traducción.

De esta manera, el prólogo no es un simple agregado al texto de 1864, sino que reemplaza el marco costumbrista antes citado, que es enteramente suprimido en esta versión. Si en cualquier obra el paratexto codifica significados globales y sustanciales de los textos, esto se verifica especialmente aquí. Al alterar el nivel del texto más cercano al discurso, es decir, las condiciones de emisor y destinatario, modifica el anclaje de la estructura narrativa entera. Mientras que en la *nouvelle* original, el marco costumbrista perfilaba la perspectiva civilizatoria, que se proyectaba sobre toda la historia enmarcada, en la traducción «adaptadora» de 1914, son las categorías de inmigrante no deseado y «verdadero» criollo las que brindan un nuevo encuadre o punto de vista desde el cual se narra la historia. Los editores encuentran funcional para su propio contexto aquella voz de la escritora fundadora de una colonia suiza en la provincia de Santa Fe. Opuesto pero complementario a las novelas que mostraron la degradación de las ciudades, el costumbrismo del campo emerge con un espíritu restaurador de las «verdaderas» costumbres argentinas.

Consideraciones finales

El análisis de expresiones como *hijo del desierto* y *flores del desierto* junto con varias expresiones reveladoras de una distancia conceptual apuntó a describir la posición del narrador respecto del mundo narrado en *La estancia de Santa Rosa* (1864). ¿Cómo mostrar el espacio de la pampa argentina a los lectores europeos? ¿Cómo conjugar, a la vez, el conocimiento letrado acerca de ese espacio, la experiencia vivida, los ideales, las creencias?

Bajo el presupuesto cognitivista de que la literatura participa de la cognición general con que damos sentido a la experiencia en el mundo (Steen y Gavins, 2003), el análisis incorporó datos acerca del viaje de Lina Beck-Bernard desde Europa y su estadía en Santa Fe provenientes de trabajos de investigación, así como de su propia pluma en *El río Paraná*… ([1864] 2013). Entre ellos, se destaca el contacto con mujeres de la zona y el aprendizaje de por lo menos unas cuantas palabras del español rioplatense.

La traducción argentina de 1914, objeto de nuestro estudio y aporte original de esta investigación, muestra un desplazamiento parcial de las distancias conceptuales de la *nouvelle* coherentes con los propósitos planteados en el breve, pero contundente prólogo de los editores. Estudiar esos procedimientos, por un lado, rescata la labor de los editores argentinos de principios de siglo (sin soslayar los sesgos ideológicos) y es un aporte en general a la historia de la literatura argentina. Por otro lado, recuperar esta edición también contribuye a iluminar la obra de la propia Beck-Bernard, las lecturas y reapropiaciones que soporta.

Referencias bibliográficas

Alemán, A. (2019). Poética cognitiva. Un campo en la intersección. *Diseminaciones*, *2*(4), 5377. Recuperado de http://diseminaciones.uaq.mx/index.php/ojs/article/view/50.

Argmainac, H. ([1883] 1976). *Viajes por las pampas argentinas*. Buenos Aires: Eudeba.

Beck-Bernard, C. ([1864] 2015). *La República Argentina* [A. Crolla, Ed.; M. De Nora, Prol.; L. Piarrou de Campana, Trad.; S. Zénarruza de Clement y V. Cerati, Rev.]. Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral.

Beck-Bernard, L. ([1864] 1914). *La Estancia de Santa Rosa. Novela de costumbres argentinas*. Buenos Aires: Biblioteca Selecta Americana.

Beck-Bernard, L. ([1864] 1990). *La Estancia de Santa Rosa. Escenas y recuerdos del desierto argentino* [I. Bignon, Trad.]. Santa Fe: Alianza Francesa de Santa Fe y Universidad Nacional del Litoral.

Beck-Bernard, L. ([1864] 2013). *El río Paraná. Cinco años en la República Argentina* [C. Beceyro, Trad.]. Santa Fe y Entre Ríos: Ediciones UNL y EDUNER.

Beck-Bernard, L. (1866). *Théophile-Conrad Pfeffel, de Colmar. Souvenirs biographiques recueillis par son arrière petite-fille*. Lausana: Chez Delafontaine & Rouge.

Beck-Bernard, L. (1936, 7 de marzo). *Caras y Caretas*, *39*(1953), 23.

Beck-Bernard, L. (2018). *Trilogía narrativa y ensayos* [A. Crolla, Ed. y Prol.] [V. Cerati y S. Zenarruza de Clément, Trads.]. Santa Fe: Ediciones UNL.

Buonocore, D. (1974). *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires: esbozo para una historia del libro argentino*. Bowker: Buenos Aires.

Calderón Quindós, M. T. (2004). *Integración Conceptual (*Blending*) en el discurso y la obra poética de Seamus Heaney* [tesis doctoral]. Departamento de Filología Inglesa, Universidad de Valladolid, España.

Caras y Caretas. Semanario festivo, literario, artísitico y de actualidades. (1936, 23 de mayo). Hace cien años, las bandas de música… *39*(1964), 46.

Carrizo Rueda, S. M. (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel: Edition Reichenberger.

Carrizo Rueda, S. M. (Ed.) (2008). *Escrituras del viaje: Construcción y recepción de "fragmentos de mundo".* Buenos Aires: Biblos.

Crane, M., y Richardson, A. (1999). Literary studies and cognitive science: toward a new interdisciplinarity. *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature,* Winnipeg, *32*(2), 123-140.

Crolla, A. (2015). Voces silentes y contrapuntos heterotópicos del fenómeno inmigratorio. *Civitas*, Porto Alegre, *15*(3), 453-472.

Crolla, A. (2017). Lina Beck-Bernard, migración y género. *Actas de II Jornadas de Migraciones. Migraciones hoy: problemas, alcances y debates en perspectivas interdisciplinarias* (pp. 305313), 26 y 27 de abril de 2017, Universidad José Clemente Paz.

D'Anna. E. (2018). *La literatura santafesina. Un análisis histórico* [pdf]. Rosario: Espacio Santafesino Ediciones.

Dancygier, B. (2012). *The language of stories a cognitive approach*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dancygier, B. (2019). Proximal and distal deictics and the construal of narrative time. *Cognitive Linguistics*, *30*(2), 399-415.

Dancygier, B., y Sweetser, E. (2014). *Figurative Language*. Cambridge – Nueva York: Cambridge University Press.

Dancygier, B., y Vandelanotte, L. (2009). Judging distances: mental spaces, distance, and viewpoint in literary discourse [319-383]. En G. Brone y J. Vandaele (Eds.), *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps*. Nueva York y Berlín: Mouton de Gruyter.

Del Gizzo, L., y Sverdloff, M. (2019). Importaciones culturales en la Argentina del siglo XX: omisiones y apropiaciones. *Estudios de Teoría Literaria*, *8*(17), 48.

Dorra, R. (1985-1986). La actividad descriptiva en la narración. En *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos* (vol. I, pp. 509-516). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Ebelot, A. ([1890] 1965). *La Pampa*. Buenos Aires: Pampa y cielo.

Fauconnier, G. ([1985] 1996). *Mental Spaces. Aspects of Meaning Construction in Natural Language.* Cambridge: Cambridge University Press.

Fauconnier, G. (2008). How Compression Gives Rise to Metaphor and Metonymy [conferencia]. Case Western Reserve University. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=kiHw3N6d1Js.

Fauconnier, G., y Turner, M. (2002). *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities.* Nueva York: Basic Books.

Goatley, A. ([1997] 2005). *The Language of Metaphors*. Londres – Nueva York: Routledge.

Gori, G. ([1958] 1999). *El desierto tiene dueño*. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral.

Gshwind, J. J. (1935). *La obra literaria y social de Lina Beck-Bernard. La personalidad de la escritora. Sus libros sobre temas argentinos*. Rosario: Editor Juan José Casabella. https://es.wikisource.org/wiki/Archivo:Gschwind_Obra_Lina_Beck_Bernard.djvu.

Herman, D. (Ed.) (1999). *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Ohio State University Press.

Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española (2013). *Corpus del Nuevo diccionario histórico* (*CDH*) [en línea]. Recuperado de: http://web.frl.es/CNDHE.

León Gascón, J. A. Escudero, I., y Den Broek, P. van. (2003). En J. A. León Gascón (Coord.), *Conocimiento y discurso: claves para inferir y comprender* (pp. 153170). Madrid: Pirámide.

Lakoff, G., y Johnson, M. ([1980] 2003). *Metaphors We Live by*. London: The University of Chicago Press.

Langacker, R. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar [vol. 1]: Theoretical Prerequisites*. Standford: Standford University Press.

Langacker, R. (2008). *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. Nueva York: Oxford University Press.

Lojo, M. R. (1999). El "género mujer" y la construcción de mitos nacionales: el caso argentino rioplatense. En J. A. Arancibia, Y. Rosas, E. Dimo (Eds.), *La mujer en la literatura del mundo hispánico* [Col. La mujer en la literatura hispánica] (pp. 7-31). California: Instituto Literario y Cultural Hispánico.

Lowe, N. J. ([2000] 2003). *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*. Nueva York: Cambridge University Press.

Ludmer, J. (1985). Tretas del débil. En P. E. González y E. Ortega (Eds.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 4754). Río Piedras: Eds. Huracán.

Mansilla, L. V. ([1850-51; 1864] 2012). De Aden a Suez y Recuerdos de Egipto. En *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental* (M. R. Lojo, Ed., Introd. y Notas) (pp. 319370). Buenos Aires: Corregidor.

Molinari Marotto, C., y Duarte, A. (2007). Comprensión de texto narrativo e inferencias. *Subjetividad y Procesos Cognitivos*, *10*, 163-183.

Pérez Gras, M. L. (2013). *Relatos de cautiverio: El legado de tres cautivos de los indios en la Argentina del siglo XIX* [tesis doctoral]. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczg8f7.

Sarmiento, D. F. ([1845] 1972). *Facundo. Civilización y barbarie* (9.ª ed.). Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Sarmiento, D. F. ([1849] 1896). Biblioteca americana y Biblioteca selecta americana. En Sarmiento, A. B. (Ed.), *Obras de D. F Sarmiento. Educación común* (tomo XII, pp. 256-269). Buenos Aires: Mariano Moreno.

Steen, G., y Gavins, J. (2003). Contextualising cognitive poetic. En *Cognitive Poetics in Practice* (pp. 1-13). Nueva York: Routledge.

Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics*. Nueva York: Routledge.

Szurmuk, M. (2000). *Women in Argentina. Early Travel Narratives*. University Press of Florida.

Torre, C. (2010). *Literatura en tránsito*. Buenos Aires: Prometeo libros.

Tsur, R. ([1992] 2008). *Towards a Theory of Cognitive Poetics* (2.ª ed., revisada y actualizada). Brighton - Portland: Sussex Academic Press.

Varela, F., Thompson, E., y Rosch, E. (1993). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Massachusetts: MIT Press.

Willson, P. (2006). Traducción entre siglos: un proyecto nacional. En A. Rubione (Dir.), *La crisis de las formas* (vol. 5, pp. 661-679) [*Historia crítica de la literatura argentina*, N. Jitrik, Dir.]. Buenos Aires: Emecé.

Capítulo 2
Un estudio de los motivos literarios presentes en «A mano» de Ada María Elflein

Santiago Tomás Espora[1*]

A la hora de mencionar a las mujeres argentinas del siglo XIX que han incursionado en las letras y en la labor periodística, surgen tan solo unos pocos nombres: Juana Manuela Gorriti, Juana Manso, Rosa Guerra, Eduarda Mansilla de García, Lola Larrosa, Josefina Pelliza, entre otras. Fueron muy escasas las posibilidades de que una mujer de esa época accediera a un estudio avanzado, y muchas menos de ser reconocida o incorporarse al ámbito intelectual dominado por el género masculino. El nombre de Ada María Elflein surge, luego de esta investigación, como otra figura que debe ser rescatada.

Escritora, docente y cronista argentina de producción prolífica pese a haber vivido tan solo treinta y nueve años. Logró publicar una gran cantidad de cuentos y artículos, algo poco común para las figuras femeninas nacidas en las últimas décadas del siglo XIX.

Elflein, que vivió una época de grandes transformaciones con el cambio de siglo, decidió dedicarse a escribir historias para el público infantil. Su estética costumbrista se advierte en cada una de sus narraciones, muchas de ellas vinculadas con episodios históricos nacionales. La autora misma se encargó de que sus producciones quedaran asociadas al subgénero de la leyenda y, así, emparentadas con el ámbito folklórico. Bajo esta perspectiva de lectura, puede advertirse en sus cuentos la incorporación de una gran cantidad de motivos literarios, un concepto complejo para los estudios de Teoría y Literatura Comparada, ya que suele confundírselo con el término «tema» o «tópico», que parecen similares, pero en verdad son usados para designar otros elementos textuales.

El objetivo de este trabajo es analizar una serie de motivos que la autora presenta en «A mano» (1918) uno de los últimos cuentos que publicó. Para llevar a cabo este fin, se presentará la compleja cuestión que engloba la terminología tematológica —es decir, el

[1*] Magíster en Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Barcelona (UNIBA). Licenciado y profesor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Docente de las cátedras de Literatura Española Medieval y del Siglo de Oro, Teoría Literaria I y II de la Escuela de Letras en la USAL. Miembro del Centro de Estudios de Narratología Mignón Domínguez de Rodríguez Pasqués (CEN). Correo electrónico: santiagoespora@gmail.com.

estudio de los temas, motivos y tópicos, entre otras nociones— para evitar confusiones conceptuales en el desarrollo de la investigación. También se efectuará un rastreo de los motivos en textos canónicos de la literatura universal que permitirá relacionarlos con los escritos de Elflein.

Además, se realizará un análisis narratológico y simbólico del cuento, ya que presenta múltiples caminos de abordaje a partir de estas líneas. Este tipo de estudio, relacionado particularmente con el folklore, permitirá la consideración de la obra de Elflein desde otro punto de vista que justifica el rescate de la producción de esta escritora en el siglo XXI.

La autora y su obra

Ada María Elflein nació en Buenos Aires el 22 de febrero de 1880. En su juventud, se recibió de maestra y bachiller y dedicó parte de su vida al estudio de idiomas (sobre todo al alemán, la lengua de sus padres). Según Lily Sosa de Newton, «realizaba traducciones para el general Mitre y fue maestra de los hijos de Vicente Fidel López, junto a quienes se acentuó su vocación literaria» (1986, p. 207). Incursionó en el periodismo, motivo que la llevó a publicar con frecuencia artículos y cuentos; la mayoría de ellos aparecieron en *La Prensa*, a cuya redacción se incorporó tempranamente. Fue en este diario donde «inició su carrera el 30 de abril de 1905 […] [con] su cuento 'La cadenita de oro'» (Sosa de Newton, 1995, p. 124).

Siguiendo los pasos de Eduarda Mansilla de García —pionera en el terreno de la literatura para niños en Argentina con sus *Cuentos* (1880)—, Elflein decidió dedicarse, sobre todo, al público infantil —aunque Sosa de Newton sostiene que sus narraciones son también apropiadas para adultos (1995, p. 124)—. Así, desde 1905, escribió, durante muchos años, relatos históricos, costumbristas y tradicionalistas, publicados en folletines dominicales del periódico *La Prensa* y, en 1906, salió a la luz su primer libro, titulado *Leyendas argentinas*, en el que reunió una serie de narraciones ambientadas en distintas etapas históricas. En el paratexto «Homenaje» —una suerte de prólogo que abre el volumen—, la escritora menciona:

> [c]on esta colección de mis primeros cuentos y leyendas, presento un homenaje a las glorias de mi patria y a los anhelos de alta educación moral que siento vibrar en esta tierra […]. Los episodios grandiosos de la historia argentina exaltaron siempre mi alma, y dominada por la poesía misteriosa del alma social, abordé el cuento, placentero al espíritu del hombre, grato al corazón del niño y fecundo en el pueblo […]. Creía y creo como el magistral don Antonio de Trueba, que, 'en el cuento cabe todo cuanto cabe en la literatura: moral, ciencias, artes, historia, costumbres, filosofía; en una palabra: todo, todo cuanto abarca el saber humano' […] (Elflein, 1928, p. VII).

Bajo una subdivisión interna entre «leyendas» y «cuentos», la autora publica en este primer libro veintidós historias. Las primeras transcurren en la etapa de la conquista española; otras se ubican en contextos como la Declaración de la Independencia, la campaña de los Andes y la dominación de Juan Manuel de Rosas. La última transcurre hacia finales del siglo XIX en un conventillo, cronotopo típico ligado a la época de la inmigración.

Elflein siguió con su línea de narrativa breve en *Del pasado* (1910) y *Cuentos de la Argentina* (1911) —este último escrito en alemán—. También, entre sus obras, se destacan *Tierra Santa* (1912), editado por el Consejo Nacional de Mujeres, *Paisajes cordilleranos* (1917) —texto ilustrado con fotografías, «producto de sus viajes por las provincias […]» (Sosa de Newton, 1986, p. 207)— y, publicado póstumamente, *Por campos históricos (impresiones de viaje)* (1926).

Una de las características más sobresalientes de su producción cuentística es el marcado detallismo en sus descripciones, además de su estética netamente costumbrista. Ella misma lo sostiene en su «Homenaje»: «he cuidado especialmente los detalles […]. [L]a imaginación no ha volado caprichosamente por todas partes, y […] el sentir ha sido regulado con el pensar» (Elflein, 1928, p. VIII).

La escritora, además, participó en congresos de mujeres, y, actualmente, se la considera de avanzada en relación con algunas ideas vinculadas con su género —por ejemplo, impulsaba el hecho de que la mujer viajara sola, o en compañía de otras mujeres, sin la necesidad de contar con la presencia de un hombre (Becerra, 2012)—. Finalmente, tras agotadores viajes por algunas provincias que mermaron su salud, falleció en la capital del país el 24 de julio de 1919.

Al poco tiempo de su muerte, se formó la Asociación Nacional Ada María Elflein con la idea de publicar su obra completa, pero el proyecto no se concretó. Solo se dio a conocer, en 1926, su texto póstumo, que incluye crónicas de sus visitas a las provincias.

La producción narrativa breve de Ada María Elflein presenta numerosos motivos literarios tradicionales. El hecho de que la autora haya sido una precursora en cuanto a la divulgación del folklore no hace más que acentuar su vinculación con este tipo de estudios. En sus cuentos, los lectores atentos pueden hallar, con frecuencia, un amplio conjunto de motivos que poseen trascendencia universal. Pero si bien incorpora elementos canónicos ya trabajados por autores clásicos, Elflein consigue dotarlos de color local para asemejarlos o adaptarlos al contexto regional.

«Tema», «motivo» y «tópico»: tres nociones complejas

A la hora de adentrarse en la investigación de los motivos literarios, resulta imprescindible una definición para poder discernirlos de los llamados «temas» y «tópicos» que, si bien se encuentran vinculados, no resultan sinónimos en los estudios literarios. Estos

tres conceptos, aparentemente simples, se hallan rodeados de una gran complejidad para la Teoría Literaria y la Literatura Comparada. Tanto es así que, a lo largo del siglo XX, numerosos críticos e investigadores de diversas escuelas han brindado una gran cantidad de definiciones, pero, en algunos casos, estas terminan por contraponerse y, frente a semejante heterogeneidad, surge una mayor dificultad para su comprensión.

Dentro de la Literatura Comparada, se encuentra la Tematología, una rama que acoge «el estudio de temas, motivos, estilemas, mitos, situaciones, personajes-tipo, espacios y tópicos» (López Martínez, 2008, p. 47)[2]. Sus precedentes más inmediatos se hallan ligados al folklore comparado (Naupert, 2001, p. 13), y esto acentúa su estrecha relación con las raíces arcaicas de los pueblos. Desde su surgimiento, las nociones se han estandarizado, pese a que algunos investigadores continúan utilizando, indistintamente, los tres conceptos para designar, en verdad, diferentes elementos.

Indudablemente, el término que resulta más abarcador y que, a su vez, incluye a los otros dos, es el de «tema». Su estudio cobró gran importancia para los miembros del Formalismo ruso durante la tercera década del siglo XX. Boris Tomachevski, uno de los exponentes más importantes de esta escuela, lo define en su obra fundamental, *Teoría de la literatura* (1928), como «aquello de lo cual se habla» (1982, p. 179) y agrega que se encuentra constituido por la unidad de significados de los diversos elementos de la obra, que son los «motivos». Paralelamente, Vladimir Propp, que estuvo vinculado al Formalismo en sus años de juventud, asegura en *Morfología del cuento* (1928) que entiende el «tema» como «un asunto en que se imbrican diferentes situaciones —los motivos—» (2011, p. 22).

A partir de estas dos definiciones, ya se plantea una diferencia sustancial entre dos de los términos: el motivo es, sin lugar a duda, más pequeño que el tema; por lo tanto, la extensión resulta de vital importancia para su diferenciación. El segundo es más abarcador y general, mientras que el primero se constituye en una unidad menor —aunque no por eso más sencilla—.

Por su parte, Wolfgang Kayser, el famoso germanista, considera que el «tema» es la idea sumaria de la acción, el asunto (1970, p. 100). Estébanez Calderón sostiene que

[2] Otro de los conceptos básicos de la Tematología comparatista es el de «*Stoff*», traducido comúnmente como argumento o materia. Para Elisabeth Frenzel, se trata de «una fábula que ha recibido ya cierta configuración, forma y estructura antes de convertirse propiamente en texto literario» (Naupert, 2001, pp. 78-79). La investigadora alemana sostiene que el término es únicamente aplicable a los géneros narrativos y dramáticos, ya que todo *Stoff* ofrece una mínima organización de acciones y acontecimientos, ligados a una constelación de personajes. Suele provenir de un ámbito mitológico, religioso, legendario paraliterario, literario o histórico. Pueden mencionarse, a modo de ejemplo, los *Stoffe* de Antígona, María Magdalena, Tristán e Isolda, Don Juan y María Estuardo.

> se entiende por tema la idea central en torno a la que gira un poema, relato u obra dramática: p. e., la idea del desengaño sería tema central en una serie de obras del Barroco. Otros temas básicos serían el amor, los celos, la caducidad del tiempo, la muerte, etc. (2016, p. 1267).

El tema, a su vez, se articula en un conjunto de unidades menores, denominadas «motivos»; «el motivo […] no está fijado ni concretado de una manera exacta. Sólo lo captamos cuando prescindimos de cualquier fijación individual» (Kayser, 1970, p. 77). Se lo suele definir como el elemento más pequeño de la narración, que se ha mantenido en la tradición a lo largo de los años. Tomachevski y Propp también se han encargado de su conceptualización. El primero asegura que se trata de

> una unidad […] que se repite en diversas obras. […]. Estos motivos pasan enteramente de una estructura narrativa a otra. […] Por consiguiente, […] en el estudio comparativo se puede hablar de motivos históricamente indivisos, que conservan su propia unidad en las peregrinaciones de una obra a otra (Tomachevski, 1982, p. 186)[3].

Para el segundo crítico, el concepto resulta de tal importancia que dedica su segunda gran obra, *Las raíces históricas del cuento* (1946), al rastreo y estudio pormenorizado de motivos en un corpus de cuentos populares rusos, particularmente los de A. N. Afanásiev[4]. Allí los define como las «partes constitutivas del tema» (Propp, 1998, p. 42), colocándose en la misma línea de Tomachevski.

En la primera mitad del siglo xx, a raíz de la expansión y la complejidad de estos estudios, algunos especialistas creyeron que era necesario catalogar los motivos de la literatura universal para que, así, los investigadores pudieran contar con un rastreo pormenorizado de estos y una clasificación a nivel global. El folklorista norteamericano Stith Thompson se encargó de confeccionar, sobre la base de los aportes de Antti Aarne, un índice de motivos literarios en una serie de volúmenes que tituló *MotifIndex of FolkLiterature* (1932-36).

> Aquí se ha intentado catalogar motivos que aparecen en toda clase de narraciones (cuentos, mitos, leyendas, etc.) de la literatura folklórica de todo el mundo […]. [E]stán […] ordenados convencionalmente y precedidos por las sucesivas letras

[3] Boris Tomachevski, además, distingue algunas clases de motivos: ligados y libres —teniendo en cuenta su funcionalidad— y dinámicos y estáticos —en cuanto modificadores de la situación— (1982, pp. 187-188).

[4] El objetivo de Propp fue comprobar cómo estos elementos menores tenían sus fuentes en costumbres y creencias de las sociedades anteriores a las castas. Menciona que muchos motivos han surgido a partir de lo que acontecía en los ritos de iniciación y de las representaciones que tenían los pueblos primitivos del mundo de ultratumba.

> del alfabeto […]. Dentro de cada sección, los motivos se ordenan numéricamente, con subdivisión decimal para motivos relacionados […] (Chertudi, 1967, p. 24).

El investigador alemán Hans-Jörg Uther ha continuado con esta labor en el siglo XXI, y es a raíz de los aportes de estos tres folkloristas que, actualmente, se denomina «ATU» al sistema de catalogación de motivos[5].

Martínez y Scheffel[6], por su parte, aseguran que «en el análisis folclórico y literario se usa el término <motivo> […] en un sentido temático para aludir a elementos del argumento que […] se han conservado en la tradición (por ejemplo, 'los hermanos enemigos' o 'la esposa engañada')» (2011, p. 157). Además, «el hecho de que una historia se construya por medio del encadenamiento motivacional de los sucesos representados, es una característica general de los textos narrativos» (2011, p. 171).

Por otra parte, este tipo de unidades pueden presentarse en las más diversas combinaciones; de este modo, el motivo del reconocimiento o anagnórisis, por ejemplo, puede manifestarse a través de determinadas particularidades: la identificación por medio de una cicatriz —como sucede en el caso de la *Odisea*, de Homero—, por medio de una espada —en *La vida es sueño* (1636), de Pedro Calderón de la Barca—, por medio de un anillo —en el caso del cuento «El hambre (1536)», de Manuel Mujica Lainez—, por medio de un zapato —en la mayoría de las versiones de «La Cenicienta»—, entre otros. Kayser llama «rasgos» a estos pequeños detalles diferenciadores que pueden encontrarse dentro de un mismo motivo (1970, p. 77). El germanista también afirma que «hay […] motivos que surgen en determinadas épocas con tanta frecuencia que se convierten en índices del espíritu entonces reinante» (1970, p. 81); es el caso, por ejemplo, del adulterio, tratado reiteradamente por diversos escritores —Flaubert, Zola, Tolstói, Clarín, Galdós, Fontane, Eça de Queirós, Hawthorne, Chopin— a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. «De la red de motivos recurrentes en el texto, se podría deducir el tema clave, que cumpliría la función de principio organizador de ese conjunto de motivos jerárquicamente estructurados» (Estébanez Calderón, 2016, p. 1267).

Un concepto estrechamente ligado a este es el de «*leitmotiv*», procedente del campo de la música y que ha pasado a formar parte del ámbito de los estudios literarios. El término hace referencia a aquel motivo que se constituye en guía o aparece con recurrencia a lo largo de un texto. Estébanez Calderón puntualiza que también puede

[5] Helmut Hatzfeld menciona en el capítulo VIII de su *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas* (1953) otros famosos índices de motivos literarios. Además, él mismo define el término en cuestión y lleva a cabo una clasificación: mitológicos, de la naturaleza, del espacio y del tiempo, de la vida y la muerte y de la santidad y el pecado (1955, pp. 344-358).

[6] Tanto estos autores como Estébanez Calderón coinciden en que fue el formalista ruso Boris Tomachevski el primero en aventurar la definición de «motivo» en los estudios de crítica literaria.

tratarse de una determinada palabra, expresión, verso o recurso —imagen, metáfora, símbolo— (2016, p. 728). Por ejemplo, un *leitmotiv* característico en la lírica galaico-portuguesa es la espera del amado, así como el color verde lo es en *Romancero gitano* (1928), de Federico García Lorca.

Por último, se encuentran los «tópicos», «clichés fijos o esquemas del pensamiento y de la expresión procedentes de la literatura antigua y que, a través del latín medieval, penetraron en las literaturas nacionales de la Edad Media y, más tarde, en el Renacimiento y el Barroco» (Kayser, 1970, p. 91). La definición del germanista resulta sumamente esclarecedora —mucho más que la clásica denominación «lugar común»— y puntualiza dos aspectos claves para evitar confusiones: por un lado, una de las diferencias más sobresalientes entre los tópicos y los motivos es que los primeros nacen en la literatura, su mayoría en la Antigüedad grecolatina, mientras que los segundos se constituyen o forman en la tradición oral y sus orígenes son ignotos; por el otro, los tópicos se enuncian, generalmente, en latín, no así los motivos. *Memento mori*, *de putredine cadaverum* y *ruit hora*, por ejemplo, son algunos de los *topoi* que forman parte un gran tema literario: la muerte.

Para Claudio Guillén son «expresiones formulares, giros recibidos, imágenes o representaciones breves, [que] suelen connotar tradiciones perdurables» (2018, p. 255) y son concebidos como cauces de expresión, andamiajes o tramoyas poéticas (2018, p. 234). Ernst R. Curtius dedica un capítulo de *Literatura europea y Edad Media latina* (1948) a su estudio; el autor (2014) sostiene que se encuentran, normalmente, vinculados a una fórmula lingüística. Por lo general, se trata de

> materiales estereotipados cuyo abolengo es clásico o medieval. Las clases son diversísimas, ya que acaparan fórmulas alocutivas (de falsa modestia, de cierre…), consideraciones filosóficas (decadencia del mundo), antítesis del tipo *puer senex* o *sapientia et fortitudo*, repertorios de metáforas (el gran teatro del mundo, el gran libro de la vida), descripciones del paisaje ideal o *locus amoenus*, etc. (López Martínez, 2008, pp. 23-24).

A pesar de que las diferenciaciones entre estos tres conceptos se encuentran ya extendidas en los campos de estudio literario, algunos especialistas emplean el término «tema» para designar a un «motivo» y viceversa. Lo mismo sucede con «tópico» y «motivo»: para algunos, clichés fijos como el *carpe diem* o *locus tenebrosus* son motivos, mientras que el mar y las flores son tópicos.

«A mano» a la luz del análisis tematológico

Teniendo en cuenta estas distinciones, se analizará el cuento «A mano», publicado en una separata de la colección Biblioteca Infantil Argentina, en 1918, para el estudio de tres motivos literarios: el del caballo, el del reconocimiento o anagnórisis y el del cria-

do superior. Además, se aplicarán conceptos de la Teoría Literaria —particularmente estructuralistas y narratológicos— para estudiar determinados elementos de la obra.

Por empezar, el título de la historia resulta muy significativo y orientador. Para Roland Barthes (1980), se constituye en la primera lexia[7] por analizar en todo texto. En este caso, se trata de una frase hecha o cristalizada, que se utiliza como sinónimo de «saldar una deuda» o «resolver un asunto pendiente». A partir de esto, se le indica al lector que en la narración encontrará dos partes en disputa o contrapuestas y que se espera que ambas lleguen a una resolución de sus conflictos. Además, el paratexto resultará clave en relación con los aspectos tematológicos debido a la vinculación que se plantea entre ellos.

«A mano», subdividido en cuatro apartados, tiene como figuras centrales a dos personajes, Enrique Frías —el hijo del patrón de una estancia ubicada en el partido de Luján— y Basilio Gallo —un domador, empleado de la familia Frías—. La obra posee una estructura equilibrada: los dos primeros apartados transcurren en la estancia, en la etapa de juventud de Enrique, mientras que los últimos dos trasladan al lector a la cordillera de los Andes, varios años después de los sucesos acaecidos con anterioridad. En dos de las subdivisiones, los personajes tendrán un vínculo más cercano, y en las otras, se encontrarán distanciados o alejados.

Como puede advertirse, el número dos aparece con gran frecuencia en la narración, a tal punto que adquiere un sentido connotativo, ya que se trata del número básico o fundamental de la amistad, aunque también expresa un antagonismo. Chevalier y Gheerbrant sostienen que «simboliza el dualismo en que se apoya toda dialéctica, todo esfuerzo, todo combate, todo movimiento» (2009, p. 426).

El cuento comienza por describir el estrecho y fuerte vínculo que unía al hijo del patrón con uno de los criados, el domador. Se menciona que:

> Basilio Gallo era su gran amigo. […] Desde chiquito, al ver a Basilio, solía tenderle los brazos con un chillido de alegría. Después, fué[8] el paisano quien le enseñó a montar, a enlazar y bolear y a hacerse práctico en todas las faenas y diversiones camperas: autoridad indiscutida para el muchacho y consejero leal y recto en todos los casos de conciencia […]. [Los padres] sabían que su hijo estaba en excelente compañía, y le dejaban amplia libertad para ir con Basilio adonde quisiera (Elflein, 1918, pp. 3-4).

A partir de estos detalles iniciales, ya puede advertirse el *tema* del cuento de Elflein: la amistad. Este asunto literario posee una gran trayectoria, debido a que ha sido tomado por muchísimos autores, desde Homero y los filósofos clásicos, hasta los escritores

[7] En *S/Z* (1970), Barthes la define como una unidad de lectura y menciona que cada una de ellas debe analizarse por separado.

[8] Para las citas del cuento, se ha respetado la grafía original.

contemporáneos. La historia, entonces, girará en torno a esta particular relación que se establece entre el hombre y el niño.

El motivo del caballo

Este tiempo de bonanza llega a su fin cuando Enrique le deja encargado al paisano amansar un potro que su padre le había regalado para poder lucirse frente a sus amistades de Buenos Aires. En este punto del relato, la autora introduce un elemento temático de gran importancia: el motivo del caballo.

Este animal ha tenido una inmensa transcendencia a lo largo de la literatura. Se lo puede encontrar en Homero —recuérdese la cantidad de caballos que se mencionan en la *Ilíada*[9] y el ardid griego contra los troyanos— y en los relatos mitológicos —desde el alado *Pegaso*, hasta dioses como Apolo y Neptuno, por ejemplo, que se encuentran asociados a estos—. Durante la Edad Media, el motivo vuelve a aparecer, particularmente en los textos del género épico: el caballo del héroe protagónico en el *Cantar de Roldán* (siglo XI), *Babieca* en el *Poema de Mio Cid* (1140) y *Bucéfalo* en el *Libro de Alexandre* (*c.* 1230) son algunos de los más importantes[10]. En el Barroco español, autores del Siglo de Oro, como Miguel de Cervantes y Pedro Calderón de la Barca, incorporan esta unidad temática en sus obras más representativas: *Rocinante* adquiere gran protagonismo en *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), así como también al caballo de Rosaura en *La vida es sueño* se le dedican los simbólicos primeros versos de la obra. En la literatura rusa, autores canónicos le otorgaron al animal un papel fundamental: desde Alexandr Pushkin en *El jinete de bronce* (1834) hasta Lev Tolstói; en las obras de este último, deviene en *leitmotiv* por su presencia recurrente —en *nouvelles*, como *Jolstomer* (1886), y con gran carga simbólica y hasta alegórica en *Anna Karénina*[11]. La escritora inglesa Anna Sewell lo tomó como centro de su narración para su aclamada novela *Belleza Negra* (1877)—. Ya en las letras argentinas, cobró protagonismo con la gauchesca —en los textos de Hidalgo, del Campo y Hernández— debido a que el caballo forma parte de la idiosincrasia del gaucho y resulta, para él, una «herramienta» o parte indivisible de su persona, como sucede con el facón y la vihuela. También Leopoldo Lugones hizo uso del motivo en «Los caballos de Abdera», un cuento que incorporó en el volumen *Las fuerzas extrañas* (1906), en el que se les otorga características y hábitos humanos.

[9] Quizás sea *Janto*, el caballo de Aquiles, el que más se destaca.

[10] También se mencionan en el *Beowulf* (*c.* siglo X), cuando el rey Hrothgar le brinda al héroe sus mejores caballos.

[11] La carrera de obstáculos en la segunda parte de la novela se constituye en una gran alegoría, de la cual forman parte *Fru-Frú*, la yegua sobre la que corre el conde Vronski, y su caballo contrincante.

Vladimir Propp trabaja este punto con profundidad en *Las raíces históricas del cuento*, debido a que se constituye en uno de los tantos motivos que surgieron a partir de los pueblos arcaicos. Asegura que el corcel es uno de los ayudantes más característicos del héroe en los cuentos folklóricos y que este lo recibe, generalmente, de la figura paterna (1998, p. 250). Así ocurre en el relato de Elflein, y esto permite detectar en la obra un resabio de las historias tradicionales.

Este animal aparece con frecuencia en los cuentos de la autora. En «El camino de la muerte» (1906), por ejemplo, su presencia se torna dominante: María, de veinte años, se sacrifica junto con su caballo, para salvar a su pequeño hermano Juan de una tropa de trescientos españoles con la que se topan en los tiempos de las luchas por la independencia. Ella se las ingenia para conducir al grupo montado en corceles hacia un precipicio en el interior de una montaña y, así, poder contribuir para la salvación de su patria.

En «A mano», el narrador menciona que el caballo que Basilio debe amansar es blanco. Este dato resulta sumamente importante[12], ya que, por un lado, se trata de un color emblemático, vinculado al linaje de reyes y conquistadores espirituales —«todas las grandes figuras […] montan tales corceles» (Chevalier y Gheerbrant, 2011, p. 216)—; por el otro, se encuentra asociado a una interpretación aciaga: para las culturas inglesa y alemana, el caballo blanco era considerado un presagio de muerte[13] (Cirlot, 2011, p. 117). En la narración de Elflein, el potro es el desencadenante de la separación entre Enrique y Basilio. Además, el joven de la estancia evidencia una actitud vanidosa; pretende lucirse con él en la ciudad frente a sus amistades. Paradójicamente, Enrique no se comporta como un héroe debido a que persigue un fin egoísta, y esto se relaciona con otro aspecto connotativo del animal: «el caballo simboliza los deseos exaltados, los instintos» (Cirlot, 2011, p. 117), «la impetuosidad del deseo, de la juventud del hombre» (Chevalier y Gheerbrant, 2011, p. 214).

En este primer apartado, también se establece una evidente oposición con respecto a los espacios, que se constituyen en verdaderos cronotopos, según la terminología de Mijaíl Bajtín (1975). La estancia de la familia de Enrique, situada en el partido de Luján, representa el campo, el lugar ameno y saludable, libre de prejuicios, mientras que Buenos Aires, como toda ciudad, es centro de corrupción y egoísmo. No es azaroso que sea en este último lugar donde el muchacho pretende hacerse ver con el potro blanco para exhibirse y causar sensación.

[12] Es curioso, además, porque el blanco no es el pelaje frecuente de los caballos criollos.

[13] En esta misma interpretación coinciden Chevalier y Gheerbrant (2011, p. 211). También Propp asocia el caballo de pelaje blanco con el mundo de ultratumba (1998, p. 256). El relato «El camino de la muerte» se torna connotativo si se tiene en cuenta este simbolismo.

El motivo del criado superior

El segundo apartado inicia con la vuelta de Enrique a la estancia, emocionado por ver a sus amigos, especialmente a Basilio, y al animal que este debía amansar. Una serie de *indicios*, en términos de Roland Barthes[14] (1966), dominan el comienzo de esta parte. Palabras como «cohibido» y «extrañó» preparan el clima para el fatídico encuentro de los dos personajes.

Cuando el paisano aparece con el potro, el muchacho se percata de que el animal se había herido en su ausencia y se exaspera de inmediato: «–¿qué tiene el caballo? –gritó en cuanto Basilio estuvo al alcance de su voz, sin acordarse ni aún de saludar primero a su amigo» (Elflein, 1918, pp. 5-6). Pese a que el domador no había tenido la culpa del accidente, el joven, disgustado por no poder llevar a cabo su propósito egoísta, se enfurece con su amigo, lo llama «inservible», amenaza con echarlo de la estancia y, ciego de ira, lo golpea con un rebenque en el brazo. Resulta significativo que Enrique utilice este objeto que usaría para montar al potro, un instrumento que simboliza la superioridad del hombre por sobre la fiera. Evidentemente, se trata un guiño irónico, ya que, con el golpe, se ubica en una posición inferior con respecto a Basilio.

Este último, que conocía el temperamento colérico del amo, lo toma por la muñeca y exclama: «¡si fueses hombre ahora habrías de responderme, cara a cara, de esta afrenta! Pero sos un chico y, además, hijo de una familia que me crió y siempre fué buena conmigo...» (Elflein, 1918, p. 8). Aquí es donde hace su aparición otro de los motivos literarios de gran peso en el texto: el del criado superior.

Elisabeth Frenzel lo cataloga en su *Diccionario de motivos literarios* (1976). Allí rastrea textos en los que se encuentra presente, desde las tragedias griegas y las comedias latinas hasta obras del siglo xx. El teatro es el género literario donde con más frecuencia aparece —en obras tales como *El rey Lear* (1605), de William Shakespeare; *El mercader amante* (1616), de Gaspar Aguilar; *Yo por vos y vos por otro* (*c*. 1650), de Agustín Moreto; *Miss Sara Sampson* (1755), de Gotthold Ephraim Lessing, y *Der Freygeist* (1755), de Joachim Wilhelm von Brawe—. El motivo también posee una trascendencia en la narrativa; Ludwig Tieck en *William Lovell* (1795-6); Sir Walter Scott en *La novia de Lammermoor* (1819); Emily Brontë con la figura de Nelly en *Cumbres Borrascosas* (1847), y Theodor Fontane en *Der Stechlin* (1897) son algunos de los ejemplos más emblemáticos.

Frenzel menciona que «el servicio de un subordinado mediante una prestación personal es una actividad con una historia […] larga […]. Señor y criado representan, además, dos formas de comportamiento. Uno manda, el otro obedece» (1980, pp.

[14] Para el estructuralista francés, «son unidades verdaderamente semánticas pues, […] remiten a un significado» (Barthes, 1970a, p. 19).

83-84). Ante la aparente superioridad del amo por sobre el criado, la autora asegura que: «la literatura puso en duda con intención crítica la calidad real de esta relación al revelar las aptitudes no apreciadas del más débil y la estrechez de horizontes […] en el aparentemente más fuerte» (Frenzel, 1980, p. 84). Este punto de vista más crítico es el que Elflein toma y desarrolla para su breve historia.

La autora argentina presenta en sus narraciones numerosos personajes en calidad de criados, como en el caso, por ejemplo, de «El hijo de la esclava» (1918). Pero, tal vez, la figura más sobresaliente a este respecto sea la de la pequeña Carmen del cuento «La cadenita de oro» (1906). La huérfana de doce años, sin hogar propio, «servía a una familia adinerada, cuyos niños la mortificaban de mil maneras vergonzosas» (Elflein, 1928, p. 38). Al enterarse de las donaciones que las mujeres y muchachas mendocinas realizaban para ayudar a sustentar las campañas del gobernador en 1816, la pequeña demuestra su bondad y humildad al regalar una cadenita de oro que le había dejado su madre al morir. Su proceder la eleva por sobre los miembros de la familia que la acoge[15], quienes solo le brindan un miserable colchón para dormir[16].

En «A mano», luego de recibir el golpe, el paisano le informa que se irá de la estancia —debido a que, como hombre, no puede soportar haber recibido tal ofensa— y deja a Enrique profundamente triste, sollozando en el pasto. Con respecto a este punto, Frenzel sostiene que «la superioridad del criado […] procede no sólo de su visión del carácter del señor, sino con frecuencia de un mayor conocimiento de los hombres y de un juicio más maduro sobre comportamientos humanos» (1980, p. 84).

Una vez más, aquí puede detectarse un juego de contrastes: por un lado, se encuentra Enrique, joven e inmaduro, que no logra dominar su temperamento irascible y actúa sin premeditación; por el otro, se lo presenta a Basilio como un servidor sensato y precavido, que prefiere no rebajarse al nivel del muchacho para no cometer su mismo error. En este sentido, puede advertirse la madurez que caracteriza al personaje adulto, en contraposición a la postura injusta y caprichosa del hijo del patrón. A partir de este suceso, la amistad entre los personajes llega a su fin.

El espacio en el que se desarrolla esta escena adquiere un sentido connotativo. No es casual que la discusión ocurra frente a una tranquera, ya que se constituye, simbólicamente, en una suerte de límite o punto de separación entre ambos. Podría decirse que el lector se encuentra aquí, nuevamente, ante un cronotopo.

Ya en el tercer apartado, el narrador realiza un salto espacial y temporal —en otras

[15] También San Martín, a quien Elflein introduce como personaje, se percata de que «el modesto tributo de esta niña valía más que algunos de los brillantes y perlas donados por personas que sólo daban algo de su abundancia, como en el eterno motivo de la parábola cristiana» (Elflein, 1928, p. 46).

[16] Aquí puede detectarse el motivo literario de Cenicienta, que posee gran trascendencia literaria.

palabras, se presenta una elipsis—: la acción se traslada a la cordillera de los Andes, varios años después de los sucesos anteriormente mencionados, donde intentaban sobrevivir «los restos fugitivos del ejército unitario, batido en Rodeo del Medio por el general Pacheco» (Elflein, 1918, p. 10). Los datos que brinda el narrador a lo largo de todo este apartado poseen una *base histórica real* —siguiendo la terminología de Barthes—. Así, la autora aprovecha el contexto sociopolítico que toma[17] para criticar la campaña que se había emprendido en pleno invierno y a grandes alturas, con pocas provisiones y vestimenta inadecuada para afrontar el gélido clima de la montaña.

Nuevamente, el espacio cobra características simbólicas. La Cordillera es otra imagen divisoria que, a modo de metonimia, recuerda la separación que se ha establecido entre Basilio y Enrique. La forma en que se la describe acentúa esta interpretación: «vista desde el llano, era una sola masa formidable, de color gris opaco, sin contornos, como una muralla que cerrara por allí el mundo, levantándose de la tierra hasta confundirse con las nubes» (Elflein, 1918, p. 9). Las palabras «gris», «opaco», «muralla» y «cerrara», además, forman un conjunto semántico vinculado con el ámbito negativo y de la soledad, absolutamente opuesto a la concepción positiva y cálida de la amistad.

El último elemento que aparece con marcada insistencia en este breve apartado —y que dominará prácticamente en toda la última parte— es la nieve:

> Hijos de tierras templadas y aún subtropicales, muchos de ellos veían nieve por primera vez, y muy pocos, ninguno quizás, había puesto jamás los pies en su helada blancura. Estaban ya internados en la montaña, cuando estalló uno de los temporales más largos y terribles de que haya memoria en la cordillera (Elflein, 1918, p. 11).

Con pocas cabañas para alojar a una gran cantidad de soldados, muchos perecen a causa de esta tormenta. «Según Bachelard y a través de análisis literarios, el frío corresponde a la situación […] de soledad» (Cirlot, 2011, p. 214), y en el texto funciona desde esta perspectiva. Posee una clara función: plasmar, a partir de lo *no dicho*, la situación en la que se encuentra el vínculo entre Enrique y Basilio. En otras palabras, el espacio y su clima responden al estado de ánimo de los protagonistas. Se percibe, así, un tratamiento romántico en el uso de la técnica de la redundancia[18] —existe una correspondencia entre el ámbito exterior e interior—.

El cuarto y último apartado se abre con la descripción del estado angustiante y desesperado en el que se encontraban los solados en medio del temporal. Seguidamente, el narrador centra su atención en un individuo que se destacaba del grupo: «un hombre

[17] La Batalla de Rodeo del Medio tuvo lugar el 24 de septiembre de 1841. En ella, el bando federal, con el general Pacheco a la cabeza, venció al unitario.

[18] Este procedimiento fue utilizado, sobre todo, por los autores del Romanticismo.

sereno, de alguna edad, el sargento Gallo, había apoyado desde el primer momento al coronel, animando a sus compañeros con el ejemplo, con rudas palabras de consuelo y también con alguna burla cáustica, que daba a menudo excelente resultado» (Elflein, 1918, p. 12). Este personaje —que no es ni más ni menos que el antiguo empleado de los Frías[19]—, alentaba al escuadrón y se aseguraba de que un grupo de hombres pudiera llegar a salvo a uno de los refugios. «Cerró la retaguardia, para apurar a los rezagados y cuidar de que ninguno quedara por el camino. […]. Era uno de esos hombres que suelen surgir en las situaciones difíciles, como si hubiesen sido creados para salvarlas» (Elflein, 1918, pp. 12-13).

Al ver a uno de los soldados tirado en la nieve, Basilio Gallo intenta ayudarlo, pero el militar se encontraba tan débil a causa del frío que no podía levantarse del terreno nevado. Rápidamente, el sargento se quita la correa que le servía de cinturón y golpea con fuerza al caído para lograr que la sangre volviera a circular en su cuerpo entumecido. De esta forma, logra que el hombre se ponga de pie y ambos llegan a salvo a una de las cabañas.

El motivo del reconocimiento

Allí, amontonados frente a una pequeña fogata, es donde se produce el gran reconocimiento, otro de los motivos literarios presentes en el cuento —también catalogado por Frenzel—, ya que Enrique Frías era aquel a quien Basilio socorrió.

Sobre esta unidad temática, la especialista alemana sostiene: «ignorar, no reconocer a una persona allegada es en la literatura algo más que un olvido de índole sobre todo intelectual, que si subjetivamente no sería [*sic*] imputable como culpa, objetivamente tendría toda la gravedad» (Frenzel, 1980, p. 1). Aristóteles ha teorizado sobre ello bajo el nombre de «anagnórisis» en su *Poética* (tercer cuarto del s. IV a. de C.). Fue muy utilizado por los autores de tragedias clásicas —Sófocles, Eurípides— como un procedimiento fundamental para generar el desenlace con catástrofe. El motivo puede rastrearse a lo largo de la Edad Media, como en los poemas sobre Arturo y el Grial —por ejemplo, en *Parzival* (1200/10), de Wolfram von Eschenbach—, así como también se popularizó en las novelas de caballerías —como en el caso de *Amadís de Gaula* (s. XV)—. En el Renacimiento y el Barroco, lo presentan con frecuencia la literatura pastoril —Sir Philip Sidney lo incorpora en *Arcadia* (1590)— y el teatro. Con respecto a este último género, el reconocimiento puede encontrarse en obras de Shakespeare, de Lope de Vega y de Calderón de la Barca —se advierte en textos como *Noche de reyes* (*c*. 1601), *El animal profeta* (*c*. 1630) y *La devoción de la cruz* (1634), respectivamente—. Voltaire, Kleist, Dickens y Camus son otros escritores emblemáticos que también han incorporado este motivo en sus ficciones.

[19] Al lector se le brinda un indicio al mencionar el apellido Gallo.

«La escena del reconocimiento se halla […] generalmente al final de la acción, no tiene una función continuadora y en todo caso da a entender lo que sigue. Soporte de la tensión es el desconocimiento precedente que tiende a lograr el reconocimiento» (Frenzel, 1980, p. 2). De la misma forma, la unidad temática se encuentra ubicada en el último apartado:

> La mirada de Frías […] se había detenido en el sargento. Este, con la correa todavía en la mano, le contemplaba, a su vez, fijamente […]. El mayor Frías se irguió despacio, pasóse el dorso de la mano por la frente, y como en sueños murmuró:
> –Basilio…
> Como en sueños vino la respuesta:
> –Niño Enrique… (Elflein, 1918, p. 15).

Según Chevalier y Gheerbrant, la tormenta —en este caso de nieve— puede preludiar una revelación (2011, p. 983), y así sucede en el cuento.

En esta narración, el motivo no presenta un *rasgo* particular, sino que, simplemente, uno y otro se reconocen a la luz de la fogata. El paisaje nevado del exterior —que connota la frialdad que ha sentido el joven todos estos años, alejado de la calidez que brindaba el vínculo con su amigo— se contrapone al calor del fuego dentro de la cabaña y, así, los personajes vuelven a reencontrarse en una situación absolutamente inesperada. Por otra parte, aquí, como sucedió en el segundo apartado, vuelve a ponerse de relieve el motivo del criado superior, debido a que Basilio no se muestra rencoroso con su antiguo amo, sino que, profundamente emocionado, lo recibe en sus brazos y le confirma que han quedado a mano.

Conclusiones

En conclusión, se ha podido comprobar cómo la obra de una autora olvidada en nuestro siglo puede ser considerada o estudiada desde un nuevo punto de vista. Si se decide encarar una investigación bajo una perspectiva tematológica, es indispensable tener en cuenta las diferentes nociones que forman parte de este campo de la Literatura Comparada; de lo contrario, se incurriría en errores sustanciales por no discernir claramente los conceptos involucrados.

Ada María Elflein, en un cuento que retoma hechos históricos y en el que incluye elementos folklóricos, incorpora un grupo de motivos literarios tradicionales que han tenido gran relevancia a lo largo de los siglos. El caballo, con toda su carga simbólica, funciona como prolepsis del fin del vínculo entre los dos amigos, y del mismo modo fatídico fue utilizado por la escritora en otras de sus producciones. En el personaje de Basilio, Elflein resalta «los rasgos emotivos del criado que cuida amorosamente de su señor» (Frenzel, 1980, p. 88) y, de este modo, enaltece su figura y lo ubica en un nivel superior. La anagnórisis también posee una importancia fundamental en el texto. «El

hecho de reconocer tiene que producirse desde capas más profundas del alma humana, forma parte del proceso de la catarsis […]» (Frenzel, 1980, p. 1), y así lo plasma la autora en su narración: el volver a encontrarse tras largos años genera una modificación en el interior de los personajes, quienes pueden hacer a un lado los errores del pasado y restablecer la fuerte relación que habían construido.

Como sucede en «A mano», en la obra general de Ada María Elflein pueden hallarse numerosos motivos. Indudablemente, no se trata de una cuestión novedosa en el ámbito literario, pero el hecho de retomar unidades temáticas de gran trascendencia desarrolladas por autores clásicos permite establecer nuevas relaciones transtextuales y evidencia en ella una intensión de continuidad en el desarrollo de ciertos aspectos que, en verdad, resultan universales.

Referencias bibliográficas

Aristóteles (2010). *Poética*. Buenos Aires: Colihue.

Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Barthes, R. (1970a). Introducción al análisis estructural de los relatos, en A.A.V.V. *Comunicaciones 8 – Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Barthes, R. (1970b). El efecto de realidad, en A.A.V.V. *Comunicaciones 11 – Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Barthes, R. (1980). *S/Z*. México D. F: Siglo XXI.

Becerra, M. (2012). '¿Qué quieren las mujeres?' Ciudadanía femenina y escrituras de la intimidad en la Argentina de inicios del siglo XX. *Revista Estudios Femeninos*, *20* (3), (septiembre-diciembre), Florianópolis. Recuperado el 17 de septiembre de 2017 de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2012000300015&lng=es&tlng=es

Chertudi, S. (1967). *El cuento folklórico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Chevalier, J., Gheerbrant, A. (2009). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Cirlot, J. E. (2011). *Diccionario de símbolos*. Buenos Aires: Grupal/Siruela.

Curtius, E. R. (2014). *Literatura europea y Edad Media latina* (vol. I y II). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Elflein, A. M. (1918). *A mano*. Buenos Aires: Empresa Editorial «Universo».

Elflein, A. M. (1928). *Leyendas argentinas*. Buenos Aires: Cabaut y Cía. Editores.

Estébanez Calderón, D. (2016). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.

Frenzel, E. (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.

Guillén, C. (2018). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Austral.

Hatzfeld, H. (1955). *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a literaturas románicas*. Madrid: Gredos.

Kayser, W. (1970). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.

López Martínez, M. I. (2008). *El tópico literario: teoría y crítica*. Madrid: Arco/Libros.

Martínez, M. y Scheffel, M. (2011). *Introducción a la narratología. Hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Naupert, C. (2001). *La Tematología comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Arco/Libros.

Propp, V. (1998). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.

Propp, V. (2011). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.

Sosa de Newton, L. (1986). *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Sosa de Newton, L. (1995). *Narradoras argentinas, 1852-1932*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.

Capítulo 3
Victoria Gucovsky, la voz de una socialista en la narrativa argentina

Marina L. Guidotti1*

El trabajo de recuperación de las voces de las escritoras del primer cuarto del siglo xx, en las letras argentinas, visibiliza la importante producción narrativa y periodística de estos nuevos sujetos escriturales que ya venían luchando desde mediados del siglo xix para dejar oír su voz. Muchas de ellas han sido olvidadas por el canon, pero no pueden desconocerse las relaciones que establecieron con el campo cultural de su época, así como los mecanismos que desarrollaron para producir una cultura popular tendiente a consolidar la identidad nacional.

Tornaron visibles en sus escritos particularidades laborales, religiosas, económicas e históricas a la vez que costumbres, celebraciones populares y leyendas resguardadas en la memoria colectiva de las diferentes comunidades asentadas en el país. Los textos literarios que produjeron dieron cuenta del entramado intercultural resultante de una nueva realidad social surgida a partir de la llegada a la Argentina de familias migrantes de italianos, españoles, polacos, rusos, alemanes, yugoslavos, portugueses, franceses, austríacos y de otras nacionalidades (según los registros de los censos nacionales de 1869, 1895 y 1914, [Feierstein, 1993, p. 67]) que comenzaron a interactuar y a insertarse en la compleja realidad territorial y cultural argentina.

Como demuestra el estudio llevado adelante por Crespo Buiturón (2015) —al analizar diferentes antologías publicadas durante el siglo xx y establecer las líneas estéticoideológicas del cuento argentino— se comprueba que el espacio dado a las escritoras fue en algunos casos nulo y, en otros, su presencia no superaba el 10 % de los autores rescatados. Muchas de esas antologías fueron realizadas sin la intención de conformar un nuevo canon, que ya contaba con figuras masculinas reconocidas e inamovibles, entre ellas, José S. Álvarez (Fray Mocho), Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Horacio Quiroga, Roberto Payró, Juan Carlos Dávalos, Alberto Gerchunoff, Ricardo Güiraldes, Leopoldo Lugones (2015, pp. 19-21). En

1* Doctora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Profesora titular de Literatura Argentina e Iberoamericana (USAL), investigadora del Instituto de Investigación de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la USAL (IIFyL-USAL). Correo electrónico: mguidott@usal.edu.ar.

estas publicaciones, tímidamente, comenzaron a surgir los nombres de Juan Manuela Gorriti —a pesar de que su obra corresponde al siglo XIX—, Delfina Bunge, Luisa Israel de Portela y Victoria Gugovsky (2015, p. 19) como representantes de la primera mitad del siglo XX, para luego ir cobrando mayor presencia a partir de las décadas de los 60 y 70 con las figuras de Silvina Ocampo, Beatriz Guido, Liliana Heker, Marta Lynch, Luisa Mercedes Levinson, María Ester de Miguel, Syria Poletti y María Ester Vázquez (2015, p. 24).

Lo antedicho pone en evidencia la falta de un estudio sobre la narrativa breve de las escritoras del primer tercio del siglo XX. Entre ellas destacamos la obra de Victoria Gucovsky (1890-1969), quien dio cuenta de la realidad migratoria, de los temores ante la precariedad económica, la falta de trabajo o de seguridad social de los migrantes, de la hibridación lingüística, de los conflictos humanos de quienes llegaban al país y del proceso de asimilación con los habitantes nativos.

Gucovsky tiene en su madre, Fenia Chertkoff, un modelo de mujer erudita y luchadora a quien seguir, pero se muestra dueña de una personalidad propia. Sus textos expresan los cambios que se estaban produciendo de manera vertiginosa en los ámbitos político, social, económico y cultural en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX.

Nos interesa rescatar la figura de Victoria Gucovsky como la de una intelectual y escritora nacida en el siglo XIX que luchó por las ideas que había conocido y compartido en su hogar: las del Partido Socialista, ya que muchos de esos postulados subyacen en las historias abordadas en sus textos narrativos y ponen de relieve la difícil situación laboral que se vivía tanto en el campo como en las grandes ciudades, la precariedad de derechos civiles que alcanzaba por igual a niños, mujeres y hombres, una realidad que compartían tanto los inmigrantes como los nativos del país. De allí que sus narraciones trasciendan las coordenadas de su contexto histórico y puedan ser leídas, en el siglo XXI, como ejemplos de denuncia social y, a la vez, como una propuesta esperanzadora para superar esa desigualdad a partir de la educación y de la conservación de valores éticos, en suma, a través de una visión humanista llevada al plano social.

Autora de dos colecciones de cuentos, *Tierra adentro* (1921)[2] y *El Santo de la Higuera* (1930), y de una obra de teatro, *Juanita* (Comedia infantil) (1926), fue también periodista, docente y autora de artículos ensayísticos. El análisis de su narrativa breve nos permite reflexionar sobre el proceso de escritura de sus creaciones literarias, observar la manera en que construye el espacio en el que se mueven los personajes —colonos extranjeros afincados en el país que entablan relación con los criollos—, establecer una

[2] Esta obra se publicó en 1921 y 1923. Las citas están tomadas de la primera edición consultada en la Biblioteca del Maestro, de la ciudad de Buenos Aires, que está dedicada, de puño y letra por la autora, a Leopoldo Lugones.

correspondencia con el momento histórico en el que transcurren sus historias y tomar contacto con los valores socioculturales de la escritora.

Si bien es cierto que llegó al país siendo muy pequeña, en 1894, los sucintos datos biográficos que hemos podido recabar nos permiten trazar varias líneas de análisis que vertebran su producción cuentística. La primera se enfoca en la inmigración italiana hacia la Argentina, que fue la más importante en cuanto al número de emigrados llegados al país, ya que alcanzó cerca de dos millones de personas (Devoto, 2003, p. 247). La magnitud y características de este fenómeno fueron resumidas por Bravo Herrera (2015) de esta manera:

> En tanto la emigración constituyó una forma de éxodo, impuestas por las circunstancias económicas o político-sociales, la mayoría de los emigrantes [italianos] estaba obligada, por necesidad o prescripción, a abandonar su lugar físico y un espacio de identidad, relacional e histórico, que implicaba un doloroso *sradicamento forzato*… (p. 76).

La segunda propuesta de abordaje de la obra de Gucovsky es la que relaciona su origen judío con su labor como educadora y escritora, que la hace figurar entre los escritores judíoargentinos destacados (Epelbaum Weinstein y Gover de Nasatsky, 1994, pp. 304307). La tercera da muestras del trabajo que desarrolló como una incipiente feminista y, a pesar de que en sus narraciones parece continuar con la estructura patriarcal vigente en la primeras décadas del siglo xx, podemos comprobar que en sus textos las mujeres también ocupan un lugar y, aunque vinculado con el espacio doméstico, no por ello callan, sino que defienden el progreso material de sus familias y velan por el bienestar de sus seres amados, además de convertirse en resguardo de la moral familiar. Por último, y como cuarta línea de aproximación, la más relevante a nuestro entender, estudiaremos lo concerniente a los postulados del Socialismo argentino que pueden rastrearse en sus cuentos y que dan muestran de la afinidad ideológica con el partido al que habían pertenecido sus padres, buena parte de la familia materna y su padrastro.

Asimismo, teniendo en cuenta que únicamente se puede acceder a la obra de Gucovsky en bibliotecas y que en la presente *Antología* solo se publica un relato de su autoría, «Ña Ciriaca», hemos realizado una clasificación temática de los cuentos de su primera colección, *Tierra adentro* (1921), para familiarizar a los lectores con los personajes, los espacios descriptos y los temas abordados. Esto permitirá reconstruir tanto el contexto de producción como la relación entre texto ficcional y mundo representado, y desentrañar la intencionalidad de la emisora al plasmar esa realidad para transmitirla de forma persuasiva a sus receptores.

Por tanto, nos proponemos analizar los ejes antes citados y, en especial, dar cuenta del compromiso de la autora con los principios del Socialismo argentino a través de su escritura, ya que su narrativa reflexiona y expresa un modo de entender la realidad socio-

cultural de la Argentina en consonancia con el horizonte de expectativas de un mundo convulsionado, a principios del siglo XX, del que nuestro país no era la excepción.

Una mínima biografía

Muy poco se conoce sobre la vida y la producción de Victoria Gucovsky, escritora, periodista y profesora de Ciencias Naturales nacida en Génova, Italia, el 20 de febrero de 1890 y fallecida en la Argentina, el 18 de octubre de 1969. Hija de los socialistas Fenia Chertkoff y Gabriel Gucovsky, tras la muerte de su padre, emigró con su madre a la República Argentina con destino a la provincia de Entre Ríos, donde se instalaron en la Colonia Santa Clara, gracias a la ayuda brindada por la Asociación de Colonización Judía. Posteriormente, desde Entre Ríos se trasladaron a Buenos Aires, donde su madre se unió con el líder socialista Nicolás Repetto (Epelbaum Weinstein y Gover de Nasatsky, 1994, pp. 305307).

Victoria estuvo casada con Antonio De Tomaso (1889-1933), abogado, periodista, dirigente político y diputado por la fracción de los "socialistas independientes", que llegó incluso a ocupar el Ministerio de Agricultura. El contraer matrimonio con Victoria, por entonces hijastra del prominente socialista Nicolás Repetto, le permitió vincularse de manera más estrecha con el partido, lo que influyó en su ascendente carrera política y lo convirtió, en 1921, en Secretario General del Partido Socialista (Tarcus, 2007, pp. 170172).

En 1918, Victoria se radicó en la provincia argentina de Córdoba, instalándose en la localidad de Tío Pujío, para recuperarse de un delicado problema de salud. De Tomaso la visitaba con regularidad, pero en 1921 se separó de ella. Según afirma Tarcus, Gucovsky se casó en segundas nupcias con Boris Fikh (2007, p. 299).

En cuanto a su formación profesional, Victoria realizó sus estudios secundarios en el Liceo Nº 1 de la ciudad de Buenos Aires y luego siguió la carrera docente en el Instituto de Profesorado Secundario, obteniendo el título de profesora en Ciencias Naturales (Tarcus, 2007, p. 298). Esta elección estaba en consonancia con una de las profesiones de mayor convocatoria para las mujeres de la incipiente clase media: la docencia, a la que se sumaron las relacionadas con el ámbito de la salud —medicina, higienismo social, enfermería, salubridad laboral, entre otras— que las posiciona como pioneras en ámbitos que habían estado ocupados predominantemente por hombres. No solo cumplieron un rol social y tuvieron reconocimiento profesional, sino que comenzaron a ser visibilizadas en el ámbito político (de Titto, 2018, pp. 6667).

En relación con su tarea como educadora, Gucovsky luchó para que los derechos a la lectoescritura alcanzaran a todos los que no poseían dichas destrezas, en especial para quienes se habían refugiado en los conventillos. De allí que promocionara el desarrollo de esas habilidades, así como la formación integral de la persona, con la posibilidad

de acceso a la música, al comentario de textos y a actividades que serían organizadas y fomentadas en ámbitos culturales específicos: las bibliotecas y las salas de estudio y recreo para niños.

Su labor literaria da cuenta de sus preocupaciones, como lo atestigua su segunda colección de relatos, *El Santo de la Higuera* (1930), que presenta la división en «Cuentos del campo» y «Cuentos de la ciudad». La segunda parte está compuesta por tres historias que se ambientan en un espacio paradigmático en relación con la inmigración, un conventillo porteño, y reflejan las necesidades que sufren sus protagonistas. Otro ejemplo de su compromiso en materia pedagógica es que fue fundadora y presidenta de la Liga Pro Alfabetización de Adultos, creada en 1930, debido a que el sistema educativo solo podía dar respuesta a la escolarización infantil y no lograba atender a los adultos que no conocían el idioma.

Acorde con los intereses de su especialización, reunió una valiosa colección de piezas geológicas que donó, luego, al Museo Argentino de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia. Las notas biográficas consultadas no suministran otros datos sobre su tarea docente.

Sí, en cambio, ha quedado registrada su intensa labor en el periodismo; fue colaboradora en el diario *La Nación* y dirigió el suplemento literario del diario socialista *La Vanguardia*, entre 1918 y 1923 (Sosa de Newton, 1986, pp. 292293; Tarcus, 2007, pp. 297298). Asimismo, fue invitada como conferencista a distintos eventos en diferentes países. A manera de ejemplo, citaremos la tarea que realizó «como secretaria del Comité Pro-Paz, formado en 1931, que buscaba la paz a través del desarme, la educación, el arbitraje y el movimiento libre de bienes, personas e ideas» (McGee Deutsch, 2017, p. 273). Se desempeñó, además, como delegada de la Comisión Continental de las Asociaciones Americanas y del Círculo Pro Paz de Buenos Aires, en Chile, en noviembre de 1932, donde dictó dieciséis conferencias. También se convirtió en la portadora de dos mensajes enviados por las «mujeres Chilenas a sus hermanas Uruguayas»[3], en los que se expresaban los anhelos de «unión y solidaridad entre las mujeres de América» (1933, s/d).

[3] Contamos con la fotocopia de un recorte periodístico que nos facilitaron en la Biblioteca de la AMIA, en el que se describe la tarea realizada por Gucovsky entre noviembre de 1932, en Chile, y su presencia en Uruguay, en 1933. No se han consignado los datos del periódico ni el autor del artículo; copiamos por considerarlo de relevancia para comprender el reconocimiento de la autora en el exterior, el título y el copete: "Se encuentra entre nosotros una destacada intelectual argentina. Delegada de la Comisión Continental de Asociaciones Americanas, y del Círculo Pro-Paz de Buenos Aires desarrolló hace poco en Chile un vasto programa de acción. Es portadora también de dos mensajes a las mujeres uruguayas enviado por sus hermanas chilenas". Gracias a la fecha de datación de las notas enviadas, ambas del 12 de enero de 1933, podemos reconstruir esta faceta de su trayectoria no consignada por sus biógrafos.

Teniendo en cuenta este breve acercamiento a su vida, consideramos valiosa la propuesta de Ruth Sautu (2004) que plantea, siguiendo el método biográfico, establecer relaciones entre la producción escrituraria de un sujeto con aquellos momentos que fueron vitales en su existencia, ya que este tipo de investigaciones parte del estudio de sucesos de vida del individuo y de las experiencias de la persona en relación con su ámbito familiar y sociocultural. Si bien no se trata de diarios, cartas o biografías, creemos que las experiencias de Victoria, y en especial las vivencias con su madre, influyen en su narrativa. Se percibe en su obra un marcado compromiso social —que como se adelantó está en concordancia con las ideas sociopolíticas de su familia, en especial con las propuestas de su madre y sus tías, activas luchadoras socialistas— que se pone de manifiesto a través de la construcción de los personajes, los ámbitos en los que se desenvuelven sus historias, las descripciones no solo del entorno geográfico sino sociales y las referencias a los valores que debían preservarse en la sociedad, cuyos pilares eran la educación y la lucha por la igualdad y por la defensa de los derechos de los trabajadores.

Para Sautu, cualquier cambio en la vida de las personas y el registro de las nuevas etapas que van viviendo constituyen puntos de inflexión que afectan las experiencias de esos individuos y su visión del mundo que los rodea. Si pensamos en el periplo vital de una niña nacida en Italia y de su familia materna que, como se comentará más adelante, fue perseguida políticamente —lo que determinó la decisión de emigrar a la Argentina para luego radicarse en la provincia de Entre Ríos—, no es ilógico conjeturar que esas experiencias fueron marcando su personalidad.

El compromiso de Victoria con las ideas socialistas queda explicitado en *El Santo de la higuera* (1930), que desde lo paratextual ya la declara deudora de los pensamientos y el accionar de su madre, Fenia, de sus tías, Mariana y Adela Chertkoff, y del Partido Socialista. La dedicatoria sintetiza la relación madrehija: «A la memoria de mi madre. Mi siempre animadora» (p. 8).

En la página inicial, se lee:

> *La autora destina el producto de la venta de este libro a la realización del cuarto punto del programa que se ha trazado la* "LIGA PROALFABETISMO DE ADULTOS", *el cual se refiere a la acción cultural a desarrollar en los conventillos:*
>
> 1. — *Organización de una biblioteca. Sesiones de lectura comentada. Conversaciones instructivas*.
> 2. — *Clases de lectura y escritura para adultos analfabetos*.
> 3. — *Sesiones de música escogida*.
> 4. — *Sala de estudio y recreo para los niños*.
>
> *"Nosotros" apoya la iniciativa, administrando gratuitamente "El Santo de la Higuera"* (1930, p. 7)[4].

[4] Se ha respetado la grafía original, en cursiva.

Como ya se comentó, su deseo de que este libro colaborara en la formación de niños y adultos está en consonancia con los postulados socialistas que veían en la educación un arma de liberación para los trabajadores. Buonuome (2014) afirma que para la difusión de los pensamientos socialistas fue fundamental la tarea de los intelectuales que compartían sus reflexiones con los obreros mediante publicaciones que les fueran accesibles:

> el contacto con la palabra impresa juega un rol decisivo: la lectura de un libro, un periódico o un folleto opera en la conciencia del joven obrero o estudiante como un factor de "iluminación" y genera un parteaguas en su trayectoria vital al decidirlo por un compromiso definitivo con la causa socialista (p. 1).

Es en este marco socio-histórico-literario que nos adentramos en la compleja trama familiar de los ChertkoffGucovsky.

Una genealogía remarcable

Para conocer el contexto de producción de la obra de Victoria Gucovsky hemos reconstruido, en la medida de lo posible, la genealogía de la autora, ya que va a ser determinante en la elección de los temas desarrollados en sus narraciones, y que se vincula con nuestra cuarta propuesta de análisis: su identificación con los postulados del Partido Socialista Argentino. A tal fin fue necesario recurrir a diversas fuentes bibliográficas: Sosa de Newton (1986), Feierstein (1993), Epelbaum Weinstein y Gover de Nasatsky (1994), Escliar (1996), Deleis, M., de Titto, R. y Arguindeguy, D. (2001) y Tarcus (2007), pues los datos que señalan los biógrafos de la familia no suelen coincidir o se presentan de manera incompleta.

La labor de las socialistas argentinas en relación con los primeros movimientos feministas de comienzos del siglo xx, en nuestro país, es analizada por la historiadora Marifran Carlson**,** en *¡Feminismo!: The Woman›s Movement in Argentina* (1988). Esta investigación aporta datos sobre Fenia Chertkoff (1869-1928) y su familia que nos permiten conocer la formación que recibió la autora desde niña.

Fenia Chertkoff nació en Odessa, Ucrania, el 7 de octubre de 1869 y falleció en Buenos Aires, el 31 de mayo de 1928. Allí se vivía, hacia 1880, un clima de agitación contra los zares rusos, a la vez que se gestaba la organización del socialismo como movimiento internacional (Escliar, 1996; Deleis *et al.*, 2001; Tarcus, 2007; Carlson, 1988).

Es de destacar que Fenia, cuya familia pertenecía a la élite ucraniana, había cursado estudios en la Escuela de San Pablo y se había graduado como maestra en la Escuela Normal de Odessa; asimismo había estudiado música, danza y teatro en la Escuela de las zarinas. Es en esta época, a los dieciocho años, que comienza a militar clandestinamente contra el régimen zarista. Contratada como institutriz por la familia Gucovsky,

conoció al que sería su esposo, Gabriel, quien sufrió la cárcel y la deportación a Siberia por sus ideas políticas. Cuando este obtuvo su libertad, el matrimonio se trasladó a Italia, donde nació la hija de ambos, Victoria. No hay más datos sobre el padre, pero se lo recuerda como el «prominente» socialista ruso Gabriel Gucovsky, fallecido en Europa (Carlson, 1988). A la muerte de su esposo, como consecuencia de la persecución de la policía zarista, Fenia partió hacia Suiza, en 1894, con su pequeña hija, y ese mismo año la familia materna decidió emigrar a América.

Hay que recordar que a los judíos que huían del acoso zarista y que se refugiaron en distintos países de Europa Central y Oriental se los denominó ashkenazíes, quienes se organizaron en torno a sus leyes y costumbres y desarrollaron una lengua propia, el *yidis*. Muchos de ellos migraron, luego, a Europa del Oeste y del Norte y, también, a América. De esta procedencia son los migrantes que constituyeron la llamada primera ola inmigratoria (1889-1914), compuesta por quienes provenían de Rusia, Rumania y Turquía (Feierstein, 1993, pp. 108-110). Este historiador (1993, pp. 305-306) afirma que se toma como fecha simbólica del inicio de la inmigración judía a la Argentina el año 1889. Las redes armadas en torno a quienes querían dejar Europa pudieron haber determinado la decisión de la familia Chertkoff —integrada por el padre, Moisés, la madre, Rosa Demirov, las tres hijas: Fenia, Adela y Mariana, y los dos hijos, Isaac y Naum, todos militantes del Partido Socialista— de migrar hacia nuestro país y refugiarse en la colonia agrícola Santa Clara, provincia argentina de Entre Ríos (Deleis *et al.*, 2001, p. 250), que había sido fundada por el Barón Maurice Hirsch (1831-1896), un importante filántropo que financió el traslado de judíos del Este de Europa hacia la Argentina. Como afirma Escliar (1996, p. 55), la llegada a la colonia supuso un cambio muy importante en la vida de Fenia: si bien había dejado atrás las persecuciones que había soportado con su esposo por parte de la policía rusa, solo contaba con el respaldo de su familia, no manejaba el español, y el ambiente provinciano no le permitía seguir trabajando en política; no obstante ello, fundó, en Colonia Santa Clara, una escuela primaria y una biblioteca; para Fenia era primordial impartir instrucción a los niños así como despertar inquietudes políticas en los jóvenes. Otro de los recursos que implementó para subsistir fue el de enviar colaboraciones y traducciones a diferentes diarios y revistas europeos.

De espíritu inquieto, entre 1897 y 1898, Fenia dejó la Argentina para realizar un viaje a Europa, pues había sido invitada por la Universidad de Lausanne, Suiza. Los dos años que permaneció en suelo europeo le permitieron especializarse en pedagogía y psicología infantil y estudiar los métodos de enseñanza del educador alemán Friedrich Froebel, creador del concepto de educación inicial, el *kindergarten*, cuyos métodos pedagógicos aplicaría a su regreso al país. Pero esa experiencia no solo le facilitó actualizarse en el ámbito educativo, también le posibilitó tomar contacto con los movimientos feministas internacionales.

Ya de regreso a la Argentina, en 1900, Fenia se unió al cirujano y dirigente socialista Nicolás Repetto (1871-1955), uno de los fundadores del movimiento. Sus hermanas también se relacionaron con destacados dirigentes socialistas: Adela se casó con Enrique Dickmann, primer afiliado al Partido Socialista, y Mariana con Juan B. Justo (Tarcus, 2017, p. 132).

Marcela Nari (2004, pp. 227-232) analiza la situación de las socialistas argentinas en el momento en que las hermanas Chertkoff comenzaron a divulgar sus ideas y a trabajar en la Argentina. Nari afirma que los esfuerzos de las mujeres para encontrar un lugar en la sociedad fueron realizados no solo por las obreras sino por las burguesas, ya que todas aspiraban a la supresión de las clases sociales y a obtener un espacio de igualdad con el hombre. Asimismo, en esa Argentina de principios del siglo xx, la lucha de las mujeres por alcanzar derechos laborales, educativos y hasta civiles fue acompañada por voces masculinas que respaldaban sus demandas. Entre ellos cabe destacar a Enrique del Valle Iberlucea, de nacionalidad española, quien se mostró como un aliado de la causa femenina y luchó por la igualdad civil y política que las mujeres reclamaban y que las socialistas expresaban con vehemencia. En esa misma línea de pensamiento puede citarse el accionar de Augusto Bunge, Alfredo Palacios, Silvio Ruggeri, entre otros, que defendieron los derechos de las mujeres a tener un trabajo protegido y en igualdad de condiciones con los hombres y patrocinaron el acceso de la mujer al voto.

La tarea de Fenia Chertkoff de Repetto no se limitó solo al plano educativo, sino que defendió los intereses laborales de las mujeres, tema del que se ocupó al tomar contacto con la realidad de las trabajadoras en las fábricas, convirtiéndose en representante de la Unión de mujeres trabajadoras**.** En este sentido, desarrolló una intensa actividad periodística a través de los artículos que publicó en *Der Avangard, La protesta* y *La vanguardia* (Feierstein, 1993, p. 315).

Varios son los ejemplos que dan cuenta de su activa participación política y social. En abril de 1902, fue miembro fundador del Centro Socialista Femenino, iniciativa que compartió con sus hermanas Adela y Mariana, con Gabriela Laperriére de Coni, con Justa Burgos Meyer y con Raquel Messina. Propugnaban la emancipación social, política y económica de la clase trabajadora, en general, y de la mujer, en particular. Entre sus luchas pueden citarse las campañas en favor del sufragio femenino, el reclamar la igualdad de derechos civiles y jurídicos para mujeres y hombres, así como los mismos derechos para hijos legítimos e ilegítimos, la lucha por la ley de divorcio e investigación de la paternidad y por la educación laica, entre otras. Quienes formaban parte del Centro visibilizaron sus reclamos a través de reuniones, publicaciones en diarios y revistas en las que denunciaron las condiciones de insalubridad en que realizaban sus trabajos mujeres, hombres y niños, y la explotación de estos últimos, así como la falta de regulaciones laborales para todos los trabajadores.

Como delegada del Centro Socialista Femenino al V Congreso del Partido Socialista, llevado a cabo en Buenos Aires en 1903, y como única mujer, Fenia abogó para que los derechos civiles y políticos de las mujeres fueran incluidos en el programa partidario. Un par de años después, se destacó por su labor humanitaria al ayudar a los inmigrantes que llegaban al país después de la frustrada revolución rusa de 1905. Tres años más tarde se convirtió en colaboradora del diario *La Vanguardia* para el que escribía la columna «El trabajo de las mujeres y de los niños»; en esa época los niños eran empleados como vendedores de diarios, "canillitas", y ni su trabajo, ni su salud, ni su descanso estaban regulados.

Al realizarse las actividades conmemorativas del primer Centenario, 1910, Fenia estuvo entre las mujeres que se reunieron en la Asociación de Universitarias Argentinas (AUA) que organizó el Congreso Femenino Internacional, presidido por la primera médica argentina, doctora Cecilia Grierson, uno de cuyos objetivos fue el de «establecer lazos de unión entre todas las mujeres del mundo y modificar prejuicios, tratando de mejorar la situación social de la mujer» (de Titto, 2018, p. 77). Además, ofició como traductora, gracias al conocimiento que poseía de distintos idiomas: francés, italiano, ruso y español.

La labor de Fenia no cesó, pues en 1912 creó el Comité Pro Reglamentación del Trabajo de las Mujeres y los Niños y, en 1913, fundó con María C. de Spada la Asociación de Recreos y Bibliotecas Infantiles destinada a proteger a los niños de los barrios populosos de la ciudad de Buenos Aires de los peligros que los acechaban. En esta Asociación —que pronto fue replicada en la ciudad y en el resto del país— pudo implementar los conocimientos adquiridos en Europa, propiciando una educación basada en el amor al trabajo y el compañerismo y en la que la lectura fuera fundamental. Todos estos principios serán rescatados en las narraciones de Victoria, quien ya se desempeñaba como profesora de Ciencias Naturales.

A partir de 1914 comenzó una época difícil para Fenia, ya que había estallado la Primera Guerra Mundial; fallecieron sus padres y, en 1918, su hija Victoria empeoró de su tuberculosis, lo que las llevó a trasladarse a Córdoba, como ya se comentó.

A su regreso a Buenos Aires, ambas se encuentran con una ciudad convulsionada por las huelgas de los trabajadores que desembocan en la llamada Semana Trágica, por los hechos ocurridos entre el 7 y el 14 de enero de 1919. La represión fue violenta contra los obreros huelguistas y contra los judíos que vivían y desarrollaban su actividad comercial en el barrio de Balvanera, conocido como barrio de Once, que albergaba además colegios y clubes judíos y varias sinagogas. Nunca se dio a conocer la lista completa de quienes murieron en esos hechos —los datos proporcionados por el diario *La Vanguardia* contabilizan 700 muertos y 2000 heridos (*La Vanguardia*, 14 de enero de 1919)—, tampoco se conoció la lista y cantidad de desaparecidos y detenidos (Feierstein, 1993, p. 181).

Tal vez como consecuencia de estos hechos, la presencia de madre e hija en la prensa disminuyó. Fenia abandonó la vida pública, y solo se dedicó a tareas artísticas —pintura y escultura— hasta su fallecimiento, a los 58 años.

Si bien nos hemos detenido en especial en la figura materna, lo creímos necesario para dar cuenta de las luchas y dificultades por las que atravesaron estas primeras feministas y socialistas argentinas. Dora Barrancos rescata la importante tarea realizada por Fenia en el ámbito educativo y destaca cómo su hija, Victoria, continuó su labor:

> Hacia 1913, Fenia Chertkoff y otras adherentes socialistas dieron vida a una entidad que perduró hasta poco después de 1930, destinada a completar la tarea educativa de la escuela pública. Se trató del Asociación Biblioteca y Recreos Infantiles, que logró expandirse a diversos barrios porteños gracias al subsidio municipal que gozó, aunque le fue exigido separar su tarea del Partido Socialista. Su hija, Victoria Gucovsky —Fenia era viuda al casarse con Repetto—, y María Spada fueron un significativo sostén de la obra que, con la muerte de Fenia en 1928 y las dificultades financieras, fue agotando su acción hasta desaparecer (2012, pp. 126-127).

En síntesis, los trabajos de las hermanas Chertkoff y de Victoria Gucovsky demuestran que el accionar de las mujeres socialistas estuvo orientado, en especial, a la consecución de igualdad de derechos para todos los trabajadores, a que se implementaran espacios destinados a fomentar la sociabilización y a que tuvieran acceso a la educación, herramienta fundamental para su desarrollo personal y laboral. El colectivo femenino de la época constituido por conservadoras, moderadas, progresistas, anarquistas y socialistas no estuvo en contra de la maternidad y siguió reconociendo el rol central de la mujer en el hogar.

Periodismo y militancia socialista

La primera colección de cuentos de Gucovsky, *Tierra adentro* (1921), reúne algunos de los relatos que ya había publicado en el diario *La Vanguardia*, durante el período en que se ocupó de la sección «Literatura y Arte», 1918-1923, que salía en la edición dominical[5]. Aunque en el diario no se indica que ella es la responsable de esta sección —lo que era frecuente durante el siglo XIX y comienzos del XX—, así lo afirman sus biógrafos (Tarcus, 2007). Nos parece pertinente comentar algunas de las particularidades observadas en la publicación periódica. La sección no tiene una página fija, a veces ocupa la tercera página, otras, la quinta. En las ediciones de 1918, el desarrollo del material puede abarcar hasta dos páginas, luego se va constriñendo a una sola; en 1923 la sección cambia de nombre y queda reducida a una palabra totalizadora: «Arte».

[5] El diario *La Vanguardia* de los años 1918 a 1923 fue consultado en los microfilms del CEDINCI, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.

En lo referido a la regularidad de aparición de la sección, hay que mencionar que dejó de salir, a veces, una sola semana y otras, durante lapsos más prolongados, como se constata a partir del 19 de enero de 1919 hasta que vuelve a formar parte de la edición dominical del 20 de abril de ese año. No pueden obviarse los sucesos políticos que enlutaron a la Argentina en esos meses, antes comentados.

Los autores argentinos, latinoamericanos, estadounidenses y españoles que colaboraban en la sección o los que eran traducidos nos permiten trazar una cartografía de las lecturas que los socialistas, y en especial Gucovsky, querían acercar a sus lectores. Al respecto, hay que recordar que en Europa, desde fines del siglo XVIII, se observaba un cambio significativo en este campo, ya que se pasaba de una lectura intensiva —pocas personas leían textos escogidos, como la Biblia— a una lectura extensiva, gracias a la mayor circulación de libros, producto del naciente mercado editorial, y a la tarea educativa (Chartier, 1999, pp. 99-101).

En *La Vanguardia* se editan textos narrativos, poemas, reflexiones sobre distintos temas, de los que solo citaremos, a modo de ejemplos, algunos títulos significativos: «La Filosofía de la Música», «El Balzac de Rodin», «El teatro burgués», «Religión y Revolución», «Las mujeres y la cooperación», «Las mujeres y la salud física» que demuestran la amplitud de las expresiones artísticas que eran referidas. Otros artículos tenían un tinte más político y de reivindicación de derechos, como se comprueba en el de Alicia Moreau de Justo[6], «Reflexiones», del 13 de mayo de 1923, o en el de Herminia Brumana[7], «Las mujeres novelistas», del 18 de marzo de ese mismo año.

Entre los autores argentinos se encuentran trabajos de Miguel Cané, del que se transcribe, en la publicación del 17 de marzo de 1918, «Páginas de viaje», un escrito de 1879; de Horacio Quiroga se edita el cuento «A la deriva», el 29 de diciembre de 1918; de Roberto J. Payró se publica «El diablo en Pago Chico», el 20 de abril de 1919; a partir del 14 de marzo de 1920, aparece en formato folletín *Nacha Regules*, de Manuel Gálvez; también se divulgan obras de Arturo Capdevila y Augusto Bunge, entre otros. Uno de los destacados colaboradores de la sección fue Roberto Giusti, doctor en Letras, de amplia trayectoria en educación, escritura crítica y de ficción, que con Alfredo Bianchi fundó y dirigió una de las publicaciones más prestigiosas e influyentes de la época: *Nosotros*, que alcanzó más de trescientos números entre 1907 y 1943. De

[6] Debemos recordar que Moreau de Justo fue la primera mujer socialista argentina que ocupó un cargo político. Entre 1920 y 1930 impulsó la creación de las Agrupaciones Femeninas en los Centros Socialistas. Fue autora, en 1932, de un proyecto de ley de sufragio femenino que obtuvo la media sanción en la Cámara de Diputados, pero que fue rechazado en el Senado (Deleis *et al.* 2001, pp. 319-336).

[7] Se remite al artículo de Jéssica Sessarego incluido en el presente volumen que trabaja la obra de Herminia Brumana.

sobresaliente actuación política, Giusti se afilió al Partido Socialista creado por el Dr. Juan Bautista Justo el 18 de mayo de 1918, y a partir de ese momento ocupó diferentes roles en congresos partidarios. De alguna manera, sus colaboraciones para *La Vanguardia* dan cuenta de las luchas internas del Partido (Tarcus, 2017, pp. 665-667).

Algunos de los autores publicados son: los españoles Azorín, Pío Baroja, Leopoldo Alas (Clarín), Jacinto Benavente, Vicente Medina, Manuel Machado, de quien se editan poemas, lo mismo que de los argentinos Enrique Banchs y Olegario Víctor Andrade o del francés Víctor Hugo.

Estadísticamente, priman los trabajos de autores traducidos al español; si bien en ninguno de los casos se indica quién es el traductor, hay que recordar que, como ejemplo emblemático, la madre de Victoria, Fenia Chertkoff, traducía textos del ruso. Lo antedicho puede comprobarse en la edición del 1º de abril de 1923, Año xxx, Número 3815, en que se transcriben obras de Iván Turgueniev, «El pájaro heroico»; de Máximo Gorki, «Arte de la vida», y de León Tolstoi, «Un rico pobre». Cabe destacar que de Tolstoi se publica en formato de folletín *Ana Karenina*, con una particularidad, no solo aparece en la sección literaria de los domingos, sino que muchos capítulos se publicaron en las ediciones del diario de los días miércoles.

Solo por citar otros autores que eran elegidos para los lectores de *La Vanguardia* podemos mencionar a H. G. Wells, con «Las penas de una Utopía moderna», en el número del 24 de noviembre de 1918; en la edición del 16 de junio de 1919, se publica una obra de Samuel Langhorne Clemens, conocido por el seudónimo Mark Twain, «El diario de Adán. Fragmentos del manuscrito original» y, en ese mismo número, se divulga el texto de Émile Zola «El herrero». El 4 de marzo de 1923, se publica «Un asesinato», de Anton Chéjov; el 22 de abril de 1923 se presentan las «Máximas para revolucionarios» de Bernard Shaw; el 10 de junio de ese mismo año, «La guerra» de Guy de Maupassant, y en el número siguiente, se publica otra creación de Zola, «La madre».

Además de ofrecer textos literarios, se informaba a los lectores sobre la actividad teatral y, con el correr de los años, se crearon nuevas secciones que luego fueron reemplazadas por otras, tal el caso del apartado «Bibliográficas», en el que se comentaban las novedades recibidas, aunque pronto desapareció. No ocurrió lo mismo con la sección «El rincón de los niños», que comenzó a publicarse en abril de 1919 y continuó durante 1920, que ya desde su título pone de manifiesto el interés de la directora de la parte literaria y artística del diario por incorporar a los niños a la cultura desde muy pequeños a través de comentarios y textos escogidos para ellos: así se corrobora con la publicación de narraciones breves, a modo de ejemplo citamos «Cuento noruego», y obras teatrales, como «Ganarse la vida», de Jacinto Benavente.

Tal como se mencionó, Victoria Gucovsky da a conocer en la sección «Literatura y Arte» algunas de sus narraciones. Mencionaremos solo tres para dar cuenta de las

primeras publicaciones de esos textos: el domingo 1º de diciembre de 1918, Año XXV, Número 4105 de *La Vanguardia*, aparece «Vísperas electorales», página 5, columnas 2-6. Firma con sus iniciales de soltera y su apellido de casada: V. G. de TOMASO y añade debajo «La Vera» (Córdoba), por lo que se comprueba fehacientemente que se encontraba en esa provincia argentina para recuperarse de sus problemas de salud. Otro de los cuentos, «Vida rústica», aparece el domingo 5 de enero de 1919, Año XXV, Número 4139, p. 5, columnas 1-5 y finaliza en la página 6, columna 2. Aquí firma como Victoria G. de TOMASO y se menciona el mismo lugar de escritura. En la edición del domingo 8 de junio de 1919, Año XXVI, Número 4293, página 5, columnas 1-4, da a conocer «Pietro», una historia que desde el título mismo adelanta que el protagonista es un italiano. Mantiene la firma Victoria G. de TOMASO.

Este cuento guarda estrecha relación con una temática que había preocupado a los socialistas: la dependencia de las bebidas alcohólicas que sufrían los obreros. La editorial *Nosotros* publica bajo el título PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD LUZ o EDICIONES DE LA SOCIEDAD "LUZ" una serie de relatos, obras de teatro, folletos, postales, carteles ilustrados y afiches cuyo objetivo era proteger a los trabajadores de la época de uno de los flagelos más difíciles de combatir: la bebida. Las series van cambiando de nombre, pero siempre se indican los siguientes elementos: tiraje de cada obra —dato significativo pues nos permite inferir la cantidad de receptores de los textos—; autor —que no siempre se especifica, tal vez por tratarse de contribuciones anónimas o por ser trabajos escritos por los mismos redactores— y título de la contribución. Rescatamos algunos títulos ilustrativos:

SERIE PROPAGANDA ANTI-ALCOHLICA[8]

Tiraje	Autor	Título
10.000	Augusto Bunge	El alcoholismo

SERIE: ¡GUERRA AL ALCOHOL!

35.000	Dr. Salterin	La copa
25.000	J. Benavente	¡No bebo!
25.000	J. Menéndez	La taberna
25.000	Sin especificar	Testamento de un borracho
20.000	Sin especificar	Manifiesto de un tabernero al pueblo

[8] Se respeta la tipografía original del texto.

10.000	Dr. Legraim	Indicaciones de higiene antialcohólica para los deportistas
15.000	León Tostoy	Placeres viciosos
5.000	G.de Mauppassant[9]	El barrilito
5.000	C. Dickens	La muerte del alcoholista

También la misma editorial publica como labor de la SOCIEDAD LUZ UNIVERSIDAD POPULAR, a partir de 1925, *Cuentos y Relatos para grandes y para chicos* con la aclaración de que son editados por la Imprenta LA VANGUARDIA, Reconquista 675, Buenos Aires. El prólogo que antecede al volumen está firmado por Victoria GUCOVSKY, quien presenta la publicación como iniciativa destinada a los niños, a la par que justifica la elección de un autor ruso para comenzar el volumen:

> La "Sociedad Luz". Prosiguiendo su meritoria obra cultural, emprende una nueva y muy simpática iniciativa: la publicación de una serie de cuentos y relatos, para grandes y para chicos. Inicia la edición con el cuento "La hija del carbonero", de Zasodimsky, bellamente traducido por la señora Fenia Chertkoff de Repetto.
>
> Este cuento es un acabado exponente de la rica literatura para niños […] El mayor valor de esta literatura dimana de su recto sentido moral y sentimiento firme de la verdad que guía a los autores rusos en su profundo amor hacia la naturaleza…Lejos de los fríos gabinetes del aula, donde con petrificada inmovilidad reinan los animales disecados, los autores nombrados han iniciado su aprendizaje junto a la naturaleza misma […] (1925, pp. 3-4).

Llama la atención la correlación que establece la autora entre la naturaleza viva y los especímenes petrificados, muy posiblemente los que ella utilizaba en sus clases de Ciencias Naturales. El prólogo finaliza con palabras ejemplificadoras: «Amad la vida, amad la naturaleza, trabajad para ser útiles, sed útiles para ser amados» (1925, p. 5).

Al año siguiente, siempre bajo el título PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD LUZ, se edita la pieza de teatro de Gucovsky, *Juanita,* ganadora del primer Concurso de obras para el Teatro Infantil Municipal Labardén, elegida entre setenta y nueve trabajos presentados. Transcribimos el índice de dicho volumen:

> *I. V. Zosodimsky* — La hija del carbonero (traducción de Fenia Ch. de Repetto).
> *II. W. Longfellow* — Los pájaros de Killingworth.
> *III. J. Bogdano* — Cómo marcha la vida en el mundo.
> *IV. V. Gucovsky* — Juanita (Comedia infantil).
> *V. D.F. Sarmiento* — La infancia y la educación de Abraham Lincoln.

[9] Así en el original.

VI. E. Hudson — El cardenal. (Historia de mi primer pájaro enjaulado).
VII. M. Bravo — La honda ajena (1926, p. 3).

La edición de la obra teatral cuenta con un prólogo de Armando S. Picarel, Director del Teatro Infantil Municipal, que no solo sintetiza el argumento de la pieza, sino que emite una opinión crítica sobre ella:

> La pluma de Victoria Gucovsky, ágil y experta, ha perfilado la psicología de los personajes en su comedia, sobria y magistralmente. Reafirma aquí su agudo espíritu de observación y análisis que le conocemos a través de los interesantes cuentos con que se ha enriquecido nuestra literatura nacional (1926, pp. 5-6).

Es a partir de esta última consideración, la de ser Gucovsky una cuentista reconocida en el ámbito de la literatura nacional, que analizaremos la estructura general de *Tierra adentro* (1921) para luego referirnos a cuestiones particulares relacionadas con las corrientes de estudio propuestas al comienzo de nuestro trabajo.

Una obra que se adentra en los conflictos humanos

Los textos literarios de Gucovsky pueden inscribirse en la ideología que primó en la Argentina del Centenario: el país era visto por la escritora socialista como una tierra de promisión, sin importar si se trataba de campos fecundos o de montañas áridas, en la que los colonos que se instalaran en cualquiera de estas topografías podrían labrar su porvenir y ascender socialmente. En ese proyecto que rememoraba las ideas de las Generaciones del 37 y del 80 —las que a partir de una visión humanista consideraban que el desarrollo de las personas podía construirse y consolidarse a través del trabajo y la educación— los roles masculino y femenino, el espacio dado a la familia y el lugar que ocupaban la educación, el trabajo y el progreso estaban relacionados con las ideas de modernidad que se iban instalando en el país, sin por ello desestimar un universo tradicional que se nutría del acervo cultural propio de cada región, así como de los aportes multiculturales que enriquecían a la nación con la llegada de los migrantes. Estas ideas directrices son retomadas por la autora en la creación de sus relatos.

La suya es una narrativa preocupada por recuperar la realidad social de los colonos e identificar las características ambientales, sociales, culturales, históricas, económicas y políticas que incidieron en sus vidas. De allí que describa detalladamente las dificultades de la vida en el campo —como la sequía que conllevaba la pérdida de trabajo y de posibilidades de subsistencia— o problemáticas sociales, como la bebida y el juego, que acechaban por igual a la población masculina.

Es en este contexto histórico que nos proponemos analizar, como planteamos en nuestros dos primeros ejes temáticos, su producción narrativa desde la impronta de

la inmigración italiana a la Argentina y mencionar, tangencialmente, la situación de los colonos judíos en Buenos Aires y en el interior del país, aunque esa realidad no es abordada en sus textos, a diferencia de lo esperado. Si bien la figura de Gucovsky es rescatada como la de una destacada escritora y educadora judeoargentina, no aparecen personajes judíos, ni sus tradiciones o cuestiones referidas a lo religioso en ninguna de las dos colecciones de cuentos estudiadas. El haber llegado tan pequeña a la Argentina, sumado a las ideas liberales familiares, puede haber incidido en que esos temas no fueran desarrollados en sus escritos. Asimismo, podemos pensar que su intención como emisora de relatos infantiles era llegar a todos los lectores, de allí que emplee el hiperónimo «colonos» para hacer referencia a todos aquellos que desarrollaban sus labores en el campo.

En cuanto a la estructura externa del texto, *Tierra adentro* (1921) es un volumen extenso —240 páginas—, compuesto por dieciséis narraciones que se articulan en torno a la figura de un narrador protagonista, Don Marco, quien a través de sus relatos y de los consejos que va brindando a los protagonistas, en especial al criollo Zenón, vertebra las distintas historias. Esbozaremos, a continuación, una clasificación temática y un análisis de los cuentos de la colección de acuerdo con los ejes en ellos planteados.

La narración que abre el libro, «Cuento Cordobés», puede clasificarse como *fábula*; está estructurada como un relato enmarcado, en el que la voz narrativa de Don Marco refiere a quienes lo escuchan, entre ellos su hijo, la historia de un león y un tigre, que se engañan mutuamente en el cultivo del campo y terminan huyendo uno del otro hacia puntos cardinales opuestos: Norte-Sur. La moraleja, que no puede faltar en una fábula, hace reflexionar a quienes han seguido la historia sobre las desventajas del engaño, de la "viveza criolla"; esta idea es refrendada por el pequeño boyero que acota que lo mismo le enseñan en la escuela. La fábula, en apariencia sencilla, permite observar el valor didáctico del texto y la importancia conferida al acceso a la educación por parte del pequeño, a la vez que pone de manifiesto la ideología de la autora, en consonancia con intelectuales, muchas de ellas maestras, que escribían estos cuentos para los libros escolares.

Otros relatos pueden clasificarse como *cuentos realistas*, por ser los que hacen referencia al contexto histórico y la realidad de los hechos cotidianos vividos en los ámbitos geográficos descriptos. Hay que destacar que en varios de ellos se incorporan modos de habla propios del lugar de procedencia de los personajes, lo que permite realizar un registro lingüístico de esas particularidades. Como ya se mencionó, se trata de italianos, de los que a veces se aclara la región de pertenencia. Por ejemplo, en el tercer cuento, «Cuadros campestres», se especifica que al celebrarse en el pueblo la festividad de Santa Rosa, que «une a sus "prestigios" de santa los de santa llovedora […]» (1921, p. 31), se escuchaba que «el rudo dialecto piamontés alternaba con la grandiosa tonada cordobesa en

un pintoresco consorcio fonético» (1921, p. 32). La historia resume la vida de un colono fracasado, Carabinié, llegado al país hacía más de veinticinco años, que ha tenido hijos y nietos, pero que no ha podido progresar ni comprar un campo, siempre está pagando los intereses y no el capital, y nada deja entrever que esta situación vaya a cambiar. Las descripciones del baile y de los juegos campestres son vívidas, pero en este marco, también aparece la denuncia hacia los «talladores» que estafan a los trabajadores en juegos de azar de dudosa transparencia. De esta manera, la narración entrelaza el ambiente festivo que se vive en el pueblo con el retrato de las vicisitudes que vive la familia, la falta de trabajo, las deudas perpetuas y el que los hijos no sepan leer ni escribir, salvo el mayor que apenas puede deletrear; a pesar de estas circunstancias, la mujer de Carabinié reconoce que ha sido un buen esposo y padre y, sobre todo, un hombre trabajador.

El cuarto cuento, «La sequía», ya desde su título anticipa el tema: la angustia por la falta de lluvia en los campos, sinónimo de tiempos de escasez y pérdidas irreparables, más para quienes son arrendatarios de la tierra. No obstante, el padre enseña a sus hijos a amar a la nueva patria y acepta que el mayor de ellos tenga que ausentarse para cumplir con los deberes de «la conscripción» durante dos años, lo que lo priva de su ayuda y lo obliga a contratar a un peón, al que no podrá pagarle luego a causa de la sequía.

La décima historia, «Vida rústica», se centra en el entorno social y laboral de la mujer en el campo y se relaciona con la narración que le precede, «Despertar», que analizaremos más adelante. La protagonista es Chiquina, la joven de la que está enamorado Zenón. Es la mayor de los hijos de la familia, realiza las duras tareas rurales en invierno y en verano, se hace cargo de los hermanos menores y sufre, al igual que su madre Tonia, el maltrato del padre, Giuseppe, que es descripto, además, como un borracho. El desarrollo de la acción muestra el trato dado a la mujer: Chiquina no sabe leer ni escribir y debe realizar los quehaceres de la casa, además de los antes mencionados. La visita de Don Marco le permite interceder ante Giuseppe en favor de la joven para que ella decida con quién casarse ya que, asimismo, era pretendida por el hijo menor de Carabinié, el protagonista del tercer cuento. Las historias se encadenan ya que a causa de la sequía y de no poder pagar el arriendo al dueño del campo, la familia piamontesa debe dejar las tierras. Zenón llega en ese momento con la noticia de la existencia de otro campo para arrendar y les ofrece el dinero que ha podido reunir gracias a su trabajo para que se instalen allí, ya que le han prometido que más adelante podrán comprar esas tierras. El cuento no solo registra las penurias que debían sufrir Chiquina y su familia al realizar sus labores cotidianas, sino que también es una denuncia por la falta de sensibilidad de los dueños de la tierra ante situaciones adversas de la naturaleza que conllevaban el incumplimiento de las obligaciones económicas de la familia.

El decimosegundo relato, «Junto al monte», toca uno de los temas por los que más trabajaron Victoria y su madre: la necesidad de fundar escuelas y llevar la educación a

todos los sectores sociales. Simbólicamente, se describe la imagen de un algarrobo como un árbol resistente a la adversidad que custodia la dura labor del campesino que debe roturar la tierra y esperar la lluvia para que el campo brote. El protagonista innominado de la historia, «el hombre» (1921, p. 172), transmite su deseo de lograr la hermandad entre los trabajadores y para ello decide levantar una escuela, que representa la visión de una sociedad y una vida mejor para todos, y que estará cobijada bajo la sombra del árbol.

Hemos categorizado los anteriores cuentos como *realistas* porque, como ya se mencionó, Gucovsky pone de manifiesto la realidad de los emigrados italianos, sus luchas con el medio ambiente, que no siempre les era favorable, y el deseo de identificarse con los habitantes nativos del ámbito rural ya que muchos de ellos no eran agricultores, pero buscaban en las tareas del campo el sustento y la dignidad para su familia. En estos relatos, el mundo narrado se torna creíble, vívido para los lectores, pues al ir relevando esa realidad y desgranándola en las diferentes historias se accede a problemáticas y situaciones particulares que tienen valor universal: la dignidad del trabajo, los flagelos de la bebida y la falta de educación, la inclusión social y el lugar de las mujeres en un mundo eminentemente androcéntrico.

Una tercera categoría posible, que guarda relación con la anterior, es la de *cuentos de denuncia social*. Si bien en varias de las narraciones de esta colección surgen temas relacionados con las propuestas del socialismo, destacaremos aquellas en las que la voz narradora torna visible la denuncia.

Uno de los textos más representativos es el quinto, «Pietro», cuyo protagonista es descripto de la siguiente manera: «Pietro era el típico exponente del "lingera", el eterno nómada de nuestra campaña» (1921, p. 53); ha buscado trabajo en diferentes lugares del país y sobrevive como bracero, es decir, como jornalero que se emplea para realizar distintas tareas en el campo. El nombre propio, sus características físicas: «rubio, con unos enormes bigotes lacios que caían sobre su descuidada barba, su cara tenía un aspecto sufrido; los ojos […] eran tan azules que parecían lavados» (p. 56), su forma de hablar, a la que él mismo llama «il champurreao» (p. 59), por tratarse de un mal español y un mal italiano, permiten identificarlo con un migrante de esa nacionalidad. El recuerdo de su historia de niño en Italia, el haber participado en una guerra y perderlo todo, lo llevan a tomar la decisión de abandonar a su madre y a sus dos hermanos para "hacer la América", a costa de convertirse en desertor. Tampoco encuentra en la Argentina lo que anhelaba y, a los cuarenta años, deambula por el país con una lata y una cuchara para recibir comida a cambio de trabajo. El relato se convierte en un alegato contra la guerra en Europa y en una denuncia de la precaria situación de los trabajadores agrícolas en la Argentina.

La decimocuarta narración, «Clodomiro Laguna y el Comisario», puede ser leída como denuncia social. Tres son los protagonistas: Pancho Reyna, el comisario; Paco González, un andaluz al que llaman «gallego» —dada la generalización de la que fue-

ron objeto los españoles que emigraron a la Argentina asociados con los migrantes provenientes de Galicia— y Clodomiro Laguna, un «roto» chileno. La presencia de este último personaje y la descripción del lugar ubican la acción del cuento en la zona de la cordillera. Pancho recuerda sus primeros años de comisario: la necesidad de hacerse respetar y de mantener una actitud severa al no perdonar a los cuatreros; también hace referencia al flagelo del alcoholismo y los males que aquejan a la sociedad, que no son atendidos por los representantes de los partidos políticos. Como contrapartida, decide enseñarles a leer y escribir a los presos, a los peones y a los regadores de calles, a la par que comienza a escribir «partes diarios» en los que analiza las distintas situaciones ocurridas en el pueblo. Su amplitud de criterio y sus buenas intenciones quedan expuestas al dejar a los presos con las puertas abiertas de la cárcel, muestra de la confianza en la educación que les estaba impartiendo. Se produce una pelea entre Paco y Clodomiro; el primero lo acusa de haberle robado un sombrero y Clodomiro, que lo niega, es descubierto luego por el comisario cuando va a buscarlo al lugar donde lo había dejado escondido. No hay sanción pues Pancho comprende la simpleza de Clodomiro, pero sí toma los hechos sucedidos como materia para su «parte diario».

La última historia de la colección, «Ña Ciriaca», la decimosexta, vuelve a plantear varias de las problemáticas que Gucovsky pudo percibir en cuanto a las experiencias vividas por quienes trabajaban la tierra. El relato puede inscribirse también en la subcategoría de *regionalista*, que desarrollaremos a continuación, por ubicar la acción geográficamente en la cordillera de los Andes: son constantes las referencias al temor por los terremotos, lo que lleva a Doña Ciriaca y a su familia a dormir afuera de los ranchos, junto a los perros. Se comprueba que los roles femeninos están delimitados y siguen los lineamientos de una sociedad patriarcal, en la que la protagonista es descripta casi como una sombra o un espectro:

> Alta y sumamente flaca, más alta y más flaca aun en su eterno embozo negro de reflejos verdosos, semeja un árbol seco, y sus brazos descarnados tienen rugosidades de corteza […] A pleno sol, su cerdoso cabello blanco brilla con luz dura, y la figura toda proyecta una larga sombra de gestos angulosos, cortados a hachazos (1921, p. 230).

A pesar de ser la dueña de «un campito, de una finquita y de un telar» (1921, p. 233), el uso del diminutivo no puede relacionarse con una valoración afectiva, sino que da idea de la pobreza del terreno que es retratado como un lugar abandonado. El telar se constituye en única fuente de ingresos para la economía familiar; el trabajo recae en las mujeres que han sido entrenadas por Ña Ciriaca, quien además ha organizado, a partir de la división de tareas, las distintas operaciones necesarias para tejer la lana; no obstante, la labor no es continua, pues cada una de ellas está aquejada por un dolor diferente o la falta de materia prima les impide realizar la producción.

Uno de sus hijos, Jerónimo, es la estampa del peón que trabaja poco, no se ocupa de buscar un mejor nivel de vida, se emborracha y no sabe leer ni escribir. La ruda vida de Ña Ciriaca queda retratada en su historia personal: ha tenido once hijos, de los cuales solo sobrevivieron cuatro a una epidemia de viruela, y su último nieto, Pedro, parece haberse salvado de milagro. Aunque la mujer no demuestra alegría por el trabajo ni por la vida que lleva, siente la protección que le brinda la estampa de la Virgen de los Milagros. El médico que atendió y salvó al niño pide que lo envíen a la escuela y la narración finaliza con los picos de los Andes como fondo y la imagen de Ña Ciriaca a la sombra de los sauces, escuchando cómo Pedrito deletrea el primer libro que lee.

Esta historia de vida le permite retratar a Gucovsky la miserable condición en que se encontraban las mujeres, los hombres y los niños en el campo. No obstante, también hay elementos positivos, pues se da cuenta del amor por la familia, del cuidado hacia los más pequeños y se deja entrever la esperanza en un porvenir mejor —mediado por la educación— para sus descendientes.

Otra categoría posible de clasificación puede establecerse a partir de aquellos relatos que presentan entornos geográficos específicos, por lo que podemos pensar en *cuentos regionalistas*, aunque hay que destacar que no aparecen topónimos, salvo una mención al Plata y, en algunos cuentos situados en la cordillera, la referencia a los Andes. Hay una cierta indiferencia geográfica; lo mismo sucede con los espacios interiores que prácticamente no están descriptos. En *Tierra adentro* solo dos regiones de la Argentina están presentes: la de las serranías de Córdoba y la región cordillerana andina. El Plata solo es mencionado como lugar de arribo de los inmigrantes italianos en el relato «En tierras de riego», que desarrollaremos en este apartado.

Dentro de este grupo, podemos incluir el segundo cuento, «Corrida de sortija», en el que en una desolada tarde de invierno los colonos observan los campos resecos y las tierras de labranza sin verdor. En primera instancia, parece planteado como cuadro de costumbres en el que criollos y colonos comparten los festejos en un día patrio, ya que se describe cómo de trecho en trecho, atadas a los postes de los alambrados, flamean unas banderas, y si bien no hay datos exactos sobre la fecha, podemos pensar que se trata del día de la Independencia, pues la historia se ubica en «Una tarde de invierno» (1921, p. 15). Los personajes ocupan, al comienzo, lugares separados: los criollos se ubican en la plaza, mientras que en una de las fondas se escucha una canción italiana acompañada por un acordeón. Se enumeran los juegos tradicionales del hombre de campo: la sortija, las bochas y la carrera de embolsados, y, aunque se representa la algarabía de la fiesta, no por ello se idealiza ese espacio. Don Marco, que ha llegado al lugar, describe las dificultades de quienes habitan la zona. La sequía ha sido grande, por lo que en la ciudad se ha repartido comida para los más necesitados, pero no ropa, dado su elevado costo. Don Marco entabla un diálogo con otro de los protagonistas

de estos relatos encadenados: Zenón Almada, «criollo joven, flaco, de ojos muy negros y pestañas duras, de expresión vivísima y astuta» (1921, p. 18). El peón se queja de las malas condiciones laborales, agravadas por la pérdida de las cosechas, y de cómo solo puede optar por irse al monte a ganar un magro sueldo sin comida y ser obligado a comprar en la proveeduría del patrón. Es dura la crítica que Marco y Zenón hacen sobre la situación económica y social de la Argentina, el primero comenta que a su hijo en la escuela le han enseñado que «tenimos no si qué barbaridad de millones de "cabezas de ganado"» (1921, p. 18), pero que a pesar de eso los habitantes son pobres, y Zenón acota que la carne y los cueros de los animales son transportados por ferrocarril al exterior, dejando de esos millones de «cabezas de ganado» solo la osamenta que sirve de asiento en los ranchos.

El cuento se divide con un blanco tipográfico y tres asteriscos que dan pie a la descripción de los juegos, pero también plantea una situación de injusticia en la carrera de sortija. Más de diez participantes quieren obtener el preciado trofeo, un par de botas, que abrigará al ganador en invierno. Se presenta al principal contrincante de Zenón, se trata de «don Santos —hermano del juez de paz y mayordomo de una gran estancia del sur—» (1921, p. 19). Como es de suponer, la actitud arrogante de Santos y las trampas que realiza en la carrera determinan que salga victorioso, a pesar de haber sido Zenón el primero en embocar la sortija. Es directa la crítica al juez, que actúa como árbitro de la contienda, que demuestra su poder al decir: «soy juez y yo mando» (1921, p. 23). Zenón comprende, con la ayuda de don Marco, que de nada le valdrá enemistarse con el comisario ni con el mayordomo, quien podría darle trabajo. La salida que le queda es la del humor: «—¡Chuy, chuy! No hay como l'alpargata pal frío!» (1921, p. 24). La crítica a la situación social y al poder queda explicitada en este final del texto.

Otro relato, el decimoprimero, «Alegría de la chacra» —que lleva como epígrafe «Apuntes de "La Vera"», en referencia al lugar en el que Gucovsky escribió gran parte de estos textos— puede incluirse en esta categorización de *cuento regionalista*. Presenta la particularidad de estar organizado en tres escenas y sus protagonistas son tres niños. A manera de introducción, la acción se sitúa en un paisaje idílico; ha llovido en el campo, momento en que se rotura la tierra y se siembra; en ese espacio transcurre la vida tranquila y alegre de los niños. Tras una prolepsis, en la primera escena, se detalla el momento de la cosecha y se representa el "progreso" a través de la imagen de la máquina espigadora y de una «chata» que recibe las espigas recién cortadas (1921, pp. 164-166). La escena segunda introduce a un nuevo personaje, en este caso innominado, «Alguien» que debajo de un árbol hojea las páginas de un libro con un pequeño de seis meses en brazos. La última escena se desarrolla al anochecer, con flores que se cierran y otras que se abren, a lo que se suma el canto de los pájaros. Se describe la belleza del campo y de los alfalfares, así como el trabajo del boyero, y, en ese marco, los

niños piden a alguno de los «grandes» que les narre un cuento, lo que nos remite a la costumbre ancestral de la narración oral: «Una voz – Había una vez…» (1921, p. 169). Es un relato que transmite paz y sosiego, asociado a la niñez, y a una visión bucólica de los quehaceres que se realizan en el campo. El título anticipa el escenario en el que se desarrolla la acción —la chacra— y es el único que para designar el mundo circundante elige un sustantivo de carga positiva: «Alegría».

El decimotercer cuento, «En tierras de riego», se ubica en otra región geográfica: la zona de los viñedos andinos. Hay un marcado contraste entre las descripciones de un espacio que se muestra propicio para los inmigrantes —el riego en la viña, el zumbido de las abejas cercanas a los durazneros con fruta «pintona», los álamos que resguardan las tierras, los olivos— y la cruda realidad que deben afrontar los colonos. La acción se sitúa cercana a los picos de los Andes, frontera natural argentina, que se ha abierto a las ilusiones de quienes quieren construir un nuevo porvenir. Es el único de los cuentos que relata la llegada de los inmigrantes italianos y su travesía desde el Plata hasta los Andes; se trata de la historia de dieciocho familias contratadas para desmontar una parte de la región andina y plantar viñas. Pero luego de este paneo general, la narración se focaliza en particular en la familia constituida por Francesca y su esposo, Gaspar Arnaldini, que habían llegado del norte de Italia con su pequeño hijo, Pablo, hacía cuarenta años para «hacer l'Amércia» y que no han podido construir la realidad que anhelaban; el drama sigue siendo el mismo para la mayoría de los migrantes: la imposibilidad de acceder a la tierra. El texto literario de Gucovsky no se queda en el pintoresquismo, sino que pone énfasis en denunciar el contexto sociocultural en el que trataban de insertarse esas familias: se menciona que Francesca, como todas las mujeres que aparecen en los cuentos, no sabe leer ni escribir y que, como todas, debe trabajar duramente en el cultivo de la vid para tratar de reunir el dinero necesario para la subsistencia de una familia que ha crecido con los nuevos hijos que han ido naciendo. En contrapartida, el esposo es retratado como una persona no afecta al trabajo, pero sí a las reuniones, el canto y la bebida. Justamente por estar borracho, Gaspar no advierte que uno de sus pequeños hijos muere ahogado frente a sus ojos. En el relato se alternan estos momentos de máxima tensión con las descripciones de la prosperidad de las viñas, el proceso de la vendimia y la producción de vino. No obstante, la historia no puede tener un final feliz: se pierden los viñedos por un incendio, llega la crisis, todos los pobladores quedan sumidos en la ruina. Gaspar no puede pagar la hipoteca por el viñedo y la bodega. La esperanza surge en la voz de Pablo, ya casado, que no ha heredado el vicio de la bebida, y propone cambiar las vides por árboles frutales; las últimas líneas del cuento presentan un final abierto: negros nubarrones se ciernen en el cielo que preanuncian el granizo y Pablo ruega al Señor que los ampare.

Varias son las problemáticas que aborda esta narración, en consonancia con las denuncias que en materia laboral, económica y moral llevaban adelante los socialistas:

el tema de la bebida y el juego, que alcanzaba por igual a colonos y a criollos; la explotación por parte de los dueños de la tierra hacia los colonos; los intereses usureros cobrados por los bancos a quienes pedían préstamos para comprar parcelas de tierra; las pésimas condiciones laborales para mujeres y hombres en el campo; la situación de la mujer, ya que, además de trabajar a la par del hombre en el campo, debía ocuparse de los hijos y de realizar todas las tareas domésticas y, por último, y no menos importante, las consecuencias de la falta de educación y los males que traía aparejada.

Continuando con las posibles categorizaciones de las producciones aquí analizadas, se encuentran ejemplos de *cuentos picarescos*, denominados de esta manera por tratarse de historias que se desarrollan en torno a un pícaro que protagoniza dos de los relatos de la colección: el séptimo, «Pedro Urdimales», y el octavo, «Pedro Urdimales en el cielo». Con estas dos historias, Gucovsky recupera a un personaje que ya aparece en la literatura española del siglo XVI, Pedro Urdemales (Menéndez y Pelayo, 1945), que fue también protagonista de una de las comedias ejemplares de Cervantes, publicada en 1615, *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas* (2003). A partir de las características del personaje allí desarrolladas, Urdemales se convirtió en arquetipo del pícaro.

Fiel a la tradición literaria, estas creaciones narran las andanzas de un embaucador que, en la primera historia, engaña al cura del pueblo, pero esta situación que mueve a risa, no oculta ni deja de describir el contexto de opresión y extrema pobreza en que viven los colonos. Es una denuncia que da muestras de las paupérrimas condiciones laborales que se sufrían en el campo argentino. La segunda relata el encuentro de Urdimales con Tata Dios y cómo logra que le conceda tres deseos: obtiene así tres objetos que luego utilizará para rescatar almas del Purgatorio, lo que le hace alcanzar el perdón divino.

Por último, en la colección estudiada, hay cuentos con marcadas huellas extratextuales que ponen énfasis en la *crítica política*. Los protagonistas son los colonos "estafados" por políticos que les prometen beneficios antes de las elecciones y que, a cambio de sus votos, reciben comida, vino y algún dinero para el juego. La corrupción, las condiciones de insalubridad y la ignorancia de los que no saben leer quedan plasmadas en la sexta historia, «Vísperas electorales».

El mismo asunto, las falsas promesas de los políticos, sumado a la denuncia a los bancos y la usura que ejercen sobre los colonos, es el tema del cuento número quince, «Clodomiro Laguna. Unidad electoral», que toma como protagonista al mismo personaje del relato antes analizado, «Clodomiro Laguna y el Comisario». Es interesante destacar en este cuento cómo queda retratada la realidad político económica que repercute en la sociedad: se trata de una época de crisis, ha caído la demanda de vino; los bancos ejecutan las hipotecas y el banquero inglés no se hace eco de las necesidades de quienes recurren a esas entidades financieras en busca de ayuda; se emiten «letras de tesorería» (1921, p. 208), que también se desvalorizan, en reemplazo de la moneda

nacional. La descripción del protagonista revela su situación de extrema pobreza —la flacura en su rosto, sus ropas andrajosas—, además, su amigo el comisario ya no está y no puede darle alojamiento en la cárcel. Clodomiro trata de conseguir empleo, pero no lo logra, hasta que se encuentra con un delegado político que le encarga la tarea de reunir gente para un acto de un candidato partidario de Alem. Este hecho permite que se enumeren las distintas facciones en las que había quedado dividida la Unión Cívica Radical: «lencinistas, rubilaristas, intransigentes, encinistas, baecistas, etc.!...» (1921, p. 216), lo que brinda datos del marco histórico en el que se sitúa la obra. Clodomiro cumple con lo encomendado y cree en las promesas del candidato: «… en cuanto lleguemos al gobierno ¡se acabó el pobrerío! ¿Cuántos pobres hay? Tantos… ¿Cuánta tierra? Tanta… ¡Pues a cada paisano pobre, tanta tierra, y se acabó el ser pobre!» (1921, p. 219), compromiso que nunca se concretará. Participa luego en otra reunión política, esta vez con un orador porteño que es descripto como un «niño» por el protagonista, ya que destaca su vestimenta, el uso del bastón y la actitud que tiene para dirigirse a los presentes. La historia no puede concluir bien para Clodomiro, le dan algo de dinero por su trabajo que gasta en bebida, le roban lo que ha conseguido y termina preso en un calabozo.

La novena narración, «Despertar», también puede categorizarse como crítica política. Se focaliza en la vida de Don Marco, quien encarna al tipo del poblador criollo víctima de las circunstancias, que perdió a su familia tras un brote de cólera y sufrió las consecuencias de una política estatal que no tenía en cuenta los derechos de sus ciudadanos. Las tierras que habían sido de sus padres, ubicadas al lado del floreciente ferrocarril, le fueron confiscadas sin recibir a cambio ningún resarcimiento económico; este proceder determinó que ni él ni sus hijos volvieran a ser propietarios de la tierra. A pesar de sus sufrimientos, es la voz que rememora el pasado y los tiempos mejores que habían vivido los criollos. De alguna manera, apadrina al criollo Zenón que se ha enamorado de la hija de un chacarero «gringo»[10]. El criollo no le teme al trabajo, trata de conseguir un préstamo para comprar tierras pero no encuentra quién le fíe, esto le genera una sensación de abandono por parte del país:

> Cierto, trabajaban juntos "gringos" y criollos, pero... el peón no poseía nada, no era nadie, no contaba! Su vida nómade era presagio de todas las desgracias… Gitano en su tierra, sin techo, sin hogar… Irresponsable ave de paso…
> Y sin embargo, Zenón trabajaba "como un gringo". Como él habría querido afianzarse a un retazo de tierra, no ambular más… ¿Pero cómo? Al criollo nadie le fiaba... Nadie jamás pensó ayudarlo. ¿Quién le daría su tierra?… (1921, p. 133).

[10] Este relato guarda relación con la obra dramática de Florencio Sánchez, *La gringa,* estrenada en 1904.

Hacia el final del relato, la actitud de Don Marco es paternal, brinda refugio a Zenón y lo anima para que no pierda sus ideales.

Si bien la crítica hacia la actitud de los políticos está muy marcada en los cuentos aquí estudiados, no por ello dejan de estar presentes temas como la explotación del campesino y del bracero por los dueños de las tierras; la falta de independencia económica y la imposibilidad de saldar deudas por parte de los trabajadores para poder comprar una fracción de tierra. Además, se pone énfasis en la condición laboral de la mujer, por el doble trabajo que realiza en el campo y en el hogar y se resalta que, en lo social, no tiene acceso a salud ni educación.

La clasificación de las narraciones aquí propuesta en *fábula, cuentos realistas, cuentos de denuncia social, cuentos regionalistas, cuentos picarescos* y *cuentos con crítica política* nos ha permitido organizar temáticamente los textos de la colección y reflexionar sobre las líneas de análisis planteadas al comienzo de nuestra investigación. De esta manera, y siguiendo a Bourdieu, consideramos que es función de la crítica dotar de sentido y de valor a la obra literaria analizada: «Dado que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico dotado de valor si es conocida y reconocida, es decir, instituida socialmente como obra de arte y recibida por espectadores aptos para reconocerla y conocerla como tal» (1989, p. 10).

Conclusiones

Hemos rescatado la figura de Victoria Gucovsky, a partir del método biográfico (Sautu, 2004), no solo como narradora, dramaturga y profesora, sino también como periodista al referirnos a la sección literaria que dirigió durante cinco años en el diario *La Vanguardia*. En ese ámbito, como responsable de la Sección «Literatura y Arte», por los autores que publicó y por la elección de los temas desarrollados, Gucovsky no quedó constreñida a los estereotipos de un periodismo decimonónico que se mantuvo vigente durante gran parte del siglo XX y que delegaba en las mujeres periodistas los artículos sobre temas familiares y sociales, sobre moda o educación. La inclusión de artículos firmados por otras mujeres y las temáticas tratadas confirman las demandas de las mujeres de su época.

Sus textos literarios dan muestras del compromiso de las mujeres intelectuales para con sus lectores. Sus observaciones sobre la realidad argentina entre 1910 y 1930 reflejan la mirada de una testigo de los convulsionados momentos políticos que se vivían en el mundo, de los que Argentina no podía mantenerse alejada, de los sucesos violentos vividos en Buenos Aires y de una época de marcadas diferencias sociales, políticas, económicas y culturales.

Siguiendo las líneas de análisis propuestas al comienzo de nuestro trabajo, observamos, en primer lugar, que su narrativa prioriza las voces de los colonos italianos que se establecieron en el interior del país. Al ser una emigrada italiana, la nostalgia por la

tierra aparece en sus relatos, tanto en la voz de los hombres como de las mujeres, pero hay una marcada intención en favor de la integración y se torna evidente el proyecto subyacente, a través de las voces de los personajes, para que sientan los nuevos espacios de la Argentina como propios.

Como afirmamos anteriormente, lo vivido por el colectivo italiano inmigrante está presente en sus relatos, en cambio, en lo que atañe al segundo aspecto de nuestra investigación, no hay una recuperación de la memoria histórica ni de las raíces culturales y religiosas de los colonos judíos que llegaron a la Argentina hacia fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Victoria Gucovsky parece dejar de lado la tradición cultural judía de su familia para identificarse con los valores del país de adopción. Esto se confirma por la elección del idioma de escritura: el español.

En tercer lugar, en lo que respecta a la descripción del espacio ocupado por la mujer en sus creaciones, si bien hay una predominancia de la voz masculina, ya que la mayoría de los personajes principales son hombres y es la figura de Don Marco la que vertebra los relatos, la presencia de la mujer es constante y se visualiza a través de los diferentes roles que desempeña: esposas, madres, hijas y novias viven sus historias cotidianas en el ámbito doméstico, pero también son mano de obra productiva para el campo, aunque la mayoría de las veces no reciban remuneración por sus trabajos. Todavía no tienen la fuerza suficiente para manifestarse en pos del respeto por sus derechos ni para conquistar espacios de crecimiento personal y social; no obstante, y significativamente, el último cuento lleva el nombre de su protagonista, «Ña Ciriaca», ejemplo de templanza ante la adversidad y de esperanza en un futuro promisorio para sus nietos. Este es el relato elegido para la presente *Antología*.

En cuanto al cuarto de los ejes de análisis planteados, la expresión del pensamiento socialista de la autora, es indudable que el ambiente en el que se educó, bajo la tutela de su madre y sus tías, debe de haber influido en su mirada sobre la sociedad y, en particular, sobre la necesidad de la educación no solo para los niños, sino para mujeres y hombres. Esto se confirma al analizar el valor que le otorgó a la palabra escrita —periodística y literaria— en la formación de los ciudadanos y del rol social que estos deberían cumplir para alcanzar la unidad nacional. Su tarea en pro de la igualdad de derechos para las mujeres, el repudio expresado en contra del trabajo infantil y su interés en ser formadora de opinión para los trabajadores dan muestras del compromiso de una defensora de los derechos civiles, políticos y laborales de todos ellos.

Por último, la clasificación temática esbozada para los cuentos de *Tierra adentro* (1921) ha tenido por objeto acercar a los lectores al mundo de los personajes, los espacios que transitaron y los sinsabores que tuvieron que afrontar. También ha permitido analizar la forma en que la escritora denunció los abusos por ellos sufridos en materia laboral y el menoscabo de sus derechos políticos y civiles.

Victoria Gucovsky encarna un nuevo rol de mujer, intelectual, combativa, que luchó por conquistar beneficios para los trabajadores y para lograr una sociedad más equitativa. De allí nuestro interés en recuperar su profesionalismo en el periodismo y la docencia, y recobrar parte de su escritura literaria, ya que sus textos se inscriben en las luchas de las socialistas y los socialistas de Argentina. Muchas de las temáticas que los movilizaban están presentes en las narraciones analizadas y el tratamiento que la autora les brindó permite la lectura de estos cuentos no como una "proclama" sino que, sutilmente, se van dejando al descubierto en sus argumentos muchas de las preocupaciones, tensiones, cuestiones morales y éticas que aquejaban a los habitantes de *Tierra adentro.*

Referencias bibliográficas

Barrancos, D. (2012). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos.* Buenos Aires: Sudamericana.

Bourdieu, P. (2006). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Criterios*, La Habana, nº 25-28, enero 1989-diciembre 1990, pp. 20-42. Traducción del francés: Desiderio Navarro.

Bravo Herrera, F. (2015). *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires: Teseo.

Buonuome, J. (2014). *La Vanguardia, 1894-1930. Cultura impresa, periodismo y cultura socialista en la Argentina*. (Tesis de Maestría en Investigación Histórica). Buenos Aires: Universidad de San Andrés.

Carlson, M. (1988). *¡Feminismo!: The Woman›s Movement in Argentina*. Chicago: Academy.

Cervantes Saavedra, M. de (2003). *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/comedia-famosa-de-pedro-de-urdemalas--0/html/

Chartier, R. (1999). Las Revoluciones de la lectura: siglos XV-XX. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 7, pp. 91-110. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

Crespo Buiturón, M. (2015). Vicisitudes de un género en sospecha: el cuento argentino del siglo XX. *Inti: Revista de literatura hispánica*: *81*(2), 7-5.

de Titto, R. (2018) El primer feminismo rioplatense. Un emergente social. *Rev. Legado* Nº 13. ISSN 2524-9592, pp. 65-84. Recuperado de https://issuu.com/legadolarevista/docs/legado_n_13

Deleis, M., de Titto, R. yArguindeguy, D. (2001). *Mujeres de la Política Argentina*. Buenos Aires: Aguilar.

Devoto, F. (2003). *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

Epelbaum Weinstein, A. y Gover de Nasatsky, M. E. (1994). *Escritores judeoargentinos: bibliografía 1900–1987*, Volumen 1 y 2. Buenos Aires: Milá.

Escliar, M. (1996). *Mujeres en la vida y la literatura juedoargentina*. Buenos Aires: Milá.

Feierstein, R. (1993). *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires: Planeta.

Gucovsky, V. (1921). *Tierra adentro*. Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones.

Gucovsky, V. (1926). *Juanita.* (Comedia infantil). Serie «Cuentos y Relatos para grandes y para chicos». Buenos Aires: Publicaciones de la *Sociedad Luz*.

Gucovsky, V. (1930). *El Santo de la Higuera*. Buenos Aires: Nosotros.

La Vanguardia (1918 a 1923). Buenos Aires: CEDINCI (microfilms).

McGee Deutsch, S. (2017). *Cruzar fronteras, reclamar una nación. Historia de las mujeres judías argentinas, 1880-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Menéndez y Pelayo, M. (1945). *Orígenes de la Novela*, tomo III. Buenos Aires: Eudeba.

Nari, M. (2004). *Políticas de maternidad y maternalismo político*: *Buenos Aires, 1890-1940.* Buenos Aires: Biblos.

Publicaciones de la Sociedad Luz o Ediciones de la Sociedad "Luz" (1924-1926). Buenos Aires: *Nosotros.*

Tarcus, H. (2007) (Dir.). *Diccionario biográfico de la izquierda argentina. De los anarquistas a la "nueva izquierda" 1870-1976*. Buenos Aires: Emecé.

Sánchez, F. (1966). *La gringa*. Buenos Aires: Troquel.

Sautu, R. (2004) (Comp.). *El método biográfico*. Buenos Aires. Lumiere.

Sosa de Newton, L. (1986). *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Capítulo 4
Carmen Arolf y la mitología de la inclusión nacional

Rocío M. Llana[1*]

Carmen Arolf[2], seudónimo de Flora del Carmen García Black de Gómez Langenheim (1884-1976), fue una escritora y periodista originaria de Chascomús, provincia de Buenos Aires, Argentina. Publicó artículos y relatos para *La Nación*, *Caras y Caretas*, *Para ti* y *El Pueblo*. Su obra incluye comedias y relatos infantiles, como los de *El hada del Famatina* (1937); novelas sentimentales, como *Ana Teresa* (1925); trabajos historiográficos, como la *Monografía del libertador Simón Bolívar (en el centenario de su muerte)* (1930), y compilaciones de narrativa breve y costumbrista, como *Haz de añoranzas* (1935), *Matices sureños* (1938) y *Evocaciones argentinas* (1948), una recopilación posterior de obras publicadas en las otras antologías.

Tuvo vínculos sociales con las personalidades más destacadas de su época tanto en lo literario como en lo político, tales el poeta Rafael Obligado, los escritores Ricardo Rojas y Enrique Larreta o el diputado Alfredo Palacios, por mencionar algunos. En su producción periodística rescató leyendas indígenas y anécdotas de próceres y divulgó documentos históricos combinados con ficciones. En su vida privada fue vista como una mujer muy devota de los valores católicos y sostuvo los ideales de justicia social y la elevación de la clase obrera, además de abogar por la dignidad de la mujer. Colaboró con monseñor Miguel de Andrea en la fundación de la Casa de la Empleada Católica y llevó a cabo campañas de auxilio para los pueblos indígenas de la Patagonia, en conjunto con los sacerdotes salesianos que iban a misionar allí (Romero Sosa, 2007).

En la obra analizada en el presente trabajo —las recopilaciones de cuentos *Haz de añoranzas* (1935), *Matices sureños* (1938) y *Evocaciones argentinas* (1948)— predominan los símbolos de integración y de unión, tales como puentes, cicatrices, amistades, reconciliaciones, matrimonios y la presencia de figuras religiosas. Carmen Arolf creó una mitología de la integración nacional a través de sus narraciones, mediante recursos típicos de la novela sentimental y de la literatura infantil. Se trata de textos mayori-

[1*] Licenciada en Letras, correctora literaria y profesora por la Universidad del Salvador (USAL), se desempeña como docente de nivel medio. Correo electrónico: rociomllana@gmail.com.

[2] Nótese que su seudónimo surge de la anástrofe de sus dos nombres y, a la vez, de la escritura inversa del segundo de ellos (Flora del Carmen, Carmen Flora; Flora, Arolf).

tariamente didácticos, concebidos como una herramienta de formación para lectores inexpertos, por lo general de las clases menos pudientes del país.

Desde su posición social privilegiada, construyó una visión de los sectores populares que propiciaba un acercamiento más positivo por parte de la clase alta, pero sin buscar la confrontación. Para probar lo antes mencionado, se analizará qué tipo de mitología crea, cuál es su axiología, en qué medios la promueve y los géneros que utiliza: narraciones periodísticas, literatura sentimental y textos para niños.

Carmen Arolf fue olvidada casi por completo, aunque ese no fue el destino de su hija, Lía Gómez Langenheim (Romero Sosa, 2001). El valor de la obra que se estudiará radica en que, en medio de una crisis nacional, recupera una visión sobre el ser argentino y responde a las divisiones internas con una propuesta de integración.

Contexto histórico e ideológico

Estudiaremos la producción de Carmen Arolf en las décadas de 1920 a 1940, de cuando data su narrativa breve publicada. Fue una época convulsa para la Argentina en el ámbito político. En los gobiernos radicales de Hipólito Yrigoyen y Marcelo T. de Alvear, la sociedad encontró novedoso votar por primera vez, aunque luego ocurrieron sucesos desmoralizadores, como la Semana Trágica, en 1919. En 1930 sobrevino el golpe de Estado de José Félix de Uriburu, al que siguieron las presidencias conservadoras. En ese momento, con la situación mundial volátil debida a la Gran Depresión y sin la posibilidad de importar, el país se vio obligado a desarrollar una incipiente industria ligera para paliar la falta de productos elementales.

En la década de 1920, una época de ilusiones y esperanza, la crisis inminente no podría haber sido anticipada jamás. En 1929, sin embargo, el clima intelectual e ideológico se vio alterado. La crisis económica, que desde Estados Unidos se propagó al resto del mundo, trajo consigo la proliferación de ideologías pesimistas y con tendencias extremistas. Las orientaciones políticas que se disputaban la mayor parte de los militantes eran el liberalismo, el socialismo, el fascismo, el falangismo y el catolicismo social (Floria y García Belsunce, 2009).

La década de 1930 fue llamada la década infame debido al regreso del fraude electoral, la corrupción y el aumento del índice de desocupación, que alcanzó el 28 % de la población (Terán, 2015) y produjo un aumento de la criminalidad. Quedó fijada en la memoria cultural como una época en la que los horizontes de expectativas del país se alteraron, como si hubiera despertado de un sueño de grandeza y hubiera visto modificada esa posición ideal que tenía en el escenario del mundo.

Hacia 1935 la Argentina estaba ya a punto de recuperarse de la crisis. Con la caída de las importaciones, el trabajo en el campo comenzó a escasear, y por esta razón, grandes grupos migraron hacia la Capital en busca de empleo. Este fenómeno acompañó

a la inmigración extranjera, constante desde el siglo XIX, y provocó una confrontación entre los porteños y los recién llegados, vistos con extrañeza y temor por la burguesía local. El país, en este momento, estaba escindido entre Buenos Aires y el Interior, lo cual originaba un «clima de intoxicación espiritual» (Hernández Arregui, 2005, p. 69). Las migraciones internas trajeron consigo el florecimiento de la industria local, lo cual implicó también el surgimiento de la cultura de masas y el anonimato. Gracias a este fenómeno, el liderazgo y el carácter modélico de la clase alta se eclipsó. De hecho, la misma ciudad de Buenos Aires estaba escindida, dividida entre el centro y el arrabal. Algunos autores de principios del siglo pasado, como Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo o los hermanos González Tuñón narran ese presente, con sus fronteras urbanas lingüísticas, topográficas, sociales y culturales (Salinas, 2002).

Los años 30 trajeron consigo, a pesar de la convulsión política y social, un gran despliegue cultural y artístico. Además, los intelectuales se sintieron interpelados y dieron su propia explicación de la crisis, según su ideología política. En este momento surgió con fuerza el revisionismo histórico, con su tendencia al análisis historiográfico, a buscar el destino nacional en el pasado, y, en el caso de la derecha, a recuperar el legado hispánico-católico.

Aquí se podrían situar los fundamentos del nacionalismo argentino de la época, que es antiliberal, aristocrático, hispanista, antibritánico, antiimperialista y antimarxista (Hernández Arregui, 2005). Nicolas Shumway (2015) reconoce cinco impulsos principales de esta ideología: la visión del país dividido por razones de economía en dos facciones, Buenos Aires y el Interior; la reivindicación de los líderes populares, los caudillos; la expresión de solidaridad ideológica con Latinoamérica; la revalorización de la herencia española, y la glorificación del hombre de campo pobre, que incluye tanto al gaucho como al indio, pero cristianizando y «civilizando» a ambos (Shumway, 2015).

La de 1929 fue también una crisis moral que trajo un sentimiento de fracaso, de despersonalización colectiva, de derrota. Por eso, entre los intelectuales, abundaron los ensayos sobre el ser nacional, sobre la soledad argentina, sobre la vida en la ciudad y sobre la tristeza endémica de Buenos Aires, que quedó retratada en el tango. No es sorprendente que haya habido un resurgimiento de la religiosidad. En medio de este ambiente pesimista, los literatos tomaron dos caminos: el primero fue el del nihilismo; el segundo, el del redescubrimiento nacional. Los diarios, por ejemplo, se hicieron eco de un mensaje optimista, de redefinición del ser argentino, para despertar del aletargamiento a una sociedad indiferente y descreída.

Los diarios, como *La Nación, La Razón* o *Caras y Caretas,* ya tenían gran relevancia. El periodismo había experimentado grandes renovaciones en los años 20 dado que, si bien ya se había profesionalizado, construyó su propia legitimidad a través del número de lectores y la oferta y la demanda. Como nuevo portavoz y formador de la opinión

pública, de alguna manera se convirtió en una guía de supervivencia urbana para los nuevos habitantes y en un actor importante de los procesos de integración y entrecruzamiento de los diferentes sectores sociales o culturales (Saítta, 2000). En esta nueva trama común se afianza el género del costumbrismo.

En la educación argentina, las tendencias nacionalistas antes mencionadas cobraron especial fuerza. El sistema educativo tenía una imperiosa necesidad de inculcar el patriotismo en los alumnos, de formar verdaderos «cruzados de la argentinidad» (Casas, 2017). La inmigración y cualquier forma de penetración cultural eran vistas como un factor disolvente de la identidad argentina, lo mismo que ideologías como el comunismo y el anarquismo. Entre 1914 y 1939 se plantearon una serie de objetivos pedagógicos y didácticos marcadamente patriotas, en los que se usaban los símbolos como herramienta para forjar una identidad y un sentimiento de pertenencia inquebrantables. De hecho, se buscaba incrementar este amor por el país con el estudio de la geografía, la flora y la fauna, para conocerlo mejor. En los manuales escolares de la época las simbolizaciones de la patria se realizaban en términos familiares y cariñosos, en analogía con el amor de las madres. Los próceres también tenían representaciones frecuentes, ya que las aulas solían contar con retratos de San Martín, Belgrano o Sarmiento. Otras figuras de aparición reiterada en los textos eran los gauchos y los indios.

Asimismo, con la sanción de la Ley 1420 de Educación Común (1884), la tasa de analfabetismo descendió en gran medida y con ello se formó un nuevo público lector, que pudo sortear así las dificultades para la comprensión textual y adquirir un gusto literario aún por definir. Este público lector era netamente popular, no estaba al tanto de las innovaciones creativas de la literatura de vanguardia y necesitaba aún conformar su hábito de lectura (Sarlo, 2011).

Carmen Arolf, desde su lugar como periodista —llegó a ser directora de la sección de Sociales y columnista en el tabloide católico *El Pueblo*— publicó varias ficciones relacionadas con los valores nacionalistas y religiosos de su época. Intentó crear un pasado mítico para la Argentina, construido sobre la base de leyendas y documentos, para devolver el sentido a una sociedad melancólica y decepcionada. Recupera tanto a personajes legendarios como a personajes históricos y sus anécdotas, humanizándolos.

Mitologías nacionales

Antes de proseguir el análisis, conviene especificar qué se entiende por «nación». Utilizaremos la definición de Benedict Anderson: «una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana» (2016, p. 23). Es imaginada por la razón de que ningún miembro de la nación conoce a todos sus compatriotas, sino que puede suponer que comparte con ellos una simultaneidad histórica, tanto en el presente como en el pasado. Asimismo, la nación tiene fronteras marcadas (por eso es «limita-

da»), dentro de las cuales puede ejercer su soberanía; por último, la idea de «comunidad» refleja un compañerismo profundo y horizontal entre sus integrantes.

Como ya se anticipó, el pensamiento argentino de las décadas de 1920 y 1930, época de crisis y desilusiones, estuvo marcado por la idea de fracaso nacional. Según Nicolas Shumway, algunos intelectuales, con su mentalidad divisoria, fundaron una «mitología de la exclusión» (Shumway, 2015, p. 18), que negaba la posibilidad de un pluralismo de consenso. En esta sociedad, nacida antes de 1880, surgieron ciertos grandes relatos sobre el país que explicaban su origen y sus problemas, además de proponer diferentes tipos de soluciones. Shumway llama a estas «mitologías» ficciones orientadoras y las considera creaciones tan artificiales como literarias, cuyo fin es originar en los individuos un sentimiento de comunidad, identidad colectiva y un destino común nacional (Shumway, 2015, pp. 18-19).

El nacionalismo, como corriente ideológica en sí, surgió en Europa gracias al impulso del Romanticismo, movimiento que creó mitologías nacionales para unificar al pueblo. Esto converge en el surgimiento de los Estados nacionales y en los movimientos independentistas de América. En el caso de América del Sur, las ficciones orientadoras aparecieron cuando ya la independencia política estaba lograda. No fueron inicialmente motores para lograr la soberanía, sino que se asocian con la definición de un destino como Estado nacional. Doris Sommer (2004) propone, en esta línea, que las novelas fundacionales —aquellos libros que son leídos en las instituciones educativas como fuente de conocimiento de la cultura local y orgullo literario— ayudaron a construir la historia que las engendró. Por eso son ficciones que remiten al pasado —con función legitimadora— o al futuro —como proyección ideal de un porvenir glorioso—. Desde esta mirada, escribir es crear la nación, llenar un mundo con grietas a través de la narración.

En la primera mitad del siglo XIX, la élite intelectual argentina asumió el mando, pero en el momento en el que falló, el pueblo llenó el vacío de poder con sus propios sistemas de gobierno. Así surgieron el caudillismo y los gobiernos carismáticos. Después del caos sangriento de las guerras de la Independencia, los intelectuales comenzaron a crear estas ficciones orientadoras, verdaderos mitos de identidad nacional, para paliar las divisiones y evitar una mayor fragmentación social.

Según la teoría de Benedict Anderson (2016), uno de los antecedentes de la nación moderna son las comunidades religiosas. De hecho, la mirada nacionalista sobre su pasado inmemorial, sumado a la noción de futuro ilimitado, se acerca a la concepción religiosa del tiempo. Sin embargo, las diferencias no tardan en hacerse evidentes: las comunidades religiosas tienen una cosmología jerárquica y una lengua sagrada, antigua, cuyo prestigio estriba en el carácter no arbitrario del signo. Cuando en el siglo XVIII decrece la influencia del pensamiento religioso, estas congregaciones se fragmen-

tan y se pluralizan. Por otra parte, las religiones tienen una concepción mesiánica del tiempo, según la cual el fin del mundo puede llegar en cualquier momento, lo cual coarta la posibilidad de imaginar un futuro glorioso e ilimitado en el que la humanidad persista y progrese. Además, desde este punto de vista, la simultaneidad temporal existe entre el pasado y el futuro, como sucede en el tiempo cíclico de los mitos que estudia Mircea Eliade: en el marco del cristianismo, es el caso de los ritos que actualizan el sacrificio de Jesús cada Semana Santa, por ejemplo (Eliade, 2009).

Las ficciones orientadoras operan de manera muy similar al mito. Joseph Campbell (2018) le reconoce cuatro funciones: en primer lugar, la función mística o metafísica, que implica reconciliar la conciencia con las precondiciones de su existencia y aliviar el carácter monstruoso de la vida y de la muerte; la función cosmológica, que formula y presenta una imagen del universo como único y sagrado; la función sociológica, que respalda un orden social y moral determinado, y por último, la función psicológica, que moldea a los individuos para que se acomoden a dicho sistema social desde el nacimiento hasta la muerte. Las mitologías evolucionan con el pasar del tiempo, los arquetipos permanecen, pero sus ropajes cambian. Estas mitologías nacionales o ficciones orientadoras son en sí laicas, no poseen el carácter de sacralidad y realidad que les concede a los mitos Mircea Eliade (1978), pero determinan la visión sobre la historia y la política argentinas de ciertos sectores sociales, con lo que se podría trazar un paralelismo entre los planteos de Shumway (2015) y los de Campbell (2018) y Eliade (1978, 2009). En resumen, las ficciones orientadoras hacen inteligible la organización nacional, alivian la angustia de la incertidumbre por el futuro, definen la axiología del país y moldean a los individuos para que se adapten a la condición de ser argentinos, sobre todo a quienes ingresan a la nación para escapar de la situación desfavorable de su patria.

De forma más contemporánea, Alejandro Grimson, en su libro de divulgación *Mitomanías argentinas: Cómo hablamos de nosotros mismos* (2015), plantea tres posibles definiciones para los mitos nacionalistas. En primer lugar, los considera una parte importante de la pregunta por la identidad argentina, una explicación para la realidad. Luego, en la misma línea de Shumway (2015), los ve como una incitación a la acción. Por último, los considera, cuando se han fosilizado y ya no se prestan al diálogo, una falsificación, una perspectiva limitante, una jaula para el pensamiento (Grimson, 2015). El autor declara que escribe su libro para deconstruir ciertas ideas convertidas en lugares comunes, que inhabilitan la empatía y refuerzan la exclusión de ciertos sectores nacionales. Ya en el título, en la palabra «mitomanías», se percibe la crítica a estas ideas preconcebidas. Pensamos que la labor de Carmen Arolf está en la misma línea: denunciar la presencia de un mito de división entre el Interior y la Capital, entre ricos y pobres, entre argentinos y extranjeros.

Las mitologías de Carmen Arolf

Las naciones son organismos sociológicos que habitan un tiempo homogéneo (Anderson, 2016). Este tiempo, a diferencia del religioso (Anderson, 2016) o del mítico (Campbell, 2018; Eliade, 1978, 2009), permite concebir acciones simultáneas, aunque ignoradas por los otros actores sociales. Anderson cita el caso de la novela polifónica, que relata distintos cursos de acción a la vez, cuya totalidad solo sabe el lector (gracias a la omnisciencia del narrador) y no los otros personajes, que muchas veces no se conocen entre sí. De la misma forma operan las comunidades imaginadas: si bien no todos los ciudadanos se relacionan, están unidos por su pertenencia a la nación, manifestada en los símbolos patrios, en la prensa y en las narraciones nacionalistas.

El periodismo es un elemento central para consolidar las comunidades imaginadas (Anderson, 2016). Las publicaciones periódicas, obsoletas al día siguiente, vinculan hechos variados a través de dos factores: el tiempo y la geografía. A la vez, el periodista redactor confía (pero no sabe fehacientemente) que es leído por sus compatriotas anónimos, como una ceremonia repetida día tras día, a lo largo de los años. A la vez, en la Argentina fue un vehículo para la difusión de ficciones nacionalistas, como las de Carmen Arolf.

Estos textos sirven para evocar la comunidad imaginada. Los lectores consumen estas narraciones contextualizadas en sus lugares de pertenencia y son capaces de reconocer las referencias geográficas y topográficas; por eso, Anderson (2016) afirma que se da una progresión del tiempo interior (ficcional) al tiempo exterior (la vida cotidiana del lector). Estos rasgos le conceden a los relatos un tono de intimidad, dado que el autor, el lector y los personajes habitan un mismo espacio y tiempo. Además, estas narraciones son una invitación a formar parte, a compartir la comunidad imaginada, desde la lengua.

Como se ha adelantado, Carmen Arolf construye mitos de la inclusión nacional en un contexto de exclusión y división. Su procedimiento básico es recurrir a elementos que, desde una lectura alegórica y simbólica, permiten reconstruir esa interpretación. Uno de ellos, quizás el fundamental, es el matrimonio, que aparece en varias de las narraciones que analizaremos en otras secciones del trabajo. El casamiento, al igual que la figura de Cristo, los puentes, las cicatrices, los abrazos y otros elementos recurrentes en la obra de Arolf son símbolos de la unión, que aparece como un arquetipo junguiano, es decir, una estructura que organiza imágenes en un nivel supraindividual (Durand, 1968). Dicho de otra forma, ciertas repeticiones se mantienen constantes a lo largo de toda su obra; esta redundancia es una característica de las narraciones mitológicas, que son un discurso que pretende agotar las variaciones sobre un tema y siempre procede de forma espiralada (Durand, 2000). El mensaje de Arolf se basa en la insistencia y la reiteración, cualidades que también aportan claridad a su discurso.

El uso de ficciones de tema amoroso es recurrente en la prosa de la autora. Por lo general se da entre personajes de distinto nivel socioeconómico o de diferentes etnias. El amor es mediado y exaltado a través del patriotismo, se confunde con él, ya que obedece al propósito de reconciliar sectores dentro de la misma nación. Busca interpelar al lector e invitarlo a consolidar una familia, a constituirse como un ciudadano productivo y proactivo, al igual que las novelas fundacionales de América Latina (Sommer, 2006). Esta unión de amor de pareja y nacionalismo pueden ser leídos como alegorías sociales de la integración social y también como herramienta del Estado para legitimarse y preservar su hegemonía.

Resulta llamativo que muchas ediciones de la obra de Carmen Arolf, como la de *Matices sureños* de 1938, o la de *Evocaciones argentinas* de 1948, contengan material crítico sobre obras previas, como *Haz de añoranzas* (1935). Esto permite al investigador apreciar cómo se recibían sus producciones en el sector académico e institucional. Por ejemplo, mereció elogios de la Academia Argentina de Letras —su presidente de aquel entonces, Carlos Ibarguren, afirmó que el libro *Matices sureños* contiene evocaciones y leyendas «bellamente escritos» (Arolf, 1947, p. 106)— y de personalidades destacadas de la época, según se afirma en un apéndice de *Evocaciones argentinas* (1947). En ese entonces era tenida como moralizante y nacionalista, una escritora sencilla y con pulcritud en la forma (Arolf, 1938). Además, se elogiaba el hecho de que rescatara elementos del pasado nacional y se menciona que son de importancia para el presente.

En cuanto a su sistema de valores, Carmen Arolf refleja en sus narraciones los principios cristianos y el patriotismo. De acuerdo con la definición de Anderson (2016) el patriotismo es un sentimiento desinteresado, tiene reminiscencias de los vínculos familiares, genera amor y permite sacrificios, como el de la vida; por eso es asociado con la pureza.

Las historias de Arolf fueron clasificadas en dos tipos: «semblanzas anecdóticas» —historias costumbristas y leyendas— y «relatos de amor». La mayoría de las reseñas coinciden en que la autora no es ni una historiadora ni una artista —en el sentido modernista del término—[3] y destacan su carácter optimista con respecto a una tradición argentina que debe ser reforzada frente a las costumbres extranjeras. De todos modos,

[3] El modernismo, según Ricardo Gullón (1990), es una época y una actitud, que a su vez tiene complicaciones y contradicciones. Este crítico distingue dos tendencias en el seno del movimiento: el preciosismo y el mundonovismo. El primero es el que no condice con la obra de Carmen Arolf, ya que es aquel que se centra en la perfección de la forma y en la belleza y tiende a la evasión en su búsqueda artística. La otra corriente, sin embargo, es americanista y apunta a la hermandad hispanoamericana, expresa la preocupación por los problemas de la tierra y por el propio dilema existencial. Este enfoque es más cercano a las producciones de la autora sobre la que versa el presente estudio.

el historiador y sociólogo Enrique de Gandía, en 1935, destacó que «en todas sus narraciones hay en el fondo un núcleo histórico» (Romero Sosa, 2019).

Antes de estudiar específicamente las narraciones de Carmen Arolf, en sus libros *Haz de añoranzas* (1935), *Matices sureños* (1938) y *Evocaciones argentinas* (1948), elaboraremos una pequeña clasificación. En primer lugar, ubicaremos las leyendas indígenas, generalmente encabezadas en el título por las palabras «Una leyenda…». Luego mencionaremos las narraciones costumbristas, referidas a las descripciones de costumbres y personajes propios de las pampas. También hallamos ficciones historiográficas, es decir, anécdotas de próceres y narraciones con una fuerte base histórica real, entre las cuales se destacan aquellas respaldadas por textos y documentos legales. Por último, agruparemos las narraciones dirigidas a niños y su novela sentimental, *Ana Teresa* (1925), estudiadas en la última sección del presente trabajo. Daremos algunos ejemplos representativos de cada categoría, dado que lo más conveniente sería observar cada una por separado en distintas investigaciones.

Leyendas indígenas

Como género discursivo, la leyenda tiene cierto parentesco con el mito, en cuanto a que también es el relato de un origen. A semejanza de los mitos, son consideradas verdaderas por el narrador y su auditorio, pero se sitúan en un período menos remoto (Chertudi, 1967, p. 10). No son infrecuentes los elementos de ubicación espacial y temporal en ellas.

Las leyendas indias y patagónicas de Arolf siguen una ficción orientadora particular: la de la patria grande, el mito de conservar y expandir las fronteras del Virreinato del Río de la Plata (Shumway, 2015; Grimson, 2015). Durante los gobiernos radicales de las primeras décadas del siglo xx, existieron numerosos proyectos orientados a la provincialización de los territorios nacionales, sobre todo los de la Patagonia. El nacionalismo, que estaba en boga por aquel entonces, encontraba una manifestación concreta, traducida en ideas políticas sobre estas tierras: argentinizar, en este contexto, era un término para expresar dominación, apropiación del espacio, una construcción deliberada y unificadora del ser nacional (Ruffini, 2011). La Patagonia, territorio habitado más que nada por los indios y los gauchos —expresión máxima de la esencia de las pampas, según los nacionalistas— debido a su escasa población criolla, era terreno fértil para la implantación de ideas foráneas que atentaran contra el núcleo de los valores de la patria.

La Patagonia, los Andes y el estrecho de Magallanes ya contaban con una literatura y una mitología particulares: los documentos relativos a las misiones jesuitas y protestantes en la futura provincia de Río Negro, así como la leyenda de la ciudad de los Césares y las historias fantásticas de náufragos abandonados o conquistadores extraviados

eran populares y conocidas. De hecho, el historiador Pedro de Angelis (2005) había recopilado dichas fuentes en la época de Rosas. La Patagonia, como territorio mágico e inexplorado, se constituye en el imaginario argentino como una tierra inmensa, tan inmensa que llega hasta el fin del mundo. De hecho, estas narraciones míticas fueron motores para la exploración real de estos terrenos, sobre todo en la época colonial. Los textos de Carmen Arolf, al trabajar con esta materia, contribuyen a la popularización literaria, la conquista imaginaria de estas tierras idealizadas.

La autora rescata leyendas indígenas y las contextualiza para el lector urbano. Siempre documenta sus fuentes en los paratextos, ya sea el título o las notas al pie. En la mayoría de esas narraciones, que acostumbran presentar personajes indígenas, se observa que se comportan según los estereotipos literarios de Europa, que a su vez eran el reflejo de una construcción europeizante de los nativos, quizás para hacerlos más aceptables para el gusto popular. En la presente sección estudiaremos algunos ejemplos de esta clasificación.

En general, las leyendas están enmarcadas en un ambiente natural, agreste, y sus protagonistas suelen ser indios y sacerdotes jesuitas misioneros, como el padre Nicolás Mascardi o el padre Guillermo, dos figuras históricas. Los aborígenes suelen tener comportamientos propios de los héroes románticos europeos. Por ejemplo, en «La fe de Michua» —relato presente en dos colecciones: *Haz de añoranzas* (1935) y *Evocaciones argentinas* (1948)—, una india impide que sus dos enamorados se batan a duelo por su amor en un paisaje típicamente romántico: «Oculta la luna entre negros nubarrones, aumenta el misterio de aquella tétrica noche» (Arolf, 1935, pp. 62-63). Se destaca la entereza moral de los dos amantes, dado que parten hacia otras tierras en vez de enfrentarse por Michua, quien aparece como una heroína de fe cristiana tras haber escuchado las palabras de un anónimo misionero. Aquí la protagonista es una mujer que mantiene unido el tejido social, ya que la separación que ella propone evita que se pierdan vidas.

El tema principal de estas leyendas suele ser el amor, ya sea consolidado a través del matrimonio u obstaculizado por la muerte; también la transgresión de los códigos sociales a causa de dicho sentimiento es frecuente. Estas historias se acercan a lo que Doris Sommer (2004, 2006) propone como ficciones fundacionales, en las cuales el deseo amoroso entre personajes de roles sociales diversos funciona como representación simbólica de la integración nacional.

El tópico del amor más allá de la muerte, que recurre a motivos folclóricos para representar una unión indisoluble, aparece en dos leyendas: «La rosa de Payubré» y en «Una leyenda del lago Nahuel Huapi» (*Evocaciones argentinas*). En la primera historia, una india se enamora de un cristiano, pero el cacique de la tribu impide que su amor se concrete y lo manda a matar; la hija se suicida después y, cuando son enterrados

juntos, de su tumba brota una rosa blanca, lo cual explica el título. El final de «La rosa de Payubré» corresponde al motivo folclórico E631.1.1.2: *Rose from grave* (Thompson, 1955-1958).

En el caso del otro relato, «Una leyenda del lago Nahuel Huapi», dos indios están enamorados de la misma mujer, que está prometida con otro hombre y lo ama. Ante esta situación los rivales deciden seguir el consejo de una adivina, que les sugiere depositar a la india en una balsa en medio del Nahuel Huapi y según a cuál de los dos se acerque más, ella le corresponderá a uno o a otro. Finalmente ella es rescatada por su prometido y los dos se transforman en aves blancas, lo cual garantiza que permanezcan juntos para siempre. El color blanco da testimonio de la pureza del amor que se tenían y sobre todo de su adecuación a las pautas de la época. El final de «Una leyenda del lago Nahuel Huapi» correspondería al motivo E613: *Reincarnation of drowned persons as birds* (Thompson, 1955-1958), si bien no llegan a ahogarse porque «el genio del lago» (Arolf, 1947, p. 76) los rescata.

En otras narraciones de las antologías seleccionadas también se observan casos en los que la unidad inicial se rompe por diversos motivos y la unión *post mortem* adquiere dimensiones de castigo divino. En ellas el permanecer unidos aparece como un destino ineludible. Es el caso de los dos caciques enemigos de la «Leyenda del Tronador», en la que ambos terminan convertidos en piedra, enfrentados, viéndose por toda la eternidad, como pena por haber comenzado una guerra:

> […] Quedaron inmóviles detenidos por el espíritu de la montaña; quien los hizo responsables de la violación de sus dominios al ascender hasta su cima, condenándolos […] a quedar eternamente en aquel lugar, sentados frente a frente para oír su protesta […] cuyo eco repercutía como un trueno… (Arolf, 1948, pp. 63-64)[4].

En otra leyenda, titulada «El tehuelche y la cascada blanca», un marido de la tribu abandona a su esposa por otra mujer; esta recurre al brujo de la comunidad para retener a su esposo, pero como el amor de él es más fuerte, vuelve a huir en busca de su amante. Finalmente, recibe su castigo: es transformado en piedra, que es ubicada frente a una cascada, en la que la esposa se ha convertido como consecuencia de tanto llorar por celos y amor. Nuevamente, están condenados a mirarse hasta el fin de los tiempos. Es una imagen que se puede extrapolar a la situación del país: por más separados que estén Buenos Aires y el Interior, están obligados a verse, a reconocerse en la mirada del otro, dado que son parte del mismo país.

De todos modos, el tema del amor también aparece en la obra de Arolf con manifestaciones felices entre los indígenas. Por ejemplo, en «El coya Paichú» (presente en

[4] En la cita, se respeta la puntuación del original de Carmen Arolf.

Evocaciones argentinas y *Haz de añoranzas*), quien le da título a la historia se enamora de la hija de una mujer porteña de la alta sociedad. Paichú, originario del Altiplano, es curandero y vendedor de hierbas con propiedades sanadoras; doña Rudesinda, la madre, ve que el enlace no sería conveniente para su hija, pero acaba por aceptarlo porque ella se enferma cuando él se ausenta. Si bien la historia culmina con el matrimonio, el típico desenlace positivo de las novelas sentimentales (Sarlo, 2011; 2012) la voz narradora no deja de marcar la desconfianza que sienten los porteños luego del casamiento: «… los vecinos que los vieron pasar aseguraban con más empeño que el indio había ojeado a la niña, para lograr su cariño» (Arolf, 1935, p. 53). Este relato da cuenta de que la integración social, si bien es planteada como una meta, un objetivo deseable, no sería realizable a corto plazo y Arolf es consciente de ello.

Para representar la unidad también se emplean símbolos religiosos, como la figura de Cristo. En el cuadro «El nazareno de Humahuaca» se cuenta la historia de cómo la imagen del Jesús de una iglesia de dicha población tiene un poncho rojo. Eso se debe a que una india, Nicha, lo había tejido como parte de su ritual nupcial para desposar a Cachy, otro indio, que es llamado a pelear en las guerras de la Independencia. En este relato existen dos sacrificios: en primer lugar, el de la vida del novio, y en segundo término, el de la novia, que hace una ofrenda desde su cultura *particular* hacia una religión *nacional*, y por ende, *universal*: el culto católico. Las desgracias particulares —la viudez, la muerte del ser amado— son relegadas ante el patriotismo. Jesucristo con el tejido rojo representa esta fusión de esquemas de valores, unificados, integrados en la nación argentina.

En conexión con lo religioso, existen otras leyendas donde las curaciones, generalmente milagrosas, tienen un rol importante en la confraternización de grupos culturalmente divergentes. Por ejemplo, en «El padre Mascardi y la tribu de Tancún» se relata cómo el sacerdote curó con medicamentos a una mujer ciega, previamente maldecida por una curandera, y gracias a ello se ganó el favor de los indios, junto con la posibilidad de convertir a algunos a la fe cristiana.

Sin embargo, el rechazo a curar a alguien, que es una muestra de desprecio, un impedimento para la integración, también aparece en la obra de Carmen Arolf. En «La piedra milagrosa», una madre y una hija acuden a un grupo de machis que cuidaban de una piedra mágica para que a la última le curen un mal de amores. Como hubo un inconveniente, las hechiceras se negaron a proceder, lo cual hizo que la peregrina les lanzara una maldición que quebró la piedra. Este gesto recibe un castigo, al modo de la justicia poética.

Se puede proponer una lectura conjunta de los dos relatos, «El padre Mascardi y la tribu de Tancún» y «La piedra milagrosa». En ellos, las machis o curanderas carecen de efectividad para sanar, mientras que el sacerdote, que encarna las tradiciones y valores

cristianos, logra que los enfermos se recuperen. A causa de estos sucesos la religión católica se muestra como el vehículo apropiado y eficaz de la curación física y espiritual, ya que es aquella que integra el país y queda por encima de los cultos particulares, como ocurre en «El nazareno de Humahuaca».

Por último, analizaremos otra leyenda de amor por fuera de las regulaciones sociales: «Una leyenda del lago San Martín» (*Matices sureños, Evocaciones argentinas*). En ella, el cacique Llanquihué ("misterioso") se enamora de una mujer extranjera y decide casarse con ella, lo cual es contrario a las normas de la tribu. Durante los festejos de su boda, se produce una erupción volcánica que destruye la toldería entera. Las tradiciones, cita el texto, afirman que bajo la luna llena se pueden ver las figuras de Llanquihué y Rayén, su esposa, paseándose con su manto nupcial, de ahí el nombre anterior del lago: Misterioso. La autora recupera en una nota al pie el siguiente dato sobre la denominación del espejo de aguas:

> El doctor Francisco P. Moreno, en su viaje de explorador a la Patagonia, visitó varios lagos de esa región, entre ellos al Misterioso el 27 de Febrero de 1879, exclamando al contemplarlo: "Llamémosle lago San Martín, pues sus aguas bañan la maciza base de los Andes, único pedestal digno de soportar la figura heroica del gran guerrero (Arolf, 1938, p. 69).

Al transcribir este testimonio se produce una integración de lo histórico y lo legendario, ya que se traza un paralelo entre San Martín y el cacique Llanquihué. Se combina la figura del prócer, elemento central para la construcción del nacionalismo argentino idealizado, con la tradición legendaria, de los orígenes lejanos, previos a la conquista. Lo innovador de esta actitud es que ambos planos quedan al mismo nivel. Argentina es tan histórica como legendaria según la visión de Carmen Arolf en este relato.

Narraciones costumbristas

El costumbrismo es un estilo que tuvo gran relevancia en el siglo XIX en Europa y que en Argentina tuvo diversas manifestaciones literarias, desde el teatro hasta artículos publicados en los grandes diarios de la época. En las décadas de 1920 y 1930, uno de los mayores exponentes del género fue Roberto Arlt, quien se enfrentó a la crisis existencial argentina de su época sin abstracciones, con retratos de la vida cotidiana. En sus aguafuertes, escribe sobre personajes-tipo, personajes pasibles de existencia real, basados en el hombre medio, es decir, el hombre conformista (Ghergo, 2002).

El costumbrismo, en general, está asociado a la prensa. Aparta al público de la lectura de las noticias oficiales, de los discursos políticos, y lo conecta con su realidad diaria. Así logra integrar las historias particulares y los pequeños sucesos cotidianos a la Gran Historia Oficial, la que cuentan las enciclopedias. Por otro lado, tiene la finali-

dad de promover un imaginario común y facilitar la comprensión mutua de diferentes sectores sociales (Sommer, 2004); por eso es un adecuado vehículo de integración cultural.

Carmen Arolf, frente a los autores varones, modernos, que relatan el presente, dirige su mirada al pasado, al campo. No describe la realidad que tiene delante de sí, sino que ficcionaliza una cotidianidad positiva, histórica, luminosa. Siguiendo el modelo del siglo XIX, su literatura se convierte en una vía de escape hacia un mundo más feliz, que ayuda a soportar mejor el presente. Esta evasión temporal no es un mero entretenimiento, sino que pretende posibilitar un regreso con fortaleza a la realidad personal.

La autora acerca a los lectores urbanos, habitantes de una ciudad escindida, las imágenes del campo, de los indígenas y de las costumbres ancestrales que hacen a la esencia de la identidad argentina. Por eso, explica las palabras que estima no serán comprendidas por el público a través de notas al pie. Muchas de estas narraciones tienen en común el hecho de que son cuadros donde predomina la trama textual descriptiva y carecen de la división tripartita de los cuentos (introducción, conflicto y desenlace).

De todos modos, existen excepciones a esta generalización. Dos textos costumbristas sobre el campo, que tienen como tema la solidaridad y la cercanía humana, poseen una auténtica superestructura de cuento. Por ejemplo, «Me mancó una víbora de la cruz» (*Evocaciones argentinas, Haz de añoranzas*) cuenta la historia de dos gauchos enemistados que, cuando estaban por batirse a duelo, deben suspender su enfrentamiento porque uno de ellos es atacado por una serpiente venenosa. Su rival lo salva, por lo cual debe cortarle la mano con el puñal que el otro había afilado para lastimarlo. Aquí gana la solidaridad frente a la pelea entre iguales y también percibimos lo que mencionábamos a la hora de analizar algunas leyendas indígenas: existe un castigo para quien atentó contra la unión social, que debe prevalecer. En esta obra, quien recibe una sanción es quien comenzó la pelea.

Otro texto estructurado en forma de cuento es «La plegaria nocturna» (*Evocaciones argentinas, Haz de añoranzas*), en el que se narran las desventuras de una familia del campo, que descuerna a una vaca ante la muerte del padre para seguir la tradición de la limosna, según la cual se debe dejar dinero para que el alma del difunto pueda llegar al eterno descanso. Las hijas, ante el hecho de que nadie haya depositado monedas, deciden colocar dos reales, para que la madre no siga angustiada. Sin embargo, a la mañana siguiente, aparecen cuatro monedas, debido a que un amigo del muerto observa la escena y decide intervenir. En esta oportunidad, nuevamente la solidaridad y la empatía vencen a los miedos de ultratumba. En el cierre de la historia, la familia lleva el dinero a la iglesia local; de esta manera se sincretizan las tradiciones católicas, oficiales (llevar el dinero para celebrar la misa), y las del campo, subalternas (colocar el dinero en el cuerno de la vaca).

Continuando con el tema de la muerte y los ritos funerarios, examinaremos dos cuadros de costumbres: «En un velorio del pasado» y «Una tumba aérea en las selvas chaqueñas» (*Haz de añoranzas*). En el primero, el narrador es un joven que regresa después de diez años a la casa de sus abuelos, habitantes del campo, una vez cumplidos los dieciocho. Allí se reencuentra con sus vecinos de la infancia, con lo cual se presenta la unión del campo y la ciudad, es decir, Buenos Aires y el Interior. El joven luego asiste al velorio de un niño, situación que se aprovecha para dar cuenta de la tradición de hacer juegos, bailes y comidas en los funerales. También se introduce el tema del amor contrariado, ya que aparece un enamorado cuya amada no le corresponde. Aquí se integran no solo el campo y la ciudad, sino también la muerte y el amor.

En cuanto a «Una tumba aérea en las selvas chaqueñas» es, prácticamente, un documento antropológico sobre las costumbres funerarias de los tobas. Su protagonista es Andrés Laustó, compañero del explorador y médico francés Jules Crevaux, quien en 1882 perdió la vida a manos de los guaycurúes, que posiblemente se alimentaron de su cadáver, según el paratexto de la autora (Arolf, 1935, p. 65). En esta breve narración se unen la descripción folclórica con la historiografía. El personaje de Laustó aparece mencionado como acompañante de Crevaux en otras obras, como por ejemplo en la *Historia de la Provincia del Chaco* de Carlos Primo López Piacentini (1979).

Carmen Arolf también trata el tema de los inmigrantes en sus textos costumbristas. En «Mi primer enfermo» (*Matices sureños*), el narrador, un hombre joven, médico de policía, consigue un puesto *ad honorem* en La Pampa —en ese entonces, un territorio nacional, no una provincia—. Este doctor relata la anécdota de cuando atiende a un peón gallego que se muere de nostalgia lejos de su tierra. Cuando le coloca el termómetro, el paciente le reclama que allá en Galicia el médico le dejaba dicho instrumento durante todo el día —el narrador acota que habrá sido por un olvido—. El joven le responde: «Bueno, este aparatito es superior al que usaba [el doctor] Paquito, y basta para producir su efecto con un momento que lo tenga usted» (Arolf, 1938, p. 83). Aquí vemos que la solidaridad entre colegas trasciende las fronteras. También se castiga la inocencia del inmigrante con una pequeña burla, que deja a nuestro país como más avanzado en cuanto a la tecnología de la que dispone. De alguna manera, el joven narrador le demuestra, con hechos, al paciente que está en un lugar mejor, que la melancolía por el terruño debe ser abandonada. Es un llamado a la argentinización voluntaria.

Por último, un cuento costumbrista que llama al auditorio a la conciliación con especial intensidad es el llamado «La novena de doña Casilda». Se trata de la historia de un joven arriero, acompañado del baqueano Ciriaco, que a causa de la lluvia debe detenerse en la estancia La Leona, cuya dueña es la mencionada en el título. Doña Casilda tiene dos hijas, una de las cuales se llama Carmencita, quizás en referencia a

la autora. Entre todos, para pasar la tormenta, deciden participar del primer día de la novena a la Virgen del Carmen, que había salvado a una de las hijas. Cuando están por encender las velas, una de ellas tiene muy poco pabilo, con lo cual deben encenderla del otro lado. Esto alarma a una de las hijas:

> —¡Por Dios, mamita, no la encienda de ese lado; dicen que así solo aprovecha al diablo!
>
> A lo que respondió doña Casilda, con su acostumbrada autoridad:
>
> —¡Cállese usted! ¿No les he enseñado que debemos llevarnos bien con todos? ¿Sabemos, acaso, dónde nos tocará ir? —y continuó su tarea con inmutable calma. (Arolf, 1935, p. 96).

En este fragmento podemos apreciar la importancia que se le da a la conciliación, a estar en buenos términos con todos, incluso con el mismísimo demonio. Sucede algo similar, al principio del relato, cuando Ciriaco y el narrador comentan que doña Casilda tiene mal carácter. Cuando, en el desenlace, abandonan su estancia, cambian de opinión: «Doña Casilda [era] una buena persona a quien gustaba llevarse bien con todos» (Arolf, 1935, p. 97). La moraleja que trasciende la anécdota es el no juzgar por las apariencias, y puede aplicarse perfectamente a un país polarizado, dividido, en el que quien no comparte la misma ideología está muchas veces demonizado.

Ficciones historiográficas

En la prosa de Carmen Arolf se integran la historiografía y las leyendas, la ficción y los documentos legales, las anécdotas y los personajes históricos. Los orígenes de una nación requieren, para existir, de estas dos vertientes. Por un lado, la documentación y, por el otro, la mitología, que en Arolf se sostiene desde la religión católica y sus valores, al igual que desde las leyendas indígenas. Dentro de su obra, en el grupo de ficciones historiográficas que se analizará a continuación, se engloban aquellas producciones basadas en documentos históricos citados en los paratextos.

Todas estas narraciones se enmarcan dentro de los cánones propuestos por Walter Scott sobre la novela histórica, a saber: la exactitud y minuciosidad en la descripción del uso y costumbre del tiempo pretérito; el pasado como prehistoria del presente; la historia vista a través de los individuos. Uno de los recursos más típicos es el uso de personajes ficticios pero verosímiles en contextos históricos definidos con precisión (Mata, 1995).

El primer relato que analizaremos es «La primera misa en la Patagonia» (*Evocaciones argentinas*), que presenta un cuadro muy definido de dicho acontecimiento. La autora narra un momento de la expedición de Magallanes, para luego contar la historia de un motín y de sus instigadores, Juan de Cartagena y el sacerdote Pedro Sánchez Reina, que como castigo deben quedarse en tierra. Se hacen varias aclaraciones a través de las

notas al pie para puntualizar las fuentes y precisar datos. El relato se focaliza en Diego o Domingo Lértora —el cuento menciona los dos nombres— un adolescente de 17 años que acompaña a Sánchez Reina que, según la autora, figura en las memorias de Francisco Albo y en una carta de Pigafetta, un noble italiano que formaba parte de la tripulación (Arolf, 1947, p. 44). En cuanto al plano axiológico, en la historia se muestra el valor del compañerismo: el muchacho acompaña al cura hasta las últimas consecuencias cuando él, junto con otro tripulante, es forzado a dejar el barco. Además, la Patagonia, sacralizada por una misa —un rito cíclico y unificador— que data de 1520, se convierte en escenario de actos históricos y nobles, como la primera ceremonia cristiana en un territorio que más adelante sería argentino.

Otra narración con una fuerte base histórica real, documentada en el paratexto, es «Patriotismo del criollo Trejo», el relato con el que concluye *Evocaciones argentinas*. En el contexto de la Campaña del Desierto de Julio Argentino Roca, el hombre que da título al relato debe partir de su hogar, en Neuquén, debido a que un juez le cobra multas injustas porque su hija no corresponde al amor del magistrado. Si bien sufre la nostalgia de dejar su hogar, logra fundar un hospicio en la confluencia de los ríos Neuquén y Limay, que será útil para las expediciones enviadas en 1882 por el gobierno de Julio Argentino Roca con el fin de adquirir dominio efectivo sobre dichas tierras. El libro cierra con la imagen que figura en la portada, es decir, la de Trejo izando la bandera el 9 de julio, con lo cual refuerza su rol de argentinizador en «aquellas apartadas regiones, dominadas aún por el salvaje» (Arolf, 1948, p. 103)[5]. Esta representación recrea la universalidad y la unisonancia de los símbolos patrios, que vinculan a los miembros de la comunidad imaginada a lo largo de la historia. La alusión al día de la Independencia argentina implica la apertura a un tiempo simultáneo que relaciona a todos los argentinos, que se repite cíclicamente a través de las conmemoraciones anuales. Al representar a este baqueano, se pretende demostrar que el individuo, en su pequeñez, es un hilo fundamental de la gran trama de la historia y de la nación.

Uno de los textos más llamativos es «Un naufragio en el estrecho de Magallanes en 1767» (*Evocaciones argentinas, El hada del Famatina*). En él se relata la llegada al país de Manuel Moreno y Argumosa, el padre de Mariano Moreno. No nos parece un dato menor, dado que Nicolas Shumway considera a este patriota «el primer creador de ficciones orientadoras de la Argentina» (Shumway, 2015, p. 44). Por eso, podemos considerar que el cuento trata sobre el origen de las ficciones orientadoras de nuestro país.

[5] Este apelativo aplicado a los pueblos originarios es coherente con la mirada de la autora sobre ellos. En el análisis de sus narraciones sobre el tema hemos podido apreciar que se trata de construcciones europeizantes y románticas de los nativos americanos, poco fieles a un estudio antropológico objetivo. Es decir, son más bien personajes idealizados cuya finalidad es revelar el origen mitológico de la Argentina. El *salvaje*, entonces, sería para ella el aborigen *real*.

El título, si bien ya establece un horizonte de expectativas historiográfico, resulta engañoso, porque lo esencial no es el naufragio, sino un náufrago puntual. Según avanza la trama del cuento, vemos que dos personajes cumplen la función de entretener a los demás, una vez ocurrido el naufragio: Sánchez, que era prestidigitador, y Moreno, que

> […] aumentaba el interés de aquellas veladas con maravillosas narraciones, que dejaban en el ánimo de sus oyentes viva emoción. Emoción que le conquistó unánimes simpatías y hasta un suave predominio entre sus compañeros, pues sus más simples indicaciones eran escuchadas y obedecidas con agrado. A este prestigio se debió la salvación de ser víctima de cuatro tigres, él y varios de sus camaradas, una tarde que salieron de caza (Arolf, 1948, p. 48).

Mariano Moreno, el «hijo predilecto» (Arolf, 1948, p. 50) de Manuel Moreno y Argumosa, aparece, entonces, como un personaje tan ingenioso y benéfico como su padre. Se podría hacer una lectura alegórica sobre la unidad nacional. Mariano Moreno es un personaje emblemático de una ficción orientadora esencial, la de los hombres de Mayo, que remite a los orígenes gloriosos de la nación.

La unidad es fundamental en este relato. Los náufragos son asistidos por un baqueano llamado Mapuche, que era un indio chileno, y obedecen su consejo, lo que los coloca en un plano de igualdad, a pesar de que ellos sean españoles. Además, ante la amenaza de las fieras, la propuesta de Manuel Moreno es «quedarse quietos y silenciosos, prontos, desde luego, a defenderse unidos si eran atacados» (Arolf, 1948, p. 49). Manuel Moreno sigue actuando como líder incluso al final de la historia, cuando los exploradores, que iban rumbo a Perú, deciden asentarse en la Argentina por su ejemplo. Gracias a este relato, la familia de los Moreno hereda el prestigio de los orígenes y se establece una línea sucesoria de liderazgo y valentía entre padre e hijo.

Carmen Arolf, en otros de sus relatos, llega a reproducir documentos íntegros en las notas al pie. Es el caso de tres textos que analizaremos a continuación: «Una ahijada de Manuelita Rosas» (*Haz de añoranzas*), «La loca de la calle de los Mendocinos» y «Un viaje a las islas Malvinas en 1830» (estos últimos presentes en *Haz de añoranzas* y en *Evocaciones argentinas*).

En el primero de ellos, asistimos a la infancia de Juana Manuelita, una hija ilegítima de Juan Manuel de Rosas, llamado alternadamente «el tirano» y «el Restaurador», y retratado con matices negativos. Manuelita Rosas hace de madrina de la niña, sin saber toda la verdad, que, cual novela sentimental, es revelada a través de una carta (Sarlo, 2011; 2012). En ella, se afirma que la madre de la criatura, Juana Rivera, novia de su primo Ramón Rivera, había tenido que sacrificar su honor para salvarle la vida, ante presiones del mismo Rosas. Con intenciones verosimilizadoras, la narración inicia con la ceremonia de inauguración del Muro de la Alameda, dentro del Paseo de Julio, y en una nota al pie se reproduce íntegro el decreto por el cual Rosas le dio ese nombre y

no el que sus partidarios querían, «Paseo de la Encarnación», en homenaje a su esposa fallecida. Toda esta historia, de la que no existe documentación, es verosímil debido a que se conocía que Rosas había tenido varias relaciones extramatrimoniales. Carmen Arolf insertó una historia sentimental clásica y con final trágico en medio de un relato histórico.

Acontece algo similar con el siguiente relato, «La loca de la calle de los Mendocinos». El documento transcrito esta vez es un decreto del virrey Cisneros fechado el 18 de septiembre de 1809 en el que se ordena que se talen las tunas que hacían el cerco de la ciudad y en su lugar se coloquen tapias. Esta reglamentación es el puntapié para iniciar el relato, en el que Teresita, la joven protagonista, sufre dos heridas emocionales que la hacen enloquecer, como anticipa el título. La primera de ellas tiene relación con una mudanza que deciden sus padres, y la pérdida de los ahorros que le confió su enamorado Tomás, que al final son recuperados. La segunda es la muerte de su amado. El relato parece dar cuenta del origen de un personaje popular, «la loca». Existen datos muy precisos en el cuento, para construir este marco de verosimilitud, como nombres de calles —la que le da nombre al título— y fechas —el cuento transcurre en octubre de 1809—. Estas referencias espaciotemporales crean una relación de intimidad con el lector capaz de reconocerlas, quien se siente parte de la comunidad imaginada nacional.

La autora explica en una nota al pie que la calle de los Mendocinos, llamada posteriormente Maipú, recibió aquel nombre porque era la vía por la que ingresaban los productos originales de Mendoza. Según una publicación del Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires: «La denominación De[6] los Mendocinos abarcaba el tramo de Maipú comprendido entre las actuales Rivadavia y Teniente General Juan Domingo Perón, y el de Chacabuco entre Rivadavia y Adolfo Alsina» (Piñeiro, 2005, p. 167).

En esta historia, los senderos cobran importancia, ya que la denominación de la vía pública figura en el paratexto. Los caminos son una forma de comunicación e integración, y tenían relevancia en las directivas de gobierno de la década de 1930. Durante la presidencia de Agustín Pedro Justo se amplió y se mejoró la red caminera en todo el país con el fin de conectar de forma eficaz el territorio e incrementar el turismo. Esta política obedeció al mito de unidad nacional y al anhelo de que la Argentina sea un todo homogéneo (Ballent, 2005). Por eso, mientras el personaje de Teresita vive en su casa y sabe que conserva el dinero y el amor de Tomás, mantiene su identidad; cuando pierde todo esto, también pierde su razón. La calle es tan significativa en el relato que ella, ya extraviada, decide quedarse allí, gracias a lo cual se consolida el epíteto que le da título al cuento. En el texto, la locura nace del desarraigo, de la pérdida del amor y también del cierre de la ciudad, representado en las tapias que el virrey Cisneros ordena

[6] Citado con mayúscula inicial por Piñeiro, a diferencia de Arolf que lo coloca en minúscula.

colocar. Ese cierre —que podría ser leído como una imagen de la separación histórica entre Buenos Aires y la Confederación Argentina— es, entonces, alienante; tan alienante como la escisión del país en el contexto de la enunciación.

Otro de estos relatos que reproduce un documento es «Un viaje a las islas Malvinas en 1830», en el que, en una nota al pie, figura el acta del primer matrimonio civil del país, con su ortografía original[7]. Se ficcionalizan las circunstancias que llevaron a los novios a conocerse y enamorarse, pero se mantienen sus nombres reales: Victoria Enriques y Gregorio Sánchez. El narrador, un joven de dieciocho que va a visitar a su padre en las islas, funciona como lazo que une a la pareja. El gobernador de Malvinas, Luis Vernet, los casa el 29 de mayo de 1830 para que puedan ir juntos a instalar una lobería a un islote cercano. El narrador menciona que su padre fue elegido para firmar como uno de los testigos. Si bien el matrimonio es el símbolo más evidente de unión en este relato, existen otros. Por ejemplo, el capitán del barco en el que transcurre la acción es un «inglés bastante acriollado, bonachón y de carácter alegre» (Arolf, 1935, p. 16), con lo que se ve la integración de ambas identidades culturales. El narrador, a la vez, explica que su padre está en las islas para hacer fortuna y que su madre no lo pudo acompañar a causa de su salud; de algún modo, existe un matrimonio que une las Malvinas con la Argentina continental. Además, existe otro símbolo de conciliación, esta vez de carácter lingüístico, que es el saludo del padre al ver a su joven hijo: «*How glad I am to have you here with me, my dear boy!*», acompañado en una nota al pie por su correspondiente traducción: «¡Qué contento estoy de tenerte aquí conmigo, mi querido hijo!» (Arolf, 1935, p. 19). Los dos idiomas, las dos culturas, quedan integradas en el mismo texto. Este relato, que liga estas polémicas islas con nuestro país, obedece a la ficción orientadora de la patria grande, la pretensión de conservar y expandir las fronteras del Virreinato del Río de la Plata.

En el acervo de Carmen Arolf también aparecen anécdotas de próceres y de figuras literarias prestigiosas, todas en su libro infantil *El hada del Famatina* (1937), en una sección separada de los textos dirigidos a los niños. Luego de una carilla con el título «Algunas anécdotas y relatos históricos» se le presenta al joven lector una breve biografía de algunos próceres o celebridades literarias, junto a una ilustración, que antecede a la anécdota en sí. Los próceres citados son Bartolomé Mitre y Domingo Faustino Sarmiento, mientras que los poetas son Rafael Obligado —con el que Carmen Arolf estaba emparentada—y Amado Nervo. Todas las historias son usadas como ejemplos didácticos en cuanto a los valores y apuntan a generar cariño hacia estos personajes.

[7] El documento oficial figura en el Archivo General de la Nación. Una imagen del acta de matrimonio fue publicada por el diario *Clarín* el 1 de abril de 2019, en el siguiente enlace: https://www.clarin.com/politica/documentos-historicos-prueban-soberania-malvinas-ocupacion-britanica-1833_0_LLo89qJAM.html

Una de las estrategias que utiliza para tal fin es presentarlos, sobre todo a Mitre, Sarmiento y Nervo, en contextos familiares y con manifestaciones de ternura hacia los niños. El uso de vocabulario relacionado con el parentesco y el hogar suele ser una característica de las narraciones patrióticas (Anderson, 2016).

La anécdota de Mitre está contada a través de un narrador homodiegético que transmite cercanía y calidez. Relata un encuentro con el presidente durante su infancia y la de sus hermanos, quienes admiraban al general debido a que su abuelo era un ferviente mitrista. El narrador afirma vivir «en un apartado pueblo de la Provincia» (Arolf, 1937, p. 93) que bien podría ser el Chascomús natal de la autora. El remate humorístico de la anécdota, en el que uno de los niños, al ver a Mitre, afirma que está más parecido en las caricaturas, es una forma de acercar su imagen al público infantil.

La de Sarmiento, en cambio, presenta un narrador heterodiegético, omnisciente. Sin embargo, también se emplea el humor como recurso para acercar al prócer a la audiencia infantil. Sarmiento aparece como un estadista habilidoso, a la vez que cordial con sus amigos y lo suficientemente ingenioso y risueño para convertir un defecto —las orejas demasiado grandes— en una lección para un niño que se burla de él, que, a la vez, aplica para los lectores:

> ¿Quieres saber, amiguito, por qué tengo orejas grandes? Óyeme: Cuando yo era pequeño como tú, no estudiaba, era un gran haragán, y aun cuando se me repetía continuamente en mi hogar que aquel que no estudia le crecen orejas como al burro, no prestaba atención a esa advertencia, hasta que un día el espejo me lo confirmó; con gran asombro vi que mis orejas iban alargándose. Tanto me sorprendí que inmediatamente corrí a tomar la cartilla y me puse a estudiar. Seguí estudiando mucho y logré con ello detener el crecimiento de mis orejas (Arolf, 1937, p. 100).

En cuanto a las anécdotas de los poetas, es llamativo que Arolf las coloque junto a las de los próceres. Quizás con esto pretenda marcar ante la mirada infantil que la buena literatura es tan importante como la historia, porque la primera es capaz de influir en la segunda. La narración de Rafael Obligado pretende enseñar la modestia con el ejemplo. En el relato, se cuenta que una noche, mientras paseaba por la costanera del Río de la Plata, escuchó un pedido de auxilio de un hombre que se ahogaba, lo salvó y no dijo su nombre.

La inclusión de Amado Nervo, originario de México, sorprende en una antología que tiene como tema unificador la Argentina. Sin embargo, esta conciencia americanista es uno de los rasgos del nacionalismo de la época (Hernández Arregui, 2005;

Shumway, 2015)[8]. En este relato, Nervo les regala, para Reyes, una muñeca a la hija de un amigo y a la de la cocinera de la casa. Sin embargo, la más humilde le deja la muñeca vestida de rosa, la preferida de las niñas, a la más acomodada. Si bien el poeta había querido abolir la separación de clases, la más pobre las mantuvo. La voz narradora califica como «generoso» este gesto suyo (Arolf, 1937, p. 107).

Literatura sentimental e infantil

En esta sección abordaremos la relación de Carmen Arolf con la narrativa sentimental e infantil, dos géneros popularizados en la Argentina gracias al auge del periodismo (Sarlo, 2011; 2012). En las primeras décadas del siglo XX, como se había anticipado, se consolida un nuevo público lector de libros y revistas vendidas en los puestos de diarios: las mujeres y los niños. Tanto las nuevas lectoras como estos jóvenes lectores tienen géneros literarios que les están específicamente destinados: la novela sentimental y las revistas infantiles (López García, 2019). Ambos colaboraron en el asentamiento de los hábitos de lectura de la población.

La novela sentimental es un género que se despliega desde el Romanticismo y que fue evolucionando en su enorme plasticidad, hasta consolidarse en esquemas trillados y fórmulas casi fijas, en cuanto a los personajes y en cuanto a la trama. Beatriz Sarlo denomina a este tipo de relatos «textos de la felicidad» (Sarlo, 2011, p. 21) debido a que al poner de relieve los sentimientos y las peripecias amorosas de los jóvenes, alimentan un sentimiento de conformismo y de evasión de la realidad cotidiana. Si bien existen en el género numerosas vertientes y variaciones, nos enfocaremos en una de ellas, más ligada con el catolicismo, según la cual este tipo de historias puede servir para moralizar a las jóvenes y brindarles educación en cuanto a sus sentimientos. Además, las narraciones sentimentales pueden asociarse con la novela histórica, que, gracias al efecto de realidad que adquieren, pueden legitimarse ante el público culto, con formación estética (Sarlo, 2012). Carmen Arolf, que nunca deja la historia de lado, sabe combinarla con este contenido sentimental con el fin de respetar el horizonte de expectativas del público, al que luego puede moralizar e instruir en el sentimiento de argentinidad.

Por otro lado, el género sentimental tiene una serie de convenciones en cuanto a los personajes. La primera de ellas es que el ascenso social de las mujeres puede darse a través del matrimonio, que siempre iguala o mejora las condiciones previas, de su vida

[8] Carmen Arolf ya había incursionado en este tipo de textos con su trabajo *Monografía del libertador Simón Bolívar (en el centenario de su muerte)* (1930). Se enmarca en un contexto en el cual no se honraba a Bolívar en la Argentina, porque el prócer favorito era San Martín y los dos eran vistos como figuras opuestas. Arolf escribió el opúsculo de veinte páginas ya mencionado, donde rescata la imagen de Bolívar y combate los prejuicios instalados sobre dicho personaje (Romero Sosa, 2007).

de solteras. Siempre debe existir algún obstáculo para el romance, que muchas veces puede ser la diferencia de fortuna entre los jóvenes amantes. Gracias a eso surge el tipo de «la bella pobre», la mujer que por sus virtudes y agraciada apariencia física debería poder aspirar a la felicidad, pero se ve impedida por su situación económica, porque el matrimonio siempre debe ser una «alianza entre iguales desde el punto de vista social y económico» (Sarlo, 2012, p. 41). La otra gran convención es la de la virginidad previa al matrimonio y la condena del adulterio. En las narraciones de Carmen Arolf en las que se trata el tema amoroso, el adulterio está condenado —en la leyenda «El tehuelche y la cascada blanca», por ejemplo, el abandono de uno de los cónyuges recibe un castigo divino—.

En su novela corta, *Ana Teresa* (1925), que situamos dentro de su narrativa breve debido a sus escasas 34 páginas, estas convenciones se respetan[9]. El personaje de la «bella pobre» es quien da título a la obra. Huérfana criada en una institución de caridad, logra enamorar a Raúl, un amigo de Carlos, el narrador, que está dispuesto a darle su apellido y contraer matrimonio con ella. Su amigo argumenta que los matrimonios desiguales no prosperan. Mediante el testimonio de la madre de Carlos se prueba que Ana Teresa es hija del narrador con una criada (apartada del servicio por la señora de la casa cuando queda embarazada, dato que Carlos no sabía). Una vez que se conoce la verdad de esta situación, el obstáculo queda subsanado y los dos novios se casan.

Si bien toda esta trama, artificiosa y apegada a las convenciones del género, parece banal, no lo es si la consideramos en el contexto de las narraciones de Arolf. La anagnórisis revela que tanto Ana Teresa como Raúl son iguales, de la misma clase social, y por ende desaparece el obstáculo, lo que hace que puedan construir una relación desde el amor[10]. En línea con las investigaciones sobre las ficciones fundacionales de Doris Sommer (2004, 2006), podría hacerse una lectura similar sobre la sociedad argentina, desunida, cuyo matrimonio —es decir, su unión— resultaría desaconsejable por la diferencia económica y cultural. Sin embargo, si de pronto se descubriera que *todos son argentinos*, que no existe una desigualdad de cunas, el enlace sería no solo posible, sino deseado. A través de la narración masculina, con una perspectiva fría y calculadora de los beneficios e inconvenientes de una relación amorosa, la trama no se vuelve tan

[9] La edición consultada fue la que se encuentra en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, citada en las referencias bibliográficas.

[10] Beatriz Sarlo (2012) traza una distinción entre la pasión y el amor en este tipo de narrativa. La primera es absoluta y niega la separación entre los seres. Como no respeta convenciones sociales, suele acabar destruyendo a los amantes. Ahora bien, el amor, que da término a la mayoría de las novelas sentimentales, sirve para construir relaciones socialmente funcionales, como los matrimonios. En Carmen Arolf, las relaciones suelen seguir el modelo del amor y las que participan de la pasión, como en las leyendas indígenas, reciben un castigo.

intimista y emocional como en las historias del género. La elección de ese narrador homodiegético, testigo de los hechos, posibilita una mirada más amplia, más pedagógica en cuanto a cómo desenvolverse en el ámbito afectivo.

Dentro de estas combinaciones de sentimentalismo e historia, existen los relatos de cautivas. En este trabajo se identificaron los siguientes: «El hechizo de los querandíes», «La cautiva María» y «El país del diablo». Todas pertenecen a la edición de *Matices sureños* de 1938, libro encabezado por un acápite que afirma que su uso está aprobado en las escuelas (Arolf, 1938). Estas tres historias se mantienen en la línea canónica de los relatos del género: la mujer blanca que convive con los indios intenta escapar, conserva su virtud y además, en algunos casos, hasta logra atraer la atención de los aborígenes sobre la religión cristiana. Las narraciones tienen paratextos que dan cuenta de su base histórica real, o mencionan de qué fuentes provienen. Todas están ambientadas en la Patagonia, como las leyendas, por lo significativo que se vuelve este espacio, parte de la Argentina periférica, a la que había que conquistar.

Para cumplir esta misión de argentinizar, habrá que considerar al otro nuevo público lector: el infantil. Según el análisis que propone María López García (2019), a principios del siglo XX, con la alfabetización masiva, entre la población con menos de dieciocho años comenzó a consolidarse una división según el contexto social. Por un lado, estaban los niños, que eran hijos y alumnos, que iban a la escuela, que se mantenían higienizados, que tenían pasatiempos clásicamente pueriles —que se resumen en jugar y reunirse— y permanecían, por lo general, en sus casas, fuera de estas salidas oficiales y permitidas. Por el contrario, los otros menores salían a trabajar, permanecían en la calle gran parte del día, no iban a la escuela y hasta consumían alcohol y fumaban (López García, 2019). En las décadas en las que Carmen Arolf escribía sus narraciones breves de temática infantil esta escisión ya estaba definida, por lo que se puede afirmar que la autora escribía para los niños.

La mayoría de sus producciones infantiles se concentran en el libro *El hada del Famatina* (1937), que inicia con una suerte de novela corta del mismo título, dividida en siete capítulos muy breves, y continúa con otras narraciones del estilo, aparte de las anécdotas de próceres ya citadas, sumadas a narraciones históricas. Las historias que analizaremos aquí tienen un componente moralizante, relacionado con la axiología cristiana, y además buscan inculcar el patriotismo. De hecho, estas pretensiones son lógicas siguiendo la mirada de la literatura infantil que propone Maria Nikolajeva en su libro *Retórica del personaje en la literatura para niños* (2014), porque sus personajes, redondos o planos, suelen ser vehículos ideológicos o educativos. Por eso se constituyen como modelos, como ejemplo de comportamiento para estos lectores carentes de experiencia en ficciones y en la vida: porque tienen detrás un autor implícito que responde por la ideología del discurso. Justamente por

su carencia de desarrollo, se trata de una literatura orientada a la trama y no a los personajes (Nikolajeva, 2014).

Maria Nikolajeva afirma que la mayoría de los textos de este género «no tienen ningún personaje histórico real y si lo tienen, la importancia de este es menor» (Nikolajeva, 2014, p. 59). Algunas de las historias breves de *El hada del Famatina* tienen la particularidad de no seguir esta regla: en las anécdotas ejemplares de los próceres, estos son las figuras centrales. Sin embargo, en el cuento «El hada del Famatina» solo existen breves menciones hacia figuras históricas como San Martín. De todos modos, en dicha historia se aprecian dos componentes esenciales: la descripción de los paisajes de la Argentina, que tienen una clara intencionalidad didáctica-enciclopedista, junto con la búsqueda de un pasado mágico-mítico para el país.

La trama de este relato se inicia cuando un enanito alado es enviado por el hada de dicho cerro —hoy llamado General Belgrano— a recorrer todo el país. De esta manera, el joven lector se sumerge en el viaje y conoce las geografías de La Rioja, el sur, las cataratas del Iguazú, Tucumán, Córdoba, San Luis, Santiago del Estero, Salta y Jujuy, Santa Fe, Entre Ríos, Corrientes y Buenos Aires. Al final, el enanito, que se había enamorado de una princesa india de Misiones, pide permiso para abandonar la corte del hada y establecerse allí, a lo que esta accede gustosa. Este gesto revela la maduración del enanito, que al casarse con la princesa, será un hombre como los demás y trabajará para ganar su pan, lo cual es muy digno según el sistema de valoración de los personajes.

Los viajes narrados son siete. Este número es significativo, ya que representa «la totalidad del orden moral […] un ciclo completo, una perfección dinámica» y «la totalidad del espacio y la totalidad del tiempo» (Chevalier y Gheerbrant, 2015, p. 942). El siete, frecuentemente mencionado en la Biblia, es el número de los ciclos terminados y de sus renovaciones, de hecho, hasta se considera mágico por su fuerza de transformación (Chevalier y Gheerbrant, 2015). El dato resulta llamativo si consideramos el uso de las ficciones orientadoras en la obra de Carmen Arolf y su constante alusión a una sociedad argentina adecuadamente integrada. Por otra parte, los viajes en esta obra respetan las fronteras del país, lo que refuerza el sentimiento de pertenencia a la nación.

Después del recorrido y las aventuras, el enanito regresa y le refiere todo al hada reina, es decir, mantiene el esquema de las crónicas españolas. La descripción de cada uno de los lugares recorridos es muy certera, con números y datos geográficos precisos, que incluyen también las comunidades indígenas que vivían en cada región. En cuanto al plano axiológico, encontramos mensajes moralizantes muy claros, como el respeto por los mayores, la obediencia, el patriotismo, la amistad y la condena de la envidia. Sobre el país, vemos la importancia que se le concede a los recursos naturales, ya que la naturaleza misma es consciente de que será utilizada en provecho de la humanidad y lo celebra. De hecho, al enterarse de que los argentinos están sacando los minerales

del Famatina, el hada exclama: «¡Ah! seré la diosa del Potosí argentino» (Arolf, 1937, p. 7). En otros momentos, luego de escuchar los informes del enanito, el hada vaticina progreso y abundancia para la región nombrada en cada caso. Cuando se habla de Buenos Aires, la considera el escenario de sucesos históricos fundamentales para el país. Entonces, «El hada del Famatina» se transforma en una narración situada *in illo tempore*, como los mitos, en un origen prestigioso, antes de que suceda la historia.

Los símbolos de unión predominan también en el cuarto viaje, en el que el enanito reconcilia a dos comunidades, los comechingones y los lules, y fabrica un puente para unir sus territorios. Además, la voz narradora se refiere a las provincias como hermanas. Por otro lado, en varios momentos de la narración tanto el enanito como otros personajes aconsejan la unión y la buena convivencia, ya sea con los extranjeros o entre argentinos.

Existen en *El hada del Famatina* (1937) otras tres historias infantiles que tienen como tema común la ofensa y el perdón, que finalizan con una lección aprendida y oponentes reconciliados: «La jorobadita», «Imprudente travesura» y «La cicatriz de mi frente». El primero le valió a la autora un premio en un certamen literario de 1924, llevado a cabo por el Colegio María Auxiliadora de La Plata. El breve cuento discurre acerca de una niña pudiente, Carmencita, que se burla de una compañera que tiene una joroba, llamada María. A medida que la trama avanza, se produce un cambio en la protagonista. Llega a un punto de arrepentimiento en el que cree que no será digna de tomar su primera comunión por las ofensas hacia María. La eucaristía aparece entonces como el símbolo de integración social, necesaria para alcanzar el bienestar completo del individuo.

«Imprudente travesura» cuenta la desventura de Robertito, un niño que, con la llegada del tranvía, se divierte colocando piedras en las vías, hasta que deja de hacerlo porque su propia abuela sale lastimada a causa de un accidente que él ha provocado. En el relato, la culpa invade al niño, hasta que confiesa la verdad y la abuela lo perdona, con un beso en la frente. Esta anécdota es la excusa para referir la llegada de dicho transporte en 1870, ligado en nuestro país a los imaginarios del progreso.

En «La cicatriz de mi frente», un relato enmarcado, la intención ejemplar está explícita desde el marco. Una niña relata cómo acabó con una cicatriz en una ceja por causa de una pelea con su hermana, por una muñeca de porcelana. Tanto la niña como la muñeca quedaron con marcas por sus heridas; sin embargo, al producirse la reconciliación y el perdón, el tejido cerrado permanece como imagen de la unión entre hermanas. La importancia asignada a la confesión queda clara.

A continuación, analizaremos el último de los relatos de esta sección: «El canillita Diego». Es la historia de dos jóvenes amigos, el mencionado Diego, que vende diarios por la calle, y el narrador, hijo de un médico. Por un día, el narrador le pide a Diego que lo deje reemplazarlo en su labor, pues el canillita está lastimado. Al narrador la experiencia le enseña a apreciar otras realidades y a comprender el valor del trabajo, uno

de los grandes ideales de Carmen Arolf. La amistad entre los dos personajes borra esa distinción entre «menores» y «niños», dado que la pobreza funciona como un aprendizaje para el rico, como un catalizador para la actividad lucrativa el día de mañana y para ir a la escuela en el presente. Entonces la clase media aparece como el estado más deseable: mientras que el pobre no tiene garantías en su trabajo, el rico está ocioso demasiado tiempo. Ambos extremos de la pirámide social, sin embargo, están retratados de modo tal que no se trasluzca ningún tipo de animadversión.

Conclusión

En todos los relatos estudiados, fuera de su categorización —una abstracción para facilitar el análisis— se observa una congruencia en cuanto a los símbolos de integración. Recapitulamos algunos: el matrimonio, las cicatrices, la reconciliación, la unión, el castigo divino a quienes no mantienen la unidad, la figura de Cristo. Además, se observó un sincretismo constante en cuanto a los procedimientos: Carmen Arolf crea una literatura de vertiente popular y periodística a través de la combinación de anécdotas históricas, paratextos con fuentes y documentos oficiales, relatos sentimentales, literatura infantil, cuentos costumbristas y leyendas indígenas. Su campo de narración suele ser el siglo XIX, lo que obedece al gusto popular. En resumen, funda una mitología nacional para incluir a todos, sobre la base de fantasía y datos históricos.

Estos relatos de consumo popular contienen esperanza y obedecen a la búsqueda del ser nacional y a la construcción deliberada de una argentinidad originaria. Este esfuerzo se enmarca en una crisis política, económica y social, con efectos en la cultura del país, que además, estaba dividido y alienado de sí mismo. Si bien la intención de los distintos enfoques de la narrativa que usa Arolf —el costumbrismo, las leyendas exóticas, la literatura sentimental y la infantil— suele tener como sentido último la evasión, aquí se trata de un entretenimiento reflexivo y necesario para la época. Como cuando se escucha un mito o cuando se efectúa un ritual y el universo vuelve a estar ordenado, Carmen Arolf retrotrae al lector a una etapa anterior a la crisis, para que regrese fortalecido a su cotidianidad. Para que intente ligar las oposiciones.

El seudónimo «Carmen Arolf» implica dos inversiones: en primer lugar, la inversión del nombre «Flora del Carmen» y luego, la inversión de las letras del primer nombre. «Flora» y «Arolf» entonces se miran en espejo. Las narraciones de esta autora son una invitación para la sociedad argentina de su época a mirarse en un espejo mítico y recuperar el deseo de soñar con una aceptación del otro. Son dos imágenes las que se reflejan, pero en realidad, la esencia es una sola: la argentinidad. A través de este reconocimiento del otro, de esta nueva mirada sin odio, se puede llegar a la integración, a la aceptación, bajo los valores del patriotismo y de la religión católica. Es decir, los valores fundamentales para los nacionalistas.

Referencias bibliográficas

Anderson, B. (2016). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Arolf, C. (1925). *Ana Teresa*. La Plata: Escuela de Artes y Oficios San Vicente de Paul.

Arolf, C. (1935). *Haz de añoranzas*. Buenos Aires: Imprenta López.

Arolf, C. (1937). *El hada del Famatina*. Buenos Aires: Imprenta López.

Arolf, C. (1938). *Matices sureños*. Buenos Aires: Imprenta López.

Arolf, C. (1948). *Evocaciones argentinas*. Buenos Aires: Ferrari Hermanos.

Ballent, A. (2005). Kilómetro cero: La construcción del universo simbólico del camino en la Argentina de los años treinta. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, núm. 27.

Campbell, J. (2018). *La dimensión mítica. Ensayos selectos 1959-1987*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna.

Casas, M. E. (2017). Maestros argentinos: patriotas y nacionalistas. La pedagogía de la patria en las escuelas primarias (1930-1940). *ABRA: Revista de la Facultad de Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Costa Rica, núm. 4, vol. 37.

Chertudi, S. (1967). *El cuento folclórico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2015). *Diccionario de los símbolos*. Buenos Aires: Herder.

De Angelis, P. (2005). *La ciudad encantada de la Patagonia. La leyenda de los Césares*. Buenos Aires: Continente.

Durand, G. (1968). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.

Durand, G. (2000). *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.

Eliade, M. (1978). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.

Eliade, M. (2009). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza.

Floria, C. A. y García Belsunce, C. A. (2009). *Historia de los argentinos*. Buenos Aires: El Ateneo.

Ghergo, G. (2002). Castañeda, Alvarez, Arlt y Dolina. Ironía y costumbrismo en tiempos de oscuridad. *La Trama De La Comunicación*, vol. 7, pp. 141-147. Recuperado de https://latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/252. Consultado el 24 de mayo de 2019.

Grimson, A. (2015). *Mitomanías argentinas. Cómo hablamos de nosotros mismos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gullón, R. (1990). *Direcciones del modernismo*. Madrid: Alianza.

Hernández Arregui, J. J. (2005). *Imperialismo y cultura*. Buenos Aires: Continente-Pax.

López García, M. (2019). Revista *Pulgarcito* (1904-1907): la formación de un público infantil para la Argentina. *Olivar, 19* (29), e048. https://doi.org/10.24215/18524478e048

López Piacentini, C. P. (1979). *Historia de la Provincia del Chaco*. California: Editorial Región.

Mata, C. (1995). Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. En Spang, K, Arellano, I. & Mata C. (Comps.). *La novela histórica: Teoría y comentarios,* pp. 13-64. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.

Nikolajeva, M. (2014). *Retórica del personaje en la literatura para niños*. México: Fondo de Cultura Económica.

Piñeiro, A. G. (2005). *Las calles de Buenos Aires: Sus nombres desde la fundación hasta nuestros días*. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires. Recuperado de
https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/documents/las_calles_de_buenos_aires_2da_edicion.pdf Consultado el 5 de julio de 2020.

Romero Sosa, C. (2001). *Testimonios y antología de Lía Gómez Langenheim de Romero Sosa. Cuentos, comedias y poemas, 1939 – 1991*. Buenos Aires: Ediciones del Ateneo Popular de La Boca.

Romero Sosa, C. (2007). Una escritora argentina y su homenaje a Bolívar en el primer centenario de su muerte, en *Historia*, núm. 107, septiembre-noviembre. Recuperado de: http://poeta-entredossiglos.blogspot.com/2016/07/una-escritora-argentina-y-su-homenaje.html

Romero Sosa, C. (2019, 16 de septiembre). Carmen Arolf, periodismo católico y literatura nativista. [Blog personal]. Recuperado de http://poeta-entredossiglos.blogspot.com/2019/09/carmen-arolf-periodismo-catolico-y.html?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed:+PoetaEntreDosSiglos+(Poeta.+Entre+dos+siglos)&m=1

Ruffini, M. (2011). Hay que argentinizar la Patagonia. Miradas sobre la Nación y la Ciudadanía en tiempos de cambio (1916-1930). *Anuario de Estudios Americanos*, núm. 68, vol. 2 julio-diciembre.

Saítta, S. (2000). El periodismo popular en los años veinte, en Falcón, R. [comp]. *Democracia, conflicto social y renovación de ideas, tomo IV de Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 435-471.

Salinas, A. (2002) El espacio urbano como noción moderna que define el campo cultural argentino. Décadas del ’20 y ’30. Los casos de Borges y Arlt. *La Trama De La Comunicación*, vol. 7, pp. 165-172. Recuperado de https://latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/255.

Sarlo, B. (2011). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periodística en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sarlo, B. (2012). *Signos de pasión. Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

Shumway, N. (2015). *La invención de la Argentina. Historia de una idea.* Buenos Aires: Booklet.

Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Sommer, D. (2006). Un círculo de deseo. Los romances nacionales en América Latina. *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, (16), 3-22.

Terán, O. (2015). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Thompson, S. (1955-1958). *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Disponible en http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/

Capítulo 5
La multipersonalización autoral: un análisis de la obra de Raimunda Torres y Quiroga

Rosina Pallotti[1*]

A la par de los grandes escritores de la Generación del 80, en Buenos Aires, surgió una voz femenina sin igual, pero que por su repentina desaparición del entorno literario cayó pronto en el olvido. Raimunda Torres y Quiroga fue como una estrella fugaz en el cielo de las letras argentinas decimonónicas, brotó en medio de la oscuridad y poco tiempo después, se desvaneció. Dejó detrás de sí una estela de misterios e incertidumbres que se prolonga hasta nuestros días, ya que lo poco que se sabe es gracias a sus escritos y lo que otros autores han comentado sobre su obra (Abraham, 2014; Vicens, 2016; Vicens, 2017; Buret, 2017), pero ha resultado imposible obtener datos biográficos sobre ella.

Podemos afirmar que Raimunda Torres y Quiroga publicó en diferentes diarios y revistas literarias del Río de la Plata entre 1876 y 1885. Su carrera comenzó con la presentación en *La Ondina del Plata* de una serie de textos que versaban sobre la educación de la mujer (Buret, 2017). Carlos Abraham (2014) en la recopilación que realizó de los cuentos de Torres y Quiroga afirma que «después de 1884, fecha de la publicación de su único libro, su nombre casi no volvió a aparecer en periódicos o revistas literarias» (p. 67). Incluso aclara, en una nota al pie, que la única excepción a ese silencio fue la publicación de «El viejo Block» en el diario *La Nación* el 21 de noviembre de 1884; semanas antes, el 9 de noviembre de 1884, el cuento había aparecido en el periódico montevideano *El Indiscreto*. Esta fue la última mención de la autora en Buenos Aires, pero hemos podido comprobar que continuó escribiendo, esporádicamente, por lo menos hasta agosto de 1885 en el semanario uruguayo ya mencionado.

Estos años, 1876–1885, encuadraron una trayectoria literaria que, pese a que duró menos de una década, le permitió publicar junto a otras grandes autoras argentinas, como Josefina Pelliza, Juana Manuela Gorriti y Eduarda Mansilla, y de autores latinoamericanos como Jorge Isaacs, Alejandro Margariños Cervantes, Carlos Guido y Spano, entre otros. El reconocimiento recibido en este entorno favoreció la publicación de su único libro, *Entretenimientos literarios* (1884), aunque, como demostraremos, trajo aparejado una serie de sobresaltos ideológicos e identitarios. Nuestra investigación

[1*] Rosina Pallotti. Licenciada en Letras y correctora literaria por la Universidad del Salvador (USAL). Correo electrónico: rosina.pallotti@usal.edu.ar

nos permite afirmar que, a lo largo de su trayectoria, Raimunda Torres y Quiroga fue adoptando diferentes nombres al momento de firmar sus publicaciones, algunas con una postura ideológica opuesta a la manifestada por ella misma en sus primeros textos, especialmente respecto a la emancipación de la mujer, una cuestión muy en auge en las últimas décadas del siglo XIX.

En el presente trabajo abordaremos diferentes aspectos relacionados con la autora, tales como los espacios con los que contaba la mujer para publicar, las corrientes ideológicas finiseculares y las relaciones mantenidas con otras autoras del momento. Pondremos especial atención al uso de los heterónimos, estrategia seleccionada por la autora para poder ganar un espacio en las revistas literarias de Buenos Aires y cómo ello le permitió mantener una postura a favor de la liberación de la mujer incluso después de, en una aparente contradicción ideológica, proclamarse en contra de la emancipación femenina.

Antes de avanzar, cabe destacar que es tanto la publicación de *Entretenimientos literarios* como la investigación realizada por Carlos Abraham lo que nos permite abordar la cuestión de las *máscaras literarias*, es decir, los heterónimos. Esto se debe a que el libro incluye textos firmados por Wili, Luciérnaga y Celeste, reunidas bajo la figura de Matilde Elena Wili, ya que es ella quien aparece como autora del libro. Además, como señala Abraham en la introducción de *Historias inverosímiles* (2014), este volumen «incluye dos textos, «Las nupcias de la muerte» e «Historia de una calavera», que habían sido publicados previamente en *El Álbum del Hogar* por Raimunda Torres y Quiroga» (p. 12), lo que facilita la identificación entre Wili y Torres y Quiroga.

A favor ¿y en contra?: la emancipación de la mujer

> Es inútil esperar virtud de las mujeres hasta que sean
> en cierta medida independientes de los hombres.
> *Wollstonecraft*

Entre las problemáticas que tuvieron lugar en las últimas décadas del siglo XIX, la del rol social de la mujer fue una de las de mayor repercusión en las revistas literarias, ya que en ellas los autores encontraban un espacio para manifestarse respecto a diversas cuestiones sociales. Hombres y mujeres dedicaron largos ríos de tinta a la emancipación de la mujer, tanto a favor como en contra.

La mayoría sostenía que el rol primordial de la mujer era la maternidad porque se encontraba biológicamente preparada por Dios para la procreación, por lo que ser madre era una obligación moral hacia la nación argentina. Pese a su visión conservadora, este grupo, en el que se pueden destacar figuras como la de Josefina Pelliza y Lola

Larrosa, planteaba que era necesario hacer algunas reformas sociales frente a la cuestión mencionada, tales como posibilitar el acceso a la educación, al trabajo y a tener la tutela de los hijos en caso de divorcio. La educación de la que se hablaba era la básica, primaria y secundaria, pero se rechazaba la idea de que la mujer tuviera una formación universitaria[2]; el mercado laboral quedaba reducido a la posibilidad de ser maestra —de educación básica— o enfermera[3], y los hijos *le pertenecían* al padre.

Esto se debía a que la mujer casada tenía como carrera y trabajo el hogar, mantener la casa en orden, educar a los hijos y ser buena esposa. Como señala Frederick (1998) «*to choose to marry served to significantly limit a woman's freedom; to choose not to marry placed her outside the social norm*» (p. 89) [Elegir casarse servía para limitar considerablemente la libertad de la mujer, elegir no hacerlo la colocaba fuera de las normas sociales][4]. La vida de la mujer casada, por la que abogaban hombres y mujeres, debía comenzar y terminar en la intimidad del hogar. Fue Josefina Pelliza de Sagasta la encargada de manifestar con mayor ímpetu estas ideas en las revistas literarias, principalmente en una serie de textos publicados entre junio y septiembre de 1876 en *La Ondina del Plata*. El primero de ellos, titulado «La mujer», apareció los primeros días de junio firmado por Judith, uno de los seudónimos de Pelliza, y en él la autora afirma que

> La mujer enteramente libre, con tanta independencia como el hombre, perdería sus mayores encantos, y el prestigio poético de su debilidad; prestigio que forma el más bello atributo de su sexo —prestigio que más tarde cuando la mujer es madre la embellece el doble y la coloca en el solio sagrado del hogar, que es donde mejor está colocada la mujer; esto es solo mirado por el lado interesante á los atractivos propios de su condicion; independiente de las desgracias sin cuento y graves males que esa emancipacion descabellada la acarrearia (Judith [Josefina Pelliza de Sagasta], *La Ondina del Plata*, 4/6/1876, p. 267).

En el otro extremo se encontraban quienes estaban a favor de la liberación femenina, como María Eugenia Echenique y Eduarda Mansilla, intelectuales que creían

[2] En 1885, Élida Passo terminó la carrera de Farmacia, lo que la convirtió no solo en la primera mujer egresada universitaria de la Argentina, sino en la primera de América del Sur. Luego se enfrentó a las autoridades de la Universidad de Buenos Aires para que le permitieran cursar la carrera de Medicina. Aunque logró llegar hasta el quinto año de la carrera, su muerte temprana le impidió ser la primera mujer médica del país. Pero su antecedente le permitió a Cecilia Grierson hacer una carrera que se encontraba reservada a los varones.

[3] No obstante, ser enfermera era una tarea considerada inadecuada para la mujer casada por el contacto físico que se tenía con el paciente, por lo que solo podía ser desempeñada por mujeres solteras o viudas.

[4] Debido a que el texto solo se encuentra disponible en el inglés original, las traducciones son nuestras.

que la mujer había venido al mundo para algo más que ser madre y llevar adelante las tareas del hogar. El término con el que se definió a esta corriente fue el de *emancipación femenina*. Las principales cuestiones por las que luchaba este grupo, siguiendo a Frederick (1998), incluían la posibilidad de que la mujer pudiera seguir estudiando luego de recibir la educación básica, poder acceder a un trabajo estando casada y tener el mismo reconocimiento legal que el hombre luego de contraer matrimonio, es decir, no ser una propiedad más del marido, sino ser considerada un *adulto*.

Esta corriente ideológica y las demandas que hacían estas mujeres, aunque estaban inspiradas en el movimiento feminista estadounidense, dejaban de lado cuestiones que habrían hecho de la mujer un *sujeto político*. La mayoría de estos reclamos pertenecía al entorno legal, como el divorcio civil y la posibilidad de que la mujer pudiera obtener la tutela de los hijos, pero se dejaron al margen cuestiones tales como el derecho a votar y la participación en política. No obstante, marcaron el punto de partida para la lucha por los derechos de las mujeres en la República Argentina.

Una de las representantes más importantes en el ámbito nacional del movimiento emancipador, como ya mencionamos, fue la cordobesa María Eugenia Echenique (1851-1878). En sus textos afirmaba que el siglo XIX era el «siglo de las luces, de la libertad, de la emancipación de la mujer y de las grandes maravillas» (Echenique citada por Frederick, 1998, p. 90) y sostenía que el progreso iba a alcanzarse en el momento en que la mujer fuera completamente libre, que no dependiera de la autoridad del marido en ningún aspecto. Por lo tanto, rechazaba la postura planteada por los antiemancipadores de que la mujer tuviera la misión divina —y la obligación— de ser madre.

En este aspecto, seguía lo postulado por Mary Wollstonecraft en *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), quien hacía hincapié, casi un siglo antes que Echenique, en que la mujer no es un objeto bello que puede poseerse y que no se trata de una persona que vive constantemente en un estado de inocencia similar al de los infantes. Al rechazar como primordial el aspecto físico, resaltaba que era el intelecto lo más importante en la mujer. Por lo tanto, sostenía que se le debía dar espacio al surgimiento de las *mujeres masculinas*, aquellas que hacen

> imitación de las virtudes masculinas o, hablando con mayor propiedad, del logro de aquellos talentos y virtudes cuyo ejercicio ennoblece el carácter humano, y eleva a las mujeres en la escala de los seres animales, cuando comprensivamente se las califica de humanidad (Wollstonecraft, 2013, p. 9).

Bajo esta línea de pensamiento emancipista se gestaron los primeros textos de Raimunda Torres y Quiroga, publicados en 1876 en *La Ondina del Plata*. En ellos defendía el derecho de la mujer a acceder a la educación, basándose en la premisa social de que las mujeresmadres son las primeras en educar a los futuros ciudadanos de la nación. A finales

de 1877, acercándose a la postura progresista de Echenique, redactó un artículo titulado «Emancipación de la muger». Este texto generó una respuesta negativa en Josefina Pelliza de Sagasta, antiemancipista y recientemente nombrada directora de *La Alborada del Plata*[5]. A raíz de esta disputa, Torres y Quiroga decidió dejar de publicar (Buret, 2017), pero a comienzos de 1878 regresó de ese silencio autoimpuesto para responder a las acusaciones de Josefina Pelliza:

> Habia hecho propósito de no escribir mas en Buenos Aires, pero su galante invitacion para derimir una cuestion de tanta trascendencia como es la emancipacion de la mujer—que siempre he defendido con toda la energía de que soy suceptible—me obliga á tomar nuevamente la pluma, para combatir en el estadío de la prensa periódica las apreciaciones erróneas que emite V. sobre tan importante materia. Recojo, pues, el guante que me arroja y acepto con orgullo el desafío (Torres y Quiroga, 1878, citada por Masiello, 1994, p. 111)[6].

Con un texto enérgico y elocuente, Torres y Quiroga defendió la postura emancipista a la par que desprestigiaba la de su *contrincante*:

> ¡Eh! Bien; V. impugna las ideas de las que abrogan en favor de la emancipación de la mujer argentina. ¿En que apoya su tesis de controversia para decir que la Emancipacion, traería la disolubilidad de la familia? ¿En el hogar? ¡Bah! Bonita teoria. La mujer puede ser emancipada y no por eso desatender sus obligaciones como esposa, madre. Es un error craso el afirmar que la mujer libre de la férula de un tutor, eximiéndose absolutamente del odioso pupilaje á que se vé reducida, destruye los lazos que la ligan á la sociedad. [...] tenemos la conviccion de que defendemos una causa santa [...].
>
> Infeliz de la mujer sud–americana, si esperase su regeneracion por las palabras de *estímulo* que V. que se proclama obrera del progreso la dirije! Quiere V. edificar y comienza por destruir. [...]
>
> Eduquemos la mujer para salvar la sociedad. Emancipémosla y habremos contribuido al perfeccionamiento del edificio social. La emancipación lejos de perder a la mujer, la aparta del abismo de la prostitución. [...]
>
> V. quiere á la mujer periodista, literata, iniciadora, *todo* menos emancipada. Nosotros la queremos sábia (aunque á V. le espanta la sabiduría) independiente, oradora, guerrera, ménos subyugada (Torres y Quiroga, 1878, citada por Masiello, 1994, pp. 111–112)[7].

[5] Juana Manuela Gorriti, fundadora y directora de *La Alborada del Plata*, delega el puesto a Josefina Pelliza de Sagasta, quien se hace cargo de la revista a partir de enero de 1878 (Guidotti, 2011, p. 52). Este cambio de directora implicó un cambio ideológico, ya que Gorriti había adoptado una postura cercana a las emancipistas, mientras que Pelliza manifestaba una visión más conservadora.

[6] Las citas correspondientes a publicaciones del siglo XIX respetan la ortografía de la época.

[7] Los subrayados son del original.

Luego de esta intervención, el nombre de Raimunda Torres y Quiroga fue desdibujándose de las revistas literarias de Buenos Aires. Aunque continuó firmando con ese nombre algunos textos publicados esporádicamente, el intervalo entre ellos aumentaba considerablemente con el paso de los años. Incluso sus detractores dejaron de mencionarla en los textos en que se burlaban de la existencia de una *mujer emancipada*. Los emancipistas habían perdido otra voz. Con el fallecimiento de Echenique y la desaparición de Torres y Quiroga, la posibilidad de lograr la emancipación femenina parecía alejarse raudamente.

En ese mismo año, 1878, una nueva voz se alzó entre las ya existentes, la de Matilde Elena Wuili/Wili[8], que no era otra sino la misma Raimunda Torres y Quiroga, decidida a seguir publicando en Buenos Aires. Sin embargo, para poder hacerlo, debió adquirir una nueva postura, opuesta a la emancipación de la mujer, que plasmó en una serie de artículos titulada «La gran causa del bello sexo»[9]; en los que se refiere a ella como una causa errónea. Wili considera que es «no solo funesta para el porvenir de la mujer, si no para la vida pacífica del hogar» (Wuili, *El Álbum del Hogar*, 2/2/1879, p. 247), porque «la emancipación de la mujer, traería el desquicio, la disolución absoluta de la familia. Emancipada, perdería sus atractivos y se convertiria en un sér neutro, á quien circunstancias especiales obligarían á renunciar á los halagos de la maternidad» (Wuili, *El Álbum del Hogar*, 9/2/1879, p. 253); este sería el mayor error que una mujer podría cometer, porque estaría renegando de la ayuda que puede brindar para el progreso de la nación. Wili se hace eco de las palabras de Josefina Pelliza para resaltar que la mujer no necesita emanciparse ni ser sabia para contribuir a la sociedad, ya que su obligación hacia la patria es criar a sus hijos.

Por momentos parece adoptar posturas más conciliadoras. En la tercera entrega de «La gran causa del bello sexo», publicada el 23 de febrero de 1879, parafrasea a Concepción Arenal para dejar en claro su visión sobre el matrimonio:

> *Que el matrimonio es la única carrera de la mujer* tampoco es cierto, pues que—acaso ¿todas habrán de casarse? No lo creemos.
> Con solo echar una rápida ojeada sobre la estadística, veremos que es mayor el número de las que permanecen en estado de solteria que las que se casan.
> Para ser buena hija, la mujer no necesita casarse [...] (Wili, 1879, p. 267)[10].

[8] En un primer momento, la grafía del apellido de Matilde Elena alternaba entre Wuili y Wili. Debido a que «Wili» fue la que prevaleció, por una cuestión práctica, será la forma que utilizaremos a lo largo del trabajo.

[9] «La gran causa del bello sexo» se publicó en *El Álbum del Hogar* en los números 31(2/2/1879), 32 (9/2/1879), 34 (23/2/1879), 36 (9/3/1879), 40 (6/4/1879) y 42 (20/4/1879). Es menester señalar que, como la grafía del nombre aún no estaba establecida, hay una variación en la firma: los números 31, 32 y 36 se presentan bajo el apellido Wuili, mientras que los números 34, 40 y 42, bajo el apellido Wili, que sería la grafía definitiva.

[10] Los subrayados son del original.

Sin embargo, aclara que esa soltería, aparentemente voluntaria, no es excusa para ser *bachillera* o ir a la universidad. La mujer puede ser ilustrada, pero sin perder su encanto femenino, es decir, que puede dedicarse al arte, a la literatura o a la poesía, pero jamás a estudios que la obliguen a perder sus «bellos atributos» (Wili, 1879, p. 267).

Al tema de la educación le dedicó varias entregas, aunque consisten en citas de textos que refuerzan su postura. Wili sostiene que es necesario que la mujer sea educada *a la par del hombre* porque

> están sujetas igualmente que los hombres á las obligaciones comunes á todo individuo, cuales son la práctica de la religion, y la observancia de las leyes civiles del país en que viven [...] no hay en este punto diferencia alguna entre ambos sexos, y que por consiguiente, ambos necesitan de una instruccion completa para su entero desempeño (Wuili, 1879, p. 286).

Sin embargo, una educación que vaya *más allá* no sería necesaria. Así lo demuestra con las citas de Louis de Bondivenne[11] y Aimé Martin[12] que ocupan gran parte de las siguientes entregas de «La gran causa del bello sexo. La educación». Bondivenne (1875), citado por Wili en la publicación del 6 de abril de 1879, sostiene que la mujer debe recibir una educación acorde a sus facultades y su misión en el mundo, una que «la honre y la prepare al buen desempeño de los deberes que incumben á su sexo» (*El Álbum del Hogar*, 40, p. 317). Estos *deberes* a los que se refiere el autor son el de ser esposa y madre. En consonancia con esta idea, Martin, autor con el que Wili decide concluir, el 20 de abril de 1879, su apología de la antiemancipación, propone que la mujer debe ser instruida para tener una *excusa* para ser halaga una vez que su belleza física se haya esfumado y porque «cuanto mejores sean ellas, mas ganaremos nosotros [los hombres], y ellas no podrán hacernos mejores, si antes no las hacemos mas felices» (Wili, *El Álbum del Hogar*, 42, p. 332).

Por lo tanto, la mujer solo debe recibir la educación acorde a su género, la necesaria para poder llevar a cabo su rol de madre, porque será la primera en educar a sus hijos, y para ser buena esposa y *mejorar* a su marido, quien tendrá a su lado a una mujer que cuando ya no sea bella, por lo menos, será culta. La postura de los antiemancipistas es

[11] Debido a la dificultad para obtener información en español respecto a este autor, se ha apelado al catálogo online de la Biblioteca Nacional de Francia. Louis Bondivenne fue un escritor francés, autor de *La femme: L'éducation de la femme et son role dans la société* (1884) (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb10427676v).

[12] Louis-Aimé Martin o Aimé Martin (1781–1844) fue un escritor francés, discípulo de Bernardin de Saint-Pierre (Wood, J., *The Nuttall Encyclopaedia*, 1907). Teniendo en cuenta que M. E. Wili no hace ninguna referencia al texto podemos suponer, por la temática abordada, que la cita pertenece a *De l'éducation des mères de famille, ou de la civilisation du genre humain par las femmes* publicado en 1834. Dicha información fue recuperada y traducida de https://fr.wikipedia.org/wiki/Louis-Aim%C3%A9_Martin.

que la mujer debe ser educada para el hombre que la acompaña y para sus hijos, no para ella misma, para que sea mejor y abandone el estado de ignorancia en el que solía ser colocada. La formación de la mujer no es un fin en sí mismo, sino un medio para mejorar el hogar. De modo que la educación universitaria y, por ende, la emancipación femenina no son necesarias, incluso serían contraproducentes, porque la apartarían del espacio que solo ella puede embellecer.

Esta *nueva* postura ideológica, además de abrirle las puertas de las revistas y diarios de Buenos Aires, ayudó a Wili a ganarse la simpatía de Josefina Pelliza y, por ende, la de todos aquellos que leían su revista. Por esta razón, Buret (2017) señala este *giro ideológico* como uno de los pilares de la estrategia de Torres y Quiroga para limpiar su nombre y abrirse paso entre las letras femeninas nacionales; el otro pilar fue dejar de publicar con su verdadero nombre. Sin embargo, desde nuestra perspectiva de análisis, vemos este cambio, no como una censura y un giro sino como un cambio de *máscara literaria* de la autora que le permitiría, veladamente, volver a presentar sus ideas a favor de la emancipación.

Máscaras literarias: los heterónimos de Torres y Quiroga

el doble es nuestro anverso, nuestro contrario,
el que nos complementa, el que no somos ni seremos.
Borges

En *El creador literario y el fantaseo* (1992), Freud señala que hay una «inclinación del poeta moderno a escindir su yo [...] en yoes-parciales» (p. 133), esto se debe a que la subjetividad del poeta no es univoca e indivisible, sino que está compuesta por una combinación de *personae*, de «máscaras de personaje». Estas operaciones de *desdoblamiento* del autor poético cobraron gran importancia en el siglo XIX. Era moneda corriente que un autor publicara textos con otra firma; Eduarda Mansilla había publicado *El médico de San Luis* (1860) y *Lucía Miranda* (1860) bajo el seudónimo de Daniel, nombre que le pondría, luego, a uno de sus hijos.

Josefina Pelliza y Jorge Argerich mantuvieron una discusión sobre la mujer literata, a finales de 1878, en *El Álbum del Hogar*. Pero ninguno utilizó su nombre real para firmar las publicaciones, ella lo hacía como Judith y él, como da Freito (Crespo, 2017; Vicens, 2017). La escritora entrerriana también utilizaba otros nombres para firmar, como «Tijerita» y «Figarilla».

No obstante, Torres y Quiroga se diferenció de ellos, pese a que utilizó varios nombres para firmar sus textos, porque se alejó del terreno de los seudónimos para adentrarse en el de los *heterónimos*. Desde lo conceptual, un *seudónimo* es un nombre inventado que el autor utiliza para publicar lo que él mismo piensa, por lo que es posible

notar un gran número de similitudes entre el autor verdadero y el *falso*, aunque busque «velar la fiabilidad autobiográfica» (Swiderski, 2011, p. 248). Por otro lado, el *heterónimo* es una creación poética que se independiza del autor y aparenta desarrollarse de modo paralelo a él. Se trata de una invención compleja, con atributos determinados y lineamientos ideológicos, ubicado en un tiempo y un espacio, que puede expresarse como si fuera un otro diferente, y no puede identificarse con el autor empírico. Ruelas (2010) define la *heteronimia* como

> un recurso poético de fingimiento y enmascaramiento, es un disfraz y una apuesta de creación que convoca a un juego laberíntico de personalidades. La heteronimia es una postura, una simulación, una apariencia; otra forma técnico-estilística para representar realidades y sensaciones (p. 20).

La noción de enmascaramiento va de la mano del esquema tripartito de entidades que Maingueneau (2015) realiza con base en la figura del productor literario[13]. El lingüista distingue «la "persona" (el individuo fuera de la creación literaria), el "escritor" (el actor en el campo literario), el "inscriptor" (que enuncia el texto)» (Maingueneau, 2015, p. 20). De modo que estos heterónimos pueden ser entendidos como los diferentes *escritores* creados por la *persona*, cada uno con su estilo y carácter propio.

Por lo tanto, Torres y Quiroga, como *persona*, reúne diferentes *escritoras* a las que Vicens (2016) denomina «poses de escritora». Estas tienen un perfil determinado que no solo permite la creación de una *imagen de artista* única para cada una de ellas, sino que evita la superposición entre las *escritoras*. Entre ellas, Vicens (2016) distingue a

> La irónica y desprejuiciada Luciérnaga; la enigmática Matilde Elena Wili, innovadora en lo literario y conservadora en sus posturas político-sociales; y la emancipista Torres y Quiroga, defensora de los derechos de la mujer y autora de descripciones de inspiración romántica (p. 85).

A estos heterónimos mencionados se puede agregar el de «Celeste», «límpido y espiritual, [que] se reserva para las prosas poéticas» (Abraham, 2014, p. 12), y el de «Estela», una columnista muy locuaz que se encargaba de comunicarles a sus lectoras las tendencias de moda y las noticias sociales más interesantes. En un primer momento, se presentó como interlocutora de Luciérnaga en las gacetillas que publicaba en *El Álbum del Hogar* bajo el título de *Plumadas*, que consistían en breves reseñas de literatura y teatro, noticias sociales y consejos para la mujer. Sin embargo, Luciérnaga luego reemplazó su contenido y comenzó a presentar diferentes retratos de época en esa sección, por lo que las reseñas pasaron a manos de Estela; así se perfiló como una voz independiente.

[13] Maingueneau (2015) utiliza el concepto de «productor literario» para referirse al sujeto que genera una obra porque abarca tanto a la «persona» como al «escritor».

La disolución de la *persona* en varios *yoes de papel* no implica una despersonalización sino una multipersonalizacion; ya que no se la elimina con la creación de los heterónimos, sino que vive en cada uno de los *escritores*, los sujetos de papel, y se realiza a través de ellos. Aunque se trate de voces definidas y diferenciables, es la *persona* quien les da vida. Incluso en el caso de un autor que solo utiliza su nombre para publicar no debe buscarse una identificación directa entre lo que expresa la «figura textual», el *escritor*, y la «figura extratextual», la *persona*, (Maingueneau, 2015), ya que se trata de una creación de este último. El heterónimo lleva la diferenciación al extremo, al punto de tomar las obras producidas por los *escritores* independientemente de la del autor que les dio vida, pese a que sea quien está detrás de cada uno de ellos, son diferentes *imágenes de autor* que coexisten. No se trata de dos caras opuestas, como el Dr. Jekyll y Mr. Hyde, sino de máscaras que se desarrollan en el mismo individuo, aunque cada una conserva sus rasgos distintivos.

Pese a que suele asignarse a cada uno de los heterónimos un nombre diferente, puede haber uno que lo comparta con el autor. Uno de los casos más emblemáticos es el de los dos Borges del cuento «Borges y yo» (*El hacedor*, 1960), en el que el *Borges–narrador* señala la existencia de otro que se llama como él, pero que no es igual a él. Aquí se plantea la posibilidad de que Torres y Quiroga haya hecho algo similar, creó un personaje de papel que lleva su mismo nombre y es ese el que se proclamó a favor de la emancipación. Esto serviría para comprender la desaparición de Torres y Quiroga de la esfera literaria luego de los ataques de Pelliza. Puede que no haya habido un cambio de ideología, sino que la autora decidiera retirar de la escena literaria, por la difamación a la que se vio sometida, a la Torres y Quiroga de papel y sacar a la luz nuevas *máscaras* que siguieran otra línea de pensamiento, pero no implica que la *persona* haya modificado sus ideas.

Como lectores que nos acercamos a su obra más de un siglo después, no podemos saber cuál era verdaderamente su modo de pensar, aunque intuimos gracias a sus escritos que nunca se alejó por completo del pensamiento emancipista —tanto en sus cuentos como en sus *Plumadas* aboga por la independencia femenina—. Sin embargo, como menciona Swiderski (2011), «es imposible saber hasta qué punto el autor se identifica o no con ellas [las máscaras de autor]» (p. 253).

Cada heterónimo existe independientemente de los otros y, en cierto punto, de la persona que les da entidad, porque se constituyen como figuras autónomas al firmar con su propio nombre. La independencia de los heterónimos la manifiesta Torres y Quiroga de un modo muy elocuente en una de las *Plumadas* de Luciérnaga publicada el 19 de junio de 1879 en *El Álbum del Hogar* al hacer una lista de las «combinaciones del venerable San Juan» (*El Álbum del Hogar*, 52, p. 413), ya que entre las parejas formadas por el Santo se encuentran la de Matilde Elena Wili con Carlos Alberto Rodríguez y la

de Luciérnaga con Ignacio Candelario. Dos *alter ego literarios* pertenecientes a la misma autora, independiente uno de otro, por lo que cada una de ellas tiene un novio diferente. Esto refuerza la idea de que cada una de las voces existe separada de las demás, pese a que todas convivan dentro de Raimunda Torres y Quiroga.

Se puede señalar la relación que existe entre el nombre de los heterónimos y el del novio que se le asigna a cada una, porque también forman parte de la imagen que se quiere dar de ellas. El novio de Matilde Elena Wili tiene un nombre con una estructura semejante al de ella, dos nombres de pila que pueden combinarse sin ser cacofónicos, y un apellido de origen europeo, aunque este es español y el otro puede que provenga del alemán. A pesar de que resultaría sencillo asociarlo a un hombre real, sería muy difícil vincularlo a un individuo en particular porque se trata de un nombre "común", es factible que más de una persona haya llevado ese nombre en esa época. Por otro lado, el novio de Luciérnaga tiene un nombre que "combina" con el de ella, está compuesto por dos nombres de pila y carece de apellido. Así como «Luciérnaga» proviene del latín *lucerna* —palabra derivada de *lux* (luz)—, que significa "lámpara", «Ignacio» tiene su origen en *ignis*, palabra latina para "fuego", y «Candelario», en *candela*, que puede traducirse como "vela". Por ende, estos tres sustantivos hacen referencia al campo semántico de la luz y la capacidad para iluminar.

La existencia de estas máscaras le permite a la figura del autor dar opiniones que van contra los mandatos sociales o lo moralmente correcto, como es el caso de Torres y Quiroga que defiende su postura emancipista contra el mandato socio–moral de la maternidad. Debido a la imposibilidad de identificar el rostro que se oculta debajo de la máscara, el autor puede explayarse libremente y resistir en su individualidad desde un nombre falso. Sin embargo, estas mismas máscaras, pensadas como «lugar de resistencia», también pueden verse como «lugares de adaptación», ya que a través de la proyección en un ser de papel permiten al individuo adecuarse a los mandatos sociales y «neutralizar» los aspectos que puedan amenazar el *statu quo*. Este «mecanismo adaptativo» (Swiderski, 2011) es el que se pone en funcionamiento en Wili y Luciérnaga cuando ambas se pronuncian en contra de la emancipación. Por esta razón, Ordóñez, citado por Ruelas (2010), establece una relación entre la heteronimia y la *heteronomía* de Kant, que se refiere a «la responsabilidad ética de responder a una norma, uso o prescripción» (Ruelas, 2010, p. 22). Torres y Quiroga encuentra en estos heterónimos un medio para cumplir con la *responsabilidad ética*, se adapta al contexto de su época a través de ellos, responde a las normas sociales y a la línea de pensamiento imperante.

Cada una de las representaciones de la autora tiene una personalidad, un modo de ver el mundo y de plasmarlo en sus textos que se diferencia de los demás. Wili, Luciérnaga, Celeste y Estela tienen una voz propia que reflejan en cada uno de sus textos, que les permite mantener la misma imagen a lo largo de todas sus publicaciones. El estilo definido

es lo que permite identificarlas, a cada una de ellas, como una individualidad separada de las demás, como si se tratara de cuatro personas de carne y hueso, y no de las creaciones de papel de una única autora. Por esta razón es que Luciérnaga nunca publicó cuentos fantásticos, como los de Wili, o Estela prosas poéticas como Celeste, porque eso habría llevado a que se difuminaran los límites entre ellas y perdieran entidad.

La contraposición entre los heterónimos de la autora indica que se trata de una subjetividad no unívoca en la que coexisten diferentes personalidades literarias. Son personajes literarios, *escritores*, siguiendo la teorización de Maingueneau, que se desarrollan y se expresan independientemente. Debido a que la heteronimia «se acerca más al esfuerzo por disociar, a través del arte, las diferentes identidades que a veces puede reflejar un individuo, [...] en el plano clínico tiene su paralelo en el "trastorno de identidad disociativo"» (de Cózar, 2013, p. 29); se trata de las exteriorizaciones de las diferentes máscaras de la persona. El heterónimo le permite a un sujeto pensar como otro diferente porque consiste en *ser* otro; es la posibilidad de ser muchas personas en una sola.

Al diluirse en cada una de sus creaciones y *multipersonalizarse*, la *persona* se cubrió con un velo de neblinas y ocultó su verdadero rostro, solo presentó las máscaras y permitió que se asociara su nombre con todas ellas. Torres y Quiroga es todos sus heterónimos, no es Wili o Luciérnaga, Celeste o Estela, es todas y cada una de ellas. Permitiéndoles —o permitiéndose— publicar a todas simultáneamente eliminó la posibilidad de ser asociada con una sola de esas voces, como si se tratara solo de un nombre falso. Por lo tanto, lo importante no es saber cuál era su posición ideológica, sino resaltar la capacidad de poder mostrar diferentes puntos de vista a través de múltiples estilos, porque la heteronimia nace cuando el autor juega a ser otro, alguien diferente a quien suele ser.

Torres y Quiroga en las revistas literarias

Las revistas literarias se constituyeron como el espacio principal para la difusión de las voces femeninas, tanto para aquellas que ya estaban asentadas en el terreno de la literatura y tenían reconocimiento público, como para las que estaban construyendo su camino en ese momento. Solían tener sus centros de edición en la ciudad de Buenos Aires, porque era donde había mayor movimiento en la esfera cultural, pero también se publicaban textos provenientes de otros puntos del país. Entre la gran cantidad de semanarios que se editaban durante las últimas décadas del siglo XIX podemos destacar *La Ondina del Plata* (1875–1880), *La Alborada del Plata* (1877–1880), *El Álbum del Hogar* (1878–1887) y *El Correo de las Niñas* (1875–1881).

Anteriormente, se indicó que las primeras publicaciones de la autora fueron bajo el nombre de Torres y Quiroga y que, luego del enfrentamiento de opiniones mantenido con Josefina Pelliza de Sagasta respecto a la emancipación de la mujer, había comen-

zado a utilizar sus otros nombres. Con el paso del tiempo, estos lograron un espacio propio dentro de las diferentes revistas literarias. Matilde Elena Wili y Luciérnaga fueron los más prolíficos y sus textos pueden encontrarse en varias revistas, especialmente en *La Ondina del Plata*, donde Wili publicó las versiones originales de sus cuentos fantásticos de horror, y *El Álbum del Hogar*, espacio en el que Luciérnaga presentaba sus «Plumadas». Como ya mencionamos, estas últimas eran gacetillas en las que se presentaban reseñas de literatura y teatro, noticias sociales y consejos «para la mujer contemporánea», pero luego la autora comenzó a utilizar ese espacio para presentar diferentes cuadros que representaban la sociedad de la época.

Más allá de Buenos Aires: Semanario de literatura *El Indiscreto*

Torres y Quiroga publicó una gran cantidad de textos utilizando sus heterónimos, en los diferentes semanarios mencionados, entre 1876 y 1884, año en el que salió a la luz su libro. Luego desapareció de la esfera literaria de Buenos Aires. Aunque se tomó 1884 como su último año en actividad, se ha comprobado que presentó escritos entre enero y agosto de 1885 en el Semanario de literatura *El Indiscreto*, de Montevideo, Uruguay.

Este Semanario se editó únicamente entre 1884 y 1885 bajo la dirección del escritor Ricardo Sánchez, quien la había fundado con Alfredo Godel. Se caracterizó por incluir, junto a los textos literarios y las noticias sociales y culturales, litografías de retratos de los autores que allí publicaban; se realizaban dos por número, uno aparecía en la portada y el otro, en el cuerpo de la revista. Además, en la primera página, se incorporaba una breve biografía de las personalidades retratadas, aunque no se conoce quién las redactaba porque no estaban firmadas. Hemos descubierto que el dibujo de Matilde Elena Wili apareció en el n.º 22 de *El Indiscreto*, el 26 de octubre de 1884, en el cuerpo de la revista, bajo el nombre de Elena Matilde Wili, ya que era normal que la autora los invirtiera. Respecto a ella, en la sección «Nuestros grabados», se dijo

> Inteligente joven que ha empezado con éxito su carrera literaria, colaborando primero en vários periódicos y publicando despues su obra *Entretenimientos Literarios*, en que abundan los toques acentuados de una fantasia vigorosa, muchísimas vóces lúgubres, como si hubiera buscado inspiración en las obras terroríficas de Edgar Poe ó en las no ménos fantásticas *Mil y una noches* de Alejandro Dumas. Es una asidua colaboradora de El Indiscreto y elemento utilisimo para un Semanario como el nuestro, favorecido por las simpatías del bello sexo, que sabemos valorar en altisimo precio. Al publicar el retrato de esta señorita, rendimosle un justo homenaje, anhelando á la vez que le sirva de estimulo para seguir adelante en la marcha literaria emprendida (*El Indiscreto* n°22, 1884, p. 170).

El comentario gira en torno a su obra, debido a que el libro había sido publicado ese mismo año, pero solo se mencionan los cuentos fantásticos y algunas de sus influencias más

notorias. Se destaca su «asidua colaboración» porque participó en el Semanario firmando como Matilde Elena Wili, Luciérnaga y Raymunda Torres y Quiroga en varias oportunidades. Aunque en ningún momento se hace una valoración de la obra de Wili, no se la juzga como buena o mala, sino como útil por atraer la atención del género femenino, se la homenajea por el trabajo realizado con el objetivo de incentivarla a que continúe avanzando en el camino de la literatura. En cuanto a la vida personal de la autora no se hace ninguna mención, solo que era «joven», pero se puede inferir que estaba soltera porque se la trata de «señorita», término de cortesía para designar a las mujeres que no estaban casadas. Aquí cabe señalar que Abraham (2014) supone que puede haber tenido alrededor de veinte años cuando comenzó a publicar, pero no hay información biográfica que permita confirmarlo.

El hallazago del Semanario montevideano es de gran importancia para nuestra investigación porque amplió el período temporal en el que Torres y Quiroga estuvo activa y se le pudo asignar un rostro gracias a la reproducción de su retrato, pero lo más importante es que reveló que los textos sobre la emancipación de la mujer no fueron los últimos que firmó como Torres y Quiroga. Sin embargo, el texto que presenta bajo esa firma en *El Indiscreto* no es un ensayo, sino una poesía en prosa. También publicó «Plumadas» bajo el nombre de Luciérnaga, redactadas «espresamente para *El Indiscreto*», y cuentos y reflexiones como Matilde Elena Wili.

Un acercamiento a los textos publicados en *El Indiscreto*

A continuación, desarrollaremos un breve análisis de algunas de las obras publicadas por la autora en este Semanario. Por una cuestión práctica, las agrupamos de acuerdo con el heterónimo utilizado por la autora para firmar cada uno de los textos. En primer lugar, consideraremos dos cuentos que la autora publicó como Matilde Elena Wili, «Cecilia» y «El viejo Block». Luego, «Noche del alma (nocturno)», que presenta bajo el nombre de Torres y Quiroga, y, finalmente, una de las «Plumadas» de Luciérnaga.

El primero de los cuentos, «Cecilia», fue publicado en tres entregas entre octubre y noviembre[14]. Wili se lo dedicó a la señora Anita Soler de Manow[15], y consiste en un relato enmarcado de corte realista en el que una joven llamada Laura Castelli viaja al pueblito de L***, a la casa de su tía, para recuperar su salud. Allí conoce, por medio de su tía, a la joven Cecilia Doufrei en una tertulia, y como ambas se profesan cariño y admiración mutua, inician una amistad. En el marco de esta relación es que Cecilia accede a contarle a Laura las penas padecidas por su madre y por ella misma durante

[14] La primera parte apareció en *El Indiscreto* n° 22, el 26 de octubre de 1884; la segunda, en el n°23, el 02 de noviembre de 1884; la tercera, en el n° 24, el 09 de noviembre de 1884.

[15] En los tres números en que se publica el cuento figura la misma dedicatoria y en todos ellos el segundo apellido de Anita Soler figura como Manw por un error tipográfico. Gracias a que Anita Soler era colaboradora en *El Indiscreto*, hemos comprobado que su apellido es Soler de Manow.

su infancia, ya que su padre había maltratado a su madre durante gran parte del matrimonio y luego del nacimiento de la pequeña Cecilia, las había abandonado y formado una nueva familia en la ciudad santafesina de Rosario. El cuento concluye luego de un blanco tipográfico con la narración de la partida de Laura del pueblo al que se había retirado para mejorarse y con su promesa de no olvidar nunca la amistad de Cecilia.

Pese a que no continúa con la línea fantástica, Wili mantiene en este relato uno de los temas que atraviesa la mayoría de sus cuentos pertenecientes a dicho género, el de la violencia ejercida por el hombre hacia la mujer en el marco de la relación matrimonial. Cecilia relata que su madre había sido casada por obligación —su padre había arreglado el matrimonio— y que «aquel casamiento había sido puramente de conveniencia y ambición. El amor no formaba parte de él» (Wili, *El Indiscreto*, n° 23, p. 180). Luego de concretada la unión, su marido se mantenía alejado del hogar hasta altas horas de la madrugada y «si no la encontraba levantada, la *estropeaba* sin compasión» (Wili, *El Indiscreto*, 23, p. 180)[16]; así se presenta la temática de la mujer violentada. A diferencia de los cuentos fantásticos, por ser de corte realista, «Cecilia» no muestra a la mujer con la capacidad para vengarse desde el más allá, como sucede en «Gregorina» o «La mancha de sangre»[17]. En estos cuentos la muerte de la mujer suele ser presentada como un *feminicidio*, los maridos las asesinan, deliberadamente, haciendo uso de la violencia física; mientras que en el cuento de *El Indiscreto* la madre de Cecilia muere por el disgusto que le causa enterarse de que su marido ha formado una nueva familia en otro lado, abandonándola a ella enferma y con una hija recién nacida.

Sin embargo, lo más interesante de este texto se encuentra por fuera de la narración, ya que luego del final, Matilde Elena Wili incluyó una nota destinada a quien se lo dedicó. En ella explica su motivación a la hora de escribirlo y justifica el hecho de haber modificado el estilo respecto al de los cuentos publicados en su libro.

> Inteligente Anita: *Cecilia* es el primer capítulo, de una obra de largo aliento, que pienso dar á luz bajo el título *Dramas del Hogar*.
> He arrancado esta hoja, del cuaderno manuscrito para dedicárosla.
> Pobre es el *presente*, pero vuestra ilustración y talento, sabrá disculpar la insuficiencia de vuestra affma[18].

[16] El *DLE* presenta como primera acepción de «estropear» «maltratar a alguien, dejándolo lisiado». Teniendo en cuenta que más adelante se anuncia que esta mujer ha quedado embarazada de Cecilia, puede entenderse que ese "estropear" puede hacer alusión a una violencia de índole sexual. Las cursivas son propias.

[17] María Florencia Buret aborda este tema de manera exhaustiva en el ensayo mencionado en las referencias bibliográficas.

[18] Abreviatura para «afectísima».

Wili había cambiado el modo en que retrataba las disfuncionalidades dentro del matrimonio porque había decidido iniciar una nueva serie de publicaciones respecto al tema denominada *Dramas del Hogar*. Se puede suponer que tal decisión surgió a raíz de la publicación de sus cuentos fantásticos en *Entretenimientos literarios* (1884), ya que el texto aparece fechado en «Buenos Aires, Noviembre de 1884», y da cuenta del deseo de dar a conocer un nuevo conjunto de relatos que abordaran el tema desde otra perspectiva. No obstante, no se han encontrado, en los números posteriores de *El Indiscreto*, publicaciones de Wili que respondieran a ello; «Cecilia» aparenta ser el que inauguró y clausuró este proyecto.

«El viejo Block» fue publicado en *El Indiscreto* n.° 24 (9 de noviembre de 1884) con la aclaración de que fue escrito en Buenos Aires hacia fines de octubre de ese mismo año, especialmente para este Semanario. Al igual que el anterior, este cuento se aleja de los cánones de escritura de Wili, ya que se narra la soledad del viejo Block, quien ha visto morir a su mujer y a sus hijos. Se trata de un cuento realista en el que se expresa el dolor de la soledad en la vejez y el aliciente que puede traer un rostro joven para quien la sufre, ya que Block ha conocido a un muchacho en el cementerio y su presencia lo motiva a contarle la historia de su vida.

De todos modos, lo más significativo del cuento no es el argumento, sino el alcance que tuvo. Abraham (2014) indica que también fue publicado en el diario *La Nación* el 21 de noviembre de 1884 y en la revista barcelonesa *La Ilustración* n.° 448, el 02 de junio de 1889, cuatro años después de su última publicación en el Río de la Plata. Respecto a esta edición es pertinente señalar que el cuento puede haber sido enviado desde Uruguay por la escritora o por los editores del Semanario —con o sin autorización de Wili—, ya que debajo de la firma, donde suele mencionarse la ciudad de origen del manuscrito, dice «Montevideo».

«Noche del alma (nocturno)» apareció en *El Indiscreto* el 29 de marzo de 1885 bajo la firma de Torres y Quiroga. Esta es la última publicación que realizó utilizando el nombre de Raimunda Torres y Quiroga de la que se tiene registro, y fue compuesta expresamente para el Semanario montevideano. Aunque es denominada como *nocturno* por la autora, se trata de una poesía en prosa. En ella se narra el dolor de una joven que ha visto a su enamorado partir a la guerra y no regresar jamás. Esta situación la impulsa a despojarse de su larga cabellera negra, signo de su feminidad y juventud, y recluirse en un convento. Respecto a la *imagen de autor* de Torres y Quiroga no hay mucha información porque solo se ha podido acceder a ella a través de los ensayos sobre la emancipación de la mujer, pero se podría decir que en este «nocturno» combinó la oscuridad y la tristeza de los cuentos de Wili con lo etéreo de la prosa poética de Celeste.

Las «Plumadas» de Luciérnaga fueron presentadas en *El Indiscreto* en el n.° 46, el 11 de abril de 1885. Se trata de una única publicación compuesta por dos textos sin

título; uno versa sobre modas y el otro es un relato cómico. El primero comienza con una reflexión que la autora realiza sobre la riqueza y la pobreza al compadecerse de aquellas damas que solo pueden ver las vidrieras de las grandes tiendas desde la vereda de enfrente. A partir de allí, señala que «mientras media humanidad anda á cachete limpio con la suerte, la otra media nada en la opulencia» (Luciérnaga, 1885, p. 115) y que siente gran empatía por el *atorrante* hambriento que devora con la mirada las carnes que cuelgan de los ganchos en el Mercado del Plata. A continuación, abandona la reflexión social y se adentra en el terreno de la reflexión filosófica, al mencionar que para un corazón herido el mejor remedio es una sonrisa franca. Luego de un blanco tipográfico, y de disculparse por estar «charlando de lo que no me importa» (Luciérnaga, 1885, p. 115), anuncia las tendencias de moda en cuanto a las prendas y los peinados, la excusa que le ha dado pie para comunicar sus opiniones sobre las diferencias entre las clases sociales.

El siguiente relato de las «Plumadas» podría catalogarse como un cuento de tono jocoso que exagera algunos estereotipos característicos de la sociedad finisecular. Es presentado como «una comedia casera, que ha tenido por teatro una casa de la calle de Cuyo» (Luciérnaga, 1885, p. 115). Pese a que no presenta las características propias del género, el dinamismo de las acciones y la abundancia de diálogo en estilo directo le imprimen al relato un carácter dramático que complementa la historia que se narra.

Esta «comedia» se desarrolla dentro de la casa de las AguasTurbias, cuatro mujeres, una madre viuda y sus tres hijas, que viven juntas porque el marido de la hija mayor, Elisa, ha fallecido y ella regresa a su casa materna. La madre, Misia Anacleta, se encuentra en la obligación de alquilar una de las habitaciones vacías de la casa para poder cubrir algunas necesidades económicas. Por eso es que el joven Juan, «feo como fraile dominico y tonto hasta la pared de enfrente» (Luciérnaga, 1885, p. 115), se muda a la casa de las AguasTurbias, y Elisa se enamora de él.

Debido a la atracción que ella siente por el joven, se producen en la casa una serie de situaciones cómicas, ya que la viuda, durante las comidas, rozaba su pie contra el de Juan y él «se inclinaba entónces tanto sobre el plato para ocultar su turbación, que un día su nariz de pico de loro pescó unas hebras de fideos finos» (Luciérnaga, 1885, p. 115). La voz narrativa construye lo cómico a partir de lo que sucede entre Juan, torpe y tímido, y Elisa, que, por su desfachatez, en lugar de mantener el duelo por su difunto esposo, coquetea con el primer hombre que llega a la casa. Pese a que ella se muestra ofendida cuando el muchacho le sugiere, luego de varias semanas de juegos bajo la mesa, visitarla en su habitación, decide aceptar la propuesta.

En paralelo a la cena entre los «enamorados» en la habitación de Elisa, la madre sufre un ataque de nervios que pone en riesgo su vida, por lo que las hijas menores y la criada acuden a ella para que les dé el medicamento de su madre, pero su habita-

ción está cerrada con llave. Por lo que se produce una serie de idas y venidas entre los jóvenes y la familia a través de la puerta que termina con Juan metido en el canasto de la ropa y Elisa en enaguas, convencida de que ocultó todo lo que podría delatar la presencia de su amante, pero ha olvidado esconder el sombrero. Cuando la criada logra ingresar a la habitación y lo descubre, cree que han entrado ladrones, por lo que llama a gritos a la policía, y atrae, también, la atención de los vecinos. Esto genera una escena ridícula, la habitación de Elisa se llena de gente, nadie se acuerda de Misia Anacleta y la policía descubre al pobre Juan medio asfixiado debajo de toda la ropa dentro del canasto, lo que deriva en una serie de comentarios «picantes», como dice la narradora, sobre la joven viuda AguasTurbias. La «Plumada» finaliza con la huida de Juan de la ciudad, la decisión de misia Anacleta, ya recuperada de su ataque, de no volver a colocar el cartel de «Se alquila una pieza para hombre solo con pensión» (Luciérnaga, 1885, p. 116) y con Elisa que duerme todas las noches con el sombrero de Juan en la cabecera de su cama.

En este texto, y como se verá luego en los *Retratos de brocha gorda*, Luciérnaga toma un estereotipo y una premisa social y los exhibe a través de la exageración. Aquí se trata del papel de la *viuda* y el de la vida que, supuestamente, tienen las mujeres que viven sin hombres, ya sea porque son solteras o han perdido a sus esposos. En la casa de la calle Cuyo viven cuatro mujeres —cinco si se cuenta a la criada— sin un hombre, ya que la madre y la hija mayor son viudas y las otras dos AguasTurbias son jóvenes aun para contraer matrimonio. De las primeras se espera un comportamiento como el de Misia Anacleta, que honra la memoria del padre de sus hijas haciendo todo lo posible para que a ninguna le falte nada, asistiendo a misa y cumpliendo las penitencias propias de la educación cristiana. Elisa se aleja de ese rol al permitirse establecer, nuevamente, una relación con un hombre y, aunque todo comience con un encuentro furtivo de pies bajo la mesa, enamorarse de él. Sin embargo, es mal vista por quienes vienen del exterior, como Macario Mondadientes, que comenta sarcásticamente sobre la confianza que se debe tener a las mujeres que ayunan en cuaresma, y por su madre, ya que es ella quien decide retirar el cartel de alquiler para evitar que se repita la situación.

Socialmente, se esperaba que la mujer viuda se mantuviera fiel a la memoria de su esposo, no estaba bien visto que deseara volver a casarse. Sin embargo, si este comportamiento provenía de un viudo, mostraba a un hombre que necesitaba el *calor de hogar* que solo podía otorgar una mujer[19]. El nuevo matrimonio de una mujer viuda solo podía aceptarse socialmente si, en primer lugar, ella era cortejada por un caballero, pero

[19] Una situación similar se observa en el trabajo de Victoria Pérez Cassettari sobre Celmira Acosta Cardoso incluido en el presente libro. Acosta Cardoso en *Mi padre* (1898) pone de manifiesto la obligación que como hija asume para tratar de ocupar el vacío que dejó la muerte de la madre y la necesidad de que el padre vuelva a casarse.

no se *permitía* que fuera la mujer la que iniciara la relación, como es el caso de Elisa. No es ella quien le sugiere a Juan visitarla en su habitación, pero esa propuesta se produce porque ella, en primer lugar, ha manifestado veladamente sus sentimientos. Sus hermanas, que notan el coqueteo entre ambos en el ruborizarse de Juan, no dicen nada, mantienen el secreto. Como si se tratara de una cuestión generacional, los mayores, representados por misia Anacleta y Macario Mondadientes, conservan las estructuras establecidas, en las que es el hombre quien inicia las relaciones, quien dispone y manda en ellas. Por otro lado, los jóvenes, la nueva generación, encarnada en la figura de Elisa, se atreven a hacer las cosas de otro modo, abandonar los roles preestablecidos y dejarse llevar por los sentimientos.

La comedia de la calle Cuyo que relata Luciérnaga cumple su función de generar risa en el lector, pero también va un paso más allá al criticar las creencias instituidas por la sociedad y al señalar que la mujer no es un ser pasivo que se encuentra a la merced de las decisiones que toma el hombre, sea el padre o el marido. Con el personaje de Elisa se demuestra que la mujer puede tener iniciativa, aunque lo haga desde la comicidad, y que puede enamorarse luego de la muerte de su marido —se dice que Elisa nunca lo amó y se casó con él porque el padre la obligó a hacerlo—. De este modo, Luciérnaga enseña que la vida de la mujer no comienza ni termina en la relación que establece con un hombre.

Publicar un libro... *Entretenimientos literarios*

En junio 1880, Josefina Pelliza anunció en una nota en *El Álbum del Hogar* que la «señorita Wuili» estaba pronta a reunir en un volumen único los cuentos publicados en los diferentes semanarios rioplatenses «bajo el rubro "Cuentos inverosímiles o Historias fantásticas"» (nota de Josefina Pelliza citada por Abraham, 2014, p. 10). Sin embargo, este proyecto se concretaría cuatro años después, en 1884, y no solo tendría los cuentos fantásticos de Matilde Elena Wili, sino la producción de otros dos heterónimos de Torres y Quiroga, ya que reuniría algunas «Plumadas» de Luciérnaga y algunas prosas poéticas de Celeste. Este libro lleva por título *Entretenimientos literarios* y fue firmado con el nombre de Matilde Elena Wili, ya que había dejado de utilizar su propio nombre. Este volumen, en el que la autora decidió reunir creaciones de los diferentes heterónimos, como ya mencionamos, no solo nos permite afirmar que tanto Wili como Luciérnaga y Celeste son creaciones de Torres y Quiroga, sino que revela su maestría y su versatilidad creativa.

Lo primero que se encuentra al abrir el libro es la dedicatoria que la autora le hace «a la distinguida escritora Señora Josefina Pelliza de Sagasta» (Wili, 1884, p. 3), en la que solicita su reconocimiento y su benevolencia al momento de juzgar y dar a conocer su libro. Pese a sus diferencias ideológicas, Wili apela al buen juicio de Pelliza porque,

como señala Vicens, «las escritoras de este período [...] preservan sus vínculos de solidaridad más allá de la disidencia, teniendo en cuenta siempre que no hay nada mejor para legitimar a una escritora que otra escritora» (2016, p. 49).

También incluye en estas líneas una breve descripción de la obra, considerada como «una pequeña selección de mis artículos dispersos, que he compilado, para darlos en forma de libro, y que hoy arrojo á los vientos de la publicidad, sin pretensiones de ninguna clase» (Wili, 1884, p. 3). Además de construir una imagen humilde de sí misma, al mostrarse en esta dedicatoria como la autora de unas «modestas hojas» y sin aspiraciones grandilocuentes, sella la nueva relación con Josefina Pelliza. Los días de enfrentamientos literarios en torno a la emancipación de la mujer han quedado en el pasado; la relación entre Pelliza y Wili se muestra como una amistad de varios años que queda eternizada en el cumplimiento de la palabra de la autora, ya que «había prometido dedicaros [a Pelliza] mi primera obra» (Wili, 1884, p. 3). Pese a la aclaración, este libro fue el único que publicó, la autora no presentó ningún otro volumen en el que reuniera sus escritos.

Entretenimientos literarios (1884) está compuesto por cuatro partes, tres dedicadas a la obra particular de los heterónimos ya mencionados y una cuarta que reúne textos firmados por los diferentes heterónimos, a la manera de misceláneas. «Fantasías» incluye los cuentos fantásticos y de horror de Matilde Elena Wili —y dos cuentos que habían sido publicados por Torres y Quiroga con este nombre, como mencionamos al comienzo del trabajo—; «Retratos de brocha gorda», los cuadros de costumbre de Luciérnaga; «Páginas celestes» presenta las poesías en prosa de Celeste y «Miscelánea» abarca textos de temas diversos firmados tanto por Luciérnaga como por Wili. Cada una de ellas cuenta con un epígrafe que puede aludir tanto a los textos reunidos, como a los autores y las características de sus textos que influyeron en la obra.

A continuación, se analizarán las partes constitutivas del libro, señalando las características que las diferencian entre sí, el sentido de los títulos y el valor de los epígrafes. Para realizar el siguiente estudio no hemos seguido el orden del libro; la sección «Retratos de brocha gorda», por ser la de mayor interés, se ha dejado para el final.

«Fantasías», las «historias inverosímiles» de M. E. Wili

Esta es la primera sección del libro y la más extensa, ya que en ella se reúnen los cuentos que publicó bajo el heterónimo de Matilde Elena Wili/Wuili hasta 1884, año en que se editó el libro. Pese a que varios de estos cuentos habían aparecido bajo el título de «Historias inverosímiles» en *La Ondina del Plata*, *El Álbum del Hogar, La Lira Argentina* y *La Alborada Literaria del Plata*, la autora optó por un nombre que, a nuestro parecer, no ejerce la misma atracción que el original.

Se encuentra compuesta por diecinueve relatos fantásticos y de horror: «Gregorina», «Otto de Witworth», «El hombre de la máscara roja», «El baile de los muertos»,

«La mancha de sangre», «Fritz Walker», «La mujer del collar de perlas», «El heraldo de la muerte», «La voz acusadora», «Elfrida», «El espectro», «La plegaria de los muertos», «La cruz de brillantes», «El viejo del gabán verde», «Las nupcias de la muerte», «Eroteida», «Un crimen misterioso», «Edelia», «Historia de una calavera», «El secreto» y «La sombra misteriosa».

Estos cuentos pueden organizarse en diferentes grupos. Abraham (2014) distingue siete categorías temáticas: «1–Textos de venganza sobrenatural. 2–Textos sobre contacto fatal con lo sobrenatural. 3–Textos sobre contacto inocuo con lo sobrenatural. 4–Textos moralistas. 5–Escenas de cementerio 6–Textos macabros sin elementos sobrenaturales. 7–Parodias macabras de cuentos infantiles» (p. 14). Las primeras cuatro categorías están integradas por relatos fantásticos en los que predomina el elemento sobrenatural, ya que incluso en los «textos morales» es un ser sobrenatural el que alecciona a los seres humanos; las tres siguientes están compuestas por cuentos macabros y de horror. Ambos grupos presentan una clara influencia de los relatos de Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffman, Ann Radcliffe y Eduardo Holmberg.

Los cuentos de la primera sección, «textos de venganza sobrenatural», son los más interesantes porque en ellos se denuncia la violencia a la que era sometida la mujer dentro de la institución matrimonial y la doble moral presente a fines del siglo XIX. En líneas generales, ya que no nos adentraremos en el análisis detallado de cada uno de ellos[20], cada uno de estos relatos presenta a un hombre que maltrata y asesina a una mujer inocente, que suele ser su esposa, porque sospecha, infundadamente, que le es infiel. Luego de haber perpetrado el crimen, el victimario es perseguido, castigado e incluso conducido a la muerte por una aparición sobrenatural o el espectro de la mujer asesinada. Estos elementos, que escapan a la lógica humana, se constituyen como el único modo de justicia al que podía acceder la mujer maltratada y una crítica a «la falta de leyes adecuadas en el período contra lo que hoy llamaríamos violencia de género» (Abraham, 2014, p. 18).

El epígrafe de la sección, «Abridle paso: está loco», pertenece al dramaturgo inglés William Shakespeare, quien abrevó en el tema de la locura en varias de sus obras teatrales. Aunque Wili no indicó a cuál de todas pertenece el epígrafe seleccionado, es muy probable que sea un fragmento de *Hamlet*, tragedia emblemática dentro de esta temática. La elección de estas líneas no se justifica si se tienen en cuenta todos los cuentos de «Fantasías», pero sí lo haría si se consideraran únicamente las primeras dos categorías mencionadas por Abraham, los textos de venganza sobrenatural y los de contacto fatídico con lo sobrenatural, ya que en ellos los protagonistas están locos desde el comienzo del cuento o enloquecen luego de entrar en contacto con lo ultraterreno.

[20] Para conocer más sobre el tema pueden consultarse las obras de Carlos Abraham y M. Florencia Buret referidas en la bibliografía.

Cabe señalar que este epígrafe fue utilizado por la autora al publicar en *La Ondina del Plata* del 23 de febrero de 1879 el cuento «El hombre de la careta roja»[21]. En este relato un joven estudiante es asediado constantemente por un hombre que porta una máscara roja que él solo puede ver, ya que nadie a su alrededor parece advertirla. Sumido en la desesperación decide retirarse a las afueras de la ciudad, pero el hombre de la máscara sigue persiguiéndolo. El joven despierta atado a una cama mientras es observado por su perseguidor, a quien mata cuando logra librarse de las ataduras. Finalmente, una muchacha anuncia que el paciente ha asesinado al médico que lo supervisaba en la institución psiquiátrica; todo había sido una alucinación producto de la locura. La frase de Shakespeare es más que adecuada para encabezar un relato protagonizado por un loco que, en su delirio, comete un asesinato. Sin embargo, pierde un poco de sentido al estar como antecedente de cuentos fantásticos, de horror y de corte moral en los que, pese a que puede haber elementos terroríficos o que escapen a la lógica humana, no siempre hay personajes o elementos que conduzcan a la locura.

«Miscelánea» o el no criterio

Esta es la tercera sección del libro y, como su nombre lo indica, consiste en la reunión de diferentes textos que no comparten temática ni autora. Por lo tanto, el elemento que los aúna es no tener ninguno en común. Pueden encontrarse dieciséis escritos firmados por Wili y por Luciérnaga de extensión y temática variada, ya que se reúnen ensayos, cuentos, relatos amorosos, prosas poéticas, fábulas y «Plumadas». Estos son: «Supersticiones y creencias», «Una conquista», «Una pasión á los veinte años», «Confidencias», «Inmortal», «La oracion en el campo», «Carta confidencial», «Primavera», «¡Siempre a tí!», «El rinoceronte y la ardilla», «Roma y el Cristianismo», «Nostalgía», «El toque de Oracion», «La tarde», «Léjos del hogar» y «Plumadas».

Entre ellos pueden destacarse «Supersticiones y creencias», un ensayo que abreva en el folklore de Suiza y Escocia, y «Roma y el cristianismo», en el que se resumen sucintamente los últimos años del Imperio Romano y el advenimiento del Cristianismo. La importancia de estos textos radica en que aportan una nueva pieza para armar el rompecabezas que es Torres y Quiroga, ya que su tono erudito nos permite inferir que no solo se dedicaba a leer literatura, sino que también se adentraba en el terreno de la historia y las costumbres de Europa, espacio en el que ubicaba varios de sus cuentos. Ambos resaltan una faceta de la autora que no puede apreciarse en otros escritos del libro, ya que la mayoría de ellos pertenecen al género narrativo, mientras que estos abrevan en el género ensayístico.

[21] Pese a que en el semanario literario fue publicado con ese título, a la versión plasmada en el libro la autora le realizó algunas modificaciones, una de ellas fue el título, ya que lo reemplazó por «El hombre de la máscara roja».

La fábula «El rinoceronte y la ardilla» merece ser rescatada de entre esta variedad de textos porque plantea, en la moraleja, una perspectiva social que se encuentra en consonancia con una de las «Plumadas» publicadas en *El Indiscreto* ya comentada. Mientras en esta se compadecía del humilde que solo podía soñar con vestir ropas nuevas o comer algo caliente, en la fábula enseña que «el rico necesita del pobre, el poderoso del humilde y el grande del chico» (Wili, 1884, p. 276), lo que le permite resaltar la grandeza de la humildad.

En cuanto al último título que forma parte de esta sección, «Plumadas»[22], podemos mencionar que se trata de una selección que la autora realizó de la gran cantidad de gacetillas publicadas por Luciérnaga antes de que Estela se hiciera cargo de la redacción de esas noticias breves. Se trata de cinco escritos diferentes aparecidos en *El Álbum del Hogar*, que refieren diversos temas. Una de las características principales de las gacetillas de Luciérnaga es que no tenían un tópico único, alternaban entre las noticias de la sociedad y la moda, comentarios sobre algún evento importante, críticas teatrales y reseñas literarias.

Dos de ellas tienen como tema central el Carnaval, pero no se trata solo de un comentario sobre las «fiestas de Carnestolendas» de ese año, sino que la autora realiza una reflexión, del mismo modo que José de Larra lo hace en su artículo «El mundo todo es máscaras. Todo el año es Carnaval» (1833)[23]. Por lo tanto, lo medular del artículo no es saber cuáles fueron los disfraces utilizados en los bailes de máscaras, ni las personalidades que asistieron. Luciérnaga hace hincapié en la *carnavalización* del mundo, en los extremos sociales que se tocan al punto de confundirse y en el ocultamiento del verdadero yo, que no solo se da durante el carnaval, porque «el carnaval de la vida continúa y continuará mientras exista el mundo. Guardemos las caretas artificiales para el año que viene y continuemos con la de carne que es más duradera» (Wili, 1884, p. 289).

En las otras gacetillas reunidas bajo este último título, Luciérnaga reflexiona sobre el lado negativo del progreso, que aliena al hombre y lo lleva a despreciar a sus congéneres, porque lo convierte en un ser insatisfecho. También critica el surgimiento de las nuevas «celebridades», de todos aquellos jóvenes que, inspirados por los grandes autores de la literatura universal, deciden lanzarse al mundo editorial con «sus famosas producciones *puéticas y literatescas*» (Wili, 1884, p. 293), cuestión que, como se verá, retoma en uno de los «Retratos de brocha gorda». Pero su crítica puede que no surja desde la soberbia, sino de la defensa de los buenos escritores, de los «jóvenes de reco-

[22] Cabe aclarar que, dentro de esta sección, «Misceláneas», hay un texto que se titula «Plumadas». Los «Retratos de brocha gorda», otra sección, son plumadas, pero cada uno tiene un título determinado.

[23] José de Larra publicó este artículo por primera vez en marzo de 1833 en *El Pobrecito Hablador. Revista Satírica de Costumbres* n°12 bajo el seudónimo Bachiller don Juan Pérez de Munguía.

nocido talento é ilustracion y que son una bella esperanza para el porvenir de las letras americanas» (Wili, 1884, p. 293), que quedan ocultos entre tantos «escritorcillos».

El epígrafe de esta sección, «yo no envidio a los que ríen: es posible vivir sin reírse... ¡pero sin llorar alguna vez!», pertenece a Gustavo Adolfo Bécquer. Por el carácter melancólico que presenta, podemos suponer que la autora lo seleccionó teniendo en cuenta las prosas poéticas que incluyó en esta sección, como «Confidencias» o «Léjos del hogar», ambas de tono nostálgico. Se trata de composiciones que evocan momentos, sitios recorridos o personas, pero el resto de los textos, al ser de carácter ensayístico o amoroso, escapan al lineamiento sentimental de los versos de Bécquer.

«Páginas celestes»: la poesía en prosa de Celeste

La última sección del libro reúne once composiciones publicadas por Celeste, por lo que es la más breve de todo el volumen. Estas son: «Nocturno», «Celajes y brumas [Brumas]», «¡.....!», «Sonrisas y lágrimas», «Celajes y brumas [Á tí]»[24], «Celeste (nocturno)», «Deliana (nocturno)», «La Nazarena (nocturno)», «Misterio», «Tú y yo» y «Recuerdos».

El epígrafe de esta sección corresponde a la primera poesía de *El Regreso* (1823–1824) de Heinrich Heine, último poeta romántico alemán:

> Cuando los niños se encuentran en la / oscuridad, están inquietos, tienen miedo, / y para desechar su angustia cantan / en alta voz. Yo también, niño loco / canto hoy en las tinieblas; si mi / canto no resuena de una manera armoniosa, / me ha libertado, sin embargo, de las angustias de mi corazón.

En estos versos, se compara al niño que canta para vencer el miedo que le produce atravesar un lugar tenebroso con el poeta que canta, aunque su canción no valga tanto, para aliviar las penas del corazón. Es probable que la autora haya accedido a una traducción realizada por algún literato de la época que conocía el alemán o por ella misma, puesto que presenta algunas diferencias respecto a las versiones castellanas a las que se puede acceder en la actualidad[25].

Al ser Celeste la máscara romántica de la autora, estas prosas poéticas son de carácter más intimista. La narradora deja entrever las emociones que la atraviesan, tanto la alegría del amor correspondido y la esperanza que se abre paso en la adversidad, como el dolor de la pérdida y el abandono y la nostalgia del amor imposible o no correspon-

[24] La autora le puso el mismo título a dos composiciones diferentes, por lo que hemos incluido entre corchetes el subtítulo de cada una de ellas para diferenciarlas.

[25] «El niño, cuando camina/ por tenebroso lugar,/ el terror que le domina/ vence a fuerza de cantar./ Niño soy, que a oscuras canto:/ poco vale mi canción;/ pero nada alivia tanto/ mi doliente corazón» (Heine, 2003, p. 93). Recuperado de http://www.biblioteca.org.ar/libros/89750.pdf

dido. Por lo tanto, la mayoría de ellas cuentan con una voz de la enunciación en primera persona que alude a un tú que le ha roto el corazón, como en «Celajes y brumas», o a quien despierta la ilusión y la felicidad del amor naciente, como en «¡.....!», que está dirigida a alguien cuya inicial es D.

Es interesante destacar dos de los «nocturnos» que aquí se incluyen, «Deliana» y «Celeste», porque se trata de las composiciones más breves, pero más ricas de esta sección. Cabe señalar que, aunque la autora los denomine como «nocturnos» y presenten el tono intimista propio de estas composiciones, no respetan la estructura en verso que los caracteriza.

El primero de ellos, «Deliana», es el retrato poético de una mujer a la que la voz narrativa recuerda del mismo modo en que Dante Alighieri evoca a Beatrice en *Vida nueva*. Así como Dante encuentra en la belleza de esta mujer un reflejo del misterio divino en el mundo terrenal, la narradora señala que «la incomparable belleza» (Wili, 1884, p. 312) de esta dama constituye el «ideal de [sus] sueños de artista y de poeta» (Wili, 1884, p. 312). La belleza extraordinaria se convierte en guía del poeta al momento de acceder a una verdad o una realidad que se encuentra más allá; Deliana encarna la poesía para la narradora.

El segundo nocturno, «Celeste» sigue la línea del anterior, ya que consiste en la descripción de una figura femenina de carácter casi divino. En el primer párrafo se destaca la pureza de su corazón, semejante a un templo, su voz, cristalina como las olas, y su risa, tranquila como la del ángel de la Esperanza. Celeste es presentada como «la sacerdotisa de la fé que alumbró con su luz regeneradora el panteon de mis muertas ilusiones» (Wili, 1884, p. 311), por lo que la narradora le suplica, en el segundo párrafo de la composición, que no la abandone en los momentos difíciles. Así como Celeste alivia las penas de la voz narradora del «nocturno», el heterónimo que lleva ese mismo nombre otorga solaz a la autora, ya que, posiblemente, encuentra en él la misma liberación emocional. Por lo tanto, podría interpretarse que escribe este texto para sí misma, para el heterónimo que pone en palabras las emociones de Torres y Quiroga.

«Retratos de brocha gorda»: sátiras de color local

«Retratos de brocha gorda» es la segunda sección incluida en *Entretenimientos literarios* y es la que le sigue en extensión a «Fantasías», ya que estos escritos pertenecen a Luciérnaga, uno de los heterónimos más prolíficos de la autora. La componen diecinueve títulos: «¡Viuda!», «La bien relacionada», «La señora por... chiripa», «La cantatriz casera», «La poetisa al menudeo», «La visitera», «La corredora», «La literata de pronto», «Ella es él», «¡El uno para el otro!», «Él y ella», «Mi vecino Pantaleon Cabra», «La tertulia de misia Policarpa Cabo de Vela», «En estos tiempos...», «La señorita Pasoaltrote», «Un futuro periodista», «El primer número de *El Burro*», «Gentes cargantes» y «Prosa menuda».

El epígrafe que introduce esta sección, a diferencia de los anteriores —fragmentos de obras de autores reconocidos—, es una cita de Luciérnaga: «regalo estas páginas de mujer traviesa al primer tuerto que tropiece con ellas»; esta elección establece un juego de ambigüedades muy interesante. Así como se coloca a la altura de Shakespeare, Bécquer y Heine, autores de los epígrafes de las demás secciones, adopta una postura modesta al decir que «regala» sus páginas, como si no estuviera esperando que alguien las lea intencionalmente, sino solo por casualidad. Con esta estrategia, además, deja en claro la cuestión mencionada anteriormente sobre los heterónimos porque, del mismo modo en que se afirma que Matilde Elena Wili, autora del libro, y Luciérnaga, quien firma los Retratos, son la misma persona, se plantea la cuestión de que pueden ser entendidas como dos escritoras diferentes al utilizar Wili[26] una frase de Luciérnaga como epígrafe.

Esta breve frase permite atisbar una imagen de la autora que podría resultar esclarecedora al momento de analizar los títulos de esta sección, ya que se presenta a Luciérnaga como una «mujer traviesa». Si se tiene en cuenta la definición otorgada por el *DLE*, una persona *traviesa* no solo es alguien inquieto sino también sutil y sagaz. Por lo tanto, que se presente de esa manera significa que se trata de una escritora que realiza *travesuras* en el sentido de que utiliza el ingenio y la perspicacia para «conocer las cosas y discurrir en ellas» (*DLE*, 2019). Esta presentación de la autora también puede utilizarse como clave de lectura porque permitiría abordar los textos aquí reunidos desde otra perspectiva, pues da la pauta de que lo que presenta puede tener un nivel de análisis más profundo y no quedarse en la superficie. A partir de esta interpretación es que planteamos la posibilidad de acercarnos a estos textos como cuadros de costumbres cuya intencionalidad no solo es presentar un estereotipo de la época, sino satirizar un modelo socialmente aceptado, en particular respecto al comportamiento de la mujer en relación con las corrientes a favor y en contra de la emancipación.

Enrique Pupo-Walker (1978) define el cuadro de costumbres como una narración que se circunscribe a un marco temporal determinado que tiene como punto de referencia el contexto inmediato al narrador; por lo tanto, se trata de «una narración detallista que aspira a una perspectiva espacial en la que se exaltan los rasgos y las peculiaridades que nos sirven para caracterizar la escena en cuestión» (p. 6). Sobre la base de esta definición es que señalamos que los textos de Luciérnaga responden a este género, ya que reflejan de modo verosímil a diferentes personajes que formaban parte de la sociedad de finales del siglo XIX. Se trata de breves *retratos* que componen el gran mural social de la época, aunque se centran, principalmente, en la figura femenina;

[26] Wili es quien figura como autora del libro. Aunque coexisten los heterónimos como entidades independientes es Torres y Quiroga, usando el apellido Wili, quien reúne los textos para su publicación.

la mujer aparece como protagonista o como tema. Podrían excluirse «¡El uno para el otro!», «Él y ella»[27], «Un futuro periodista», «El primer número de *El Burro*»[28], «Gentes cargantes»[29] y «Prosa menuda»[30].

En cuanto a los que ponen el foco en la mujer, nos centraremos en los más representativos en relación con la emancipación, estos son «La poetisa al menudeo», «Ella es él»[31] y «En estos tiempos».

Antes de centrarnos en el análisis de estas piezas es necesario abordar la cuestión de la sátira dentro de estos cuadros de costumbres, ya que este género, como menciona Pupo-Walker (1978), «fija tanto la imagen del sujeto en cuestión como la del relator» (p. 5), debido a que es Luciérnaga quien escoge a los personajes retratados, no son inocentes sus elecciones. Es de gran importancia el rol de la narradora dentro de estos textos porque no solo tiene que ser identificable «el tono y la actitud particular del sujeto literario» sino también «el ingenio y el humor de ese sujeto frente al objeto de ataque» (Torres, 1989, p. 115) para que el texto sea una sátira y no una burla; el ingenio del narrador es el que aporta el carácter estético. A través del humor, la narradora ridiculiza a una serie de individuos contemporáneos a ella, no con la intención de burlarse, sino de llamar a sus lectores a reflexionar y dejarles una enseñanza; la sátira es persuasiva. Sin embargo, del mismo modo que la tragedia griega, depende del receptor la interpretación final, por lo que habrá lectores que, luego de la risa generada por los retratos, realicen una reflexión sobre aquello que acaban de leer y otros que solo se quedarán en la primera instancia, lo entenderán solo como algo gracioso.

---

[27] «¡El uno para el otro!» y «Él y ella» presentan historias de amor entre dos integrantes de la clase media baja de la sociedad que terminan en matrimonio. Pese a los comienzos desafortunados que tienen estas parejas y la falta de medios para mantenerse económicamente, son matrimonios felices.

[28] «Un futuro periodista» narra el modo en que Periquito Tarugo se convierte en periodista del diario *El Burro*, cuyo primer número se introduce en este cuadro y se presenta en «El primer número de *El Burro*». Tanto por el título del diario, como por los diferentes periodistas que lo integran, se puede interpretar que estos textos son una burla a algún diario o publicación periódica de la época, pero resulta imposible comprobar esta hipótesis por la falta de información contextual.

[29] «Gentes cargantes», como indica el título, se refiere a aquellas personas que, involuntariamente, agotan la paciencia del interlocutor, «le interrumpen con su cháchara insustancial y concluyen por hacerle perder la paciencia» (Wili, 1884, p. 221).

[30] A diferencia de los demás, este texto no es un retrato, sino un análisis de la expresión «usted dispense» realizado en tono irónico.

[31] «La poetisa al menudeo» y «Ella es él» forman parte de la *Antología* incluida en el presente volumen.

«La poetisa al menudeo»[32], cuya versión anotada forma parte de la presente *Antología*, al igual que «En estos tiempos...», refleja una añoranza del pasado, en el que «la mujer, silenciosa espectadora de los dramas que se desarrollaban ante su vista, pasaba su vida pacífica y tranquila» (Wili, 1884, p. 171). Aquellos «años felices» en que la mujer tenía como objetivo contraer matrimonio y una vez casada solo se dedicaba al marido y al cuidado de los hijos han desaparecido con el surgimiento de la Ilustración y el progreso, porque le han enseñado que puede aspirar a más de lo que pensaba. Pero esta situación, según la narradora, tiene una contracara, que cualquiera de ellas va a querer alcanzar la gloria, inspirada en personalidades como George Sand o Delphine de Girardin[33], sin dedicarle tiempo a su formación y es así como surge el estereotipo que Luciérnaga critica, el de la poetisa al menudeo.

No obstante, el objetivo no solo es burlarse de la que piensa que por escribir un poema y ser publicada ya es poeta, sino incentivar, a partir de este contraejemplo, a las mujeres para que se eduquen y se formen como lectoras para, el día de mañana, poder ser verdaderas *poetisas* y distinguir a una buena escritora de una mala. Para ello, presenta a las lectoras una lista de mujeres intelectuales que «por su talento, han hecho mucho mal con sus incomparables producciones» (Wili, 1884, p. 172). El «mal» al que se refiere la narradora es, en realidad, que la *poetisa al menudeo* crea que puede escribir del mismo modo que ellas sin ningún esfuerzo. El receptor que contara con la capacidad de leer entre líneas accedería a este mensaje reflexivo, a la enseñanza que está dejando la autora al decir que «la poetisa al menudeo es muy distinta a la poetisa» (Wili, 1884, p. 173), mientras que los demás se quedarían con las risas que suscita la crítica mordaz a las mujeres que «quieren por fuerza ser literatas, cuando su cholla[34] no alcanza a ver más allá de sus narices» (Wili, 1884, p. 172).

Resulta interesante que, en las últimas líneas del *retrato*, la narradora no solo invita al lector a dejar en evidencia a la poetisa al menudeo, sino que se incluye a sí misma en el grupo de las *verdaderas* poetisas. Pero, a diferencia de lo que se podría esperar, Luciérnaga no es quien firma este texto, sino que ella copia las palabras de «Madama Bromité», ya que debajo de la firma se aclara «Por cópia á.... L.» (Wili, 1884, p. 173). Interpretamos que esta *doble firma* sigue el juego de los retratos, decir algo que puede comprenderse de diferentes maneras de acuerdo al trabajo de reflexión realizado por el lector. Por un lado, en una lectura superficial, la interpretación sería que Luciérnaga

[32] Las citas de los relatos fueron extraídas del libro *Entretenimientos literarios* (1884).

[33] Como se verá en el texto, la autora aquí comete un error, ella cita entre estas mujeres a «Emilia de Girardin» quien en realidad es Emile de Girardin, esposo de la escritora Delphine de Girardin.

[34] Según el *DLE* (2019), se trata la forma coloquial de «chola» que, a su vez, es un coloquialismo de «entendimiento, juicio».

solo se encargó de transcribir el texto que Madama Bromité le envió y que es esta la que se considera mejor que las *poetisas al menudeo*. Pero, por otro, en una lectura más profunda, puede entenderse que, incorporando esa firma, la autora solo está disimulando que es ella misma la que se considera una *verdadera poetisa*.

«Ella es él», cuya versión anotada forma parte de la presente *Antología*, además de abordar la educación femenina, gira en torno a la cuestión del matrimonio. Aquí se retrata la vida de Pantaleón Cachaza, casado con Petronita Polvorín, una mujer que ha decidido emanciparse. Lo interesante de este cuadro satírico es la inversión de los roles dentro del matrimonio y la crítica que se realiza, a través de ella, de la posición en la que se coloca a la mujer una vez casada.

Pantaleón es «una víctima de la tiranía doméstica» que «no tiene voluntad propia: su mujer lo gobierna y hace de él lo que le da la gana» (Wili, 1884, p. 181), no tiene permiso para salir con los amigos después del trabajo y es quien debe hacerse cargo de los hijos y llevar adelante las tareas domésticas, tampoco se le permite portar dinero ni levantarle la voz a la mujer porque las consecuencias pueden ser terribles. Aunque la situación de Pantaleón parece exagerada y bastante ridícula, esta inversión de roles deja al descubierto las condiciones en que la mayoría de las mujeres vivían luego de contraer matrimonio, ya que pasaban a estar, en el mejor de los casos, subordinadas al poder de su marido. Causa gracia que Pantaleón sea un hombre *casero* porque ese no era el espacio que le correspondía dentro del hogar, lo *normal* en la sociedad de finales del siglo XIX era que, luego del matrimonio, hubiera una división clara de tareas, mientras el hombre era el que proveía económicamente, la mujer se encargaba de mantener el hogar (Gerassi-Navarro, 1997; Calvo, 2017).

Sin embargo, si se reflexiona sobre la risa que genera la situación de este personaje y la mano firme con la que lo controla la esposa, que es capaz de pegarle al *pobre* Pantaleón, lo que la autora está haciendo no es más que mostrar las condiciones en las que vivían las mujeres. De un modo aún más velado, también está abogando por la independencia femenina, tal como lo hace la corriente de las emancipadoras, para que su vida no sea únicamente dedicarse al hogar, sino que incluya la posibilidad de conseguir un trabajo, producir su propio dinero y ser ella misma la que administra su vida, no vivir bajo la tutela de un hombre como si aún fuera una niña.

El último de los cuadros que consideraremos dentro de esta línea de análisis es «En estos tiempos...». Este relato se diferencia de los anteriores por presentar una visión únicamente masculina, ya que se trata de un diálogo, dividido en dos partes, entre dos hombres solteros, Sacaparches y Gallipavo, uno a favor y el otro en contra de la obligación de casarse. Durante la primera parte, que es la más extensa, los personajes intercambian opiniones sobre cuál es el mejor tipo de mujer para casarse; mientras Sacaparches plantea que la mejor opción es una mujer sabia, Gallipavo sostiene que la mujer ideal es la que conoce los deberes de la casa, porque es lo único que necesita saber.

Para persuadirlo, Sacaparches le recita la carta que una tal *Dorrotea Parrada* le envió a *Don Gerrónimo* para decirle que le gustaría casarse con él. La misiva es una seguidilla de errores de redacción, que rozan con lo ridículo, cuyo objetivo es demostrar qué le puede esperar a un hombre que se casa con una mujer que carece de educación. Sin embargo, Gallipavo se mantiene firme en la idea de que desposar a una mujer educada obliga al hombre a «andar detrás de los chiquillos y ellas pasan su vida entregadas al *dolce far niente*[35]» (Wili, 1884, p. 202), que el camino más provechoso a seguir es casarse con una mujer que tenga poca educación y una buena dote. La segunda parte del cuadro transcurre un año después de esta discusión, mientras Gallipavo continúa soltero y aún vive con la madre, Sacaparches se ha casado y separado de una mujer «pobre, pero bien educada» (Wili, 1884, p. 202). A raíz de la suerte que corrió con su esposa, Sacaparches, que antes defendía la unión matrimonial, le recomienda a su amigo que continúe soltero hasta conseguir una buena posición económica, porque mantener a una mujer es muy caro.

Este cuadro parece encontrarse en las antípodas de los anteriores, pero, en realidad, la sátira es más sutil y la reflexión que puede realizarse después de la risa es más profunda. Se invita a pensar sobre la posición de la mujer dentro del «mercado matrimonial», ya que estos hombres intercambian opiniones como si se tratara de un objeto para adquirir, cuál es la que puede resultar una mejor inversión a largo plazo y cumplir al pie de la letra las obligaciones matrimoniales, mientras el marido sí puede entregarse al *dolce far niente*. También se resalta, aunque no para reforzarla, la idea generalizada de que la mujer no puede ser ilustrada y ser buena esposa, incluso Sacaparches, que quiere una mujer *sabia,* aclara que no es necesario que sea una *bachillera*, porque resultaría contraproducente.

El hecho de que la narración termine como si fuera una apología contra el matrimonio es parte de la sátira, pero el objetivo final es repensar la institución matrimonial a la luz de las nuevas corrientes de emancipación femenina, para que el hombre comprenda que la mujer tiene el derecho de hacer una vida que se extienda más allá del matrimonio. Esto incluiría la posibilidad de acceder a un trabajo que le permita hacerse cargo de sus gastos. Sacaparches y Gallipavo consideran que mantener a una esposa es muy costoso, porque son ellos los que deben pagar «las cuentas de la modista, del zapatero, del perfumista, del tendero, del abono á la temporada de Colon» (Wili, 1884, p. 202). Por lo tanto, lo mejor sería que la mujer, incluso después de estar casada, trabaje para que esas cuentas recaigan sobre ella y no sobre su marido.

Los cuadros de costumbres satíricos aquí analizados nos permiten afirmar que, pese a que Raimunda Torres y Quiroga parece abandonar su postura emancipista al crear

[35] Expresión italiana que puede traducirse como "lo dulce de no hacer nada", se refiere al disfrute del tiempo de ocio.

sus diferentes heterónimos, no lo hace, solo la disfraza con una de sus tantas máscaras de autora. Varios de los cuadros de la sección de «Retratos de brocha gorda» pueden leerse como una manifestación contra la emancipación de la mujer si no se hace una lectura profunda sobre ellos. El tinte satírico en estos cuadros es moralizador, Luciérnaga hace foco en determinados vicios de la sociedad, como en quienes no consideran necesario que la mujer acceda a la educación o que tenga independencia económica a través de un trabajo, y en el rol que cumple la esposa dentro de la institución matrimonial. Probablemente, aborda estas cuestiones desde el humor para no caer en el género ensayístico, principalmente porque Luciérnaga nunca abrevó en él y no respondería a la imagen de esta *escritora*. De este modo, crea una pieza literaria risible, que puede ser disfrutada por cualquier «tuerto que se tropiece con ellas», pero cuyo mensaje final solo va a llegar a aquel que esté preparado para leerlo.

Conclusiones

Raimunda Torres y Quiroga, a través del recorrido aquí realizado, ha demostrado ser una personalidad literaria muy interesante del siglo XIX, ya que los nueve años que transcurrieron entre el primer y el último texto publicado por ella le dieron la posibilidad de reinventarse continuamente. El primer rechazo por parte de la escena literaria lo vivió poco tiempo después de comenzar a publicar al manifestarse, a través de un ensayo, a favor de la emancipación de la mujer. Este hecho la condujo a buscar una solución que le permitiera seguir apareciendo en las revistas literarias, por lo que Torres y Quiroga eligió, como hemos señalado a lo largo del trabajo, construir una serie de máscaras literarias para continuar escribiendo.

La autora, como señala Abraham (2014), no solo comenzó a firmar con otros nombres —Matilde Elena Wili, Luciérnaga, Celeste—, sino que le asignó a cada uno de ellos una personalidad asociada al estilo literario que cultivaban, y no volvió a proclamarse explícitamente a favor de la emancipación con ninguno de ellos. Sin embargo, nunca abandonó esta postura; Wili, en sus cuentos sobrenaturales, denuncia la violencia a la que era sometida la mujer, avalada por la institución matrimonial, y Luciérnaga, no solo critica el rol que cumple una vez casada, sino que defiende la educación y la independencia económica desde sus retratos.

Se ha demostrado a través del análisis de la comedia de la calle Cuyo, segundo relato de las «Plumadas» publicadas en *El Indiscreto*, y en los cuadros seleccionados de «Retratos de brocha gorda» que Torres y Quiroga nunca dejó de abogar por la liberación femenina. Únicamente, comenzó a abordarla desde una perspectiva más conciliadora con el entorno literario a través del heterónimo de Luciérnaga; apeló a recursos como la risa o la sátira para disfrazar las críticas que realizaba. Aunque puede parecer que se está mofando de la mujer que cree que puede ser escritora sin haber leído nunca

un libro, riéndose de la que invita a un hombre a su cuarto o haciendo una apología de lo innecesario que es educarla, está denunciando las prácticas que avalan ese comportamiento. La autora recurre a la capacidad del lector para descubrir el mensaje que se oculta detrás de la primera risa, y afirma que la mujer tiene el mismo derecho que el hombre a continuar con su vida si ha quedado viuda, que debería poder acceder a todos los niveles de educación y que el hecho de que decida formarse académicamente no le impedirá ser buena esposa y madre.

El fenómeno Torres y Quiroga fue algo excepcional para la sociedad porque hizo del misterio su zona de confort. Las certezas que parecen rodearla no son tales: las máscaras literarias pueden ser asociadas entre sí gracias a la presentación del libro, pero no usa su verdadero nombre para publicarlo; se manifiesta en contra de la emancipación de la mujer, pero veladamente la sigue defendiendo; desaparece de la escena literaria de Buenos Aires, pero continúa publicando en Uruguay; es Torres y Quiroga, pero también es Celeste, Estela, Wili y Luciérnaga. El haberse reinventado tantas veces coloca a esta autora a la vanguardia de las letras decimonónicas, porque, mientras muchos escritores pasan la vida buscando su voz, Raimunda Torres y Quiroga, en menos de diez años, la encontró en la multiplicidad de voces.

Referencias bibliográficas

Abraham, C. (2014). Raimunda Torres y Quiroga: Precursora de la literatura fantástica argentina. En Abraham, C. *Historias inverosímiles* (pp. 9–68). Buenos Aires: Tren en movimiento.

Anónimo (1884). Nuestros grabados. *El Indiscreto*, *22*, 170.

Borges, J. L. (2015). Borges y yo. En *El hacedor*. Buenos Aires: Debolsillo.

Buret, M. F. (2017). La encrucijada feminista en la escritura de Raymunda Torres y Quiroga. *Plurentes. Artes y letras, 7*, 1–16.

Calvo, N. (2017). Cuidar la familia, forjar la nación. La institución matrimonial y el modelo de familia. Argentina, Siglos XIX–XX. *Prohistoria*, *27*, 37–54

Crespo, N. (2017). La ambivalencia como marca: debates de Josefina Pelliza de Sagasta en la prensa. En de Paz Trueba, Y., Caldo, P. & Vassallo, J. (coords.), *Actas de las III jornadas de investigación y reflexión sobre historia, mujeres y archivos* (pp. 125-131). Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

De Cózar, R. (2013). Converso con el hombre que siempre va conmigo: los heterónimos en Antonio Machado. En Barrero Fajardo, M. (comp.), *La heteronimia poética y sus variaciones transatlánticas* (pp. 29–46). Bogotá: Ediciones Uniandes.

Diccionario de la Lengua Española (2019). (*DLE*). Recuperado de https://dle.rae.es/

Frederick, B. (1998). *Wily Modesty. Argentine Women Writters, 1860–1910*. Estados Unidos: ASU.

Freud, S. (1992). El creador literario y el fantaseo. En Freud, S., *Obras completas. Tomo IX* (123–135). Buenos Aires: Amorrortu.

Gerassi–Navarro, N. (1997). La mujer como ciudadana: desafíos de una coqueta en el siglo XIX. *Revista Iberoamericana, LXIII* (178–179), 129–140.

Guidotti, M. (2011). Juana Manuela Gorriti, una periodista del siglo XIX. *Caracol.* Ejemplar dedicado a: Dossiê Século XIX. ISSN-e 2317-9651, ISSN 2178-1702, Nº. 2, 42-71.

Heine, H. (2003). El regreso. En *Libro de los cantares* (pp. 94–95). S.d. Recuperado de https://biblioteca.org.ar/libros/89750.pdf

Judith (1876). La mujer. *La Ondina del Plata, 23*, 267.

Luciérnaga (1879). Plumadas. *El Álbum del Hogar, 52*, 413.

Luciérnaga (1885). Plumadas (Para "El Indiscreto"). *El Indiscreto, 46*, 115–116.

Maingueneau, D. (2015). Escritor e imagen de autor. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 24*, 17–30.

Masiello, F. (Comp.) (1994). *La mujer y el espacio público. Periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX.* Buenos Aires: Feminaria.

Pupo–Walker, E. (1978). El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde. *Revista Iberoamericana*, *XLIV*, 1–15.

Ruelas, M. (2010). *José Emilio Pacheco ante la heteronimia. El lado apócrifo del autor.* México: Universidad de Guadalajara.

Swiderski, L. (2011). Autorrepresentación autoral y máscaras del yo. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, 22*, 241–256.

Torres, D. (1989). *Diente del Parnaso* de Caviedes: de la sátira social a la literaria. *Mester, 2,* 115–121.

Torres y Quiroga, R. (1885). Noche del alma. *El Indiscreto, 44*, 98–99.

Torres y Quiroga, R. (1994). La emancipación de la muger. En Masiello, F., *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX* (pp. 110–112). Argentina: Feminaria.

Vicens, M. (2016). *La escritora hispanoamericana en la cultura argentina de entresiglos*. [Tesis doctoral]. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Vicens, M. (2017). Ensayos profesionales: literatura, mujer y trabajo en la prensa porteña finisecular. *Anclajes, XXI* (2), 77–94.

Wili, M. E. (1879). La gran causa del bello sexo. La emancipación. *El Álbum del Hogar, 34*, 267.

Wili, M. E. (1879). La gran causa del bello sexo. Educación de la mujer. *El Álbum del Hogar, 40*, 317.

Wili, M. E. (1879). La gran causa del bello sexo. Educación de la mujer. *El Álbum del Hogar, 42*, 332.

Wili, M. E. (1884). Cecilia. *El Indiscreto, 23*, 180–182.
Wili, M. E. (1884). *Entretenimientos literarios*. Buenos Aires: Imprenta Colón.
Wollstonecraft, M. (2013). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Buenos Aires: Taurus.
Wuili, M. E. (1879). La gran causa del bello sexo. La emancipación. *El Álbum del Hogar*, *31*, 247–248.
Wuili, M. E. (1879). La gran causa del bello sexo. La emancipación. *El Álbum del Hogar, 32*, 252–253.
Wuili, M. E. (1879). La gran causa del bello sexo. Educación de la mujer. *El Álbum del Hogar, 36*, 286.

Capítulo 6
Entre ángeles y cortesanas: Celmira Acosta Cardoso, una voz indignada frente a la difamación

Victoria Pérez Cassettari[1*]

Los dos primeros censos nacionales realizados en la Argentina han permitido ubicar datos precisos sobre Celmira Acosta Cardoso. En el de 1869 se registra que tenía tres años, aparece su nombre junto al de sus hermanos y el de sus padres, todos nacidos en Buenos Aires, Argentina. Años después, en 1895, reaparece con veintidós años (eran usuales los errores en las edades y los apellidos) y con una familia menos numerosa. Una de las columnas del censo requiere aclarar la «profesión, oficio, ocupación ó medio de vida» del habitante y en la referencia que corresponde a Celmira se lee: «escritora». Para 1895, entonces, la autora ya escribía, quizás incluso publicaba y cobraba por ello. Lamentablemente, solo hemos podido acceder a textos posteriores a esta fecha: *Mi padre* (1898), en el que asume la defensa de su progenitor frente a las acusaciones y el posterior encarcelamiento por la presunta falsificación de un testamento; y doce relatos[2] publicados entre 1898 y 1899 en el periódico porteño *El sol del domingo*, también llamado *El sol: semanario artístico literario*[3]. Hasta hoy, ninguna de sus obras ha sido analizada de manera crítica.

[1*] Alumna avanzada de la carrera de Letras de la Universidad del Salvador (USAL). Correo electrónico: victoria.perezcassettari@usal.edu.ar.

[2] Para el resto de sus cuentos publicados ver: *El sol del domingo* (1898) año 1, N.º 3 (cuento «¡Arriba!»); año 1, N.º 5 («Le pertenecía»); año 1, N.º 8 («Y á la media noche»); año 1, N.º 12 («Brina y Brandt»); año 1, N.º 17 («Lámparas viejas»); año 1, N.º 19 («Alegría, alegría»); año 1, N.º 24 («Claro de luna»); año 1, N.º 28 («Héroes oscuros»); año 1, N.º 31 («Resurrección»). *El sol: semanario artístico literario* (1899) año 2, N.º 32 («Respetad!...»); año 2, N.º 34 («Infantes»). La colección está disponible físicamente en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, y virtualmente en el sitio web de dicha institución. Seguimos en la búsqueda de más publicaciones periódicas de la autora.

[3] Con respecto al nombre del periódico, Washington Pereyra (1993) aclara que durante el primer año se publicó como *El sol del domingo*, en Buenos Aires, imprenta F. Ortega. Al cambiar de nombre, en 1899, a *El sol: semanario artístico literario*, se consigna que se sigue publicando en Buenos Aires, pero en los «Talleres Gráficos de J. Cúneo». En las citas del presente trabajo, se consigna como *El sol*.

Olvidada por los diccionarios de autores argentinos, hemos decidido contar su historia y editar, por primera vez, su último cuento recuperado hasta la fecha: «La obra» (1899). Este es el relato de una joven artista humillada por el público que, según la línea de análisis que propondremos, genera una resistencia no solo frente a la difamación, sino también frente al ideal femenino del siglo XIX, la mujer "ángel del hogar". El objetivo del trabajo será, en consecuencia, identificar el funcionamiento de la resistencia que genera frente a las identidades impuestas[4].

Hemos considerado prudente, antes de comenzar con el análisis de su cuento, echar luz sobre la figura de esta escritora desconocida y para hacerlo nos apoyaremos en su obra autobiográfica *Mi padre*, publicada en 1898, en Buenos Aires, y presentada como el «desahogo de una hija, que en una hora de angustia infinita, se le sujirió la idea de escribir estas pájinas»[5] (Acosta Cardoso, 1898, p. 4). Solo hemos logrado rastrear dos ejemplares, uno en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, disponible para su consulta por el público general y el segundo, en una librería de antigüedades en el estado de Nueva York, Estados Unidos.

En este texto relata que, en marzo de 1896, Rufino Acosta Cardoso, escribano público de San Miguel (Buenos Aires), fue acusado de falsificar el testamento de la señora Emilia Cufré de Parra con el propósito de quedarse para sí tierras y riquezas. La autora presenta un documento firmado por el fiscal E. Johanneton que detalla los sucesos acaecidos el día del deceso de la testamentaria: el escribano fue convocado por la convaleciente para dejar por escrito su herencia y, ya que no tenía descendencia biológica, Cufré de Parra designó como beneficiario a su hijo adoptivo, del que no se aclaran los datos. Además del escribano y la interesada, se encontraban los siguientes testigos: un escribiente, empleado de Rufino desde hacía un mes, y tres paisanos. Una cláusula del testamento designaba, efectivamente, al padre de la autora como copropietario de unas tierras junto con la señora Cufré de Parra. Ante esta resolución, un pariente lejano de la testamentaria acusó al funcionario de falsificación del documento con el apoyo de las confesiones del empleado de Rufino y de los tres paisanos testigos. Celmira deja entrever que las razones que movieron al denunciante fueron puras especulaciones y una promesa de fortuna hecha por un abogado de dudosa procedencia que involucró al resto de los testigos para fortalecer la denuncia.

El escribano, al enterarse de la orden de detención a su nombre, se presentó ante las autoridades y fue apresado. Paralelamente, los periódicos aseguraban la huida del escribano y la posterior captura del prófugo por parte de las fuerzas armadas. La escritora

[4] El trabajo aquí presentado guarda relación con el análisis de Rosina Pallotti, en el capítulo 5, sobre la obra de Raimunda Torres y Quiroga.

[5] Se respeta la grafía original de los textos de la autora.

relata que investigó la veracidad de estas publicaciones apócrifas con los responsables de ellas:

> Un letrado amigo, periodista también, nos ha esplicado el secreto de esas publicaciones, que son introducidas de escondite entre otras que son admisibles… Al día siguiente los mismos redactores se muestran sorprendidos, por ellas, pero eso de encontrar al autor ni con garfios!... Solo habría pues que lanzar esta pregunta al «anónimo», ¿quién… lo comisionó? Se entiende, se entiende!... (Acosta Cardoso, 1898, p. 44).

Era tal el agobio sufrido por Rufino Acosta Cardoso que un diputado, cuyo nombre no es revelado, visitó las redacciones y pidió que se resguardara la integridad del escribano y se finalizara con su escarnio público.

Celmira, en consecuencia, fue firme con sus denuncias en *Mi padre*: culpó a la prensa de divulgar información privada del acusado sin asidero fundado y a partir solo de falsos testimonios surgidos en la vecindad, lo que llevó a la destrucción de la honra de un hombre que no tenía una condena oficial. La autora apeló a la libertad de expresión para denunciar la difamación que había sufrido su padre, afrenta que consideró como el nuevo mal de fin de siglo:

> En verdad, parécenos asunto delicado el atacar á una fortaleza tan sólidamente asegurada como la prensa diaria, pero al hacerlo, nos valemos de un derecho: el de juicio libre, por lo tanto el de libre-plática, ultrapasado acaso muy a menudo en sus crónicas gacetillas-novelas, por esa misma prensa, que respetamos, pidiéndole, sin embargo igual respeto y mayor consideración por la honra y bienes de la comunidad, que (en nosotros está uno de tantos ejemplos) sufre rudísimos ataques por ella, desmoraliza al pueblo á nuestro juicio, alhagando tendencias mezquinas, y tiende á dar amplio desarrollo á ese nuevo mal de fin de siglo en el que, según espresión de François Copeé «agosta sus fuerzas» la Francia, y nos está contaminando: la difamación (Acosta Cardoso, 1898, p. 45).

No solo es cuestionado el accionar de la prensa periódica, sino también el de la justicia. La hija del acusado denuncia que su padre fue apresado sin habérsele comunicado de manera formal la causa por ser secreto de sumario. Luego de un año de haber estado encarcelado sin condena y sin comunicación oficial de la causa, el juez responsable fue apercibido y corrido del cargo por su demora en instruir el sumario. Las únicas pruebas en su contra, asegura Celmira, eran los testimonios del pariente lejano de Cufré de Parra, el reciente empleado de Rufino y los tres paisanos que oficiaron como testigos. Tiempo después, continúa, estos tres últimos confesaron haber estado ebrios al momento de testificar.

> ¿No habría acaso tiempo de dar la orden de detención, cuando de autos resultara culpabilidad? ¿Y si no acaecía tal cosa, como á primera vista parecía, pues, tenía todo aquello la forma de una tramoya, era cosa de perder á un distinguido

> y honorable jóven, perfectamente reputado y vinculado socialmente, por dos ó tres «chismes de comadre», de unos cualquiera?... Oh, muy bien!... En tanto derrumbe es lo único bueno que se ha hecho (Acosta Cardoso, 1898, p. 52).

No obstante los esfuerzos de su abogado y de su familia, Rufino Acosta Cardoso continuó preso, hasta donde sabemos, durante dos años. Su hija escribió el texto con su padre aún en la cárcel y ya anticipaba que, una vez liberado, se irían lejos. Hacia el final de la obra la autora escribe:

> Continuaré llevando en el alma los ideales de independencia que he heredado: nada al favor, todo al propio esfuerzo. Trabajo!... Trabajo!... Trabajo!... Obrera del trabajo surjiré á la vida por la cual me paseé convidada sonriente á perenne banquete, y le disputaré como mi padre un día, sus triunfos únicos, que no se compran, que no se obtienen con las fortunas de los reyes, el oro de las arcas más rebosantes, ni el favor de todos los potentados de la tierra!..
> Tomaré mis pinceles, empuñaré el cincel, horadaré el mármol y le arrancaré mórbidos dorsos bellos, y también de barro, de barro dócil que se amolda á la mano que le imprime forma, construiré una estatua, mi estatua soñada!... Será barro cocido!... Podrán romperla, pero nadie, nadie le dará nueva forma!... (Acosta Cardoso, 1898, pp. 62-63).

Seleccionamos este fragmento final de *Mi padre* para dar paso al análisis de «La obra», último cuento recuperado hasta hoy de Celmira Acosta Cardoso, por la evidente analogía temática. En principio, la autora resume los ideales que venía pregonando durante su relato: los logros que se consiguen mediante el estudio, el esfuerzo y el trabajo son los únicos honorables. Su padre, aunque de posición privilegiada, no pidió nada a sus progenitores ni a sus pares. Ni en el momento más oscuro de sus vidas, el encarcelamiento de Rufino, traicionaron su ética y la familia esperó paciente a que la justicia actuara de manera correcta. Por último, anuncia su deseo de crear una estatua que moldeará con sus propias manos y advierte que preferiría su destrucción, antes que permitir su deformación por agentes externos. Así Acosta Cardoso anticipa, consciente o no de ello, el tema y desenlace del cuento «La obra» que habrá de publicar un año después.

«La obra» fue publicado el 24 de junio de 1899 en *El Sol: semanario artístico-literario*, periódico de ideología anarquista de Buenos Aires, de tirada semanal, que editaba poesías, cuentos cortos, cartas abiertas, fragmentos de drama, ensayos y crítica social. Alcanzó los ciento setenta y cuatro números, desde 1898 hasta 1903. Su director, Alberto Ghiraldo, fue una figura reconocida del anarquismo argentino por su labor como fundador de diversas revistas y periódicos libertarios, como *La protesta* (1904-1906) e *Ideas y Figuras* (1909-1920), entre otros. Ghiraldo escribió poesía, teatro, ensayos y, al viajar a España en 1916 —año de la asunción del presidente ar-

gentino Hipólito Yrigoyen— se dedicó a la publicación en dicho país de obras de Benito Pérez Galdós, José Martí y Rubén Darío. Este último mantuvo una relación de estrecha amistad con Ghiraldo y colaboró de manera frecuente en las publicaciones de *El Sol*. El cuento de Acosta Cardoso se publicó en el número cuarenta y uno, en el cual participaron Alberto Ghiraldo, Rufino Blanco Fombona, Carlos Malagarriga, Emilio Castelar, Paul Groussac, Eduardo Zamacois, Antonio Atienza y Medrano y Miguel de Unamuno, destacados representantes del mundo de las letras en Argentina y en España. Si bien la participación femenina más usual en *El sol* era la de Celmira, también encontramos publicada, en menor cantidad, narrativa de Emilia Pardo Bazán y traducciones de Delfina Mitre de Drago.

Comentaremos brevemente el argumento del cuento para luego profundizar en las líneas de análisis planteadas. Livia, joven artista de la familia Cisneros, presentó al público la estatua que esculpió ella misma en su taller. El evento social, para su sorpresa, terminó con la difamación de su persona. Algunos aseguraron que Livia era una cortesana que había pagado a un pobre artesano por la talla en mármol. Otros agregaron que era una mujer de pasado oscuro y mal influenciada por su abuelo y su tío. La escultora decidió guardar para sí las calumnias que se decían sobre ella, no las compartió con los pocos miembros que formaban su familia, ni buscó su defensa. Sufrió internamente por las injurias que manchaban su honor y se replicaban en la ciudad. Unos días después, en medio de sus tormentos, echó llave al taller con el fin de abandonar la obra, pero esa noche al no poder olvidar su creación volvió a entrar. En la habitación resonaron las risas del gentío que seguían ridiculizando y difamando su nombre, que la atacaban física y emocionalmente. La artista se abalanzó sobre su estatua para protegerla de estas voces y entendió que, en verdad, la que se burlaba era su obra, una Mesalina que de pronto le sonreía y se mostraba a la multitud: «Nó; no era la carcajada blasfema del mundano desenfreno la que había resonado á sus espaldas; era el grito de su mismo mármol —su obra— la que proclamaba su oprobio de mujer» (Acosta Cardoso, *El Sol*, 24 de junio, 1899, p. 2). Ante esta circunstancia inesperada, Livia empuñó un martillo y la destruyó.

Antes de continuar, creemos necesario mencionar la ambigüedad que presenta la narración al momento de describir la difamación pública. Se lee en el cuento:

> mostró [la estatua] en público y oyó un murmullo de allí á poco […]. Se comentaba á la artista y á la mujer! […] Quien decía ser aquella, una cortesana famosa que en busca de sensacional aventura, acababa de hacerse construir por un escultor pobre que explotaba, la hermosa estátua; quien —que el abuelo Isnard y D. Albano eran unos impostores titiriteros que adiestraban á su pupila en la superchería; quien —al fraguar al rededor de aquella vida pura pasado tenebroso, se dijo uno de tantos favorecidos por sus vergonzosos caprichos! […] ¡Oh, honra de mujeres! (Acosta Cardoso, *El Sol*, 24 de junio, 1899, p. 2).

Por la manera en la que está relatado, la muchedumbre podría haber asegurado, por un lado, que Livia, una cortesana, hizo esculpir a un artesano una escultura representando su figura; y por el otro, que la mujer misma representada en el mármol (es decir, el modelo) era una cortesana. No obstante, ambas interpretaciones conducen, en primer lugar, a que Livia se le niegue la autoría de su obra y, en segundo lugar, a que sea considerada como una prostituta: ya sea como una prostituta que modeló para ser representada en la obra de un artesano o como una prostituta que le encarga al artesano la obra.

Habiendo dicho esto, consideramos que, y esta es nuestra hipótesis, la destrucción de la estatua se configura como el acto final de una serie de mecanismos de resistencia que surgen como reacción a las identidades impuestas socialmente sobre la protagonista: una Livia-ángel, ideal femenino del siglo XIX que propone a la mujer en el hogar como agente encargado de la reproducción, la crianza y el cuidado de los valores familiares, vedada de sentir emociones violentas como la indignación y la ira; y una Livia-cortesana, imagen ridiculizada de la prostituta embustera con la que la identificó la muchedumbre. Nos proponemos, por consiguiente, identificar en el texto estos mecanismos, a saber, actos que, condicionados por las limitaciones de un paradigma de la domesticidad, lo desafían. No se trata de la subversión total del orden, sino un modo de impugnar lo atribuido a la feminidad desde el lugar en el que se encuentra la protagonista.

Antes de abordar el análisis de la obra de Acosta Cardoso es preciso definir lo que entendemos por ideología de la domesticidad, la cual debe su fundamento al sistema burgués. La sociedad europea del siglo XVIII se organizaba de tal manera que en una misma casa convivían varias generaciones familiares y la servidumbre. El espacio doméstico era el laboral. Con la llegada del siglo XIX, el crecimiento de las urbes y la transformación económica y social, el trabajo se trasladó fuera de las fronteras del hogar y la actividad humana se reorganizó, como explica Susan Kirkpatrick (1991), en una esfera pública, centro del poder, en la cual se inscribe la producción, la economía y la política, y una privada y ahistórica que acoge el mundo familiar y sentimental.

Este cambio significó, a su vez, una asimetría e inequidad entre los géneros, vinculados cada uno con estos espacios. El hombre burgués se especializó en tareas laborales ajenas a la vida hogareña y la mujer, en el cuidado de la casa y de los hijos. A finales del siglo XIX, entonces,

> ya era comúnmente aceptada la creencia de que el hombre es activo y racional y que está calificado para el mundo del trabajo y del comercio mientras que la mujer es pasiva y emocional y, por tanto, resulta apropiada para labores domésticas y de crianza (Belgum en Zubiaurre, 2000, p. 356).

La identidad femenina fue definida por su función reproductiva y por su rol civilizador en la familia con lo que se aseguraba la continuidad del sistema de valores de la

sociedad. Bridget Aldaraca (1992) explica que, si bien se esperaba de ella un desarrollo sentimental superior al del hombre, su ternura hacia su esposo e hijos no podría convertirse en pasión o lujuria, sentimientos reservados para las prostitutas y amantes. El «ángel del hogar» se definió, continúa Aldaraca, por su abnegación, pasividad, pudor y recato, dejando de lado cualquier manifestación de su sexualidad. La psique femenina fue entendida solamente como maternal, tierna y amorosa. Desde la perspectiva de la cultura dominante, explica Peluffo (2016), la mujer del siglo XIX debió reprimir o disimular emociones que no pertenecían a la ideología del recato del «ángel del hogar»: la rabia, el orgullo, la indignación y la ira le eran vedados. Estas eran emociones problemáticas que dificultaban su papel como agente social y su relación con el entorno. De igual manera, no le estaba permitido manifestar cualquier forma de deseo, ambición, rebeldía o aspiración personal (Kirkpatrick, 1991). Sarah Ahmed (2019) interpreta que el sujeto femenino estaba circunscripto a un paradigma de felicidad y de conformidad con su estado que perpetuaba aún más la desigualdad y la opresión. Era el deber de la mujer ama de casa mantener la felicidad dentro del hogar, como nota Ahmed a partir de los lineamientos de Rousseau en el *Emilio* (1762), escrito un siglo antes. Pero esta dicha, explica la autora, era condicionada: dependía de la felicidad ajena, a saber, de la de su cónyuge, sus hijos y sus padres. De esta manera, para ser feliz debía adaptarse a los deseos de su familia, lo que generaba en ella una presión constante por servir al otro.

La misma Celmira aportó una visión acorde a este ideal de abnegación femenina al contar, en *Mi padre* (1898), cómo su madre «sobre la Vida de mi padre se vació el alma grande» (Acosta Cardoso, 1898, p. 21). Es tal la entrega de la madre hacia su familia que vacía incluso su alma. De igual manera describió el tipo de mujer que necesitaba su progenitor luego de la muerte de su esposa:

> él necesitaba una mujer, una mujer superior; delicada, mansa como cordero y capaz de inmolarse voluntariamente; […] manso murmullo, que sonó á su oído toda la Vida, como súplica, como clamor y como himno!.. Necesitaba á mi madre!.. Debimos remplazarla y no lo supimos... Necesitaba que le amásemos como á un niño enfermo de mal secreto, maternalmente, como aman las mujeres; y solo le amamos ¡tan inespertas éramos! como torpes pequeñuelas!... (Acosta Cardoso, 1898, p. 31).

Acosta Cardoso, en primer lugar, propone una figura paterna que dependía del cuidado de una mujer que, si bien es su esposa, debe tratarlo maternalmente, como si fuera un hijo. Además, debe ser acorde al ideal: delicada, mansa y abnegada. En segundo lugar, para las hijas es un deber reemplazar a la madre ausente, aunque, sin embargo, no han aprendido a amar al padre como verdaderas mujeres y parten de una situación de inexperiencia y torpeza. A partir de esto, señalaremos, por un lado, la

necesidad de una presencia femenina materna como núcleo funcional de la familia, lo que no significa que ese papel deba cumplirlo la madre de manera excluyente. El lugar vacante lo puede tomar otra mujer (una segunda esposa) e incluso las hijas mujeres, siempre que sean maduras. Por otro lado, leemos el lamento de la autora por no haber alcanzado todavía, ella y su hermana, jóvenes e inmaduras, la experiencia suficiente para amar y cuidar «maternalmente, como aman las mujeres» (Acosta Cardoso, 1898, p. 31). Abona esta idea lo expresado por S. Ahmed (2019), que liga la felicidad femenina a la de su familia, condicionada a buscar la dicha en el otro para alcanzar la propia.

Si bien la domesticidad era un elemento fundamental del sistema burgués, el hogar fue considerado un espacio ahistórico y, aunque aseguraba el funcionamiento de la vida civil y pública, se lo trató como políticamente intrascendente. Sin embargo, esto no impidió que algunas mujeres del siglo XIX generaran sus propios mecanismos de resistencia frente al papel que les fue conferido. Francine Masiello (1992) destaca a las argentinas que no rechazaron su confinamiento doméstico y lo convirtieron en un campo de producción: incursionaron en la prensa —revistas culturales, literarias o de moda— y escribieron narrativa breve, novelas, ensayos e incluso libros de cocina. Su participación en el periodismo les permitió, según Roncal Ramírez (2012), comenzar el proceso de desmitificación del símbolo etéreo del «ángel del hogar» porque:

> Por un lado, la acción misma de escribir y publicar les daba la posibilidad de ingresar al campo intelectual, tradicionalmente masculino, y demostrar con sus propias vidas que la esfera pública era un campo que ellas conocían y en el cual podían desenvolverse bien. Por otro lado, al constituirse en creadoras de conocimiento y emitir sus propuestas a favor de la mujer, las escritoras pasan a formar parte de la ciudad letrada decimonónica, donde la palabra escrita adquiría legitimación (p. 24).

Celmira Acosta Cardoso, por su lado, si bien menciona cualidades de la mujer que seguían el modelo angelical (mansas, abnegadas, delicadas, maternales), toma la defensa de su padre en sus manos, expresa públicamente su indignación y denuncia el accionar de la prensa y de la justicia, dos grandes poderes de la sociedad moderna, lo que habla de una resistencia a ese lugar pasivo asignado a la feminidad del siglo XIX.

En el relato estudiado, «La obra», la protagonista es introducida como organizadora del círculo familiar: Livia se encuentra sirviendo el té y está rodeada por su familia. Sin embargo, desde un comienzo se genera un gran contraste entre su interior triste, caviloso, y el exterior jovial de la escena:

> Aquella noche Livia, que se hallaba entristecida y como dominada por secreto pensamiento, no prestaba atención alguna á las palabras de su abuelo, Arnoldo Isnard que hablaba con su hijo D. Albano, padre de las dos niñas pequeñas que jugueteaban al lado del anciano [...] la atmósfera tibia del comedor parecía

> formar cadena de ternura en torno de aquellas cabezas; y eran de oirse las risas frescas de las dos criaturas, la franca de D. Albano y la del abuelo, con la melancolía del que ha vivido setenta inviernos y los ha contado por sus escarchas. Risa sin notas y sin eco… (Acosta Cardoso, *El Sol,* 24 de junio, 1899, p. 1).

Del sufrimiento interno de Livia no se menciona la causa o razón, pero sí la inacción por parte de la protagonista para compensarlo. Este silencio la une, a continuación, con la imagen de su madre fallecida que contempla la vida familiar desde lejos, escondida y sonriente: «la semi-penumbra de la vecina habitación —desde su medallón— enviaba la madre muerta, la sonrisa semi-velada de su boca muda» (Acosta Cardoso, *El Sol*, 24 de junio, 1899, p. 1), imagen que también contrasta con el ambiente alegre del salón.

Livia trabajaba con gran denuedo, en su taller, en una obra que concitaba toda su atención. En la siguiente descripción se destaca una ambigüedad en el tratamiento del alma de la artista y de su obra ya que los adjetivos elegidos pueden referirse a ambas:

> allá en su taller, encerrada con la gran estátua á la que diera vida, estaba toda el alma de Livia! Blanca, pulida, altiva y sonriente, parecía la imágen de lo inmutable en conjunción con la divina belleza, gracia, armonía; —iluminada por el destello vívido del Ideal!— (Acosta Cardoso, *El Sol*, 24 de junio, 1899, p. 1).

Se destaca en este fragmento, asimismo, la indeterminación en la descripción. Si bien los adjetivos que utiliza son abstractos como para determinar la forma física del mármol, remiten a un campo semántico fácilmente relacionable con la imagen pretendida de la mujer angelical: pureza, gracia, altivez, armonía.

Hasta este momento de la narración, la feminidad se configura a partir de Livia, su madre y la estatua quienes asumen los rasgos de la mujer doméstica, pura y sonriente que se presenta como el eje estructurador de la vida privada. Además, la protagonista es un agente silencioso y pasivo en relación con sus emociones y su interioridad, y esta última se percibe como un mundo confinado, escondido e incluso reprimido. El campo semántico predominante así lo confirma por medio de expresiones tales como: «dominada», «secreto», «encerrada».

Al continuar la historia se narra la presentación al público de la obra y, con esta, se observa el primer momento de resistencia de Livia frente a la ideal de la domesticidad. Ella no solo incursiona en un espacio ajeno al de su vida hogareña, sino que se resiste a ser el centro de atención por parte de los hombres que han concurrido a la exposición. La mirada, históricamente, se ha asociado con el género masculino por ser un medio de poder y de conquista. Las mujeres, en cambio,

> no pueden ver, porque están destinadas a ser vistas; [...] no pueden abstraer, porque en ellas se materializa, sobre todo, el encanto de lo concreto, de lo palpa-

> ble y contemplable; [...] no pueden conquistar, porque ellas son, precisamente, el territorio que reclama esa conquista (Zubiaurre, 2000, p. 119).

La protagonista desafía su condición de objeto para ser mirado por ser mujer y presenta un mediador —su escultura— entre ella y los observadores. El fin del evento social era la contemplación de la obra de arte. La muchedumbre, sin embargo, criticó «á la artista y á la mujer» (Acosta Cardoso, *El Sol*, 24 de junio, 1899, p. 2) y violentó su identidad personal al afirmar que se trataba de una prostituta embustera que había decidido pagar por la creación de la obra a un pobre artesano. Creemos que el público no pudo aceptar a una mujer-ángel, asociada al espacio doméstico, que se presentara en un espacio público con un trabajo propio y que desafiara la mirada masculina, por lo que decodificó erróneamente, ya sea de manera adrede o no, la identidad de Livia, convirtiéndola en una mujer-diablo.

En los entrecruzamientos entre la esfera privada y la pública se puede generar una resistencia en un entorno ante la invasión del otro, pudiendo incluso transformarse en un contraataque (Zubiaurre, 2000). Siguiendo esta propuesta teórica, la protagonista, anclada en el espacio privado por ser mujer, "invade" el espacio público y, como consecuencia de esta trasgresión, sufre un contraataque por parte de la gente que la difama al tomarla por una cortesana farsante, lo que significaba una afrenta al nombre y al honor de Livia. Ella, si bien durante la primera parte del relato se comportaba acorde con el ideal del "ángel del hogar", a partir del rechazo del público comenzará a impugnar las implicancias de la domesticidad al asumir un repertorio emocional ajeno al mundo femenino, en el que las emociones debían reprimirse.

Livia, indignada y consciente de lo que divulgaba la multitud, se planteará silenciosamente cómo actuar frente a las injurias. La indignación, explica Peluffo (2016), es una emoción tabú en la cultura femenina, lejana a la emocionología del «ángel del hogar», por asociarse con la defensa de la autoestima. La autora sigue los lineamientos de Bodei (2015) y Boltanski (1999). Este último, al teorizar sobre dicha reacción, afirma que parte de una injusticia cometida y que un sujeto al asumirse como indignado subraya, a su vez, su propia individualidad: se hace presente y toma partido por una causa. Junto a la indignación, continúa, la compasión por la víctima se transforma en ira, la cual conlleva un carácter performático y puede desembocar en la violencia física o verbal. Además, como afirma Bodei, la ira está

> asociada a la necesidad de salvaguardar reactivamente la propia imagen pública, real o presuntamente amenazada y de restaurar la autoestima que se cree herida. Tiene que ver, en sustancia, con la reafirmación del propio papel, de la propia dignidad y autoridad en las relaciones interpersonales o políticas (2015, p. 16).

La protagonista no se estanca en la autocompasión, la vergüenza o el resentimiento (el cual se genera cuando la ira no se expresa y se acumula, según R. Bodei, 2015). Indignarse es el puntapié para resistir la injustica cometida contra su persona y da lugar a un abanico de posibilidades vedadas para la mujer de su momento, como la autodefensa, el enojo y la violencia.

A continuación, la artista acalla sus pensamientos. Aunque pareciera ser una pérdida de la palabra y de la capacidad de expresarse, ya no se trata de la pasividad que acalla la interioridad sufriente de la mujer, sino el silencio que es elegido en beneficio propio. Si bien la artista elige esta estrategia para proteger a su familia, que ignoraba estas calumnias —resabio de su rol materno-protector—, se aleja de su anterior inacción al ejecutar un plan que consiste en no dejar su defensa en manos de los patriarcas de la familia y en resguardarlos de aquellos que difamaban su persona. Sobre la elección de este propósito se lee en «La obra»:

> Por suerte, ó por desgracia, rara vez los hombres profundizan el pensamiento de las mujeres del hogar; pasivas las conoces, pasivas deben morir, pues que, para una criatura de alma honrada, esa aparente indiferencia es conmovedora: significa, traducida en sencillo lenguaje, fé ciega!... (Acosta Cardoso, *El Sol*, 24 de junio, 1899, p. 2).

A partir de este fragmento cabe destacar, por un lado, el desinterés masculino en la profundidad psicológica de la mujer, profundidad que, efectivamente, existe. Por otro lado, la reafirmación por parte de la voz narrativa de los caracteres que se esperan del «ángel del hogar»: pasividad, honradez, indiferencia. Sin embargo, la frase es encabezada por un «por suerte o por desgracia» que cambia el sentido de esta (y, creemos, el rumbo del relato). Hace que un hecho, en este caso el desinterés del hombre, pueda ser analizado como un perjuicio o como un beneficio para sí y esta nueva lógica será fundamental para el plan que lleva a cabo la protagonista. La mujer tomará un papel de razonamiento activo y generará una posibilidad de interpretación distinta de las condiciones a las que está sujeta por el ideal de la feminidad doméstica. Explotará sus limitaciones, en este caso la sumisión en el silencio y el desinterés masculino por lo que pasa en su mente, en beneficio propio.

Luego, Livia

> en un enérgico despertar de su conciencia, tomó una firme resolución: echó llave al taller y huyó, lanzando una loca carcajada —como si tuviera ante sí la muchedumbre apiñada, y provocara sus denuestos; para tomarlos en remolino entre sus brazos y romperlos— formando luego, con sus propios despojos columna de dignidad! (Acosta Cardoso, *El Sol*, 24 de junio, 1899, p. 2).

Si bien Livia trató de alejar las críticas públicas de su familia y de su espacio privado, al encerrar la obra en el taller siente todavía la presencia de la muchedumbre apiñada que

la injuria. La indignación da paso a la ira, como anticipó Boltanski (1999), y por su carácter performático genera que el cuerpo de la joven se desenvuelva con movimientos de índole impetuosa y brusca: un despertar enérgico, una huida, una loca carcajada (primera vez que oímos su voz en el cuento), una ruptura entre brazos. Históricamente la ira se ha asociado con la locura ya que, desde un punto de vista psicológico, el individuo puede abandonar sus inhibiciones, exaltarse, destruir objetos, agredir personas y comunicarse de manera confusa y convulsa (Bodei, 2015). La rabia, en consecuencia, no forma parte del repertorio emocional de la mujer angelical, es esperable que la reprima por ser una emoción viril y peyorativamente fértil (es decir, que acarrea con ella más emociones negativas). Es en este momento cuando comienza a dilucidar una idea que posteriormente pondrá en práctica: la destrucción por mano propia. La violencia física implicada en la expresión «tomarlos en remolino entre sus brazos y romperlos» (Acosta Cardoso, *El Sol*, 24 de junio, 1899, p. 2), aunque imaginaria en este punto del relato, es de igual manera asociada al círculo masculino para la cultura dominante del siglo XIX.

Asimismo, es notable en esta misma expresión que la violencia aparezca como un acto de la imaginación de Livia (romper con sus brazos las injurias) antes de concretar la destrucción final de la estatua. La imaginación, explica S. Ahmed (2019), desde el *Emilio* de Rousseau era considerada peligrosa en niñas y mujeres:

> Existe un poderoso vínculo entre la imaginación y los problemas, lo que nos demuestra hasta qué punto, para las mujeres, el deber de felicidad está ligado a la limitación de sus horizontes, a la renuncia a todo interés por cualquier cosa que caiga fuera de lo familiar (p. 140).

Es mediante la imaginación que la mujer cuestiona el paradigma de felicidad doméstica y busca un destino distinto. En este caso, la joven recrea en su mente los agravios con que el público se burló de ella «para tomarlos en remolino entre sus brazos y romperlos» (Acosta Cardoso, *El Sol*, 24 de junio, 1899, p. 2). Sin embargo, el enojo y la posterior violencia física no tienen un significado negativo: la artista no lo ve como una salida disfuncional y perjudicial para ella y su entorno, tampoco como una venganza. Por el contrario, la entrega total a los sentimientos y a las reacciones vedadas se configura como un retorno a la dignidad mancillada por la opinión pública. Son los retazos sobrantes de la destrucción los pilares para reconstruir la honra propia. Esta idea, que propone un primer momento de destrucción necesaria para lograr una consecuente reconstrucción, es solidaria a la que se desprende del epígrafe unamuniano que encabeza el cuento: la muerte que depura y devuelve la belleza a las cosas que han vivido. Y es en su imaginación en donde la artista resignifica la emoción violenta como la reivindicación propia, «formando luego, con sus propios despojos columna de dignidad» (Acosta Cardoso, *El Sol*, 24 de junio, 1899, p. 2).

Esa noche, Livia se aleja del entorno familiar para enfrentarse con su obra abandonada y, al entrar al taller, se encuentra con las voces del exterior que se han infiltrado en su espacio privado.

> Y las carcajadas sacuden las paredes, se retuercen, se alargan; suben hasta traspasar los techos, hasta tocar las nubes y allí desatadas parecen flechas llevándose jirones ensangrentados de su carne, de su alma, de su nombre; […] Livia exhaló un gran grito; se abalanzó como para resguardar a la divina gemma; mas retrocedió horrorizada […]. Una risa extraña de bronce, partía del lábio de la misma estátua; su túnica alba, desgarrada, mostraba impúdica desnudez de Mesalina (Acosta Cardoso, *El Sol: semanario artístico-literario*, 24 de junio, 1899, p. 2).

Al querer proteger el mármol comprendió que este había mutado en una figura burlona que mostraba su cuerpo; surge la comparación con Mesalina, la escandalosa esposa de Claudio, emperador romano, recordada por la historia por sus conductas lujuriosas y su ninfomanía. Frente a esta metamorfosis, la mujer lanza un grito (última vez que la oímos) y toma su martillo para destruir a su Mesalina. Con este rebelde acto final, la artista se distancia, literalmente, del entorno familiar al que debería estar anclada para afrontar activamente sus tormentos internos y no solo asume emociones violentas que les eran permitidas únicamente a los hombres, sino que, al destruir aquello que ha construido, niega la función reproductora a la que debían atenerse las feminidades angelicales. No se afirma como un agente generador de vida, por el contrario, abate el fruto de su creación, su propia simiente.

Queda, por último, una pregunta por responder, ¿por qué mutó la estatua? Líneas atrás notamos una ambigüedad en la descripción inicial de la estatua que podía referirse tanto al mármol como al interior de la protagonista: blanca, altiva, sonriente, con gracia y armonía. Recordemos, sin embargo que, si bien por fuera Livia actuaba como el centro organizador de la familia Cisneros, su interior sufría por una «pena oculta y de ella sola» (Acosta Cardoso, *El Sol,* 24 de junio, 1899, p. 2), lejos de lo que podría considerarse como sonriente y armónico. Es por esto que creemos que no es el interior propio el que proyecta en su obra, sino más bien una imagen cuyos valores fueran los normativos y acordes a la feminidad que esperaba la sociedad. Presenta lo que la mirada de fin del siglo XIX quería ver en una mujer de su clase social, es decir, lo que querían ver de ella misma, más allá de lo que encerrara en su interior. De ahí que, como su imagen social cambió debido a la difamación pública, de igual manera lo hizo su obra convirtiéndose, ya sea de manera literal o simbólica, en la presencia burlona de la prostituta que ahora veían en ella. El relato finaliza con la mujer en soledad, sin dobles, sin voces burlonas, sin tormentos interiores. En silencio por fuera y por dentro: «Solo Livia Cisneros, de pié, [...] sin una sola lágrima; sin queja alguna; en el anonadamiento final de sus esfuerzos al estrellarse contra la lógica aplastadora!» (Acosta Cardoso, *El Sol*, 24 de junio, 1899, p. 2).

Conclusión

A modo de cierre, observamos que Celmira Acosta Cardoso intenta mostrar en los textos analizados, *Mi padre* y «La obra», que el nombre de una persona puede ser distorsionado por la sociedad, moldeado tal como se esculpe una estatua, y generar, de esta manera, una multiplicidad de voces que afirman sobre un individuo mucho más de lo que deberían, llegando a crear, incluso, una identidad paralela. La autora no se resigna a la difamación pública de Rufino Acosta Cardoso, se indigna frente las calumnias que se divulgaban —al igual que su personaje Livia— y denuncia públicamente el cuestionable accionar de la prensa y la justicia. Con estos señalamientos no pretendemos destacar el origen biográfico de su cuento, sino un eje común. En el fragmento final de *Mi padre*, Celmira reivindica el trabajo y el esfuerzo personal y advierte, mediante la metáfora de la estatua, que no permitirá que sus obras futuras se vean perjudicadas y modificadas por agentes externos. Podrán destruirlas, dice, pero nunca podrán cambiarlas.

Según el análisis que hemos propuesto del cuento «La obra», la protagonista resquebraja lentamente la imagen femenina que debía representar socialmente acorde al ideal del «ángel del hogar» que para ella significaba un silenciamiento de sus expresiones emocionales y así configurarse como un armónico núcleo organizador de la vida familiar. Hemos señalado diversos mecanismos de resistencia que Livia utiliza: "invadir" el espacio público, resistirse a la mirada masculina al presentar a la estatua como intermediario, no dejar su defensa en manos ajenas. Con la destrucción final de Mesalina rompe no solo con la imagen de la prostituta con la que la identificó la opinión pública, sino también con la del «ángel del hogar» a la cual, debido a su contexto, debía atenerse: al momento de echar abajo su propia creación asume emociones iracundas, y abandona la pasividad y su papel como agente generador de vida atribuido a la feminidad. La escultora se resiste a ser subsumida en un mundo en el que predomina la mirada patriarcal. Ha transgredido las reglas que la sociedad ha dictaminado para las mujeres y finalmente se atreve a dejar el espacio doméstico para adentrarse en el espacio del taller, ámbito de su creatividad e intimidad. Allí, si bien la joven asume emociones vedadas para los sujetos femeninos, como la indignación, la rabia y la reacción violenta y destructora, todo aquello lo hace en un profundo silencio: su círculo familiar en ningún momento se percata de lo sucedido. Podría interpretarse este hecho como lamentable, ya que Livia, entonces, sigue atada a ese espacio silencioso al que debían sumirse las identidades femeninas del hogar. No obstante, como dijimos, no es esa la lógica que sigue la protagonista. Durante el relato, la joven explota sus limitaciones en beneficio propio y esta no será la excepción. Lo dicho apunta hacia la conclusión de que su rebelión final por ser íntima y privada —ella es la única presente en el taller— demuestra que Livia logra independizarse de su búsqueda de la aprobación ajena. La

estatua, recordemos, originalmente buscaba representar un ideal femenino celebrado por la cultura dominante, lo que habla de una tendencia de la artista por darle importancia a la mirada y al deseo ajeno, por dar preponderancia a la felicidad de los otros. Finalmente, elige no restituir su honra en público, sino cosechar en la intimidad una ira que dará paso a la reconstrucción de su dignidad golpeada.

La difamación, aseguró Celmira, es el gran mal del siglo. La autora de carne y hueso eligió afrontar la acusación y defensa de su padre en público; su personaje de papel, en cambio, lo hizo en la privacidad. Ambas, no obstante, se niegan a ocupar el lugar pasivo al que estaban ancladas como mujeres del siglo XIX y asumen su indignación. La resistencia que alza Livia Cisneros frente a los mandatos sociales se desarrolla de manera dicotómica, por un lado, mediante el silencio y, por otro, con el grito interior que expresa a través de un acto violento, pero liberador. Y esta dualidad se sintetiza en su rebelión final: íntima, reivindicadora e independiente de la mirada del otro.

Referencias bibliográficas

Acosta Cardoso, C. (1898). *Mi padre*. Buenos Aires: Imprenta Europea de M. A. Rosas.

Acosta Cardoso, C. (1899). «La obra». *El Sol: semanario artístico-literario*, 41, 1-2.

Ahmed, S. (2019). Feministas aguafiestas. En *La promesa de la felicidad* (pp. 123-191). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

Aldaraca, B. (1992). *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España.* España: Visor.

Bodei, R. (2015). *La ira: pasión por la furia*. Madrid: Antonio Machado Libros.

Boltanski, L. (1999). The topic of denunciation. En *Distant suffering: morality, media and politics* (pp. 57-76). Cambridge University Press.

Kirkpatrick, S. (1991). *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España.* Madrid: Cátedra.

Masiello, F. (1992). Angels in the argentine house. The women's debate on domestic life, female education, and writing. En *Between civilization and barbarism. Women, nation and literary culture in modern Argentina.* University of Nebraska Press.

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

Peluffo, A. (2016). Introducción. Emociones que importan. En *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina* (pp. 13-31). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.

Peluffo, A. (2016). Afectos "negativos": La indignación y la rabia en Flora Tristán. En *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina* (pp. 49-63). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.

Pereyra, W. L. (1993). *La prensa literaria argentina 1890-1974: Los años dorados 1890-1919*. 1. Buenos Aires: Librería Colonial.

Roncal Ramírez, F. R. (2012). *Con un pie dentro y otro fuera: el espacio público y privado en la narrativa femenina del siglo XIX*. University of Iowa.

Zubiaurre, M. T. (2000). *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica.

Capítulo 7
Herminia Brumana contra la desorientación

Jéssica Sessarego[1*]

En el pequeño pueblo de Pigüé, en la provincia de Buenos Aires, nacía en 1897[2] Herminia Brumana, quien suele ser recordada como una destacada maestra[3] y figura pública. Sin embargo, además de su labor educativa, Brumana se dedicó especialmente a la literatura y participó asimismo de varias publicaciones periodísticas[4]. Estas tres actividades se cruzaron a lo largo de su vida, siempre marcadas por su fuerte compromiso con la realidad circundante.

Para el presente trabajo, interesa sobre todo su actividad literaria y la vocación pedagógica que a menudo se desprende de ella. Como señala uno de sus biógrafos, Jorge Rodríguez Tarditi, Brumana cumplió ampliamente con «enseñar, alentar, orientar, presentar la vida sin asperezas y sin cobardías» (1956, p. 5). Se intentará ver esto

[1*] Licenciada en Letras, correctora literaria y profesora por la Universidad del Salvador (USAL); diplomada en Géneros, Políticas y Participación por la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS); maestranda en Literaturas de América Latina por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Docente e investigadora en la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS) y en IIFLEO, Universidad del Salvador (USAL). Correo electrónico: jessica.sessarego@gmail.com.

[2] Las fuentes difieren respecto de esta fecha. La investigadora Marina Becerra (2016) le atribuye el año de nacimiento que aquí se consigna. Sin embargo, la educadora Marta Samatán (1974), contemporánea de Brumana, sugiere que habría nacido el 12 de septiembre de 1901. Graciela Queirolo (2009) tuvo ocasión de consultar con una de las nietas de Brumana, Herminia Solari, quien le habría indicado que en la partida de nacimiento figura el año 1897. Según esta fuente, Brumana habría declarado intencionalmente ser menor para ocultar el hecho de que le llevaba dos años a su marido (p. 95).

[3] No obstante, incluso dentro del ámbito de la educación, al que realizó sus mayores aportes, Brumana no siempre es debidamente recordada. En una nota de *La Nación*, la directora de escuela Asunción Cavalletto confiesa que descubrió a Brumana solo a partir de ser asignada a una escuela que la tenía por patrona (*La Nación*, 2004, §21).

[4] Según la publicación *Radiolandia* n.° 442 (1936), Brumana también habría escrito letras de canciones. Allí, en una entrevista, el compositor Rodolfo Avilés comenta que su próxima obra musical en ver la luz será el vals «Carga de besos», cuya letra estuvo a cargo de nuestra autora (p. 42).

en particular en uno de sus primeros libros, *Cabezas de mujeres* (1923), y se analizará en profundidad un relato titulado, justamente, «Las desorientadas», a partir de los conceptos de género (Lamas, 1996; Scott, 2013) y de desvío (Butler, 2015; 2016).

La historia de una vocación

Brumana era hija de los inmigrantes italianos Juan Bautista Brumana y Delia Piatti[5], que habrían llegado a Pigüé en 1892, pueblo fundado pocos años antes, en 1884, y conformado principalmente por cuarenta familias de origen piamontés. Al parecer, Brumana y Piatti poseían un nivel cultural superior a la media de la zona y llevaron adelante con éxito varias actividades económicas, por lo que podían considerarse pertenecientes a la clase media acomodada (Bordagaray, 2016, p. 41). Esto explica que tanto Herminia como su hermano Florencio finalizaran sus estudios secundarios, que en el caso de la muchacha implicó trasladarse a Olavarría, a la casa de su tía Teresa Piatti, ya que allí estaba la escuela normal más cercana (Samatán, 1974, p. 11). Debe considerarse que, en esa época, ser maestra era una de las principales vías a las que una mujer podía aspirar si deseaba considerarse una intelectual o incluso si tan solo se proponía obtener un trabajo digno[6] [7] (Queirolo, 2009, p. 98).

Entre las actividades familiares, destaca la relación de Juan Bautista con el médico y poeta Baldomero Fernández Romero (1886-1950), quien en 1917 vivió en Huanguelén, donde los Brumana tenían un campo. Es difícil saber si este escritor tuvo alguna influencia en Brumana, quien, en ese momento, tal vez aún se encontrara estudiando en Olavarría. Sin embargo, por los esfuerzos y astucias que posteriormente utilizó para trabar relación con diversos autores de la época[8], no parecería

[5] Queirolo señala que Piatti no era inmigrante directa sino hija de inmigrantes (2009, p. 97).

[6] Nari comenta que el trabajo asalariado era una de las cuestiones más polémicas en los debates sobre las mujeres y sus derechos, y solo unos pocos oficios, por su fuerte asociación a la actividad maternal, eran aceptados de modo general. El ejemplo paradigmático de estos últimos era la docencia (1995, 66).

[7] Becerra aclara que el magisterio como vía de emancipación femenina tenía sus contradicciones, pues «en el mismo proceso en el que se afirmaba la ideología maternal, la educación les daba a las mujeres herramientas que les permitirían expandir el universo simbólico, y desde allí, […] escribir sus propias historias y luchar por sus derechos» (2019, p. 44). A continuación, explica que «algunas mujeres maestras de la época pudieron discutir, amparadas en la respetabilidad que su condición de maestras les otorgaba, significaciones centrales asociadas entonces a lo femenino», por lo que las considera las «otras intelectuales» (pp. 44-45).

[8] Becerra consigna algunos de esos vínculos en su artículo «Un prisma original: educación, género, amor y ciudadanía en Hermina Brumana» (2016). Entre ellos, destaca su correspondencia con José Ingenieros, la cual Brumana describe como el puntapié que la llevó a publicar (Soto, 1942, p. 45).

arriesgado asumir que la flamante maestra debió de haber tenido ocasión de discutir sus opiniones literarias con Fernández Romero.

Siendo muy joven, Brumana creó y dirigió la publicación *Pigüé*, «revista mensual, literaria, social de ideas y crítica»[9] (Lafleur, Provenzano, Alonso, 2006, p. 84). Esta tuvo doce números que se publicaron entre junio de 1917 y junio de 1918, cuando ya había regresado a su pueblo —título en mano— para ejercer la docencia. Además de las múltiples notas de Brumana, allí aparecían textos de otros autores. Resalta entre ellos Juan Antonio Solari[10], con quien más tarde la escritora contraería matrimonio.

Hacia fines de 1918, Brumana publicó su primer libro: *Palabritas*, impreso en Buenos Aires, en los Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso. Aquí, la autora plasmó algunas de sus reflexiones en torno a la actividad pedagógica y sobre todo reunió textos destinados a niños en edad escolar. Ya entonces se ponía en evidencia la característica personal que llevaría a Marta Samatán a titular su libro sobre Brumana como «la rebelde», pues la maestra escribió este libro fundamentalmente por estar en desacuerdo con el material pedagógico de la época, con el objetivo de ofrecer a sus estudiantes un manual de lectura más acorde a sus principios (Samatán, 1974, pp. 13-14).

Estas y otras actitudes similares la llevaron a enfrentarse con el Consejo Escolar de la zona. Entre otras exigencias, las autoridades le solicitaban que abandonara la publicación de su polémico periódico. Brumana se negó y finalmente tuvo que acudir a La Plata a entrevistarse con el inspector Juan Francisco Jáuregui[11], quien no

[9] «Entre las revistas editadas en el interior del país se singularizó por su material literario y por la fundada crítica a problemas y hechos no sólo locales sino de carácter general. Una valiente orientación en su prédica y la veracidad de sus comentarios le aseguraron cálidas adhesiones» (Lafleur, Provenzano, Alonso, 2006, p. 84).

[10] Según Bordagaray, el vínculo entre Solari y Brumana podría haberse constituido por su mutua participación en las publicaciones de la agrupación anarco-comunista *Insurrexit* (2016, p. 42). Otras publicaciones en las que Brumana habría participado, consignadas por Bordagaray, así como por Queirolo, quien en su investigación agrega dos (2009, p. 99), son: *La Vanguardia* (socialista), *La Protesta* y *Nuestra Tribuna* (anarquistas), *Vida Femenina* (feminista socialista), *Caras y Caretas*, *Mundo Argentino*, *El Hogar* y *Estampa* (publicaciones de «interés general», que no explicitaban su orientación política), *La Novela Elegante*, *La Novela Semanal* y *El Suplemento* (publicaciones de «entretenimiento»), *Nosotros* y el suplemente literario de *La Nación* (publicaciones literarias). Como puede observarse, se trataba de periódicos de orientación ideológica diversa.

[11] Es interesante destacar que tanto Jáuregui como otros hombres de autoridad que ayudaron a Brumana hacen mención a su belleza. El inspector señala que «Yo la admiré en su belleza juvenil» (citado en Samatán, 1974, p. 15), también Miguel de Unamuno indica que «Es usted tan guapa, que podría perdonársele que no fuera inteligente. Pero es usted tan inteligente, que podría perdonársele que no fuera guapa» (citado en Samatán, 1974, p. 12). Asimismo, Becerra recupera una carta que le escribe José Ingenieros: «Tengo por Ud. viva simpatía (aparte de sus '20 años floridos y

solo la defendió de las acusaciones recibidas sino que luego la ayudó a conseguir un traslado a una escuela de Avellaneda, en el Gran Buenos Aires.

Para entonces era 1921 y Brumana contraía matrimonio con Juan Antonio Solari, quien llevaba adelante una prometedora carrera como escritor, periodista y político, pues sería tres veces diputado por el Partido Socialista.

En la nueva ubicación, Brumana continuó su triple tarea: fue maestra y vicedirectora de varias escuelas (1921-1932), colaboró con las más diversas publicaciones periódicas y profundizó su trabajo literario.

En 1954, Brumana padeció cáncer y falleció (Bordagaray, 2016, p. 54), dejando tras de sí una estela de discípulas y lectores entusiastas que buscaron sostener su memoria con diversas actividades, como la publicación de sus *Obras completas* (1958) y la instauración del premio Herminia Brumana, que se entregó anualmente entre 1955 y 1957.

Como ya se señaló, esta autora mostró afinidad con discursos provenientes del socialismo y el anarquismo, por lo que, coherente con esa postura, consideraba que debía utilizar su facilidad con la palabra para lograr cambios sociales en su entorno. Uno de los temas que más le preocupaba era la situación de las mujeres y gran parte de su obra se dedica a convocar a sus lectoras a tomar las riendas de sus vidas y luchar contra los prejuicios. Con el fin de lograr esta misión autoimpuesta, se propuso llegar a la mayor cantidad de personas posible, por lo que dio un sinfín de conferencias, difundió sus libros de cuantas maneras pudo y, tal como se ha consignado, estuvo dispuesta a participar de diversas publicaciones periódicas.

En palabras de Lea Fletcher, la obra de Brumana es abundante:

> …publicó nueve libros que incluían lecturas para niños, ensayos y cuentos; escribió once piezas teatrales, tres de las cuales fueron puestas en escena, y una novela inédita. Colaboró, además, en revistas y diarios de la época […] (1987, p. 116).

Sus libros suelen intercalar la ficción con la reflexión, como ocurre en *Cabezas de Mujeres* (1923), aunque algunos de ellos, tales como *La grúa* (1931) y *Me llamo Niebla* (1946) son enteramente de cuentos. *A Buenos Aires le falta una calle* (1953) es presentado por Marta Samatán como un conjunto de «ensayos históricos» (1974), aunque el tono explicativo y los tintes de narración con que Brumana reconstruye diversas anécdotas de la historia argentina recuerdan más a la transcripción de una clase

buenos mozos') pues sus escritos tienen un calor y una riqueza vital nada comunes» (Becerra, 2016, p. 89). Coincidimos en la lectura de Becerra, que supone que Brumana intencionalmente hizo uso de su belleza para construir su posición como intelectual, a sabiendas de que era la principal estrategia que su entorno le reconocía.

expositiva en el aula que al desarrollo de una argumentación[12]. *Cartas a las mujeres argentinas* (1936), por otro lado, trabaja explícitamente con el género periodístico, pues reúne una serie de artículos publicados en la columna del mismo nombre en la revista *La novela semanal*. *Nuestro hombre* (1939) es un ensayo sobre el *Martín Fierro*, con el que la autora busca convencer sobre todo a las mujeres de que acudan a esta obra para aprender ciertos valores. Otros dos de sus libros, al igual que *Palabritas*, se enmarcan directamente en su preocupación por la educación formal: *Mosaico* (1929) y *Tizas de colores* (1932). En la primera edición de *A Buenos Aires le falta una calle*, se señala que todos estos títulos, menos el más reciente (*Me llamo Niebla*) están agotados, lo que da cuenta de su éxito comercial o, en todo caso, lo pequeño de las tiradas, pero esto último no encajaría con la declarada voluntad de Brumana de repartir cuantas ediciones podía entre sus amistades y diversas bibliotecas populares[13]. De forma póstuma, en 1974 se publicó otro volumen enteramente de cuentos, *Esclava en el día de la libertad*. Hay ejemplares de estos libros en varias bibliotecas, pero sobre todo perviven en las *Obras completas* ya mencionadas, publicadas por la Asociación Amigos de Herminia Brumana. Algunos textos, además, han sido reeditados recientemente en el libro *La vida de pie* (2018), producto de un proyecto del Máster en Edición de la Universidad Autónoma de Madrid.

Como puede verse, Herminia Brumana fue un personaje singular, que llamó la atención de sus congéneres, que se desempeñó con buenos resultados en diversos ámbitos y que aún hoy despierta interés.

¿Qué hay en las cabezas de las mujeres? Cuentos para construir otra subjetividad posible

Como ya se adelantó, en este trabajo se busca analizar la discusión sobre los esquemas tradicionales de género (Lamas, 1996) que Brumana propone en varios de sus relatos. La posición de la autora sobre estos temas reviste especial interés si tenemos en cuenta el rol que llegó a ocupar en su época como autoridad en ellos, lo cual puede comprobarse por las cartas que le hacían llegar tanto lectoras como lectores y, en particular, futuras escritoras, que acudían a ella por consejos y apoyo (Sessarego, 2017).

Ya se ha señalado que Brumana consideraba la literatura, al menos en parte, con fines

[12] La misma Brumana propone esta lectura, pues en las primeras páginas del libro señala que «En vano intentaría desasirme de mi vocación de maestra […]. Por eso, al encontrar un motivo de interés humano en el libro o la crónica siento el deseo de propagarlo cumpliendo una tarea, antes que literaria, didáctica» (1953, p. 13).

[13] En su correspondencia, que puede consultarse en el CEDINCI, se comprueba esta voluntad, así como el interés con el cual le escribían solicitándole copias de sus libros, tanto bibliotecas populares como particulares.

didácticos. Sus biógrafos suelen coincidir en esta observación de Samatán: «la preocupación didáctica de Herminia Brumana […] rara vez deja de aparecer en sus escritos» (1974, p. 66). Solari, por otra parte, cita afirmaciones de Brumana hechas en periódicos a este respecto: «Lo único que sé es que cuando comprendí que no tenía talento para hacer la obra de arte que engrandece a los demás, traté de hacer en este, mi querido oficio de escribir, una tarea útil que me salvara a mí misma» y «enseñar a las mujeres a ser más buenas, optimistas y más felices» (2004, s/d). Pero, ¿qué significaba «enseñar a las mujeres» a ser «más felices»? Creemos que uno de sus aportes centrales fue problematizar el modo de pensar las configuraciones de género en su época. Para estudiar cómo aparecen estos llamados a la reflexión en sus textos, partiremos de las nociones clásicas de género como un constructo social que define comportamientos en función de la caracterización «varón» o «mujer» en una sociedad dada. Según Joan Scott,

> La palabra denotaba rechazo al determinismo biológico implícito en el empleo de términos tales como «sexo» o «diferencia sexual». «Género» resalta también los aspectos relacionales de las definiciones normativas de la feminidad. […] De acuerdo con esta perspectiva, hombres y mujeres fueron definidos en términos el uno del otro, y no se podría conseguir la comprensión de uno u otro mediante estudios completamente separados (1996, pp. 266-267).

Para resumirlo con palabras de Marta Lamas, puede usarse el «término género para referirse al conjunto de ideas, descripciones y valoraciones sociales sobre lo masculino y lo femenino» (1996, p. 220).

Ahora bien, como señala Judith Butler (2016), el género no es algo natural, sino que funciona a partir de la repetición de ciertos caracteres que cada individuo lleva adelante en la sociedad. Eso quiere decir que es posible transformarlo si se suspende o modifica el acto que se repite. Al mismo tiempo, Butler advierte contra el voluntarismo: no es cierto que podamos decidir deliberadamente y en cualquier momento modificar nuestros comportamientos genéricos. Lo que sí podemos hacer es proponer leves desvíos que abran las posibilidades de pensar géneros menos opresivos y, en sus palabras, lograr «una vida más vivible» (2015). Butler redefinirá el concepto de género de la siguiente manera:

> La identidad de género puede replantearse como una historia personal/cultural de significados ya asumidos, sujetos a un conjunto de prácticas imitativas que aluden lateralmente a otras imitaciones y que, de forma conjunta, crean la ilusión de un yo primario e interno con género o parodian el mecanismo de esa construcción (2016, p. 270).

En la época en que Brumana escribió el cuento que se analiza en este trabajo, «Las desorientadas» (1923), la noción de diferencia sexual estaba ampliamente aceptada

(Nari, 1995, p.76) y en cambio no existía, al menos en la Argentina, un concepto tan específico como el de «género». Sin embargo, al proponer una manera de ser como «natural» para mujeres y varones que se oponía a «otras» maneras circulantes en su contexto y al plantear que muchas supuestas características de las mujeres eran «aprendidas» y que, por lo tanto, podían desaprenderse, Brumana estaba expresando una visión de los sexos más fácil de comprender bajo el término «género». Por ese motivo, a lo largo de este capítulo utilizaremos anacrónicamente el concepto de género, que permite explicar con más claridad lo que la autora pone en discusión.

A continuación, se comentan algunos textos de Brumana, haciendo foco en «Las desorientadas», con el objetivo de explorar de qué modo ella opone las configuraciones de género vigentes en su época a otras que considera más justas e igualitarias, a través de proponer a sus lectoras y lectores algunos desvíos que les permitirían ser más libres.

Los relatos seleccionados pertenecen al libro *Cabezas de mujeres* (1923)[14], que fue el segundo publicado por la autora. Este volumen presenta una colección de retratos de mujeres supuestamente inspirados, según el encabezamiento, en personas reales que Brumana conoció en su pueblo, Pigüé. La mayoría tiene un carácter fragmentario y consiste en una breve descripción de un tipo humano, nombrado en el título («La intelectual», «La "mancillada"», etc.). Hay cuatro excepciones, cuya longitud es mayor, que tienen un formato intermedio entre el ensayo y el cuento: «Las cobardes», «Las frívolas», «Las culpables» y «Las desorientadas». Este último cierra el volumen y, a diferencia de los demás relatos, que son más bien críticos con los personajes que retratan, muestra el crecimiento de un personaje que acaba por ofrecer una opción que intenta ser superadora: seguir los impulsos, escuchar la propia conciencia y entregarse al amor auténtico tantas veces como este aparezca.

«Las desorientadas», entonces, por su ubicación y su tono abiertamente propositivo, configura modos de lectura particulares para los textos anteriores, que reclamaban a las mujeres abandonar ciertas actitudes, como la resignación y la frivolidad, pero no expresaban con claridad por cuáles otras debían reemplazarlas.

Considerando el encabezamiento de la obra y los variados obstáculos que Brumana encontró en Pigüé a la hora de ejercer como maestra e intelectual, el libro parecería ser una declaración de principios y una contra argumentación que busca desarmar las críticas que le endilgaron en su más temprana juventud. La voz narradora a menudo juzga con severidad, como puede verse en «Una intelectual», en la que señala que el personaje «Ha viajado y leído algo. Resulta interesante. Hasta parece que piensa» (1958, p. 43), y en «La indispensable», en la que se describe a la protagonista del siguiente modo: «Está de "vista". Algo así como una de esas inutilidades que se ponen para adornar un budín.

[14] Las referencias a los relatos se realizan a partir del volumen *Obras completas* (1958).

Lo notable es que la dama lo ignora y se cree indispensable» (p. 44). En este tipo de comentarios se pone en evidencia su intención de criticar conductas específicas que considera habituales en los pueblos.

En otras ocasiones, estos breves esbozos le permiten realizar reflexiones de corte social, que exceden el problema de las convenciones. Por ejemplo, en «La viejita pobre» alude al hecho de que las personas mayores que ya no están en condiciones de trabajar se autoperciben como un peso para sus hijos e hijas de bajos ingresos, por lo que la injusticia de su pobreza las lleva a anhelar la muerte.

La sugerencia más arriesgada, sin embargo, probablemente sea la del texto «La que tuvo un hijo». Luego de condenar el aislamiento social con el que se castiga a la madre soltera y destacar el dolor que implicaría no tener un compañero en la crianza, Brumana agrega una oración inesperada: «Y a veces se queda pensando santamente, serenamente, en si el hijo se muriera…» (p. 42). Los puntos suspensivos son, en este caso, elocuentes. Los dos adverbios, «santamente» y «serenamente», presionan las posibilidades interpretativas. Por un lado, se señala con el dedo acusador a la sociedad que empuja a la joven madre hacia la fantasía de la muerte. Si la mujer piensa «santamente» y «serenamente», no cabe lugar para culparla por estas ideas. Por el otro lado, Brumana deja entrever un imaginario en torno al aborto y al infanticidio, a la vez que plantea la necesidad de que el embarazo se dé en un contexto de deseo y afecto. No obstante, pareciera sugerir que, en ciertos contextos, sería comprensible pensar en la desaparición del hijo.

Ya en los relatos más extensos, abandona la mera descripción de una escena para narrar vidas completas, que suelen abarcar desde la adolescencia de las protagonistas hasta su vida conyugal, e incluyen en ocasiones las experiencias posteriores de sus hijos. «Las cobardes» es uno de ellos. Laura Ibarra (2016) en su análisis de este texto arriesga la siguiente hipótesis, que es, a nuestro juicio, extensible a la totalidad del libro: «la novela[15] de Brumana tiene como objetivo formar la consciencia femenina mediante la reconfiguración de los sentidos de prácticas y conceptos cotidianos, inspirada en ideas del pensamiento anarquista y socialista de la época» (s/d). Se trata de un texto que intercala la narración de la vida del personaje Elena Sanuli con reflexiones realizadas por una voz en primera persona que se confunde fácilmente con la de la propia Brumana: «Esta es la historia de una mujer cobarde. La he escrito en nombre de los hijos de las mujeres resignadas, cuya íntima protesta he comprendido» (Brumana, 1958, p. 46).

El cuento, tras presentar la conducta que se critica, describe cómo la joven italiana Elena acepta el mandato de su padre inmigrante y viaja a Buenos Aires para hacerle

[15] Ibarra lo llama «novela breve», pues analiza la versión publicada en 1921 en la revista *La Novela de la Juventud* bajo el título «Las mujeres cobardes». Esta revista pertenece a la clase de publicaciones periódicas analizada por Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos* (2011).

compañía. Allí, viven apartados en el campo, donde solo se dedican al trabajo. Elena no es feliz pero pronto se resigna.

Sus mayores desgracias, sin embargo, comienzan con el pedido de matrimonio del socio de su padre, Antonio Donadíes, al cual se le asignan una serie de características negativas por las que se responsabiliza a su madre, que, según la narradora, no le supo dar amor. A pesar de la diferencia de edad y de que no se aman, Antonio y Elena se casan, con argumentos materialistas como evitar que esta no quede sola a la muerte de su pariente. El matrimonio fracasa rápidamente: se deja entrever que Antonio la violenta sexualmente, luego al perder el trabajo se entrega a la bebida y por último su agresividad se extiende hacia los hijos. A pesar de todo esto, Elena permanece junto a su marido y no logra evitarle a su descendencia ningún sufrimiento. La narración termina con la descripción del destino al que arriban los dos hijos mayores: Lía se casa con un hombre de edad y sin amor, igual que Elena; Julio se escapa de la casa y se vuelve ladrón. Aunque ante estas desgracias Elena protesta ante Dios, la voz narradora insiste en responsabilizarla: «¿Acaso su madre —siempre llorosa y triste—, le había enseñado algo más que a esconderse, a huir de los golpes del borracho, a engañar a ese borracho, a soportarle y resignarse?» (Brumana, 1958, p. 58).

Esto último se relaciona con lo que ya se anticipó respecto de que los textos de esta segunda categoría no son completamente narrativos. El que nos ocupa comienza como una suerte de diatriba contra los conceptos de resignación y sacrificio asociados a la figura de la mujer "buena":

> Esta resignación es la más terrible de las cobardías —quizás la más común. Probablemente la más dolorosa y de peores resultados para la misma sociedad que —por un emperdonable[16] error— prodiga aplausos a esta resignación enfermiza (Brumana, 1958, p. 44).

El cierre también tiene este tono condenatorio, que a menudo recurre a la segunda persona como si entrara en diálogo con Elena:

> No supiste cuidar tu entraña y la entregaste al hombre que te impusieron, y ese hombre violó tu tesoro, ultrajó tu entraña fecundándola con hijos hechos sin amor, y sin amor criados.
> Sí, has pecado, pobre santa mujer, por buena, por débil, te has dejado violar tu entraña![17] ¡No protestes, ahora, de Dios! (Brumana, 1958, p. 59).

La vida de Elena, entonces, viene a ser un ejemplo concreto que la narradora utiliza para poner en evidencia las consecuencias negativas que, para ella, estas actitudes

[16] Errata por «imperdonable».

[17] Tiene solo signo de exclamación de cierre en el original.

socialmente aceptadas pueden traer no solo a las mujeres sino sobre todo a sus hijos, quienes son a menudo la preocupación central de Brumana.

Cabe resaltar que ya aquí se prefigura la salida propuesta en «Las desorientadas», pues hacia el final aparecerá brevemente como un personaje positivo Rosaura Palma, quien abandonó a su marido para unirse al hombre que amaba. Como contraejemplo de Elena, Rosaura sería la mujer «valiente», pues desafió los preceptos sociales que la obligaban a permanecer en su primer matrimonio para cumplir sus propios deseos. Es retratada como una persona alegre que es bien recibida en su entorno por sus buenas cualidades, con lo cual Brumana sugiere que quien no cumple un mandato social, pero sin embargo es virtuoso, podrá de todos modos tener éxito en su comunidad.

En el siguiente relato, «Las frívolas», la lección se dará sobre todo a partir de la oposición entre la vida de la protagonista y la que luego tendrá su hija, de modo que podría trazarse un avance de las figuras positivas a lo largo de los relatos: mientras que en «Las cobardes» solo era un personaje secundario, introducido casi de casualidad, ahora nos encontramos con que ese rol lo cumple la hija de la protagonista, y en «Las desorientadas» el personaje positivo ocupará casi la totalidad de la narración.

«Las frívolas» tiene como uno de sus personajes centrales a Matilde, quien usa su belleza y su supuesta debilidad para manipular a su entorno en favor suyo. A lo largo de su vida, ella elige reafirmar sus características «frívolas». El relato abarca su adolescencia, su casamiento con el italiano Martaldi y su experiencia como madre, que la voz narradora juzga como pobre por haberse negado a amamantar a su bebé. Finalmente, la descripción de su vida ociosa y egoísta permite realzar los aspectos positivos de la personalidad de una de sus hijas, Noemí, quien se dedicará al trabajo, se enamorará de un colega y, a través de su amor sincero por él, accederá a libros «de fe y de amor» (Brumana, 1958, p. 68) que la decidirán a convertirse en una mujer fuerte, «sin protestas pero tampoco resignada, que comprende que la vida es deber, un dulce deber de amor...» (p. 70).

En «Las culpables», por otro lado, se aborda el tema de la vida sexual previa al matrimonio y se condena que las mujeres «decentes» reserven su virginidad en función de criterios económicos. Los protagonistas son Alberto y Elvira, quienes están enamorados pero deben esperar a que Alberto consiga un ascenso para poder casarse. Durante el largo y casto noviazgo, Alberto recurre a la prostitución, con lo cual contrae una enfermedad venérea que, posteriormente, ya casado, le contagiará a Elvira y al hijo que engendrarán, con resultados funestos. El relato sugiere que la imposibilidad de unirse a la persona amada empuja a los varones a tener conductas sexuales poco saludables. Esto puede verse en una reflexión de Elisa, una «mujer de la calle», quien se plantea lo siguiente:

> ¿Culpables? ¿Quiénes? ¿Las mujeres que venden su cuerpo o las madres que no entregan sus hijas al amado, hasta que no le ofrezcan una casa lujosa? Si cada hombre tuviera por compañera de su vida a la elegida de su corazón, cuando joven, sin esperar ascensos ni posiciones ¿habría tantos enfermos? (Brumana, 1958, p. 82).

Como puede verse, a menudo, los hijos y la pareja heterosexual aparecen como los motores centrales de las reflexiones de la escritora, con lo que parecería mostrar un horizonte de expectativas similar al de cualquier mujer de su época y cultura. Sin embargo, como ocurría en el siglo XIX con quienes usaban la defensa de la maternidad como excusa para reclamar educación cívica para las mujeres[18] y tal como se ha demostrado hasta ahora, estas ideas le permiten desarrollar otras que, en su momento, pueden haber desestabilizado más de un estereotipo[19]. Este será el eje de análisis que plantearemos para abordar el siguiente relato.

Para una mujer la mejor guía es otra mujer

Cabezas de mujeres cierra con «Las desorientadas»[20], un cuento dividido en dos partes, que se inicia con una narradora en primera persona sin nombre, a quien veremos que llaman «chiquita», de lo cual podemos deducir su juventud. El detonante del relato es su reencuentro casual con una amiga de su adolescencia, Hilda Romieux, a quien no había visto desde que esta tuviera 20 años. La narradora menciona como espacio común «la escuela», pero en boca de un profesor coloca la expresión «futura maestra», de lo que se sobreentiende que ambas realizaron juntas la Escuela Normal para formarse como docentes, y no la escuela primaria.

---

[18] «La idea de *maternidad social* encontró amplio eco entre las feministas de toda América Latina. La maternidad se presentó no solo como *cuestión unificadora* de las mujeres, sino también como una *función social fundamental que justificaba reivindicaciones de tipo social, económico y político*» (Nari, 1995, p. 68, cursivas en el original).

[19] A este respecto, es interesante la relación que establece Francine Masiello entre Brumana y las escritoras del siglo XIX: «el modelo de maestra-escritora prolonga en el siglo XX los proyectos iniciados por las argentinas del siglo anterior. Como Juana Manuela Gorriti, Rosa Guerra y Juana Manso, escritoras que se ocuparon tanto de las tradiciones pedagógicas como de la reforma del Estado, las mujeres del período moderno utilizaron el espacio institucionalizado de la clase para generar un debate sobre la nación y en particular sobre la situación de abuso a la que estaban sometidas las mujeres en la Argentina. Las diferencias entre las feministas del siglo XIX y sus herederas modernas se encuentran, sin embargo, en la afirmación moderna de formas alternativas de subjetividad femenina» (1997, p. 234).

[20] Según Lea Fletcher, existe una versión previa de este relato que fue publicado por Brumana con el título «La mentira del primer amor» en *La Novela Elegante* el 5 de enero de 1920 (Caramés, 2010, s/n). Este tipo de publicación es similar a la ya mencionada en relación con «Las cobardes», *La Novela de la Juventud*.

En un principio, la narradora desconocida presentará a Hilda a partir de algunas anécdotas con las que busca ilustrar las características que ella le atribuye: creativa, generosa y un poco extraña. Sin embargo, en cuanto da comienzo el diálogo en el presente de la enunciación, prontamente cede la voz narradora a Hilda, que pasará a contar en primera persona las aventuras amorosas que la llevaron a casarse.

Adelantándose a la enseñanza que Hilda traerá con su historia, la narradora abre así este nuevo ciclo en el relato:

> Y mientras paseábamos por las calles silenciosas, y luego en la casita de Hilda, ella me abrió su corazón hasta donde el recuerdo sólo había grabado una imperceptible huella casi, para que yo leyera en él el mejor poema de optimismo y sano amor (Brumana, 1958, p. 85).

Tras colocar tres asteriscos, la narradora considera preciso abrir un paréntesis con una última reflexión antes de ceder la voz por completo:

> ¡Ah, si todas las mujeres abrieran su corazón a las otras! ¡Si les tomaran las manos y, acariciándolas, les enseñaran a vivir y a amar! ¡Si se contaran —como se cuentan las olas, o las flores, o las nubes— todos sus dolores y todas sus alegrías! ¡Si alzaran con su voz una gran plegaria sincera! ¡Ah, si las mujeres se amaran todas, y las más fuertes y las mejores, con una suavidad de madrecitas, enseñaran a las otras, a las pobres de espíritu, a las influenciadas por otros cerebros, a ser felices, a ser buenas, a amar! Hilda comenzó así su relato […] (pp. 85-86).

Los dos puntos abren una segunda parte en el texto, señalada con números romanos, que estará dominada por la narración de Hilda. Esta exclamación y expresión de anhelo es relevante porque vuelve a poner de manifiesto el hecho ya mencionado de que este cuento, en contraste con los anteriores, se ofrece como modelo de una femineidad posible y deseable. Esta femineidad debe, para la narradora, estar caracterizada por la solidaridad y los vínculos afectivos, incluso maternales. Como puede observarse, este valor parecería correr en la misma dirección que el moderno concepto de «sororidad», como contraparte femenina de la «fraternidad», en tanto palabra que define la unión entre varones. Para la socióloga mexicana Marcela Lagarde, la sororidad es

> [un] pacto político de género entre mujeres que se reconocen como interlocutoras. No hay jerarquía, sino un reconocimiento de la autoridad de cada una. […]
> La sororidad tiene un principio de reciprocidad que potencia la diversidad. Implica compartir recursos, tareas, acciones, éxitos... Reconocer la igual valía está basado en reconocer la condición humana de todas, desde una conceptualización teórica de lo que significa.
> Otro aporte de la sororidad es dar a conocer las aportaciones de las mujeres para construir la valoración no sólo de la condición humana sino de sus hechos (Lagarde, 2009, p. 4).

Si bien en la reflexión de la narradora no sería del todo clara la ausencia de jerarquías, ya que, por el contrario, divide a las mujeres en dos grupos, uno de mujeres «fuertes» y «mejores» y otro de «pobres de espíritu», sí aparecen todas igualmente merecedoras de recibir la solidaridad de sus compañeras, y en ello radica el reconocimiento de su dignidad humana. Brumana ha planteado ideas similares en otros escritos, como por ejemplo en el prólogo de *Cartas a las mujeres argentinas*: «Y, sobre todo, hablamos de mujer a mujer, no para deslumbrarnos, sino para entendernos» (1958, p. 257).

En el último fragmento citado del relato, además, la narradora manifiesta preocupación frente a la posibilidad de que algunas mujeres sean «influenciadas por otros cerebros», es decir, que no tengan la oportunidad de desarrollar el pensamiento crítico y discernir sus propios deseos. Esto se vincula con el modo en que Hilda cuestiona las fuentes de conocimiento de que se sirven las mujeres para su formación vital, de modo que las palabras de la narradora pueden leerse en este sentido:

> —Tu amor está desorientado, como lo estuvo el mío, como lo está el de la mayoría de las mujeres hoy. Y la culpa, si puede haberla, está a veces en la influencia de los libros, en los cuales generalmente se narran amores desgraciados. Buenos y malos autores tienen especial interés en divulgar la mentira del amor primero, del amor imposible, del amor romántico, enfermizo. Tú lo sabes. Las novelas que yo, que tú, que todas leemos…
> Y como yo quisiera protestar, me dijo:
> —Mira, para tí[21] y las que como tú están desorientadas, voy a contarte la historia amorosa de mi vida. Tal vez mi dicha actual sea una lección de optimismo y de amor (Brumana, 1958, p. 85).

Es decir, aquí la narración sugiere que, dado que los libros, un recurso pedagógico fundamental, dejaban a las mujeres en la ignorancia o incluso las desorientaba, resultaba indispensable que fueran las mismas mujeres las que compartieran su sabiduría con otras. Expresarlo de esta forma también implica, siguiendo a Lagarde, «dar a conocer las aportaciones de las mujeres», puesto que la narradora identifica un conocimiento específico que algunas mujeres tendrían y que son capaces de transmitir, de modo de enriquecer la vida de sus congéneres. Brumana, como figura pública, efectivamente asumirá esta responsabilidad al difundir la obra de mujeres que admira a través de sus intervenciones periodísticas, como cuando comenta la conferencia «La expresión de las mujeres», de Victoria Ocampo, en su columna *Cartas a las mujeres argentinas* (Sessarego, 2019).

De esta manera, puede observarse que los dos personajes protagonistas de esta ficción no se colocan en contrapunto. Por el contrario, construyen, en armonía, un mismo discurso, ofreciéndose ellas mismas como ejemplo de una actitud «sorora».

[21] Con tilde en el original.

La segunda sección del cuento seguirá a Hilda a lo largo de sus diversos intentos por experimentar el amor, coronados por continuos fracasos, hasta que da finalmente con Jorge Díaz, un hombre lo suficientemente honesto y reflexivo como para indicarle un camino que, para ella, siempre estuvo ahí, pero que no vio por culpa de su mala formación, lo cual se analizará más adelante. Tanto esta sección como la anterior están divididas en varios apartados que se distinguen unos de otros por el uso de tres asteriscos o por un espacio en blanco. El último apartado continúa con el relato de Hilda, para detenerse abruptamente en una raya de diálogo, la cual permite retornar a la narradora original: «—Después, chiquita, fuimos compañeros. Yo soy feliz, muy feliz…» (Brumana, 1958, p. 94).

La narradora, sin embargo, hace poco uso de su voz recuperada: señala que, frente a la risa de Hilda, ella «tenía una lágrima», para rápidamente dar paso al diálogo, que cerrará su amiga con un comentario que resume la sabiduría que pretende compartirle: «Chiquita, el amor está dentro de uno mismo. La felicidad no se busca… se hace» (Brumana, 1958, p. 94).

Como puede notarse, de este breve cuento se desprenden varias temáticas para analizar, algunas de las cuales se presentarán a continuación.

El género como una posición política

Para comenzar, las anécdotas iniciales que presentan el personaje de Hilda sirven también para plantear una posición política que es mostrada como virtuosa, a pesar de que no parece ser comprendida por sus colegas. Hay fundamentalmente tres conversaciones que son relevantes para considerar este aspecto.

En la primera de ellas, sus compañeras de escuela le consultan a qué partido político pertenece, a lo que Hilda responde que es «mujer». La narradora explica esta contestación con una pregunta: «¿Cómo habría de mezclarse en política de comité, política con rótulos?» (Brumana, 1958, p. 84). Aquí pueden verse dos procedimientos simultáneos: por un lado, se propone y enaltece el discurso hegemónico contrario a la participación en la política partidaria por parte de las mujeres, pero, por otro, se les exige a las mujeres un posicionamiento. Hilda no esquiva la conversación ni muestra desinterés, tan solo cancela dicotomías y propone lo que podría llamarse una «tercera posición».

Esto es más evidente en la segunda conversación seleccionada, cuando, frente a la pregunta sobre si es «aliadófila» o «germanófila», Hilda repite su anterior respuesta y la desarrolla: «—¿Yo? Mujer. Contraria a todos los gobiernos y a todos los hombres que pelean, porque toda guerra es el deseo de prevalecer por la fuerza, aunque digan ¡qué ironía!, que la impulsa el derecho» (Brumana, 1958, p. 84).

Es decir, las mujeres deben tener una opinión sobre los asuntos públicos, pero esa opinión no debe ser influenciada por los grupos de poder, por las asociaciones, por las

alianzas, sino que debe estar formada por ellas mismas a partir de una posición ética relacionada con la honestidad y el derecho a la vida digna.

En la tercera conversación, se revisa el concepto de nacionalidad y se exalta en cambio el esfuerzo y el deseo de mejorar como ser humano. En la clase de Instrucción Cívica, Hilda expone lo que la narradora llama «su teoría del patriotismo»:

> —Yo, señor profesor, hago del patriotismo una religión. Y como en las religiones, en mi patriotismo no se hace cuestión de raza ni de límites, ni de idioma para admitir súbditos. Mis hermanos de patria son los que tienen mis mismos ideales, mis mismos sentimientos generosos. Profeso un patriotismo espiritual, una nacionalidad de sentimientos. Y considero hermano, bien hermano, al uruguayo, al español o al francés que sueña en mejorarse y mejorar. Pero no es nada para mi corazón, aunque la ley me lo imponga, el puestero criollo cuyo deal[22] sea solamente beber y tenderse borracho junto al caballo (Brumana, 1958, p. 84).

El profesor la acusa de haber leído eso en «libros revolucionarios», pero ella asegura no haber «leído nada en ese sentido». Nuevamente, se exaltan los valores personales de Hilda por sobre aquello que podría haber absorbido de un partido o una doctrina. De este modo, Hilda nunca podría pertenecer a un partido nacionalista, pero no porque no fuera apropiado para una mujer, sino simplemente porque tiene un concepto distinto de nación.

Para Francine Masiello (1997), esta reflexión sobre el nacionalismo se vincula con el modo en que Brumana concebía a las maestras. Según la autora norteamericana, Brumana exaltaba el trabajo docente por sobre la posibilidad de la remuneración, pues «lo más importante para las mujeres es la autonomía intelectual que surge de la vocación» (p. 236). Con su capacidad de escucha de las voces subalternas, las maestras de Brumana luchan contra «la guerra y el militarismo y apoyan una alianza proletaria que trasciende las fronteras nacionales» (Masiello, 1997, p. 236). En el cuento analizado, no se hace presente de este modo la clase social, pero sí se plantea una alianza posible, primero entre las mujeres, como ya se mencionó, y luego entre las personas que se proponen «mejorarse». Lo más interesante de esto, sin embargo, es que, como bien señala Masiello, la narración premia a Hilda con un final feliz. Es decir que no solo le permite manifestar claramente su posición política, divergente respecto de la difundida por el Estado, sino que además se da a entender que esta posición es positiva e, incluso cuando la lleva a perder su posibilidad de recibirse y trabajar como maestra, la impulsa a seguir avanzando. Esto diferencia claramente a Brumana de otros autores que han retratado a la maestra normal, como por ejemplo Manuel Gálvez, quien en *La maestra normal* (1914) castiga a la protagonista por haber sido formada en un ambiente «liberal» (Masiello, 1997, p. 238).

[22] Errata por “ideal”.

Para comprender el valor de la discusión sobre política que se plantea en este texto, debe tenerse en cuenta su cotexto. Recordemos que tanto «Las desorientadas» como «Las cobardes» habían aparecido en publicaciones periódicas (en *La novela elegante,* en 1920, y en *La Novela de la Juventud*, en 1921, respectivamente). Este tipo de revistas semanales se caracterizaba justamente por no tocar temas semejantes, como bien lo señala Beatriz Sarlo en su estudio *El imperio de los sentimientos* (2011):

> En el número 5 de ECI [El Cuento ilustrado] se anuncia un «Concurso literario» donde se elegirán diez cuentos que no excedan las 8000 palabras, de tema libre «excluyendo las cuestiones políticas, religiosas o que ofendan la moral y las buenas costumbres». La exclusión del tema político establece un principio de censura que, en la época, afecta especialmente a la franja anarquista. Pero habla también de una idea de literatura de entretenimiento que preside el sistema de narraciones semanales (p. 60).

Así, cobra especial relevancia la estrategia con la que la narración presenta las posiciones de Hilda: las disfraza tras una negación. Ella no es nacionalista, ella rechaza las discusiones sobre por quién tomar partido en la guerra… se inmiscuye por los recovecos que le habilitan las protagonistas habituales de las novelas semanales para, finalmente, enarbolar la bandera del pensamiento crítico como su principal valor.

Sarlo, al rescatar esta pequeña cita de *El Cuento Ilustrado*, no solo pone el acento sobre la política sino también sobre la religión: otro aspecto de la vida social en el que se esperaba que el pueblo, y las mujeres en particular, adoptaran una posición sumisa. Y, por supuesto, también sobre esto Hilda tendrá algo que decir.

Se trata del momento que el personaje dedica a describir su breve relación romántica con un muchacho «anarquista, con el que iríamos por esos mundos pregonando Amor, Justicia, Belleza» (Brumana, 1958, p. 88). Refiere que ella y su pareja militante serían «un símbolo de justicia por el soplo del Ideal, del grandioso Ideal cristiano» (p. 88). La palabra «cristiano» aparece con minúscula, como un adjetivo esperable para el sustantivo con mayúsculas, el «Ideal». El otro adjetivo presente es «grandioso». A pesar del tono paródico con el que Hilda habla de la mayoría de sus exnovios, los puntos suspensivos tras el último pronombre personal que destaca a este joven sobre los anteriores puede sugerir que la ingenuidad de la que los culpa a él y a los otros no necesariamente recae sobre sus creencias políticas. Si confiamos, entonces, en sus palabras, podríamos decir que la expresión «cristianismo» aparece con una connotación positiva. Su asociación al Ideal enaltece la religión. Sin embargo… ¡la asimila al anarquismo! Y esto, sin dudas, alejaría el cristianismo de Brumana de la noción tradicional de la Iglesia Católica.

Además, la divinidad también aparece en el relato en boca de la narradora cuando, al inicio del texto, explica el aprendizaje que implica para ella poder compartir un momento con Hilda. Allí, no solo se refuerza la idea de sororidad ya presentada, sino

que vuelve a oponerse cierto régimen espiritual al que accede cada conciencia a otras formas institucionalizadas de pensar la divinidad:

> Ahora pienso que, sin hablar precisamente de Dios, ella, haciéndome observar el encanto del cielo, de la rama, del arroyo, del chicuelo rubio, me penetraba de un sano misticismo, me inculcaba la adoración de Dios en sus obras y no en la abstracción ridícula en que la convirtieron los hombres. Ahora me doy cuenta de que su conversación, exenta de chismes, elevaba mi espíritu (Brumana, 1958, p. 84-85).

Una idea análoga se desprende de «Las cobardes». El texto, como ya se comentó, finaliza con una larga reflexión en la cual la narradora juzga directamente el accionar de la protagonista utilizando la segunda persona. Allí, hace varias menciones a la divinidad y entra en discusión con algunas cuestiones relevantes para el cristianismo:

> Has cometido el más terrible de los sacrilegios.
> Por miedo a tus padres, por miedo a la vida —¡quién sabe!—, te has unido a un hombre que no amabas.
> No te has casado de acuerdo con tu conciencia, es decir, de acuerdo con Dios, porque en tu consciencia está Dios, sino llevada por las circunstancias, llevada por los consejos y el temor.
> […]
> Lo más grave que podía ocurrirte si no te casabas, era morirte de hambre. ¿Y no es, acaso, preferible morir a vivir esta vida que has llevado? Muriendo terminabas tú […].
> El arrepentimiento no conduce a nada […].
> Sí, ya sé que expías tu culpa, y estás salvada ante Dios, pero queda tu cobardía, queda tu error en tus hijos (p. 58).

En la primera ocasión en que se menciona a Dios, se iguala su voluntad a los deseos de la propia conciencia, con lo que convierte este llamado a la divinidad en un elogio de la capacidad individual para discernir el bien del mal y tomar decisiones en el propio provecho, sin duda una propuesta distanciada del discurso cristiano oficial de aquel entonces. En la segunda ocasión, se presenta a un Dios que salva a quienes expían sus culpas, lo cual sí coincide con la visión católica más habitual. Sin embargo, esta afirmación va seguida de un conector adversativo, de modo que la narradora se posiciona por encima de Dios y se permite condenar a quienes Él salva.

Asimismo, el fragmento citado pone en entredicho algunas creencias cristianas fundamentales, como el valor de la vida en tanto don de Dios (aquí, la narradora sugiere que una vida infeliz no vale la pena ser vivida)[23], la permanencia del alma más

[23] Esta idea ya había sido planteada en el relato, cuando, al criticar a las «mujeres decentes», la narradora las condena porque «señalan con el dedo […] a las que prefieren matarse antes de ser cobardes y soportar» (Brumana, 1958, p. 55).

allá de la muerte corporal («Muriendo terminabas tú», afirma) y la importancia del arrepentimiento (al que desacredita por completo).

En el mismo cuento, se juzga la religión de soslayo cuando se propone el dolor del cilicio «con que torturaban su cuerpo los religiosos» como ejemplo de «dolor inútil» (Brumana, 1958, p. 45).

De este modo, tanto en lo que concierne a la política como a la religión, los dos temas vedados en este tipo de publicaciones, Brumana hace un fuerte llamado al pensamiento crítico y a la toma de conciencia por parte de las mujeres.

La literatura contra la literatura

Otro tema que aparece con mucha claridad en el relato que analizamos es el de la lectura y su influencia en las mujeres. José Maristany, en su artículo «Intoxicación literaria: dispositivos de lectura femenina en Argentina (1890-1930)» (2008), trabaja con esta problemática en la obra tanto literaria como ensayística de Brumana y la pone en diálogo con la perspectiva de otras autoras de la época.

Como pudo comprobarse, en «Las desorientadas» el tema central es la desorientación que generó en Hilda la literatura que habla del primer amor como único amor posible. Brumana parece sugerir que los libros, y en particular las novelas sentimentales destinadas a mujeres, reproducen la ideología dominante y que por lo tanto son un agente de alienación en la vida de las mujeres lectoras (Maristany, 2008, p. 53). Esto se pone en evidencia cuando se indica que la falsa conciencia que aqueja a Hilda está «hecha de libros y cosas viejas» (Brumana, 1958, p. 93). Ese tipo de ficciones perjudiciales además parecen oponerse al «libro de la vida», expresión que se utiliza en la descripción de Jorge Díaz, quien representa los valores positivos en este cuento:

> Sin haber sido jamás un estudioso, él, que había aprendido en la lucha diaria, en el libro de la vida, tenía un criterio especial sobre cada asunto que se presentaba. Discutíamos a veces extensamente para terminar sonriendo de nuestro afán de cambiar el aspecto de la humanidad con nuestras palabras (Brumana, 1958, p. 91).

Otros cuentos de la colección también abordan la cuestión. En «Las cobardes», la narradora dedica unas líneas acusatorias a los «escritores pobres de espíritu —grandes o chicos—» que idealizan el sacrificio y lo presentan como una virtud, lo cual estimularía la cobardía que el cuento denuncia (Brumana, 1958, pp. 44-45). En «Las frívolas», como ya se mencionó, se sugiere que las novelas han generado en la protagonista una «imaginación calenturienta» (Brumana, 1958, p. 62) que la vuelve superficial. Asimismo, allí reaparece la concepción de que existen ciertos libros positivos, diferentes de las novelas, a los cuales se accede a través del varón amado, pues, como ya citamos con anterioridad, «Noemí entró a vivir ampliamente. Leyó

libros que él le indicaba, libros de fe y de amor[24], libros que eran salmos a la vida» (Brumana, 1958, p. 68).

Teniendo en cuenta esto, Maristany sugiere que Brumana no pone el foco tanto en los libros sino en el modo en que son recibidos:

> […] podemos hablar de un doble efecto de la lectura que depende, en última instancia, de la personalidad de la lectora: en el caso de la mujer frívola, coqueta, superficial, la ficción sentimental provoca el extravío, lleva a la simulación de la enfermedad nerviosa; para otras mujeres, «las desorientadas», la lectura crea una falsa conciencia, llena de imágenes y conductas ajenas, de imposturas y sensiblería, que impiden desarrollar un camino personal que, en este caso, debe ser aquel que conduce a lo que se siente (2008, pp. 52-53).

Esta preocupación de la autora se corrobora en reflexiones que ha dejado asentadas en sus textos periodísticos. En uno de ellos, «Tipos de lectores»[25], clasifica a las lectoras de clase media en tres categorías: la snob, la «lectora por antonomasia» (Brumana, 1958, p. 740) y la lectora superficial. La primera sería la que solo lee para aparentar, por el qué dirán, que en *Cabezas de Mujeres* aparece representada en el tipo «Una intelectual». La segunda es aquella que lee con pasión, pero que no aplica los preceptos de lo leído. Y la última se caracteriza por huir de

> los asuntos serios que tienen honda raíz humana, como son los temas de la naturaleza, el trabajo, la justicia social, para dedicarse a lo frívolo, a lo sensiblero, a lo cotidiano. […] La lectora superficial lee cuando no sabe qué hacer, lee sin objeto, para pasar el tiempo, empeñada en matar el tiempo de la manera más cómoda (Brumana, 1958, p. 740).

Irónicamente, luego de convocar a la sororidad total a través de la narradora de «Las desorientadas», Brumana se coloca en una fuerte posición crítica frente a las mujeres que leen y deja poco espacio para quienes, según ella, sacarían provecho de la lectura. En definitiva, a contrapelo de la afirmación de la crítica norteamericana Francine Masiello, quien sostiene que la obra de Brumana «deconstruye el concepto literario de amor que circula en la ficción popular de la década de 1920, según el cual las mujeres estaban destinadas al romance y al matrimonio y eran condenadas por sus pasiones ilícitas» (1997, p. 237), Maristany encuentra que la autora reproduce en gran medida los prejuicios de su época en torno a la mujer lectora: «ya sea como pantalla ideológica que desvía de lo "natural" o como atizador de la nefasta naturaleza femenina […], la

[24] Nótese que aquí nuevamente se hace alusión a la religión («fe», «salmos») en un contexto disociado de la Iglesia.

[25] Este texto figura en las *Obras completas* de 1958, pero desconocemos su fecha de publicación original.

lectura femenina tiene riesgos y, en no pocos casos, es la fuente y origen del extravío y de la infelicidad» (2008, p. 53).

Sin embargo, el autor destaca una novedad en Brumana que es necesario retomar, pues mientras que lo habitual era suponer que las mujeres tendrían cierta tendencia espontánea a pasiones nocivas para ellas mismas, en «Las desorientadas» queda claro que lo que las mujeres deben hacer para procurar su salud es seguir sus propios impulsos y escuchar la voz de otras mujeres de más experiencia, en lugar de dejarse seducir por los libros y las costumbres.

Esto muestra que Brumana seguía apegada al discurso epocal en torno a cierta naturaleza propia de cada género pero que, asimismo, introducía un desvío en él, pues si bien admitía una naturaleza femenina y la reconocía diferente de la del hombre, le encontraba en cambio características positivas que era, para ella, preciso fomentar. Estas ideas acercan a la autora a lo que posteriormente se llamará «feminismo de la diferencia», un movimiento que suele asociarse a autoras francesas como Luce Irigaray y Hélène Cixous, cuyos textos emblemáticos son de los años 70. En este sentido, es posible regresar a Francine Masiello, quien plantea que Brumana anticipa textos fundamentales de la teoría feminista como el «*Women's Time*» de Julia Kristeva (1997, p. 235).

Feminismo antifeminista

A este respecto, es importante recordar que Brumana no se definía como feminista, sino que discutía abiertamente con lo que ella consideraba propio de ese movimiento social. En «Herminia Brumana y el feminismo literario argentino», Lea Fletcher analiza cinco artículos de esta autora contenidos en el libro *La mujer. Encuesta feminista argentina*, publicado por Manuel Font en 1921, fecha cercana a la colección de cuentos aquí considerada. Fletcher señala que estos textos

> son una abierta afirmación de una postura decididamente antifeminista, donde considera que ella va más allá del feminismo porque comienza por hacer a la mujer individual, quien debería ser fuerte, digna y de pie ante la vida pero apoyada en el hombre, como lo deben estar todas las mujeres (1987, p. 115).

Sin embargo, a partir de la consideración de otros de sus textos y de su actitud vital, Fletcher acaba concluyendo que «su obra desautoriza tal afirmación [sobre su antifeminismo]» y la coloca en la etapa inicial del feminismo literario argentino. Fletcher le asigna a Brumana una serie de características emparentadas con este periodo del feminismo, que resume del siguiente modo:

> […] luchaba siempre dentro del sistema masculino, tanto literario como social; abogaba los papeles tradicionales de madre y esposa; consideraba la libertad un imprescindible derecho para la mujer; creía que la mujer, y no el hombre, era la piedra fundamental de la sociedad; intentaba mejorar la situación de la

> mujer tratando de conscientizarla en cuanto a la moral, la responsabilidad y la educación (1987, p. 119).

En efecto, como ocurre con otras autoras de la época, sus declaraciones en contra de lo que ella reconocía como feminismo no implicaban necesariamente que no representara algunos de sus principales valores en su obra, no solo en relación con ese momento preciso de la historia, sino, como ya señaló Masiello, con planteos que se fortalecerán en los feminismos de años muy posteriores.

Esta relación compleja con el feminismo quizás pueda iluminarse analizando los afectos que aparecen retratados en «Las desorientadas». Ya se anticipó que resulta singular que Hilda alcance un final feliz. Veamos cómo puede leerse eso desde una perspectiva feminista.

Sara Ahmed, en su libro *La promesa de la felicidad* (2019), señala que los guiones de género pueden asimilarse a «guiones de felicidad», pues se sostiene que seguir las convenciones sociales es el único modo de alcanzar la felicidad, dado que la felicidad depende de ser «natural» o «bueno» (p. 137). De esta manera, ella rastrea en distintas obras literarias el hecho de que las protagonistas femeninas que no se atienen a las convenciones deben renunciar a la felicidad. En particular, destaca la figura de la mujer problemática, aquella que «vulnera las frágiles condiciones de paz» (p. 139), que se enfrenta con el hecho de que la felicidad, en tanto dispositivo, es justamente «aquello que nos libra de problemas por el mero hecho de recordar la infelicidad que meterse en problemas trae aparejada» (p. 138).

En «Las desorientadas», Hilda, sin ningún género de dudas, es retratada como una de estas «mujeres problemáticas» en las anécdotas iniciales que propone la narradora. Enfrenta la autoridad, niega el concepto tradicional de nación y está dispuesta a ser expulsada de la educación formal por mantener sus principios. Esto significa que interrumpe la «paz» de su entorno al dar respuestas inesperadas. Para sus docentes y quizás algunos de sus compañeros y compañeras, Hilda debe de ser un sujeto incómodo, una fuente de incordios. Ahmed constata «cierta relación entre tomar conciencia de la injusticia y que se nos atribuya ser causa de infelicidad» (p. 140).

Sin embargo, Brumana elige contar este relato desde la perspectiva de una persona que admira a Hilda y que, por lo tanto, omite posibles juicios negativos sobre ella. De este modo, se trata de una narrativa que aprueba lo problemático, incluso lo postula como deseable. Eso implicaría modificar los guiones de género establecidos y desafiar el imperativo de sumisión femenina, lo cual la aproxima a posturas feministas.

Pero… ¿cómo construir un destino como deseable? Según Ahmed,

> …para que una vida cuente como buena vida, debe seguir la dirección prometida como bien social, lo que significa concebir la propia futuridad en términos de obtener ciertos resultados en el transcurso de la vida (2019, p. 154).

En su investigación, encuentra que esos resultados suelen cifrarse en la conformación de una familia. La posibilidad de formar pareja estable y tener hijos aparece como la prueba más evidente de felicidad, de seguir un buen camino. Por eso, para esta autora lo característico del feminismo es perturbar «la fantasía de que es posible hallar la felicidad en ciertos lugares» (2019, p. 146). La toma de conciencia que implica la mirada feminista nos obliga a reconocer en esta narrativa feliz una limitación que conlleva necesariamente una tristeza. Es decir, se trata de tomar «conciencia de la violencia y el poder que subyacen en los lenguajes del amor y el comportamiento civilizado» y ya el advertir un hecho semejante «puede producir infelicidad» (Ahmed, 2019, p. 178). Por eso, para esta investigadora la tristeza y el enojo pueden ser afectos productivos y conmina a no rechazarlos sino, al contrario, hacer comunidad en ellos.

Es en este punto que Brumana toma una distancia esencial del feminismo. Sus textos proponen el desarrollo de la individualidad de las mujeres y desafían las normas sociales, pero aún prefiere la felicidad por sobre cualquier otro futuro posible. Sus mujeres problemáticas no son «aguafiestas», como lo son las feministas de Ahmed. Se trata, en cambio, de mujeres que, al no encontrar la satisfacción esperada en el amor tal como lo describen las novelas románticas, no piensan en renunciar al amor sino en rediseñarlo, introducirle un pequeño cambio, *desviarlo*. Es, por supuesto, un desvío menor: se ciñen a la heterosexualidad, a la relación monogámica y al deber de reproducirse; pero intentan pensar, al menos, una forma de pareja que habilite el deseo femenino y que se aleje de toda forma de sacrificio. Así, aunque sea débilmente, estos relatos de otra época nos permitirían hoy poner en discusión la afirmación de Ahmed según la cual la felicidad de las mujeres depende de su renuncia al deseo (2019, p. 142). Hilda se niega a renunciar a su deseo, pero, asimismo, a renunciar a la felicidad.

Ahora bien, ¿qué implicancias tiene no renunciar a la felicidad? «La felicidad nos brinda […] un modo de encubrir aquello que se resiste o es resistente a una determinada concepción del mundo como concepción armónica» (p. 173), explica Ahmed, es decir que es una suerte de falsa conciencia. La narrativa de Brumana no niega una armonía posible, no realiza un llamamiento a combatir el sistema… se queda en el desarrollo de la subjetividad, suponiendo que eso bastaría para reconstruir una forma válida de armonía.

Es por eso que si hay algo propio del feminismo que Brumana tenía muy incorporado era el reconocimiento de ciertos estereotipos de mujer que le eran impuestos y que solían construirse en función del hombre, lo cual da lugar a su reflexión sobre la subjetividad femenina. Estos roles que se les asignaban a las mujeres eran para ella pasibles de ser actuados y, por lo tanto, también podían ser desaprendidos, por lo que su lectura de la situación es perfectamente compatible con las conceptualizaciones que posteriormente se realizarán en torno al género y que han sido citadas al inicio de este trabajo. En el siguiente apartado, se analizarán algunos ejemplos de esta forma de pensamiento.

Quién es quién en la pareja heterosexual

Lo dicho hasta aquí permite considerar un cuarto aspecto del relato: la visión sobre los modos de vincularse en la pareja heterosexual. En relación con esto, cobra especial relevancia la lista de novios que Hilda enumera luego de su primer desencanto amoroso con el personaje de Luis Souza Calmens, ya que junto a ellos coloca una descripción de la actitud a la que tuvo que recurrir para enamorarlos, con lo que desenmascara las expectativas habituales de los varones de la época respecto de las mujeres. Vale la pena leer la lista completa:

> El joven ilusionado, que gastaba en regalos para mí todo el sueldo de su pequeño empleo. El hombre «canto rodado», a quien hacía creer que sería para él el cincel amoroso que a golpes de besos le convertiría en una hermosa piedra con forma. El muchacho lleno de prejuicios religiosos y sociales y a quién convencería con el encanto de mi persona. El chiquillín, al cual mareaba. Un literato a quien prometí mi amor sería un pedestal para elevarle hasta la cumbre. El hombre de campo, a quien juré que me atraía la paz de la existencia en plena pampa. El libertino, a quien arrullaba con el dejo de la ingenuidad de mis palabras (Brumana, 1958, p. 88).

El trabajador de clase media queda asociado a una mujer materialista, que se compra con regalos y que es, a la vez, quien le dará distinción y le permitirá ascender socialmente. Los que no se conforman con la vida burguesa, esperan de la mujer que los «enderece» o que los «eleve», como si fuese ella algún tipo de herramienta con el que pudiesen moldearse a sí mismos. El lujurioso, en cambio, es justamente el más interesado en aniñar a las mujeres, en verlas ingenuas y susceptibles, con lo que se pone en evidencia que no halla su placer en la sensualidad sino en el ejercicio del poder sobre otros seres. Pero un renglón aparte merece «el anarquista», sobre el que Hilda se explaya mucho más y que se analizó anticipadamente en el apartado referido a la política y la religión:

> El anarquista, con el que iríamos por esos mundos pregonando Amor, Justicia, Belleza. El hablaría a los hombres el verbo rojo de la fuerza y la luz. El encendería la sangre joven con la energía de su palabra altiva y libre. El haría surcos, hondos surcos de anhelos de justicia, en los corazones vírgenes de los hombres alejados de la vida múltiple. Y yo, en cambio, llevaría para las mujeres, la frase blanca, la frase blanca y amorosa, que echaría como una bendición como una grata bendición de «aurora blanca» sobre las cabecitas de los chicos. Iríamos así como un símbolo de justicia por el soplo del Ideal, del grandioso Ideal cristiano (Brumana, 1958, p. 88).

No es menor recordar que Brumana era afín al anarquismo, y en particular al anarquismo romántico que aquí parece retratar con cierto dejo de parodia. Hilda podría considerarse en este fragmento un remedo de la propia Brumana, que se casó en efecto

con un militante de izquierda —aunque socialista, no anarquista— al que, mientras él defendía sus ideales en el Congreso, ella apoyaba transmitiendo ideas similares en su literatura y su periodismo. A pesar de esta posible identificación, Hilda supera su simpatía hacia los anarquistas y finalmente decidirá casarse con «el representante de una gran casa cerealista», pues esa es la expresión con que inicia la descripción de quien representaría su «verdadero amor». La elección de estas palabras puede resultar curiosa, ya que podría asociarse con el materialismo que Brumana ha criticado, por ejemplo, en «Las culpables». Sin embargo, es posible que con ellas haya buscado aludir a cierta visión pragmática asociada al concepto de utilidad, que se considerará unos párrafos más adelante.

Al aparecer este representante de una casa cerealista, Jorge Díaz, la narración da un paso más allá de la crítica a los estereotipos que solían dominar la relación heterosexual convencional y pretende proponer un nuevo modelo de vínculo amoroso, más próximo al deseo, por un lado, y a la responsabilidad, por el otro. Jorge e Hilda parecen elegirse libremente y perciben que el lazo afectivo que mantienen los enriquece a ambos. Se nombran como compañeros y se manifiestan alegres frente a la posibilidad de compartir la vida.

Aquí se hace presente otro gran ideal de Brumana que es la unión libre. Aunque al inicio del relato Hilda hace referencia a su casamiento, este no reaparece en la conclusión, como si fuera un dato menor frente a la autenticidad del amor que experimentan los personajes. Bordagaray (2014) describe la postura de Brumana frente a las relaciones de pareja, el matrimonio y el divorcio en su artículo «Anarquistas, comunistas y los debates en torno al divorcio. Argentina, 1932-1954» y señala que

> [Para Brumana, e]l Estado, por medio de la cesión de derechos, no [le] dará [la libertad], así como el casamiento no le dará legitimidad a su pareja. En sus obras se percibe la idea de que el matrimonio no es «una jaula» en sí mismo, pues considera que si entre las personas se establece un vínculo de amor y de amistad, tal institución es posible. El amor de las parejas es instinto y amistad […]. Y si el amor no se sostiene, no le parece mal el divorcio o la simple separación […] (p. 24).

Es decir que, si bien la escritora tiene un fuerte discurso a favor de la pareja heterosexual, no necesariamente la enmarca en figuras legales. Ahora bien, ¿qué se pone en juego en esta percepción de las relaciones amorosas? En algún punto, el discurso de Hilda parece mezclar ciertos ideales de emancipación y libertad (la capacidad de diseñar el propio destino, el derecho a amar cuantas veces se desee, el respeto a los propios impulsos) con un discurso más bien pragmático o hasta utilitarista, que en parte se ve en su elección de un compañero definitivo. El adjetivo que utiliza constantemente para despreciar o enaltecer sus propias acciones es inútil/útil:

> Yo era una inútil, porque no tenía amor… (Brumana, 1958, p. 93)
> A su lado, sintiendo el perfume viril de su carne joven y fuerte, me sentí llena de confianza. Yo podía ser útil… (p. 94)
> Mis entrañas se agitaron, en un sublime deseo de ser útiles… (p. 94)
> […] el corazón humano, hecho para ser útil como todo lo creado, y amar bien, amar mucho […] (p. 94).

En particular, se destaca la mención de las «entrañas», pues aluden directamente a la posibilidad de tener hijos. A fin de cuentas, para Brumana el ansia de libertad está sin embargo entrelazado con un deber ser insoslayable al que toda mujer precisa someterse, y que es la responsabilidad de amar a un varón y de procrear con él. Este mandato conservador es coronado por una crítica al intelecto cuando Jorge Díaz insiste en su declaración amorosa y le pregunta a la muchacha: «¿A mi lado no siente un gran anhelo de descansar? ¿No le pesa esa cabecita, Hilda?», como si para formar pareja fuera indispensable dejar de pensar.

¿Contradice esto último nuestra lectura más general de Brumana como una autora que cuestiona los roles de género de su época? Si se recuerda la propuesta de Butler (2016), en la que la posibilidad de cambio está en una iteración desviada de la norma antes que en su subversión total[26] (pues, en última instancia, no existe algo *completamente ajeno* a la norma[27]), deben buscarse en los cuentos de *Cabezas de mujeres* los desvíos que se filtran entre medio de estas repeticiones.

Conclusiones

Entonces… ¿logra realmente Brumana dejar sembrada la semilla del desvío en «Las desorientadas» y en otros cuentos de *Cabezas de mujeres*?

Es cierto que la narración admite el destino ineluctable de formar pareja y tener descendencia, pero lo separa de una serie de convenciones de la época que son presentados como asfixiantes y dañinas. Se desacredita la importancia del «primer amor» y el supuesto mérito de casarse con la primera pareja, pues Hilda señala que estas ideas provienen de

[26] «La tarea no es saber si hay que repetir, sino cómo repetir o, de hecho, repetir y, mediante una multiplicación radical de género, *desplazar* las mismas reglas de género que permiten la propia repetición» (Butler, 2016, p. 287, cursivas en el original).

[27] «[…] si lo único que hay es género construido, entonces parece no existir un 'fuera' […]» (Butler, 2016, p. 105-106). «[E]s preciso reconocer la complejidad y la sutileza de la ley y desprendernos de la ilusión de un cuerpo verdadero más allá de la ley. Si la subversión es posible, se efectuará desde dentro de los términos de la ley, mediante las opciones que aparecen cuando la ley se vuelve contra sí misma y produce permutaciones inesperadas de sí misma. Entonces, el cuerpo culturalmente construido se emancipará, no hacia su pasado 'natural' ni sus placeres originales, sino hacia un futuro abierto de posibilidades culturales» (Butler, 2016, p. 196).

los malos libros. Se desarma, también, la imagen de la mujer que triunfa por ser decente y obediente —según los cánones instituidos sobre el comportamiento femenino— ya que la protagonista, a pesar de sus múltiples rebeldías, es presentada como una buena persona, con entereza, y así es considerada por parte de la sociedad. Por un lado, se atiene a las narrativas de la felicidad y niega ser feminista, pero por el otro propone nuevas formas de ser mujer y reconoce la existencia de estereotipos de género dañinos que es necesario combatir. El matrimonio, además, se describe como válido solo cuando corona un vínculo amoroso auténtico, o de lo contrario sugiere el divorcio o directamente evitar casarse. El amor se propone como un tipo de relación en la que ambos miembros de la pareja (heterosexual) se consideran iguales y contribuye el uno con el desarrollo del otro. Al respecto, vale la pena recordar la descripción que del amor da Jorge Díaz:

> Amar no es ningún imposible. Es sencillo y humano. Los hombres quisieron dar al amor carácter divino. Amar es tomar al compañero del brazo para marchar por el breve camino de la vida, tratando, aún con riesgo de romperse las manos y desgarrarse las carnes, de despejar de piedras y de espinas la senda… Hilda: ¿por qué no marchamos juntos? (Brumana, 1958, p. 94).

Asimismo, Brumana también reflexiona sobre las configuraciones de género a partir de sus planteos en torno a la influencia de los libros. Comparte la idea generalizada en su época de que la lectura puede ser nociva para las mujeres, pero niega que esto se deba a su naturaleza. Los impulsos espontáneos de las mujeres, sus inclinaciones, su conciencia, aparecen asimilados a Dios, como algo positivo a lo que se debe atender.

Respecto de las posiciones políticas, respeta la propuesta gubernamental de que las maestras deben fomentar el patriotismo, pero lo redefine completamente a través de los discursos de Hilda. Acepta, por otro lado, que las mujeres no participen en partidos políticos y otros espacios semejantes, pero les reclama una toma de posición a partir del pensamiento crítico que las retira de aquel lugar de sumisión y silencio a la cual se las relegaba habitualmente.

En conclusión, las narraciones de Brumana, efectivamente, logran proponer un desvío en la repetición, en pos de construir sociedades que ella consideraba más libres, de modo que acompañaron cabalmente sus acciones como maestra y como periodista comprometida con las causas de su tiempo. En medio del caos de las imposiciones sociales, ella tendía su mano como un faro que iluminaba el camino a quienes quisieran salir de su desorientación.

Referencias Bibliográficas

Ahmed, S. (2019 [2010]). *La promesa de la felicidad*. Buenos Aires: Caja Negra.

Becerra, M. (2016). Un prisma original: educación, género, amor y ciudadanía en Herminia Brumana. *Anuario de Historia de la Educación*, *17* (2), 80-103.

Becerra, M. (2019, junio). Un cuarto propio: relaciones de género, amor y magisterio en la Argentina de inicios del siglo XX. *Propuesta Educativa*, *28* (51), 42-60.

Bordagaray, M. (2014, julio-diciembre). Anarquistas, comunistas y los debates en torno al divorcio. Argentina, 1932-1954. *La manzana de la discordia*, *9* (2), 19-30.

Bordagaray, M. (2016, abril). La dimensión biográfica en la configuración de los colectivos libertarios en Argentina. *Revista Izquierdas*, (27), 32-62.

Brumana, H. (1953). *A Buenos Aires le falta una calle*. Buenos Aires: Losada.

Brumana, H. (1958). *Obras Completas*. Buenos Aires: Edición Amigos de Herminia Brumana.

Brumana, H. (2018). *La vida de pie*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Butler, J. (2015, septiembre 16). Cuerpos que aún importan [conferencia]. Caseros. Universidad Nacional Tres de Febrero.

Butler, J. ([1990] 2016). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.

Caramés, B. (2010). Herminia Brumana. Sus ideas sobre la mujer y la transformación social [ponencia]. Quilmes, Argentina. *XIV Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Investigación y participación para el cambio social.* Universidad Nacional de Quilmes.

Fletcher, L. (1987). Herminia Brumana y el feminismo literario argentino. *Hispamérica*, 16 (48), 115-120.

Ibarra, L. (2016, diciembre). Mujeres cobardes, una aproximación a la literatura de Herminia Brumana. *Actas de Periodismo y Comunicación*, *2*(1), 1-11.

Lafleur, H.; Provenzano, S.; Alonso, F. (2006). *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires: El 8vo. loco.

Lagarde, M. (2009). La política feminista de la sororidad. *Mujeres en Red*. Recuperado desde http://mujeresenred.net/spip.php?article1771.

Lamas, M. (1996). ¿Por qué es importante la perspectiva de género? En Aguilar Gil, J. y Mayén Hernández, B. (Eds.). *Hablemos de sexualidad, lecturas* (pp. 216-229, 3ª ed.). México: CONAPO, Mexfam.

La Nación (2004, agosto 10). Sólo 35 de 438 escuelas porteñas llevan nombres de mujeres. *La Nación*. Recuperado desde https://www.lanacion.com.ar/cultura/solo-35-de-438-escuelas-portenas-llevan-nombres-de-mujeres-nid625992.

Maristany, J. (2008). Intoxicación literaria: dispositivos de lectura femenina en Argentina (1890-1930). *Mora*, (14), 43-56.

Masiello, F. (1997). *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Nari, M. (1995, 2° semestre). Feminismo y diferencia sexual. Análisis de la «Encuesta Feminista Argentina» de 1919. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani»*, Tercera serie (12), 61-86.

Queirolo, G. (2009). Herminia Catalina Brumana. La maternidad social a través del magisterio y de la escritura. En Valobra, A. (ed), *Mujeres en espacios bonaerenses* (pp. 95-109). La Plata: EDULP.

Radiolandia (1936). Los oyentes reportean a Avilés. *Radiolandia*, 442, 42. Recuperado desde https://archive.org/details/Radiolandia442

Rodríguez Tarditi (1956). *Herminia C. Brumana. Escritora y maestra*. Buenos Aires: Artes Gráficas Modernas.

Samatán, M. (1974). *Herminia Brumana, la rebelde*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Sarlo, B. (2011 [1985]). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Scott, J. (2013). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En Lamas, M. (Ed.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302, 4ª ed.). México: Miguel Ángel Porrúa, PUEG.

Sessarego, J. (2017, julio 26). Redes de mujeres en torno a las figuras de Victoria Ocampo y Herminia Brumana [ponencia]. Quilmes, Argentina. *XIII Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres - VIII Congreso Iberoamericano de Estudios de Género: «Horizontes revolucionarios. Voces y cuerpos en conflicto»*. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

Sessarego, J. (2019, octubre 17). Puentes entre mujeres: la circulación de una conferencia de Victoria Ocampo a través de las palabras de Herminia Brumana [ponencia]. Buenos Aires, Argentina. *VI Jornadas de Literatura Argentina: «Argentina Transatlántica».* USAL y Brown University.

Solari, H. (2004). Herminia Brumana y la mujer en las revistas populares [ponencia]. Mar del Plata, Argentina. *Segundo Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Universidad Nacional de Mar del Plata.

Soto, L. (1942, marzo 11). Cómo se iniciaron en la literatura… Susana Calandrelli, Sara de Etchevert y Herminia Brumana. *Leoplan*, 187, 44-45. Recuperado de:https://archive.org/details/Leoplan187.11Marzo1942

Antología de textos literarios

Acosta Cardoso, Celmira (c. 1866 - ?)
«La obra» (1899)
Arolf, Carmen [Flora García Black de Langenheim] (1896-1976)
«Un viaje a las islas Malvinas en 1830» (1935, 1947)
Beck-Bernard, Lina (1824-1888)
La estancia Santa Rosa (1914)
Brumana, Herminia (1897-1954)
«Las desorientadas» (1923)
Elflein, Ada M. (1880-1919)
«A mano» (1918)
Gucovsky, Victoria (1890-1969)
«Ña Ciriaca» (1921)
Torres y Quiroga, Raimunda (¿?) (Willi, Matilde Elena Wuili, Luciérnaga)
«Ella es él» (1884)
«La poetisa al menudeo» (1884)

Celmira Acosta Cardoso (c. 1866 - ?)

La obra[1] [2]

La muerte, que todo lo depura,
es lo que hace brillar el nimbo
de íntima belleza sobre las cosas
que han vivido.
M. de Unamuno[3]

Serían próximamente las diez de la noche. Livia[4] Cisneros, —en medio de la familia sentada alrededor de la mesa del comedor, —de pié, servia el té.

[1] La transcripción respeta las grafías, la puntuación y la tipografía del relato original. Fue publicado el 24 de junio de 1899.

[2] Es de destacar que en la primera plana del periódico del diario porteño *El sol del domingo*, se reproduce una fotografía de la escultura *Diana cazadora* del artista Alexander Falguiére, en ese momento perteneciente al Jockey-Club de Buenos Aires. Junto a esta, se transcribe el poema titulado «La tristeza del mármol» de Rufino Blanco Fombona. Luego de algunos avisos publicitarios y siempre en la primera página se encuentra el cuento de Acosta Cardoso (después del artículo de Carlos Malagarriga «Los nuevos ideales: feminismo»). «La obra» ocupa la mitad de la primera página y casi la totalidad de la segunda página del periódico.

[3] «Creo, sí, que llegará el día en que se cantará como se merece a la máquina de vapor, pero ha de ser cuando suplantada por los motores eléctricos, se le arrincone en los museos como arqueológico monumento y recuerdo de gloria. Entonces cantarán en la vieja máquina de vapor el porvenir de los electromotores. La muerte, que todo lo depura, es la que hace brillar el nimbo de íntima belleza sobre las cosas que han vivido". El fragmento pertenece a Miguel de Unamuno en «Sobre la literatura hispanoamericana», artículo publicado originalmente en el diario *La Nación*, Buenos Aires, 19 de mayo de 1899. Se trata de una respuesta a «Letras hispanoamericanas» de Rubén Darío, que a su vez responde a un artículo anterior de Unamuno («*La Maldonada*: costumbres criollas por F. Grandmontagne» publicado en el diario madrileño *La Época* el 10 de enero de 1899). Rubén Darío en «Letras hispanoamericanas», ante la consideración de Unamuno de la Argentina como una "pampa perpetua", señala el desconocimiento del escritor español de la producción literaria hispanoamericana del momento. En contraposición a lo expresado por Unamuno, el nicaragüense arguye que el cosmopolitismo y la modernización ya se habían instalado en Buenos Aires.

[4] Es significativa la elección del nombre Livia para la protagonista en conjunción con Mesalina (que aparecerá posteriormente) por ser ambas mujeres de poder de la tradición romana. Livia Drusila (c. 58 a. C.- 29 d. C.) fue la segunda esposa del emperador Augusto. Tácito la describe como una «madre dominante, esposa complaciente, bien acomodada tanto a las artes de su marido como a la simulación de su hijo» (*Anales* V 1). Es recordada como la esposa y madre poderosa que influyó en la decisión de su marido al nombrar como sucesor a Tiberio, hijo de Livia de una unión anterior (Cid López, 2014, pp. 179-201).

Aquella noche Livia, que se hallaba entristecida y como dominada por secreto pensamiento, no prestaba atención alguna á las palabras de su abuelo, Arnoldo Isnard que hablaba con su hijo D. Albano, padre de las dos niñas pequeñas que jugueteaba al lado del anciano— y hombre que frisaba en los cuarenta y cinco años. Sin embargo, la atmósfera tibia del comedor parecía formar cadena de ternura en torno de aquellas cabezas; y eran de oirse las risas frescas de las dos criaturas, la franca de D. Albano y la del abuelo, con la melancolía del que ha vivido setenta inviernos y los ha contado por sus escarchas. Risa sin notas y sin eco, doloroso remedo de alegría en aquellos que guardan mordeduras de sierpes en el pecho, y en cuyas almas se diría que la suerte ha escrito: nunca más!...

Bebían el té á sorbos y relucía la modesta vajilla cérca del búcaro encarnado, donde se ostentan los blancos jazmines; el mantel adamascado parecía tener una sonrisa; el fuego brillaba con calor vivificante; los cuadros pendientes de los muros se diria saludaban; y en la semi-penumbra de la vecina habitación —desde su medallón— enviaba la madre muerta, la sonrisa semi-velada de su boca muda.

Livia Cisneros, era hija de obreros ricos, criada por su abuelo á la pérdida de aquellos. Su educación fué esmerada; su inteligencia mediocre —sobresaliendo, solo, por sus inclinaciones artísticas. Había estudiado la música, el dibujo y la pintura; con particularidad, modelado en creta, hasta llegar á dominar el mármol. Aquella jóven que no había conocido las luchas por la vida, era solo un *amanter*[5]; más, allá en su taller, encerrada con la gran estátua á la que diera vida, estaba toda el alma de Livia! Blanca, pulida, altiva y sonriente, parecía la imágen de lo inmutable en conjunción con la divina belleza, gracia, armonía;—iluminada por el destello vívido del Ideal!... ¿Qué proyectó aquella jóven al levantar la estátua?

Id, id á preguntar al mar por qué os manda sus ondas benignas ó ruge poderoso; por qué las aguas guardan sus perlas, y por qué el oleage golpea furioso contra los guijarros ó va á lamer las costas gemebundo!...

Como las flores; como las estrellas; como los gritos de los corazones; á semejanza de la vida que es palpitación; de la idea, orgía de colores; como el bien, conjunto de grandezas incomprensibles!...

Pensamiento, hijo de la luz, que quisiste alumbrar los abismos del mundo!... ¡Oh, creación, delirante impulso de átomos!...í levantó su estátua Livia Cisneros; la que en aquel instante sufría; sufría apesar de sus esfuerzos por disimularlo; más aún por ser su pena oculta y de ella sola.

Finalizaba su obra, cuando la mostró en público y oyó un murmullo de allí á poco; un rumor vago primero, —intraducible para ella; después estrepitosamente salvaje! Se

[5] Posible errata por *amateur.*

comentaba á la artista y á la mujer!...Quien decía ser aquella, una cortesana famosa que en busca de sensacional aventura, acababa de hacerse construir por un escultor pobre que explotaba, la hermosa estátua; quien —que el abuelo Isnard y D. Albano eran unos impostores titiriteros que adiestraban á su pupila en la superchería; quien —al fraguar al rededor de aquella vida pura pasado tenebroso, se dijo uno de tantos favorecidos por sus vergonzosos caprichos!

¡Oh, honra de mujeres!

Por desgracia, la conducta que observó esta jóven intrigó doblemente; y desde luego, todo hizo sombra sobre la existencia más sencilla del mundo.

Livia callada ¿qué otra cosa podía hacer, sinó guardar silencio?...

Y después, asuntos hay, que parecen más fáciles de tratar; y la realidad es que, en su sencillez, resultan poco menos que imposibles!

Confiar á su abuelo, á D. Albano aquello!.... Ponerles al cabo de las urdidas historias!... Hacerse defender!.... No sería esto esponerles á horrible conflicto?... ¿Qué papel iba ella á hacerles desempeñar? Defenderse ella misma!... ¿Cómo realizar tal propósito? ¿Podía ir á alternar con los que solo la conocían por las acciones que se le imputaban? Nó: esto era claro como la luz del día; y además ¿quién se defiende contra ese tribunal sin apelación —la opinión— que ahoga entre su befa, cobarde como todo lo anónimo, á un soñado criminal?...

Livia ocultaba callada. Se concretó desde un principio á distraer la atención de los dos hombres; á separarles disimuladamente —con ese arte que posee aun la más inocente de las mujeres,— de aquellos que pudieran ilustrar el caso, con la firme convicción de que se colocaba en el verdadero terreno. Sus esfuerzos en este propósito fueron inauditos; amenudo se hablaba en la mesa de tal ó cual persona que debían tratar; la joven se ponía febril. ¡Cuánto rodeo para expresar una voluntad negativa!...

Por suerte, ó por desgracia, rara vez los hombres profundizan el pensamiento de las mujeres del hogar; pasivas las conoces, pasivas deben morir, pues que, para una criatura de alma honrada, esa aparente indiferencia es conmovedora: significa, traducida en sencillo lenguaje, fé ciega!...

Livia lloraba pues aquella noche, con un secreto pesar que nadie había penetrado; mas ella se sentía presa de verdadero pavor.

Porque su imaginación iba en vértigo; porque sentía obsesión extraña que hubiera hecho reír irónica y compasivamente á quien hubiera podido leer en ella. Cómo si con la candidez de una niña pequeña imajinara que el mármol sufría en su abandono, y esto la hiciera no medir su daño! Infringiéndose mortales torturas avanzaba, avanzaba ciega; llevaba trazas de no terminar nunca!

Una tarde —no hacía de ello quince días aún,— en un enérgico despertar de su conciencia, tomó una firme resolución: echó llave al taller y huyó, lanzando una loca

carcajada —como si tuviera ante sí la muchedumbre apiñada, y provocara sus denuestos; para tomarlos en remolino entre sus brazos y romperlos—formando luego, con sus propios despojos columna de dignidad!...

Pero aquella noche — allí mismo, en medio de las voces tranquilas de la familia,— Livia ve diseñarse de nuevo la estátua con magestad tal, que casi percibe los pliegues de la túnica del mármol alzándose bajo el latido de sus fibras!...

Con un irresistible movimiento impulsivo la jóven dejó el comedor para ir de puntillas hacia el olvidado taller; mas hé ahí que al aparecer la obra ante sus ávidas miradas, siente estallar á sus espaldas la carcajada mundana y las injuriantes voces!...

Y las carcajadas sacuden las paredes, se retuercen, se alargan; suben hasta traspasar los techos, hasta tocar las nubes y allí desatadas parecen flechas llevándose jirones ensangrentados de su carne, de su alma, de su nombre; luego, bajan, sarcásticas, salvages y se hunden en la tierra, se hunden como si fueran á buscar las tumbas y á despertar allá los jemidos de sus muertos que se quejan: ay!!...

Livia exhaló un gran grito; se abalanzó como para resguardar á la divina gemma; mas retrocedió horrorizada:

Una risa extraña de bronce, partía del lábio de la misma estátua; su túnica alba, desgarrada, mostraba impúdica desnudez de Mesalina[6], ofreciéndose á la profana multitud con insolente desenfado. ¡Oh, falsa visión de sus anhelos!... ¿y esta era su obra?

Nó; no era la carcajada blasfema del mundano desenfreno la que había resonado á sus espaldas; era el grito de su mismo mármol —su obra— la que proclamaba su oprobio de mujer, retratada en su abominable creación de artista!...

Lanzando una voz única, Livia esgrimió un martillo y golpeó febril en la base hasta que la obra se desplomó con estrépito: Mesalina no existía ya!

Solo Livia Cisneros, de pié, contemplaba aquellos despojos sin una sola lágrima; sin queja alguna; en el anonadamiento final de sus esfuerzos al estrellarse contra la lógica aplastadora!...

Celmira Acosta Cardoso.

Referencias bibliográficas

Acosta Cardoso, C. (24 de junio de 1899). La obra. *El sol del domingo*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de J. Cúneo.

[6] Mesalina (c. 25-48 d. C), esposa del emperador Claudio. Recordada por la tradición como una mujer lujuriosa y ninfómana. Se le atribuyen conductas promiscuas e incluso el ejercicio de la prostitución (Joshel, 1997, pp. 221-254). Su reconocimiento fue tal que su nombre adquirió el significado de «Mujer poderosa o aristócrata y de costumbres disolutas» (*DLE*, 2019).

Cid López, R. M. (2014). Imágenes del poder femenino en la Roma antigua. Entre Livia y Agripina. En *Asparkía. Investigació Feminista*, (25), 179-201. Universitat Jaume I.

Diccionario de la Lengua Española (2019). (*DLE*). Recuperado de https://dle.rae.es/

El sol del domingo - El sol: semanario artístico literario (1898-1903). Buenos Aires: Talleres Gráficos de J. Cúneo.

Joshel, S. R. (1997). Female desire and the discourse of Empire: Tacitus's Messalina. En *Roman Sexualities*. Princeton University Press, pp. 221-254.

Unamuno, M. de (19 de mayo de 1899). Sobre la literatura hispanoamericana. Buenos Aires: *La Nación.*

Carmen Arolf
Flora García Black de Langenheim (1896-1976)
Un viaje a las islas Malvinas en 1830[7]
Primer matrimonio civil en la República Argentina[8]

A la señora María L. Vernet de Castro Almeyra, nieta del gobernador don Luis Vernet[9].

[7] La transcripción respeta las grafías, la puntuación y la tipografía del relato original publicado en *Haz de añoranzas* (1935) y *Evocaciones argentinas* (1947).

[8] Se trata de una N. de la A. extraída del texto original. El acta de aquel matrimonio civil dice así:
En Malvinas, a los 29 días del mes de mayo de 1830 parecieron ante esta comandancia que está a mi cargo, Gregorio Sánchez y Victoria Enrique y dixeron que deseaban celebrar contrato de casamiento y obligarse a hacerlo y preguntando Gregorio Sánchez q' edad tiene contestó q' tiene 28, y preguntando q' patria contestó q' Santiago del Estero y preguntando igual q' religión, contestó Católica Apostólica Romana, y preguntando q' si no había contraido promesa de matrimonio con alguna persona, contestó q' no, y preguntando si sabía q' si tiene algún otro inconveniente legal, contestó q' no, preguntando si quería Victoria Enrique pr. su legítima esposa, tratarla bien, mantener, cuidar y amarla como tal mientras vivan, contestó que sí, y preguntando si se comprometía a criar a los hijos q' con ella tuviese en la religión Católica y educarlos en la honradez y buenas costumbres y contestó q' sí. En seguida pregunté a Victoria Enrique q' edad tiene, contestó 23 años, preguntada q' patria contestó B. Ays. y preguntada si quería a Gregorio Sánchez pr. su legítimo esposo, amarlo y obedecerlo como tal contestó q' sí y preguntada si quería ayudar a su esposo en criar a sus hijos en la religión Católica, honradez y buenas costumbres (siendo ella también Católica Apostólica Romana) como también en la mantención de su casa contestó q' sí, y preguntados ambos si estaban dispuestos a cumplir con la Iglesia en la primera oportunidad con lo que ella exige q' en tales casos contestaron q' sí y últimamente, preguntados q' si todo lo que acababan de contestar es la verdad y si lo afirman baxo juramento de costumbre, dixeron sí juramos y lo firman ante mí y los testigos q' suscriben siéndolo estos también respeto no haber ningún impedimento legítimo pa. q' contraten contraer matrimonio y pa. satisfacción de ambas partes contratantes se les pasa un testimonio a cada uno de este contrato. (Firman): Aruego de Gregorio Sánchez: Agustino Grassi, Aruego de Victoria Enrique: Guillermo Duksay. Aruego del testigo: José Pío Ortíz Agustino Grossi. Aruego de la testiga: Isabel Hayenen Guillermo Duksay. Comandante Polo. y Gr. de Malvinas, Luis Vernet.
En 22 de junio de 1830 dí un testimonio de este contrato a cada uno de los interesados (Rúbrica de don Luis Vernet).
El original de este interesante documento se halla en poder de la señora María Luisa Vernet de Castro Almeyra. (N. de la A.)

[9] Esta dedicatoria está presente en la versión publicada de *Haz de añoranzas* (1935), pero no figura en la de *Evocaciones argentinas* (1947), donde no existe mención alguna a María Luisa Vernet de Castro Almeyra.

Cierta mañana, bajo el sol veraniego de enero, me despidieron en el muelle del puerto, mi madre y mis tres hermanas. Mi padre, que hacía dos años se hallaba en las Islas Malvinas me llamaba a su lado. La terminación de mis estudios secundarios[10] y los escasos recursos que contaba para proporcionarme una carrera, le habían inducido a tomar esa resolución.

La idea me llenaba de entusiasmo, que sólo decaía al ver cavilosa y triste a mi madre, pues, a pesar de mis dieciocho años, no me había separado nunca de ella[11]. Sin embargo, el espíritu aventurero era más poderoso que mis temores, y, con viva alegría, saludé la llegada del hombre de confianza y amigo de mi padre, Gregorio Sánchez, en cuya compañía debía embarcarme hacia las lejanas Islas Malvinas[12].

……..……
……

Salvando la distancia de algunas cuadras en bote, me vi de pronto embarcado en el bergantín[13] *Elba*, que se hallaba en preparativos para soltar amarras, después de una permanencia de ocho días en el puerto.

Gran trecho habíase alejado el bergantín y allá lejos, en el borde del muelle, unos pañuelos se agitaban, cual blancas palomas. ¡El último saludo de mis hermanitas y mi adorada madre, a quien había dejado sollozando entre los cariñosos brazos de mi hermana Elisa!

¡Oh, qué inmenso dolor y vacío se apoderó entonces de mí; las lágrimas se agolparon a mis ojos; avergonzado, busqué un sitio apartado, donde lloré, como pocas veces he llorado! Cuando, después de largo rato, pude serenarme, ya la hermosa silueta de Buenos Aires solo se distinguía vaga y confusa…[14]

Una voz suave me llamó a la realidad, encontrándome frente a una linda joven, quien, algo cohibida, pronunció mi nombre, invitándome a reunirme con los suyos, refiriéndome, al mismo tiempo, que mi madre, enterada en el muelle de que ellos también se embarcaban en el *Elba*, les había rogado encarecidamente que me cuidaran.

[10] En la época en la que está ambientado este relato, 1830, haber terminado el colegio secundario era una marca de prestigio.

[11] Este comienzo, en el que el joven héroe, ya maduro, se lanza a descubrir el mundo y reunirse con su padre, recuerda mucho al de los cuentos tradicionales y al ciclo del héroe, en el que la primera etapa consiste en un alejamiento de su lugar de origen.

[12] Existe una distancia de 1913 km entre Buenos Aires y las Malvinas.

[13] Buque de dos palos y vela cuadrada o redonda (*DLE*, 2019).

[14] A lo largo del cuento, el protagonista evoca la presencia de las hermanas y de la madre en tono romántico. Además, llora y manifiesta sus emociones en soledad. Estos son rasgos de estilo de la autora, que aparecen en toda la obra estudiada, y se corresponden con el Romanticismo. Sin embargo, cabe observar que la tristeza aparece siempre ante las posibles separaciones, para enfatizar la unidad en la que debería estar el pueblo argentino, imaginado como una gran familia.

Sonreí, fingiendo aplomo, como quien está acostumbrado a la separación de su hogar.

—¡Siempre es así mamá: me cree todavía un niño! —le respondí. Y agradeciendo la invitación, que acepté gustoso, fuimos a reunirnos con el grupo de la familia. Aquella humilde gente me recibió con suma cordialidad, haciéndome lugar en su improvisada mesa.

Yo me complacía en darles algunos minuciosos detalles de las apartadas regiones de su futuro hogar. Detalles que mi padre nos había referido en sus largas cartas. Una prolongada sobremesa siguió al frugal almuerzo. Nadie comió con apetito, a pesar de la fresca brisa del mar y la avanzada hora. Una melancolía se adivinaba en el semblante de todos.

Mi compañero Sánchez conversaba en un extremo del barco con su amigo el capitán. Al verle, recordé la recomendación de mi madre, que, dándose cuenta de la cortedad del buen hombre, me había encargado que fuera amable y atento con él.

Agradeciendo la atención y excusándome ante mis nuevos amigos, me puse de pie, con el propósito de ir a reunirme con ellos. El capitán, inglés bastante acriollado, y de carácter alegre, procuraba en aquellos momentos, con humorísticas frases, vencer la timidez de Sánchez, proponiéndole que fuera a mi lado para hacerse amigo de la familia de Victoria[15].

Victoria, era una hermosa muchacha, de facciones pulidas y delicadas, agraciada por unos ojos negros, que, al mirar, confirmaban la bondad e inocencia de su alma. Comprendí en seguida que el santiagueño estaba prendado de tanta beldad juvenil, y aproveché la primera insinuación que me hizo para presentárselo, retirándome luego porque comprendí también que estaba de más entre ellos, y porque, a medida que la tarde declinaba, mayor era la nostalgia que embargaba mi espíritu…

En tanto, las velas del bergantín, infladas por el viento, nos hacían navegar con rapidez, alejándome cada vez más de los seres queridos, ¡de mi madre! que, sin duda, en aquellos momentos rogaría enternecida por el hijo inexperto que abandonaba sus faldas sin valorar lo que dejaba.

……

……

Los días se sucedían sin traer ningún cambio favorable en el estado de mi ánimo. El abatimiento invencible, agregado a la inapetencia extrema, no tardaron en hacer sentir su efecto.

Caí gravemente enfermo; una fiebre me postró por dos semanas, durante las cuales todos me cuidaron con la mayor solicitud, especialmente Victoria, secundada

[15] Tanto el capitán como el narrador protagonista funcionan como puentes para consolidar la pareja. El capitán, por añadidura, combina su procedencia inglesa con rasgos argentinos, con lo que puede interpretarse como símbolo de unión, al igual que en el muchacho.

por Sánchez; mas la juventud y la naturaleza triunfaron, el peligro pasó y, entrado en convalecencia, Victoria tomó también a su cargo la difícil tarea de preparar, con sus propias manos, los alimentos que el capitán indicaba, y, cuando encontraba alguna resistencia en su paciente, ella, con admirable suavidad y hasta con mimos, lograba convencerlo[16].

Era tanto el halago y el placer que me proporcionaban sus cuidados que, francamente, habría deseado prolongar la convalecencia por el resto del viaje.

Pero, un día, noté en mi dulce enfermera cierta melancolía, sorprendiendo huellas de lágrimas en sus lindos ojos. Con la imprudencia de un enfermo mimoso, pregunté la causa; ella, sonriente, respondióme con ingenuos argumentos, tratando de convencerme de que no había llorado; no obstante, adiviné el motivo. ¿Qué había pasado en los corazones de mis dos amigos? Atendiendo a la proporción de sus edades, todo el fuego de una pasión había despertado en ellos… ¡Cuántas veces mi débil sueño de convaleciente fué arrullado por el coloquio de su idilio, alegrándome infinito que esas nobles almas se hubieran confundido tan cerca de mí!

……

……

El término de nuestro viaje se aproximaba. Una semana hacía que, abandonando el lecho y restablecido completamente, me entretenía leyendo los libros que mi bondadosa madre no había olvidado de colocar en mi equipaje. Como Victoria y Sánchez no sabían leer, les proporcionaba a veces agradables ratos haciéndolo en voz alta. Una tarde, escogí un pasaje de una tierna novela, cuya lectura los enterneció a tal punto que ella se retiró sin escuchar la terminación, excusándose esa misma noche de sentarse a la mesa. Él, callado y caviloso, apenas probó bocado. Yo empezaba a sentirme incómodo, lamentando que mi lectura fuera quizás la causa de tan profunda emoción; pero, al terminar la sobremesa, que fue corta y desanimada, Sánchez, venciendo su timidez, manifestó a los padres de Victoria, que deseaba hablar a solas con ellos[17].

……

……

Al día siguiente se improvisaba en el *Elba* una sencilla fiesta, celebrando el compromiso; fué el capitán el iniciador de aquella simpática demostración, pues para él era todo un acontecimiento que a bordo de su barco se hubiera conocido y formalizado el compromiso y como era tan bonachón y liberal, no permitió que ninguno de sus tripulantes

[16] Victoria está representada como una joven típicamente romántica: bella, servicial y amable.

[17] Este podría ser considerado un episodio metaliterario, ya que el libro que lee el narrador precipita el desenlace del matrimonio. Existe la posibilidad de interpretarlo como una reivindicación de la literatura sentimental del contexto de producción y recepción de este cuento, que en ocasiones había sido puesta en cuestión a causa de su posible mala influencia en las jóvenes.

quedara sin brindar por la felicidad de los novios, al saborear el exquisito espumante que llevaba en su bodega y que solo en casos excepcionales se les hacían los honores[18].

……

A fines de febrero, en una mañana tan bella como la que nos embarcó, arribamos a Puerto Luis, con toda felicidad. Un grupo de vecinos se hallaba estacionado en el desembarcadero; entre ellos distinguí en el acto a mi padre, con sus rubias y largas patillas.

"How glad I am to have you here with me, my dear boy"[19] [20] fué la frase que pronunció al estrecharme fuertemente entre sus brazos. Nuestra charla no tuvo fin. Cumplidos los encargos, con detalles y pormenores, que mi madre y mis hermanas me habían encomendado, lo enteré poco a poco de la grave enfermedad que había soportado a bordo y los afectuosos cuidados que me prodigaron el capitán y mis amigos. Hecho que, a su amistad, agregó, desde ese momento, una gratitud inmensa para con ellos.

……

Dedicado a la ganadería, mi padre había poblado a unas cuatro millas del puerto. Una casa de piedra, con relativas comodidades, era nuestra sencilla morada, donde se extrañaba, en cada detalle, la solícita y bondadosa mano de mi madre y mis hermanas[21]. ¡Ah, cuántas penosas horas hubieron de atestiguar aquellos toscos muros, al vernos privados de su compañía! Mas, el sacrificio había sido necesario, la delicada salud de mi madre y la falta de un facultativo en aquellas lejanas regiones, no habrían permitido su permanencia allí, prefiriendo sacrificarse solo mi padre por algunos años con la esperanza de obtener una posición.

La familia de Victoria se instaló en el mismo puerto, para ocuparse en la pesquería, ocupación a la que se dedicaba Sánchez, hacía un año, con excelente resultado.

Nuestras visitas, cada domingo y días festivos, proporcionábanles el mayor regocijo. Y aún cuando mi padre tenía otras amistades que solía visitar, raras veces conseguía que lo acompañara, prefiriendo quedarme en compañía de *mis amigos*[22], como yo les llamaba.

---

[18] El capitán es el encargado de difundir la celebración, en calidad de máxima autoridad del barco. Es la marca que oficializa el amor de Victoria y Gregorio, antes del matrimonio civil.

[19] Se trata de una N. de la A. extraída del texto original. ¡Qué contento estoy de tenerte aquí conmigo, querido hijo! (N. de la A.)

[20] En la edición publicada en *Evocaciones argentinas* (1947) la frase en inglés no figura, sino que fue reemplazada por la traducción que hizo la misma autora en la nota al pie anterior.

[21] Una alusión clara a la necesidad de mujeres en la vida de un hombre, que puede ser leído como un llamado a la unidad y a la integración familiar.

[22] Se mantiene la cursiva en ambas versiones, *Haz de añoranzas* (1935) y *Evocaciones argentinas* (1947).

Me había impuesto, como obligación sagrada, cada domingo, instruir a Victoria, a sus hermanos y a Sánchez, enseñándoles a leer y a escribir. Deseaba abrirles nuevos horizontes, y, con mayor paciencia y tierno afecto, les explicaba largos capítulos de libros instructivos[23]. Ya tendidos sobre la arena, después de un paseo por la orilla del mar, escuchaban mi lectura con la mayor atención, sin permitir que la suspendiera hasta que los últimos rayos del sol morían sobre las rocas. Entonces era necesario emprender el regreso, pero contentos y anhelosos de que la semana pasara pronto para reanudar las clases y la interrumpida lectura.

……
……

Había llegado el mes de mayo, y en una de nuestras frecuentes visitas, percibí en el semblante de los novios un velo de tristeza. Ella, contrario a su hábito, no servía la mesa y hablaba poco. Él, disimulaba en vano su evidente preocupación.

Con la franqueza que caracterizaba a mi padre, preguntó cuál era el motivo de aquel cambio de los novios y de aquella pronunciada congoja, que aparentemente embargaba a la familia; entonces le comunicaron que el gobernador Vernet, teniendo en cuenta la confianza y aprecio que dispensaba a Sánchez, le ofrecía ponerlo al frente de una lobería, a instalar en un islote algo distante de Puerto Luis. A tan halagüeña perspectiva, aceptó agradecido, sin consultar empero a su corazón y al de su prometida, que ambos se resistían a esa larga separación[24].

La buena voluntad de mi padre intervino en el asunto, y, pocos días después, recibían la agradable sorpresa que el gobernador, dada la bondad de sus sentimientos y la ecuanimidad de su carácter, enterado de la circunstancia en la que se encontraban los novios, propuso adelantarles la felicidad, uniéndolos en matrimonio bajo juramento de ley en un contrato de ley firmado por ellos y testigos. El 29 de mayo, soportando la inclemencia de un fuerte temporal, asistíamos a la solemne ceremonia nupcial, siendo mi padre uno de los que firmara a ruego de los novios y testigos, teniendo yo el íntimo regocijo de presenciar aquella unión de mis humildes amigos, cuyos corazones puros fueron, durante nuestra larga amistad, de una nobleza a toda prueba.

Referencias bibliográficas

Arolf, C. (1935). *Haz de añoranzas*. Buenos Aires: Imprenta López.

[23] El narrador asume el papel del maestro al brindarles la posibilidad de aprender a leer y a escribir. Además, muestra la cohesión social entre las clases altas y los sectores populares.

[24] Este conflicto, que podría haber sido motivo de una separación (o del argumento de una novela sentimental), se resuelve gracias a la intervención de la autoridad que recurre a la figura del matrimonio civil, pese a la costumbre tan extendida del casamiento por iglesia. Igualmente, se consigna en el acta que ambos contrayentes profesan la religión católica apostólica romana.

Arolf, C. (1947). *Evocaciones argentinas*. Buenos Aires: Ferrari Hermanos.
Diccionario de la Lengua Española (2019). (*DLE*). Recuperado de https://dle.rae.es/

Lina Beck. Bernard (1824-1888)
LA ESTANCIA DE SANTA ROSA[25]

Mme L. BECK-BERNARD
La Estancia de Santa Rosa
Novela de Costumbres Argentinas

[ILUSTRACIÓN][26]

BUENOS AIRES

–

BIBLIOTECA SELECTA AMERICANA
CALLE DEMARIA 4458

–

1914[27]

AL LECTOR[28]

[ILUSTRACIÓN]

El presente libro reune[29] los encantos de las obras de ficción,[30] al interés intenso y provechoso de los escritos que nos recuerdan momentos pasados, pero inolvidables, de nuestra historia social y política y son como documentos vivos de lo que hicieron,

[25] Luego del título, sigue una página en blanco. Por cuestiones de espacio de la presente edición, las páginas en blanco se indicarán en nota a pie de página.

[26] No hay ilustraciones en el original de 1864, todas ellas son propias de la edición argentina de 1914.

[27] Luego del año, sigue una página en blanco.

[28] Este prólogo es un agregado de los editores argentinos de 1914. Sus nombres no figuran en el libro, cuyas tapa y contratapa no se han conservado. A continuación, sigue una página en blanco.

[29] Se reproduce la *nouvelle* tal como fue publicada en 1914, respetando los niveles ortotipográfico, morfosintáctico y semántico, con las variaciones propias de principio de siglo. No se corrigió en ningún caso lo que se interpreta como erratas, vacilaciones en tildes en las mismas palabras, faltas de concordancia, ausencia de signos ortográficos, etc. Solo se indican algunos de estos fenómenos en nota al pie, a modo ilustrativo. Se enmienda, en cambio, cuando parece haber más de un espacio entre palabras, cosa que es difícil de establecer en el original.

[30] Son frecuentes en el texto las comas que separan sujeto y predicado.

pensaron, sintieron y sufrieron nuestros antepasados y de cómo prepararon el estado actual de cosas.

¿Es ésta, pues, una novela? ¿Es un documento histórico?

El discreto lector lo dirá después de recorrer sus páginas.

No es nuestro ánimo hacer un juicio crítico de la obra, pero sí diremos que las escenas de la vida argentina que aquí se describen reflejan impresiones, perfectamente definidas, del ambiente social de la época.

El relato de la conmovedora leyenda que constituye el fondo del argumento reune tantas circunstancias de verosimilitud y de vida palpitante, que bien podría ser el reflejo de alguno de esos dramas sombríos y pasionales que se desarrollaban otrora en el escenario incomparable de las pampas argentinas.

La novela se refiere á uno de los períodos más culminantes de la historia argentina: al comprendido entre los años 1860 y 1870[31], es decir, á[32] aquellos en que se inició la actual organización de la República Argentina, recién salida de las grandes convulsiones producidas por el derrocamiento de Rosas[33] y por las luchas entre Buenos Aires y las Provincias,[34] encarnadas en dos hombres geniales: Mitre[35] y Urquiza[36].

---

[31] Es importante recordar que en 1860 se produjo la reforma constitucional argentina a partir de la Constitución de 1853. Fue una época marcada por el enfrentamiento entre la Confederación Argentina y el Estado de Buenos Aires. Como consecuencia de la firma entre Urquiza y Mitre del Pacto de San José de Flores, Buenos Aires terminó integrándose como provincia a la República Argentina (Romero, 1997, p. 79).

[32] En la grafía de la época, la preposición llevaba tilde, al igual que muchos monosílabos.

[33] Juan Manuel de Rosas (1793-1877), de filiación política federal, fue gobernador de la provincia de Buenos Aires entre 1829 y 1831. Retornó al gobierno en 1835 hasta que fue derrotado, en 1852, en la Batalla de Caseros por la coalición al mando del General entrerriano, y también federal, Justo José de Urquiza (Luna, 2005, pp. 88-94; Romero, 1997, pp. 63-64).

[34] Referencia al enfrenamiento entre las provincias de la Confederación (ver nota 63) y la provincia de Buenos Aires.

[35] Bartolomé Mitre (1821-1906), político, militar y autor argentino, fue presidente de la Argentina entre 1862 y 1868. En 1859, siendo ministro de Guerra, comandó el ejército provincial; la Legislatura le ordenó invadir la provincia de Santa Fe, ocasión en que enfrentó al general Urquiza en la batalla de Cepeda. En 1860, Mitre fue elegido gobernador de la provincia de Buenos Aires. Su presidencia fue crucial para la organización de la Nación; algunas de las medidas que tomó fue la de promover la inmigración. Al final de su primer mandato presidencial, fue elegido para el Senado, en el que se desempeñó como líder de los intereses de la clase media de la nación. Fundó el diario *La Nación*, en 1870, y la Academia Argentina de Historia (*EB*, 2009).

[36] Justo José de Urquiza (1801-1870), soldado y estadista que derrocó a Juan Manuel de Rosas y sentó las bases constitucionales de la Argentina moderna. Después de estudiar en Buenos Aires

Aquí se verá cómo se desarrollaba entonces la vida íntima en nuestras campañas; aquí se sentirá cómo las grandes luchas repercutían en la vida retirada de los hogares.

Creemos, también, que agradará recordar añejas costumbres criollas que van desapareciendo ante el cosmopolitismo invasor[37], y que nuestra sociedad actual gustará recordar las costumbres patriarcales de nuestros abuelos.

Y ahora, — refiriéndonos á nuestra Biblioteca, — ¿podemos esperar que nos seguirá asistiendo el favor del público en esta nuestra tentativa de publicar las obras de autores nacionales, americanos ó extranjeros que representen lo más interesante de lo que se ha escrito, ó que se escriba, en nuestro continente ó acerca de él?

Así lo esperamos. Por de pronto, nos dá ánimo este antecedente: que nunca, entre nosotros, ha caído en el vacío una iniciativa verdaderamente inspirada en un ideal de progreso y de ilustración sana y elevada.

Y esta nuestra iniciativa no tiene otro ideal.

Los Editores.[38]

regresó a su provincia natal, Entre Ríos, donde se dedicó al comercio e incursionó en la política. Fue a Buenos Aires como agente de Pascual Echagüe, gobernador de la provincia, a quien luego reemplazó en el cargo, en 1841. Tras la caída de Rosas fue presidente de la Confederación (ver nota 63) entre 1854 y 1860. Después de dejar la presidencia en 1860, fue nombrado general del ejército y continuó como gobernador de Entre Ríos. En 1861 estalló nuevamente la guerra entre las provincias y Buenos Aires, que estaba decidida a liderar el país. El triunfo de Buenos Aires en la batalla de Pavón, en 1861, fue un revés para los planes políticos de Urquiza. Fue asesinado con sus hijos en el Palacio San José, su residencia, el 11 de abril de 1870, por seguidores de uno de sus rivales políticos en Entre Ríos (*EB,* 2009).

[37] Tratándose de la obra de una autora alsaciana, se sobrentiende aquí la identificación del «cosmopolitismo invasor» con la categoría de «extranjero indeseado» a principios del siglo XX, percibido como amenaza para la tradición local. Micheletti señala la paradoja del objetivo de nacionalizar a los inmigrantes, ya que «se trataba en gran medida de una cultura europeizada, modificada ya por el europeísmo de los sectores dirigentes y por los mismos inmigrantes a los que se pretendía aculturar» (2010, p. 243).

[38] Sigue, luego, una página en blanco.

LA ESTANCIA[39] DE SANTA ROSA[40]

[ILUSTRACIÓN]

I[41]

Vivía algunos años ha, en Londres, un inglés llamado sir Henry Williams, que permaneció célibe, para poder dedicarse á la vida de estudios y de viajes que amaba. Era bueno, original, instruído y poseía esa salud de hierro que es ingénita en los hijos de la rubia Albión[42].

Después de haber recorrido la Europa en todas las direcciones, deseó visitar el Oriente, y comenzó por Egipto, donde tuvo decepciones. En el Cairo se le aconsejó arreglarse con un *drogmann*[43], por ser la manera más segura y más cómoda, según se le decía de viajar por aquellos parajes. Entendióse, pues, sir Henry, con un personaje, el cual mediante una suma de guineas[44], se encargó de hacerle viajar durante un año por todo el Oriente.

Varios camellos cargados de toda clase de mercaderías y una regia escolta de árabes mandados por un *scheik*[45], se pusieron a las órdenes de sir Henry. Un cocinero italiano, un marmitón alemán, domésticos ingleses y franceses, unos *mokres*[46] árabes, comple-

[39] En la Argentina, la estancia hace referencia a una: «Hacienda de campo destinada al cultivo, y más especialmente a la ganadería» (*DLE*, 2019). Garzón distingue frente a una acepción de la RAE de la época que en una estancia necesariamente debe haber trabajos agrícolas o ganaderos: «Si no los hay, si el campo, por ejemplo, está destinado á la especulación en la suba de la propiedad, no se llama entre nosotros estancia, sino simplemente campo» (1910, p. 199).

[40] Página en blanco luego del título.

[41] La primera parte del texto original (1864, pp. 315-318) ha sido suprimida en la edición de 1914.

[42] Hay numerosos agregados en esta primera parte respecto del texto original de 1864 (pp. 318-320). Toda la caracterización de sir Henry en el primer párrafo fue agregada en la edición de 1914. Excepto por el inicio de la primera oración, el segundo hasta el cuarto párrafo son apócrifos.

[43] *Dragomán*, *drogmán*, *trujimán*, *truchimán* son variantes de origen árabe para 'intérprete' (*NDHE*, 2020). No se encontró la grafía con doble *n* en diccionarios de la época ni posteriores.

[44] Guineas: «Moneda inglesa de oro de Guinea, que se pagaba a 21 chelines, en lugar de los 20 de una libra normal. Se usaba como unidad monetaria para ciertos géneros» (*DLE*, 2019).

[45] *Cheik/scheik* en francés. En español, *jeque*: «Entre los musulmanes y otros pueblos orientales, superior o régulo que gobierna y manda un territorio o provincia, ya sea como soberano, ya como feudatario» (*DLE*, 2019).

[46] No se encontró esta palabra en diccionarios de la época ni contemporáneos.

taban la caravana. Hacíase alto dos veces al día. Se descargaba de los camellos todo lo necesario para establecer el campamento: y al apearse sir Henry se encontraba, como por ensalmo, con una tienda, cuyos diversos compartimentos eran: un saloncito, una alcoba y un gabinete de *toilette*, adornados con tapices, almohadones y cortinados, con sus correspondientes mesas, sillas de brazos y divanes. Los hornillos para la cocina y las provisiones de todo género, transportados por los camellos, se desempaquetaban en el desierto y un *maitre d'hotel*[47], con su servilleta bajo el brazo, invitaba gravemente á sir Henry á desayunos y almuerzos servidos con todas las formas del ceremonial debido. Al cabo de unos días de esta vida, comenzó nuestro viajero á envidiar profunda y sinceramente a los árabes de su escolta, cuya pitanza[48] consistía en galletas de maíz mal amasadas y cocidas en hoyos excavados en la arena. En Egipto, sir Henry hizo, sobre la pata de la esfinge, un desayuno de "terrine de foie gras" y vino champagne, que absorbió con el sentimiento de quedar debiendo excusas á los manes de todos los Ramses[49] y de todos los Tolomeos habidos y por haber.

Tebas[50], Balbec[51], Palmira[52], donde siempre se sintió molestado por el mismo *confort*, perdieron á sus ojos todo el encanto de las ruinas, toda la poesía de los grandes recuerdos. Sir Henry volvió á su hogar profundamente persuadido de que, para viajar agradablemente, es menester confundirse por completo con el color local del país mismo, y renunciar á toda tradición extraña.

---

[47] En español, *maestresala* (Núñez de Taboada, 1859b, p. 724): «jefe de los criados que ponen y sirven la mesa en casa de los señores, y de los particulares ricos» (Núñez de Taboada, 1859a, p. 471).

[48] «Alimento cotidiano» (*DLE*, 2019).

[49] Falta la tilde: *Ramsés*.

[50] Tebas: antigua ciudad de Egipto cuyas ruinas se encuentran en la mitad sur de la actual ciudad de Luxor. Habitada desde alrededor del 3200 a. C., la parte sur de Tebas creció alrededor de un hermoso templo dedicado a Amón, construido cerca de las orillas del Nilo (*EB*, 2009).

[51] Se han encontrado diferentes grafías para nombrar a esta ciudad: Balbec, Baalbeck, Baalbec, Heliopolis. La ciudad de Heliópolis (griego) es una de las ciudades egipcias más antiguas de Egipto y el lugar de culto del dios sol, Re. Poco queda hoy de esta gran ciudad del antiguo Egipto. El único monumento sobreviviente es el obelisco de Sesostris I, el obelisco más antiguo que existe (*EB*, 2009).

[52] Palmira, también llamada Tadmur, Tadmor o Tudmur, es una ciudad antigua ubicada en el centro-sur de Siria, a 210 kilómetros (130 millas) al noreste de Damasco. El nombre de Palmyra, que significa 'ciudad de árboles de palma', le fue conferido por los gobernantes romanos. Alcanzó prominencia en el siglo III a. C., cuando se convirtió en una de las principales rutas del comercio este-oeste. Palmira fue construida sobre un oasis, a mitad de camino, aproximadamente, entre el Mar Mediterráneo (oeste) y el río Éufrates (este), y ayudó a conectar el mundo romano con la Mesopotamia y el este (*EB*, 2009).

Comunicó un día sus decepciones y sus pesares á uno de sus amigos, teniente de fragata de la marina real.

—Yo conozco un país — le contestó éste — en el cual no le fastidiará á usted el exceso de *confort*, y en el que hallará la vida primitiva con todas sus privaciones y todos sus peligros, pero también con toda su grandeza melancólica y su poesía salvaje. Parta usted para el Brasil, costee la América hasta la embocadura del Río de la Plata; remonte este río un centenar de leguas[53], é intérnese por las Pampas[54], sin límites, que se extienden al Noroeste, hasta los pies de las Cordilleras. Garantízole que hallará usted, en cuanto á la vida primitiva y salvaje, todo lo que pueda desear.

Días después de esta conversación, sir Henry partía "solo", por ser su *valet de chambre*[55] un personaje delicado que necesitaba mucho más *confort* que su amo. Sir Henry, no obstante su gran deseo de llegar, quiso disfrutar de las estaciones de la ruta. Volvió á ver Lisboa, la entrada majestuosa del Tajo, las almenas del castillo morisco de Belem[56], verdadera página de poesía árabe que se alza entre el azul del cielo y el azul de las olas. En Tenerife[57], el tiempo magnífico le permitió ver desde la base á la cima, una de las más majestuosas montañas del mundo, con la frente entre nieves y los pies en un verdor admirable. San Vicente y sus picos abruptos pareciéronle una escoria de color rojo incandescente lanzada por un volcán al seno de un mar de esmeralda. Vió los esplendores admirables de la Bahía de Río[58], y, por fin, después de 33 días de navegación, se encontró en la desembocadura de un río inmenso, ancho cerca de cien leguas. Visitó Montevideo[59], de aire oriental, como la República de la que es capital; luego surcando

[53] Legua: «Medida itineraria, variable según los países o regiones, definida por el camino que regularmente se anda en una hora, y que en el antiguo sistema español equivale a 5572,7 m» (*DLE*, 2019).

[54] En español y en cursivas, en el original francés: «*pampas*» (1864, p. 318).

[55] Esta expresión no fue traducida. *Valet de chambre* equivale a «ayuda de cámara» (Núñez de Taboada, 1959a, p. 891).

[56] Belém, también llamada Santa María de Belém, está situada en la costa norte del estuario del río Tajo, cerca de su desembocadura en el Océano Atlántico. La Torre de Belém fue construida entre 1515 y 1521 para proteger la entrada del Tajo (*EB*, 2009).

[57] La isla de Tenerife está ubicada en el Océano Atlántico, frente a la costa noroeste de África. Es la más grande de las Islas Canarias (*EB*, 2009).

[58] Referencia a la Bahía de Río de Janeiro, Brasil. La ciudad de Río de Janeiro, ubicada en el margen occidental de la Bahía de Guanabara, es la capital del estado del mismo nombre y fue la capital de Brasil desde 1763 hasta 1960. Es el segundo centro urbano más grande de Brasil (después de la ciudad de São Paulo) (*EB*, 2009).

[59] Montevideo fue fundada, en 1726, por Bruno Mauricio de Zabala, gobernador de Buenos Aires, para contrarrestar el avance portugués proveniente de Brasil. Durante sus primeros años fue, principalmente, una guarnición española. El comercio se expandió hacia el final del período

el río hasta donde tiene aún 40 leguas de ancho, el vapor que llevaba a sir Henry entró en el puerto de Buenos Aires[60]. Esta hermosa y grande ciudad pareció a nuestro viajero demasiado europea. Sus teatros, sus suntuosos edificios, el lujo de los tocados, de los carruajes, los palacios italianos de las avenidas, las espléndidas "villas" de las afueras de la ciudad, todo le recordaba aquello que ya había visto en otras partes. Nada admiró, excepto la belleza poco común de las damas porteñas[61].

Las personas á quienes había sido dirigido sir Henry aconsejáronle, para satisfacer mejor sus gustos de aventuras, que no remontara el río sobre los grandes *steamers*[62] del Paraguay, sino que eligiera las goletas genovesas que hacen la navegación del río. Embarcóse, pues, en el pequeño barco á velas, la *Joven Baldomera*[63], capitán don Gaetano[64] Peretti. Halló una tripulación compuesta de esos bravos marinos italianos que dejan su hermosa patria para ir á ganarse, al cabo de diez ó quince años de ruda labor en el continente americano, el derecho de descansar en su vejez: gente excelente, alegres como

colonial y los comerciantes de Montevideo jugaron un papel importante en la obtención de la Independencia uruguaya, en 1830. Entre 1807 y 1830, la ciudad fue ocupada alternativamente por fuerzas británicas, españolas, argentinas, portuguesas y brasileñas (*EB*, 2009).

[60] En 1536, Pedro de Mendoza fundó un primitivo asentamiento con el nombre de Nuestra Señora Santa María del Buen Ayre; tras su destrucción y abandono, la ciudad fue refundada por Juan de Garay, en 1580, con el nombre de Ciudad de Trinidad. A mediados del siglo XVIII Buenos Aires era un emprendimiento comercial próspero, aunque todavía modesto, de casi 20 000 habitantes. El éxito económico de la región era innegable y, en 1776, como parte del amplio esfuerzo de reforma de la monarquía borbónica, Buenos Aires fue nombrada la capital del Virreinato del Río de la Plata. La ciudad floreció y, durante el último cuarto del siglo XVIII y a principios del siglo XIX, la población de la ciudad casi se duplicó, de 24 000 en 1778 a 42 500 en 1810. Las luchas políticas entre los *porteños* y el interior se hicieron más intensas después de 1850. Los cambios dramáticos en el mercado europeo como resultado de la industrialización y la transformación del capitalismo, junto con los avances significativos en tecnología, hicieron económicamente viable la explotación de las llanuras fértiles de la Argentina. Todo lo que se requería era mano de obra para trabajar la tierra y el capital para pagar el transporte de productos a los puertos que, en su mayor parte fue aportado por Gran Bretaña. La mayor parte de la mano de obra vino de España e Italia. En poco más de una generación la tierra y la sociedad se transformaron (*EB*, 2009).

[61] La mayor parte del contenido de este párrafo no se encuentra en el original (1864, p. 318). El pasaje acerca de Portugal se asemeja a la descripción en *El río Paraná…* (Beck-Bernard, [1864] 2013, pp. 1415). En el mismo texto, se describe el inusual detalle de los picos nevados, pero en Madeira (p. 17), la escala anterior a Tenerife en el viaje de los Beck-Bernard; la Bahía de Río (pp. 2531), Montevideo (pp. 3234) y Buenos Aires (pp. 34 y ss.).

[62] En inglés y en cursivas también en el original (1864, p. 319).

[63] Escrito con un guion en el original: *JovenBaldomera* (1864, pp. 319 y ss.).

[64] Escrito con diéresis en el original francés: «Gaëtano» (1864, pp. 319 y ss.).

niños, sobrios, honrados, valientes, y que se conquistan fácilmente con una palabra benévola ó con una muestra de simpatía.

La *Joven Baldomera*, hermosa goleta recién pintada, limpia y coqueta, balanceábase graciosamente sobre sus anclas. Estaba en la rada exterior cuando sir Henry se embarcó hacia las tres postmeridianas. Don Gaetano le[65] recibió sobre el puente é instaló su exiguo equipaje en la única cabina del navío. Había cerca del palo mayor una pequeña cocina en la que se freía, en una cacerola de acero, muy aseada, la carbonada criolla[66], mezcla de carne de vaca y de carnero, aderezada con arroz, tomate y especias. Cuartos de carne se oreaban suspendidos en la proa. Por el lado de la popa, en una especie de armario, don Gaetano mostró a sir Henry unas damajuanas de vino carlón[67], naranjas, pastas alimenticias de Génova pasas y nueces de Mendoza, sabrosas manzanas y legumbres de Montevideo, ajíes rojos como el coral, tomates, aceitunas, y esas miles de hierbas odoríferas que aromatizan la cocina de las gentes del mediodía[68]. El tiempo era perfectamente tranquilo. El Río de la Plata, inmenso como el mar, confundía sus líneas con las del horizonte. Don Gaetano esperaba el viento, que en esos parajes suele soplar por lo común hacia la tarde, para levantar anclas y tratar de llegar á una de las cuatro embocaduras del Paraná. A eso de las cinco, levantóse, en efecto, la brisa, pero con una violencia tal, que el capitán juzgó prudente no partir. El río trabajado por un viento suroeste, hinchábase en olas enormes que se estrellaban con furia contra la costa cuyos contornos distinguíanse apenas en el horizonte. La goleta bailaba sobre sus anclas y parecía, en medio de la tormenta, como una hoja de árbol hecha juguete del huracán[69]; pero, con sus mástiles calados, sus velas arriadas, su capitán con el ojo en la brújula

[65] Leísmo, por *lo recibió.* Hay numerosos casos en el texto de extensión del pronombre dativo en contextos en los que esperaríamos un acusativo, como «Aquí es donde nosotros le enterramos después de salvarle de manos de los españoles», «Carmen no le escuchaba», «á poco le dominó el sueño y se durmió profundamente», etc. Aunque infrecuente en el habla americana, el fenómeno se registra hasta entrado el siglo XIX en la lengua escrita o formal por influencia de autores peninsulares hasta prácticamente extinguirse en el siglo XX, cuando pierde su rasgo de prestigio (Parodi, Luna y Helmer, 2012).

[66] En español y en cursivas en el original francés (1864, p. 319). El adjetivo *criolla* es un agregado de 1914.

[67] Vino tinto que adquirió ese nombre por ser originario de Benicarló, localidad castellonense, y que fue producido luego en la región de Cuyo (Mendoza). Fue una variedad ampliamente consumida en el país hasta fines del s. XIX (Richard-Jorba, 2006).

[68] «Midi» (con minúscula inicial) en el original francés (1864, p. 319). La traducción de 1990 entiende que se refiere a la región del sur de Francia, por lo que le agrega la mayúscula inicial (p. 37); la de 2018 traduce por «sur de Europa» (p. 61).

[69] Este tipo de fenómeno meteorológico no es propio de la zona sur del continente americano.

y sus marineros listos para la maniobra, la *Joven Baldomera* estaba lejos de hacer un papel desairado. Sin embargo, el huracán[70] no aflojaba. Aun cuando el sol no se había puesto todavía, espesas tinieblas envolvían el vasto estuario, un solo punto permanecía claro en el cielo y difundía una luz pálida que permitía ver los objetos como a través de un velo gris. Las nubes semejaban inmensos bloques profundamente agrietados de cuyas hendiduras salieran imponentes llamas. El silbido del viento, el ruido incesante del trueno, el choque sordo de las olas, formaban una de esas armonías salvajes y grandiosas que únicamente la naturaleza sabe componer. De vez en cuando se distinguían entre el oleaje y el cielo algunos puntos blancos que se balanceaban y que tan pronto se les veía en alto como se ocultaban á la vista del observador: eran pequeñas embarcaciones sorprendidas por el huracán que intentaban, como pobres avecillas espantadas, ganar el puerto ó refugiarse en alguna ensenada entre las islas. El capitán Peretti las señaló con el dedo á sir Henry.

—Con semejante tiempo, dijo, y con viento suroeste, la vecindad de la costa es peligrosa; es preferible quedar al largo[71]. Tenemos tres buenas anclas, y, aunque bailemos un poco, no creo que corramos el menor peligro.

De repente se apaciguó el viento por algunos segundos, las olas se movían sin levantarse, agitándose bajo una presión invisible, un relámpago tan ancho como el río iluminó todo el contorno con una luz azulada, unos estallidos espantosos se hicieron oir[72], y el rayo, semejante á cascadas de fuego precipitadas desde la bóveda del cielo, cayó sobre cinco ó seis puntos á la vez. Casi en el mismo instante, un fortísimo viento barrió las nubes y las llevó lejos, con una especie de furia; el azul del firmamento volvió a aparecer puro y brillante, y sin que hubiese arco iris, el horizonte, las islas, la goleta, aparecieron como bañados en los colores del prisma. Este mágico cambio repentino, fenómeno que no es nada raro en tales parajes, asombró a sir Henry.

Una hora después, la *Joven Baldomera* levaba anclas y á todo trapo se deslizaba gallardamente sobre las olas apaciguadas. Por la noche se sosegó el viento y se detuvieron cerca de una isla, en la embocadura del Paraná de las Palmas. La luna salió despejada, transformando el inmenso río en un espejo plateado, en el que los esplendores del firmamento se reflejaban con deleitable brillo. La atmósfera era tan límpida que se distinguían á lo lejos los menores objetos. La isla cerca de la cual hallábase detenida la goleta, presentaba un aspecto de un encanto extraño. La cruzaba un pequeño arroyo, cuyas

[70] En el original francés: «orage» (1864, p. 319) (tormenta).

[71] En el sentido de *a lo largo:* «A lo lejos, a mucha distancia» (*DLE*, 2019). En el texto original: «au large» (1864, p. 320), es decir, 'alejado (de la costa)'. La edición de 1990 traduce «en mar abierto» (p. 38), y la de 2018, «en el centro del río» (p. 62).

[72] Sin tilde en el original. Se mantiene esta grafía en todo el texto.

aguas tranquilas desaparecían de trecho en trecho bajo una bóveda de lianas y flores. Sauces, mangles, azaleas, inmensos cactus, bambús[73], naranjos silvestres, diseminados por grupos ó reunidos en frondosas arboledas, disminuían con su sombra la claridad que inundaba la isla[74]. Acá y acullá[75], un rayo de luna, penetrando por entre el follaje, daba un resplandor misterioso á algunas plantas de flores purpúreas ó violetas, que la brisa agitaba dulcemente. Los marineros, envueltos en sus mantas, dormían sobre el puente del barco. Sir Henry bajó al bote acompañado por el capitán don Gaetano y comenzaron á orillar las costas encantadoras de las pequeñas islas. El silencio era solemne: solo se oía a lo lejos el eco del rumor cadencioso de los remos cortando el agua muy tranquila. Sir Henry, muy apasionado por las flores, vió algunos ejemplares magníficos y acercando el bote á la tierra, aprestábase á hacer amplia cosecha.

—¿Tiene usted su revólver[76]?[77] preguntóle Gaetano.

—Sí, pero, ¿a qué viene la pregunta? ¿Teme usted á los piratas costeros? dijo sonriendo sir Henry.

—Eso no, pero sí á los jaguares[78]. Por la noche, en tiempos claros como éste, acechan en las matas los grandes dorados del Paraná que la luz atrae á flor de agua ó que vienen a depositar sus huevos en las hierbas flotantes de la orilla.

Aun no había concluído de hablar don Gaetano cuando un enorme cuerpo negro, pasando como una sombra por encima de sus cabezas, dió al bote tan fuerte sacudida que lo hizo peligrar, sumergiéndose luego en la onda á pocos pasos de allí.

—¡Tire! gritó Gaetano.

Sir Henry apuntó con destreza y sangre fría. En el mismo momento, un ruido ronco y estridente se hizo oir. El animal, herido en el pulmón, teñía el agua alrededor suyo y se revolvía con las convulsiones de la agonía. Veíase sobrenadar ya su ancho

[73] La norma culta prefiere el plural *bambúes,* pero también es correcta la forma *bambús* (*DPD*, 2005).

[74] Esta oración y la siguiente fueron agregadas en la traducción de 1914 (1864, p. 320). Las referencias a lo «extraño» y «misterioso» en este párrafo tampoco se encuentran en el original.

[75] Acullá: «Adv. dem. cult. Allá o más allá» (*DLE*, 2019).

[76] En cursivas y sin tilde en el original francés (1864, p. 320).

[77] No hay signo ortográfico entre el fin de la pregunta y el verbo. Esta grafía se repite en el texto de 1914, en los diálogos que tienen preguntas o exclamaciones.

[78] Como se hace notar en la traducción de 2018, «en estas regiones del sur el apelativo es "yaguareté"» (p. 63). La descripción del animal que se realiza más adelante coincide con las particularidades de la especie: «Felino americano de hasta dos metros de longitud y unos 80 cm de alzada, pelaje de color amarillodorado con manchas en forma de anillos negros, garganta y vientre blanquecinos, que vive en zonas pantanosas de América, desde California hasta la Patagonia» (*DLE*, 2019).

pecho blanco, ya su magnífico pelaje amarillo picado de manchas negras. Sus ojos, que habían brillado como ascuas[79], se apagaron de á poco.

—¡Pronto, pronto! Tratemos de mantenerlo á flote antes que se hunda, dijo Gaetano, y echando mano á un lazo[80], lo arrojó, con la maestría de un gaucho[81], al jaguar agonizante; luego, acercando la embarcación a la orilla, la amarró y saltó a tierra con la punta del lazo en la mano.

—Dos hombres no bastarían, dijo, para levantar este enorme animal: nuestro bote habría zozobrado por la magnitud de sus esfuerzos; vamos á sacarlo á tierra y mañana, antes de que salga el sol, enviaré a algunos de mis marineros para quitarle la piel.

Este incidente, que había turbado por algunos instantes el silencio y la solemnidad de aquella noche hermosa, encantó al aventurero sir Henry y le pareció que inauguraba felizmente su viaje en un país primitivo. La navegación llevábase á cabo de la manera más agradable. Cuando el viento era favorable, aprovechábanlo para bogar; luego, en las cercanías de alguna isla hermosa, echaban el ancla esperando el momento favorable para hacerse nuevamente á la vela. El viajero no se cansaba de admirar el río inmenso que se deslizaba majestuoso entre sus verdes orillas[82]. Las islas en las cuales hacían etapa, ofrecían á sir Henry el placer del paseo, de la pesca y de la caza. Tenía afición á las colecciones y al momento el puente de la goleta fue transformado en una especie de museo, donde no se veían más que animales empajados[83], aves y pajaritos suspendidos con ganchitos, mariposas y escarabajos clavados en el mástil con fuertes alfileres. Don Gaetano tenía orden de embalar cuidadosamento[84] todo el botín y, de regreso á Buenos Aires, enviárselo al cónsul, para que lo remitiera á Inglaterra[85].

---

[79] Ascua: Pedazo de cualquier materia sólida y combustible que por la acción del fuego se pone incandescente y sin llama (*DLE*, 2019).

[80] En cursivas y en español, en el original francés: «*lasso*» (1864, p. 321), con ortografía afín al seseo rioplatense. El idioma y la grafía se mantienen en el resto de ambos textos.

[81] En cursivas y en español, en el original francés (1864, p. 321). Se mantiene esta grafía en el resto del texto.

[82] El verdor de las orillas es un agregado de 1914. En el original en francés, se reitera la comparación de la inmensidad del río con el mar: «Le voyageur ne pouvait se lasser d'admirer ce fleuve immense qui se déroulait comme une mer sans bords et se confondait avec l'horizon» (1864, p. 321) [«El viajero no se cansaba de admirar ese río tan gigantesco que se expandía como un mar sin límites y se confundía con el horizonte» (2018, pp. 6465)].

[83] «Cubrir con paja. | Rellenar ó henchir con paja» (Segovia, 1911, p. 57).

[84] Errata, por *cuidadosamente*.

[85] El pasaje recuerda a la narrativa científica del siglo XIX, de la que los viajeros ingleses fueron precursores. Ver Prieto ([1996] 2003).

Pasaron, así, quince días. Por fin ancló la goleta frente al[86] Rosario, mercado principal de la Confederación[87] y la ciudad más importante de la provincia de Santa Fe. Allí, sir Henry se despidió de don Gaetano y de la tripulación.

El consul[88], compatriota suyo, á quien expuso sus ideas de viaje y su deseo de iniciarse en la vida salvaje del campo[89] ó desierto argentino, proporcionóle una carta de recomendación para don Esteban González[90], de Santa Rosa, cuya hospitalidad había oído ponderar, y que pasaba por uno de los más ricos estancieros[91] del país.

[ILUSTRACIÓN]

II

La estancia[92] de Santa Rosa, que tenía por amo y señor á don Esteban González, se consideraba, con justa razón, como una de las más hermosas del campo[93]. Construída en tiempos de los virreyes, distinguíase por su solidéz y vastas proporciones. El cuerpo principal del edificio era de ese estilo oriental que los andaluces aprendieron de los moros, el cual trasladaron, sin ninguna alteración, á la provincia de Santa Fe. Las piezas de la casa estaban dispuestas alrededor de un patio[94] cuyo centro hallábase ocupado por un aljibe que coronaba un brocal ornado por una arcada morisca de hierro

[86] El artículo que acompaña a la ciudad —en desuso actualmente— se explica por la denominación de origen: «Virgen del Rosario».

[87] Este término hace referencia a la confederación de provincias que existió entre 1835 y 1861, durante el período de organización de la actual República Argentina, la que fue gobernada por Juan Manuel de Rosas entre 1835 y 1852, en su segundo mandato. Se trató de una confederación de estados soberanos que delegaba la representación exterior y algunos poderes en el gobernador de la provincia de Buenos Aires. Tras la caída de Rosas, Buenos Aires se separó y se constituyó en Estado de Buenos Aires. En 1861, Buenos Aires y la Confederación se enfrentaron, el triunfo de la primera permitió la reunificación nacional y que se aplicara la Constitución de 1853 en todo el territorio (Luna, 2005, pp. 88-101).

[88] Esta vez sin tilde en el texto de 1914.

[89] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 321).

[90] En el original francés, se escribe siempre «Estevan Gonzalès» (1864, p. 322).

[91] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 322).

[92] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 322). El idioma y la grafía se mantienen de la misma manera en el resto del texto de 1914.

[93] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 322).

[94] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 322).

labrado. Una magnífica *veranda*[95] cubierta de parra proporcionaba una sombra fresca y deliciosa á la ancha crujía, sobre la que se abrían las puertas de los departamentos principales. En cada ángulo del patio[96] levantábase una enorme ánfora de barro cocido, llamada *tinaje*[97], y destinada á refrescar el agua durante los calores estivales. A este primer patio[98] seguía un segundo, luego un tercero. Grupos de naranjas y palmeras, entremezclados con limones y laureles, ocupaban el centro y los costados. En el fondo, en una rinconada, hallábanse las dependencias de la casa, cocina, habitaciones para la servidumbre[99], etc[100].

La estancia de Santa Rosa, que se hallaba en despoblado[101], se construyó en condiciones de poder resistir un ataque. Sus pocas ventanas exteriores estaban defendidas por sólidos barrotes de hierro. Los muros de los patios[102], muy elevados y gruesos, tenían revestimiento de ladrillos. Sobre la puerta de entrada, una sola pieza, llamada *altillo*[103], tenía la forma de un cubo en albañilería con un mirador[104] ó balcón desde el cual se podía ver muy lejos. El techo llano del altillo[105] formaba terraza. En tiempos de disturbios, emplazábase allí un cañón: no era, á decir verdad, más que un caño viejo de estufa montado sobre dos ruedas de carreta; pero esa máquina inofensiva presentaba á lo lejos un aspecto formidable y su perfil amenazador, que se destacaba sobre el azul inalterable del cielo, había alejado más de una vez á los merodeadores poco amantes de la metralla. Don Esteban, por lo demás, empeñábase en ser hombre precavido. Exponía con orgullo en su aposento unas cuantas carabinas españolas, con culata de ébano, incrustado de plata, que sus antepasados habían llevado de Andalucía; eran, á

[95] En cursivas, en el original francés (1864, p. 322). Veranda: «Galería, porche o mirador de un edificio o jardín» (*DLE*, 2019).

[96] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 322).

[97] Final de la palabra ilegible. En cursivas, en el original francés (1864, p. 322): *tinacone.* Corregido como «tinaja» (1990, p. 41; 2018, p. 66).

[98] Esta vez en francés en el original (1864, p. 322).

[99] Este elemento de la enumeración es un agregado de la edición de 1914 (p. 32).

[100] Punto y seguido en el original francés (1864, p. 322).

[101] Elipsis por «lugar despoblado». Despoblado: «Desierto, yermo o sitio no poblado, y especialmente el que en otro tiempo ha tenido población» (*DLE*, 2019). «Isolée» en el original francés (1864, p. 322), traducido como «aislado» en las ediciones posteriores (1990, p. 41; 2018, p. 67).

[102] Esta vez en francés en el original (1864, p. 322).

[103] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 322).

[104] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 322).

[105] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 322). Esta vez en redondas, en la traducción de 1914 (p. 33).

la verdad, pesadas e incómodas maquinarias, apropiadas á lo sumo, para la parada. Los peones[106], que los contemplaban con la repugnancia instintiva de las gentes del país para las armas de fuego, no tenían confianza más que en sus cuchillos y en sus lazos, y con la boleadora[107] en la mano, considerábanse suficientemente protegidos contra todo ataque de los indígenas.

En el costado norte del segundo patio[108], elevábase una pequeña capilla dedicada á Santa Rosa á la que un padre[109] misionero franciscano iba un día al mes á decir misa. Era un viejo edificio de ladrillos que el tiempo había bruñido. Un pórtico, entre dos pilares, acababa en un arquitrabe encima del cual había una hornacina ocupada por una estátua[110] de Santa Rosa de Lima, patrona de la América del Sud. Esta estatua, hecha en el Perú, era de madera pintada al óleo y recargada de ornamentos dorados. La corona de rosas, flores que no faltan nunca en aquellos hermosos climas, era renovada cada día por las mujeres de la estancia. Por encima de la estatua, elevábase una torrecilla de la que prendía una campana, á la que el sol y la lluvia habían dado un hermoso tinte verde-gris[111].

Al exterior, la estancia estaba rodeada por muchos corrales[112], en los que se encierran por la noche los animales que hay que cuidar especialmente, como los caballos finos, los bueyes de tiro, las vacas lecheras con sus terneros. Un corral[113] más pequeño contenía las mulas[114], desagradables compañeras que es menester dejar solas. Allí cerca, y á la sombra de un gigantesco ombú[115], veíanse varios pequeños ranchos[116] de adobe

[106] En español y en cursivas, en el original francés, pero con tilde y sin la *e* del plural: «*péons*» (1864, p. 322). El idioma y la grafía se mantienen en ambos textos.

[107] «Fronde» en el original francés (1864, p. 323) [«honda» (1990, p. 42; 2018, p. 67)].

[108] En francés en el original (1864, p. 323).

[109] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 323).

[110] Se presentan variaciones en cuanto a la acentuación, así en este mismo párrafo se lee: «estátua» y «estatua».

[111] Punto y seguido en el original francés (1864, p. 323).

[112] En español y en cursivas, en el original francés, pero sin la *e* del plural: «*corrals*» (1864, p. 323).

[113] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 323).

[114] En masculino en las traducciones de 1990 (p. 42) y de 2018 (p. 67). La traducción de 1914 omite la referencia a las cabras y las ovejas (1864, p. 323).

[115] En español y en cursivas, en el original francés: «arbres gigantesques nommés *ombùs*» (1864, p. 323). Nótese el cambio de número de plural a singular en la traducción, así como la corrección del signo de acento grave y del alomorfo plural culto. Se conserva esta grafía en el resto del texto.

[116] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 323). El idioma y la grafía se mantienen en el resto de ambos textos.

y paja, en los que se alojaba el personal numerosísimo de la estancia. Una casita más grande y más hermosa que las demás servía de habitación á Demetrio, el mayordomo[117] ó jefe de la cuadrilla de capataces[118] encargados del cuidado de la hacienda[119].

Referíanse por aquellos parajes cosas extrañas acerca de la estancia de Santa Rosa; don Esteban habíala heredado de sus tíos, dos ancianos célibes á quienes las agitaciones políticas de los tiempos de Rosas habían forzado a ausentarse y á permanecer unos diez años en la provincia de Corrientes. En cuanto se dispusieron á volver para sus pagos, ambos murieron, uno de apoplejía, y el otro de rápida enfermedad. Don Esteban, que era hijo de una hermana de ellos, fué su único heredero y recordaba haber oído decir á su madre que sus tíos eran riquísimos y poseedores de sumas considerables en oro y plata que enterraron momentos antes de su partida. Una vajilla maciza y alhajas de familia habían sido unidas á la plata acuñada; mas los dos ancianos no habían confiado su secreto á nadie, y lo habían llevado consigo á la tumba. Don Esteban hizo practicar todas las rebuscas[120] imaginables, las cuales resultaron infructuosas[121].

La leyenda de los tesoros escondidos en Santa Rosa ocupaba á menudo la imaginación de las gentes de la comarca. Más de un puestero había pasado la noche escarbando la tierra en algún rincón solitario, siempre con la esperanza de descubrir las riquezas tan codiciadas, y más de una buena mujer rezaba novenas con la misma intención. Es digno de notarse que la gente pobre nómada, contemplativa y perezosa, estaba toda más ó menos preocupada por la idea de descubrir los tesoros, manera cómoda de procurarse las riquezas que los hombres[122] activos é industriosos hallan en los inventos de su genio y en la fuerza de sus brazos. En cuanto á don Esteban, rico por de pronto y

[117] En español y en cursivas, en el original francés: «le *majordomo*» (1864, p. 323). Nótese la interferencia de la ortografía francesa y su corrección en la traducción.

[118] En español y en cursivas, en el original francés: «des *capatas*» (1864, p. 323). Nótese la corrección del plural en la traducción.

[119] En el original francés siguen dos puntos y el siguiente fragmento, eliminado en la traducción de 1914: «ceuxci ont à leur tour sous leurs ordresles *péons*, qui sont, à proprement parler, les bergers, armés et à cheval, gardantles troupeaux, souvent à plusieurs lieues de distance, et menant l'existencenomade des peuples pasteurs de la Bible» (1864, p. 323) [«Estos tienen a su vez bajo sus órdenes a los peones, que son, hablando con propiedad, pastores, armados y a caballo, que cuidan los rebaños, con frecuencia a muchas leguas distancia, llevando la existencia nómade de los pueblos pastores de la Biblia» (1990, p. 42)].

[120] Rebuscas, expresión que se refiere a la acción de 'escudriñar' o 'buscar con cuidado' (*DLE*, 2019).

[121] Punto y seguido en el original (1864, p. 322).

[122] «Peuples» en el original francés (1864, p. 324). Parecería que la traducción en este caso por «hombres» tiene una connotación positiva, en referencia a los trabajadores agrícolas y en oposición a la «gente nómada» (también «peuples» en el original francés).

en camino de llegar á serlo cada vez más, había renunciado en absoluto á descubrir la herencia de sus tíos y hasta prohibió á su gente hablar de ella. Sin embargo acontecía que los jóvenes peones[123] que jugaban a las cartas y no tenían nunca un medio[124], solían exclamar con frecuencia: "¡Si tuviéramos los tesoros de Santa Rosa!"[125].

Cierto día una mujer indígena llamada Carmen, que formaba parte de la servidumbre de la estancia, oyó esta exclamación y quiso saber lo que significaba. Escuchó un silencio severo y recogido y luego se golpeó misteriosamente la frente como para hacer entrar en ella el relato que acababa de oir[126] [127].

He aquí el motivo por el que esta india entrara al servicio de don Esteban[128]. Quince años antes del día á que se refiere esta historia[129], en una calurosa tarde del verano sudamericano, una gran agitación reinaba en la estancia de Santa Rosa. Doña Isabel Valdivia, mujer de don Esteban González, iba á ser madre. La vieja mulata Eusebia, que había sido nodriza de doña Isabel, acudió para auxiliar á su joven ama con todos los remedios usuales en el país. Arrancó de cada ángulo del techo de juncos de una vieja construcción cuatro puñados de rastrojo, correspondientes á los cuatro puntos cardinales, y los quemó haciendo la señal de la cruz. Puso en la cabeza de la parturienta un sombrero de uno de los peones de la estancia, bautizado bajo la advocación de San Juan Nepomuceno[130], procedimiento infalible para alcanzar el amparo de ese santo en la situación crítica en que se encontraba doña Isabel. Eusebia no olvidó nada: desprendiendo de una imagen de San Ramón[131], en hábitos monacales, el cordón de

[123] «Bergers» en el original francés (1864, p. 324) (pastores).

[124] Referencia a no tener dinero para cubrir sus necesidades: «En Cuba. Moneda de cinco centavos» (*DLE*, 2019).

[125] Sin punto final en el original francés (1864, p. 324) ni en la traducción de 1914. Lo que aparece en párrafo aparte en la segunda está a continuación en la primera.

[126] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 324).

[127] Punto y seguido en el original francés (1864, p. 24)

[128] Punto y aparte en el original francés (1864, p. 324).

[129] Expresado con una primera persona del plural en el original francés: «Quinze années avant le jour où nous place cette histoire» (1864, p. 324).

[130] Santo checo, protector de la buena fama, el honor y el sacerdocio en general, cuyo culto fue difundido en América a través de las misiones jesuíticas (Stépánek, 1990). Entre los muchos prodigios atribuidos, fue patrono de madres y partos (De Valenzuela, 1729, p. 71).

[131] Se refiere a San Ramón Nonato (1204-1240), religioso mercedario nacido en Portell (España). Su llegada al mundo se consideró portentosa porque el niño fue extraído del cuerpo de su madre, que acababa de morir. Por esto es considerado santo patrón de los partos, de las mujeres embarazadas y de los niños (Leonardi, Riccardi y Zarri, 2000, pp. 1967-1968).

la orden de San Francisco que ceñía la pequeña estatua, le rodeó al talle de su ama; luego llamó á cuatro negras de las más robustas y las mandó envolver á doña Isabel en una ancha frazada y mecerla fuertemente. Gracias á tan sencillas recetas, y ayudando también un poco la naturaleza, vinieron al mundo dos encantadoras niñitas[132]. Según la costumbre, atravesólas Eusebia las orejas con una aguja enhebrada con un hilo de seda encarnada é introdujo por el orificio un pequeño zarcillo de oro. Una cuna con pieles de oveja esperaba á las dos niñitas. Antes de depositarlas en ella, se volvió Eusebia hacia doña Isabel y quedó sorprendida de la extraña palidez difundida sobre los hermosos rasgos de la joven madre: no obstante, sin dejar descubrir sus temores, acercóse a ella y preguntóla[133] qué nombres había que poner á las recién nacidas. Doña Isabel se incorporó con fatiga:

—Mercedes y Dolores[134], dijo con voz apagada.

Siguió aún con la mirada á Eusebia que hacía sobre la frente de las niñas la señal de la cruz con agua bendita y las bautizaba en nombre de la Santísima Trinidad; luego, totalmente acongojada por aquel esfuerzo, cayó sobre las almohadas. Eusebia se abalanzó sobre ella y la tomó en sus brazos. La joven señora inclinó la cabeza como se dobla una planta delicada a los impulsos del viento, y expiró…

—¡Ha muerto, ha muerto! gritó Eusebia, y dejándose arrebatar por su dolor con la violencia propia de su raza, llenó el aire de gritos desgarradores[135].

Las cuatro negras, sentadas en el suelo cerca de ella, sollozaban de un modo lastimero.

—Ha muerto, repetía Eusebia, ¡y no hay nodriza para estas criaturas!

En aquel momento se oyó el ruido sordo del galope de varios caballos, que cesó a la puerta de la estancia. Eusebia se puso de pié.

—Es don Esteban, exclamó; reconozco el relincho de *Corazón*[136].

---

[132] La costumbre de que asistiera a la parturienta una comadrona o la mujer más experimentada se prolongó mucho más en zonas rurales que en grandes centros urbanos, donde se impuso la medicalización del parto a partir de finales del siglo XVIII. La escena relatada por Beck-Bernard muestra el sincretismo de costumbres profanas y religiosas, como la de sahumar sustancias para atraer a la criatura con el olor o como la de llevar escapularios o cordones de hábito alrededor del vientre (Montes Muñoz, 2007, p. 2007).

[133] Laísmo, por *preguntóle*. Hay numerosos casos de extensión del pronombre acusativo femenino en contextos en los que se esperaría un dativo, como «se las dispensara el favor», «asegurarlas una posición», «imponiéndolas severamente el silencio», etc.

[134] En cursivas en el original francés (1864, p. 325).

[135] Este diálogo de Eusebia, así como los que siguen en esta parte aparecen seguidos en el original francés (1864, p. 325).

[136] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 325). Nótese el agregado de la tilde en la traducción.

Casi en el mismo instante un hombre joven aún, de fisonomía noble y severa y que llevaba con aplomo, unido á graciosa elegancia, el traje de los gauchos, entró en la alcoba. De una mirada lo comprendió todo. Se descubrió, se arrodilló cerca del lecho de doña Isabel, besó sus manos heladas, luego, levantándose y mojando sus dedos en el vaso de agua bendita, hizo sobre los despojos de la joven madre la señal de la cruz. Su dolor era muy grande, pero concentrado y lleno de una sombría resignación.

Eusebia no osaba hablarle. Esperó el momento en que don Esteban levantara los ojos, para señalarle la pequeña cuna cubierta de blancos lienzos[137].

—Duermen, dijo.

—¡Dos! exclamó don Esteban, y levantando el cortinado, contempló con ternura recogida las dos cabecitas de cabellos rizados que descansaban sobre la misma almohada.

—¿Bautizadas? preguntó él con voz insegura.

—Sí, señor[138]; Mercedes y Dolores.

—Misericordia y Dolor[139] [140]. Es justamente eso, y volvió á arrodillarse cerca del lecho de doña Isabel.

Las negras la amortajaron de blanco y adornáronla por última vez con camelias y jazmines del Cabo. Al través de los trémulos reflejos de los cirios, la frente joven y tranquila de doña Isabel parecía la de un ángel dormido. Don Esteban seguía con la mirada los fúnebres aprestos. Las pequeñuelas empezaron á llorar.

—Santa María![141] gritó Eusebia, he ahí esas criaturas que lloran, y no tenemos nodriza.

Don Esteban se golpeó la frente.

—Conozco una, dijo. Voy por ella.

Y apareció instantes después con una mujer indígena[142] de estatura colosal; era de tinte bronceado, con dientes blanquísimos; sus cabellos caían rígidos como crines, sus manos y sus pies eran pequeños. Sus rasgos habrían sido bastante hermosos, sin

[137] En el original francés, no aparece la palabra *lienzos*: «elle lui montra du doigt le petit berceau blanc couvert» (1864, p. 325) [«le señaló con el dedo la pequeña cuna cubierta de blanco» (1990, p. 45)].

[138] En español y en cursivas, en el original francés: «*Si, señor*» (1864, p. 325). Nótese el agregado de la tilde en la traducción de 1914 (p. 41). Mayormente, se conserva esta grafía para «señor», especialmente cuando es empleado como vocativo en los diálogos.

[139] Sin mayúscula en el original francés (1864, p. 325).

[140] Entre signos de exclamación en el original francés (1864, p. 325).

[141] Falta el signo de admiración de apertura en el original (1914, p. 41).

[142] «Femme indienne» en el original francés (1864, p. 326) («indiana» [Núñez de Taboada, 1859a, p. 490; 1859b, p. 814]).

la expresión de fijeza dura y salvaje que la desfiguraba. Una manta de lana envolvíala como sayo. Una especie de chal que pendía de su cuello y que formaba saco detrás de la espalda, sostenía á un niño de seis á ocho meses que dormía reclinando la cabeza sobre el hombro de la madre. Otro chico de dos á tres años prendíase á sus ropas. A la entrada del aposento se detuvo. Miró curiosamente la amplia pieza con el piso alfombrado, el cielo raso cruzado por tirantes esculpidos, los viejos sillones de Córdoba, los cuadros religiosos de la antigua escuela española que adornaban las blancas paredes; luego, cuando sus ojos llegaron á los despojos de doña Isabel, una especie de estupor embotado se difundió sobre sus rasgos.

—Venga, Carmen, díjola don Esteban.

La viuda dio algunos pasos y arrodillándose con el respeto que los hijos del desierto tienen á los muertos, quedó sobrecogida, murmurando en una lengua desconocida algunas palabras breves, guturales, parecidas a lúgubre canto.

Al ponerse en pie, vio á las dos niñitas que Eusebia acababa de levantar de la cuna. Los rasgos duros de Carmen se suavizaron con una cariñosa sonrisa.

—¡Hermosuras de mi alma! exclamó en mal español, ¡qué bonitas son! ¿Podría yo criarlas?

Eusebia puso á las dos pequeñuelas sobre sus rodillas y muy pronto, sosegadas y dormidas, volvió a colocarlas en su pequeño lecho.

Mientras tanto los dos chicos de Carmen, dos encantadores muchachos, consideraban con aire asombrado los objetos que los rodeaban. Don Estéban[143], absorto en su dolor, no se había fijado en ellos. Eusebia los miraba con esa especie de desdén que los mulatos tienen por los indios. Era buena, sin embargo, y sobreponiéndose á su dolor dejó el aposento en el que dormía el último sueño aquella que había amado cual si hubiese sido hija suya propia é indicó á Carmen por señas que la siguiera hacia las dependencias de la estancia. Allí instaló a la nodriza en un pequeño rancho; después le proporcionó un cuero de potro, sacó de la cocina un trozo de charque[144] y un tarro de mazamorra[145]. Puso todo delante de Carmen y se apresuró á volver allá donde su corazón la llamaba.

Halló á don Esteban contemplando a las pequeñuelas.

—¡Qué gracias de Dios, señor, dijo Eusebia, es para nosotros esta mujer que nos llega tan á tiempo para alimentar á nuestras nenas!

---

[143] Tilde en la traducción de 1914 (p. 43). Se presentan variaciones en la acentuación de esta palabra en el texto de 1914.

[144] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 327).

[145] En español y en cursivas, en el original francés: «*masamora* (maïs cuit au lait)» (1864, p. 327) [«*mazamorra* (maíz cocido con leche)» (1990, p. 46].

—Es verdad, Eusebia. Estaba yo en Santa Fe cuando se llevaron allá los prisioneros de guerra y el general Echagüe[146], que es muy amigo mío, me regaló á esta mujer y sus hijos.

—¡Caramba! señor[147], qué hermoso obsequio os hizo, aunque, á decir verdad, esta mujer me da miedo.

—No importa, Eusebia, hay que tratarla bien, para que críe de buena gana á las nenas. No parece tener más de veinte años; es fuerte, bien parecida[148]: si se le guardan consideraciones, nos cobrará afecto y no pensará ya en volver al desierto. Es india abipona[149], y su marido, á quien mataron en la última guerra, era cacique.

Estos datos no destruyeron las prevenciones intuitivas que inspiraban á Eusebia todos los indios en general y Carmen en particular; pero en el interés de doña Isabel, resolvió violentarse[150] y dominar su aversión á la nodriza.

"El hombre es polvo, y al polvo ha de volver"[151]. Estas palabras se cumplieron al día siguiente en doña Isabel. Durante la noche, un peón había ido á encargar un ataúd á

[146] Juan José Pascual Echagüe fue gobernador de Entre Ríos (Romero, 1997, p. 69).

[147] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 327). Una nota al pie explica el significado de la interjección: «Exclamation d'admiration, d'étonnement, de surprise, d'impatience, selon l'inflexiondonnée à la voix» (1864, p. 327) [«Exclamación de admiración, de asombro, de sorpresa, de impaciencia, según la inflexión dada a la voz» (1990, p. 47)]. Se mantiene la grafía en el resto del texto.

[148] Las ediciones tanto de 2018 como de 1990 traducen el francés «bien portante» (1864, p. 327) por «de buena salud» (1990, p. 47; 2018, p. 73). Puede tratarse de un falso amigo o de una representación acorde a la de la página 239.

[149] Los abipones fueron un grupo étnico que habitó en la región del Chaco, Santa Fe y Santiago del Estero. Pertenecientes a la familia lingüística de los guaycurúes, estrechamente emparentados con tobas, mocovíes, pilagás, payaguaes y mbayaes, también fueron conocidos como *frentones* debido a la manera de rasurarse el cabello hasta la mitad de la cabeza (acerca de las distintas denominaciones, ver Lucaioli [2007, pp. 57-90]). Hacia la mitad del siglo XIX todavía quedaban grupos abipones en el norte de Santa Fe y posiblemente se los encontraba aun a finales de ese siglo. Beck-Bernard dedica el capítulo de *El río Paraná. Cinco años en la República Argentina* a «Los indios del Chaco y las misiones franciscanas» (1864, pp. 153-185), en el que transcribe unas memorias del padre Constancio Ferrero de Cavour. Acerca de los abipones, refiere la cruenta enemistad con los mocovíes (así como el origen común de sus lenguas) y cómo había sido cercenado su territorio: «los sobrevivientes de una de una de las tribus más valientes del Chaco, *reducida* en 1750 en San Gerónimo del Rey, sobre la costa del Paraná, y trasladada en 1825 al Sauce por el general Estanislao López» (p. 156).

[150] Las ediciones tanto de 2018 como de 1990 traducen el francés «elle résolut de se faire violence» (1864, p. 327) por «resolvió controlarse» (1990, p. 47; 2018, p. 73). La traducción de 1914 parecería no tener sentido en este contexto.

[151] Referencia a la cita bíblica «Hombre, acuérdate de que polvo eres y que al polvo volverás» (*Santa Biblia*, Génesis, 3, 19, 1994, p. 12).

Corondá[152], pequeña población cercana á la estancia, el que se remitió por la mañana. Era de madera de algarrobo, revestido de terciopelo negro y forrado con raso blanco. Depositóse en él el cuerpo de la joven señora, la cual fué devuelta así á la tierra. Sobre la cruz que señalaba su tumba, provisional hasta que tuviera artístico mausoleo, leíanse estas palabras: "Doña Isabel Valdivia de González, diecisiete años. *De Profundis*[153].

Fiel, Eusebia, á lo que había prometido á don Estéban, demostró alguna benevolencia hacia Carmen. Esta permaneció tal como se la había visto desde el principio, soberbia, salvaje, callada, no teniendo más dulzura en la voz ó en la mirada que para las dos niñitas, cuyo rápido crecimiento favorecían los prodigios de la naturaleza en aquellos climas.

González hizo bautizar á Carmen y á sus dos hijos, que eran los más hermosos muchachos que se habían visto jamás. La india parecía haber perdido todo pensamiento de volver al desierto. Aprovechaba, sin embargo, algunas ausencias de don Estéban para desaparecer de la estancia. La primera vez que Eusebia notó su falta al anochecer, envió en su busca á todos los criados de la casa. Los peones se lanzaron al galope en todas las direcciones, explorando sobre el terreno los rincones que pudieran servirla de refugio ó escondrijo y volvieron dos días después sin Carmen. En vano se preguntó a José y á Manuel; ni caricias ni amenazas pudieron vencer la impasibilidad de los dos muchachos, quienes ó no sabían nada, ó bien estaban resueltos a callar. A la alborada del tercer día, un capataz[154] que pasaba por delante del rancho de Carmen, cuya puerta estaba abierta, vió á la india tranquilamente dormida en su estera. Advirtió de ello á Eusebia, la cual interrogó severamente á la nodriza ni bien despertó, pero ésta fue impenetrable. Habíase notado que un hermoso y rápido alazán había desaparecido al mismo tiempo que ella. Los vestidos destrozados de la viuda y sus manos lastimadas testimoniaban una carrera á través de las malezas. Todos estos indicios, comentados en su presencia, no le arrancaron ninguna confesión. Poco á poco, viendo que Carmen volvía fielmente á la casa después de esas cortas ausencias, se dejó de recelar de tan singulares paseos.

Don Esteban tenía las costumbres grandes y generosas de los españoles de antigua cepa. Trataba muy bien á la viuda del cacique y á sus muchachos. Envió á estos dos á la escuela de Corondá, donde aprendieron en poco tiempo todo lo que sabía el maestro

[152] La ciudad de Coronda, construida sobre la margen derecha del río del mismo nombre, se ubica en el centro-este de la provincia de Santa Fe, República Argentina. Ciudad cabecera del departamento San Jerónimo, provincia de Santa Fe (Biasatti, 2016, p. 173).

[153] Sin comillas de cierre en el original de 1914 (p. 45). Referencia al salmo anónimo *De Profundis* [desde la profundidad] que suele emplearse en la liturgia de difuntos (Tábet, 2007, p. 109).

[154] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 328).

—leer, escribir y contar[155]. Cuidadosos y hasta elegantes en el vestir, acompañaban á todas partes á don Esteban, y revelaban ambos, José, sobre todo, un carácter expansivo y agradable. Carmen, en cambio, estaba siempre triste y altanera; la viuda parecía desaprobar tácitamente la especie de intimidad afectuosa entremezclada de respeto que unía á José y á Manuel á don Estéban, y en cuanto á Eusebia, que nunca había amado excesivamente á los hijos de Carmen, denunciaba con aires desdeñosos y palabras de doble sentido su hostilidad sorda contra la madre. El solo lazo de unión que ligaba bien que mal estos elementos tan opuestos, eran Mercedes y Dolores, á quienes la vieja mulata se había habituado á considerar como seres de una naturaleza superior.

Semejantes á las lianas que crecían alrededor de los cactus de largas puntas y de las mimosas[156] espinosas, ellas envolvían en una red de gracias afectuosas y de inocentes picardías á Eusebia y á Carmen. Eusebia entregábase completamente al encanto; Carmen, más independiente, manteníase siempre en reserva, recibiendo las caricias sin devolverlas y, en sus días de mal humor, mirando á Mercedes y á Dolores con el aire de un tigre hembra constreñido á amamantar á dos corderos. Aquellos ímpetus de odio reconcentrado no escapaban al ojo avizor de Eusebia, que se propuso estar alerta. En cuanto á don Esteban se preocupaba poco de estas animosidades femeninas; él sabía que Eusebia, á pesar de su carácter brusco y dominante, tenía una fidelidad y una abnegación á toda prueba. En lo referente al manejo general de la casa, tenía ella, en realidad, una superioridad incontrastable. Cuando los peones iban á la cocina en busca de una ración de carne y de arroz y percibían desde lejos, en el fondo del tercer patio, la alta talla de Eusebia, su rostro bronceado y severo encuadrado en los pliegues del pañuelo rebozo[157], aceleraban el paso maquinalmente y se abstenían de chancearse[158], según costumbre, en tono socarrón[159] con la cocinera Ramona, negra de las más

[155] No hay cierre de la parentética en el original (1914, p. 48).

[156] Mimosas: «Género de plantas exóticas, de la familia de las mimosáceas, que comprende muchas especies, algunas de ellas notables por los movimientos de contracción que experimentan sus hojas cuando se las toca o agita» (DLE, 2019).

[157] En referencia a la manera de cubrir su rostro con el pañuelo (Bayo, 1910, p. 197).

[158] El italianismo *chancearse* (de *ciancia*, 'broma', 'dicho festivo') es un agregado de 1914. Las otras ediciones en español traducen: «olvidando burlarse de la cocinera […] alabando» (1990, p. 49; 2013, p. 76) por «ils oubliaient de complimenter, comme à l'ordinaire, d'un ton narquois la cuisinière Ramona» (1864, p. 329).

[159] Que obra con socarronería: «Astucia o disimulo acompañados de burla encubierta» (*DLE*, 2019).

motudas[160], por su larga cabellera ó la blancura de su cutis[161]. Los dichos alegres y las bromas se interrumpían entonces y nadie se ocupaba de más que de ponerse lo más pronto posible fuera de las miradas de la *intrépida vieja*[162].

En la vida simple y monótona del desierto, los días pasaban rápidos como las flechas de los indios. Quince años transcurrieron; Mercedes y Dolores habían llegado á ser las jóvenes más hermosas de la comarca. Habían heredado de su madre los cabellos y los ojos de un negro azabache, los rasgos finos y los dientes nacarinos, y ese tinte de un blanco mate con reflejos peculiar de las andaluzas[163]. También poseían ambas un espíritu dulce y conciliador, una ternura llena de sumisión y de respeto para su padre; en lo que á religión atañe tenían la resignación profunda que el fatalismo musulman[164] parece haber infundido en el genio de las razas españolas[165]. Sus ocupaciones eran las propias de los ricos del país. Siendo niñas habían aprendido de su padre á escribir y á contar. Eusebia les había enseñado, á más[166] de la lectura y del rezo[167], el arte de tejer con aguja esos hermosos encajes, verdaderas maravillas de habilidad y paciencia de las mujeres criollas. Eran apasionadas por las flores y los pájaros. En el alféizar de sus ventanas había macetas de barro con toda clase de plantas cultivadas con gran cuidado; la rosa purpúrea de Banks y el odorífero jazmín de Chile enredábanse alrededor de los pilares de la veranda, de los cuales pendían ramas de árboles cogidas en la floresta, cargadas de fragantes orquídeas. José y Manuel, que conocían sus gustos favoritos, no daban un paseo sin traerles alguna linda planta ó algún nuevo prisionero de brillante plumaje, destinado á la gran jaula de bambú que ellos mismos habían fabricado.

---

[160] Traducción más telúrica que «una negra muy crespa» (1990, p. 49; 2018, p. 76) por «négresse des plus crépues» (1864, p. 329). Motuda: «Dicho de una persona: Que tiene el pelo motudo, en forma de mota» (*DLE*, 2019).

[161] Entrecomillado en el original francés (1864, p. 327).

[162] En cursivas en el original francés (1864, p. 329).

[163] Oración omitida en la edición de 1914: «Elles portaient admirablement la tête, et leurs attitudes étaient pleines de grâce et d'élégance» (1864, p. 329) [«Inclinaban graciosamente la cabeza y sus actitudes estaban colmadas de encanto y elegancia» (2018, p. 76)].

[164] Sin tilde en el original (1914, p. 50).

[165] Con «fatalismo», la traducción de 1914 agrega un matiz negativo; en el original se lee: «en fait de foi religieuse cette résignation profonde que l'islamisme des Maures semble avoir léguée au génie des races espagnoles» (1864, p. 329) [«en materia de fe religiosa, esa resignación profunda que el islamismo de los moros parece haber legado a las razas españolas» (1990, p. 49; 2018, p. 76)].

[166] Por *además de*, locución prepositiva para introducir información que se añade a la ya presentada (*DLE*, 2019).

[167] En español y en cursivas, en el original francés: «la lecture et leur chapelet (*rezar*)» (1864, p. 329).

Un día volvieron con dos gacelas[168] de la pampa, de ojos negros ribeteados de largas pestañas, con patas tan finas que parecían incapaces de soportar el peso de su cuerpo. Tan preciosos animales fueron substraídos á la madre cuando todavía mamaban. Mercedes y Dolores las alimentaron con pan y leche hasta el día en que pudieron comer hierbas. Los pobres animalitos se aficionaron á ellas; las seguían á todas partes como cachorritos. Cuando las hermanas bordaban bajo la veranda, rodeadas de flores, con las gacelas á sus pies, con lianas flotantes encima de su cabeza, habría sido difícil para un artista ó para un poeta el soñar un cuadro más conmovedor.

A Mercedes, por haber venido al mundo la primera, llamábanla la *mayor*[169]; era algo más crecida que su hermana. Esta diferencia de talla era la sola que las distinguía, pues en lo demás su parecido era perfecto. Mercedes tenía, también, más iniciativa y resolución; ella dominaba, en realidad, á Dolores, cuya obediencia era instintiva y cordial, tanta era la dulzura y la gracia insinuante que ponía su hermana en apoderarse de su alma y de su pensamiento.

Cuando aparecieron por primera vez en el baile del gobernador de Santa Fe, produjeron gran sensación, aún en aquel país en que la hermosura no es cosa rara. Vestidas de tafetán rosa, con la cabellera adornada con jazmines del Cabo y hermosas perlas que pertenecieron á su madre doña Isabel, estaban encantadoras. Algunos días después, había recibido don Esteban muchas proposiciones de enlace para sus hijas, las cuales rehusó pretextando su extremada juventud; mas unos[170] ó dos meses después llegaron á la estancia Santa Rosa dos jóvenes hijos de un catalán amigo de don Estéban. Eran, como lo son de ordinario los catalanes, hermosos hombres, de ojos azules y cabellos castaños. Eusebia los declaró *buenos mozos*[171] y don Estéban los trató con marcada consideración. Las dos hermanas parecieron dispersarles escasa atención. Durante su permanencia en la estancia dieron, sin embargo, lugar á una escena bastante significativa para atraer las miradas de Mercedes, más observadora que Dolores.

Cierto día se hallaba don Esteban con sus huéspedes en el segundo patio, hablando de una vuelta que proyectaba dar hasta un puesto que poseía no muy lejos de su casa. José y Manuel estaban ocupados en ensillar para ellos mismos los hermosos caballos con las ricas monturas regalo de don Esteban cuando éste se volvió hacia ellos y les dijo:

---

[168] En el original francés: «gazelles des pampas» (1864, p. 329) [«guasunchos» (1990, p. 50; 2018, p. 77)].

[169] En español y en cursivas, en el original francés: *la major* (1864, p. 330). La pronunciación de la *j* francesa (sonido prepalatal fricativo sonoro rehilante) se parece a la de la *y* en el Río de la Plata de la época (actualmente, tiene el rasgo de sordo).

[170] Errata en el original (1914, p. 53), por *uno*.

[171] En español y en cursivas en el original francés: «*buen mozos* (de jolis garçons)» (1864, p. 330).

—Preparen caballos para estos caballeros[172] y para mí.

Al oirlo José hizo un gesto despreciativo y altanero; y llamando á un chicuelo[173] que se revolcaba en la tierra:

—Cipriano, le dijo, vé al corral[174] y dí que traigan caballos para estos forasteros, y también á *Corazón* que yo mismo ensillaré para don Esteban.

El dueño de la estancia no se enteró del incidente que no pasó desapercibido para su hija mayor, y dirigiéndose nuevamente á José:

—Nos acompañarán ustedes, le dijo.

José lanzó una mirada penetrante y significativa á su joven hermano.

—Disculpe, señor[175], replicó: hay hierra[176] en lo de Romero, y hemos prometido ir.

Y saltando ambos á caballo, desaparecieron al momento[177].

[ILUSTRACIÓN]

III

Mientras tanto sir Henry Williams estaba en camino hacia la estancia de Santa Rosa.

Desde el Rosario á Santa Fe, una galera[178] sacudía de muerte cada semana á los cinco ó seis desgraciados que no temían confiarse á ese medio de locomoción. Sir Henry prefirió viajar solo, á caballo, con un baqueano[179] llamado Pastor Quiroga, que le

[172] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 330).

[173] En el original francés: «petit *péon*» (1864, p. 330). Ver notas 177 y 320.

[174] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 330). Se conserva esta grafía en el resto del texto.

[175] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 331).

[176] Marca de novillos en una hacienda. El evento constituye una fiesta en la que participan tanto peones como estancieros, quienes, luego del rodeo, enlace y marcado en distintas partes del cuerpo del animal, comparten el asado (Bayo, 1910, p. 241).

[177] A continuación, antes de la ilustración, hay un salto de página.

[178] En español y en cursivas, en el original francés: «lourde machine nommée *galera*» (1864, p. 331) [«pesado coche llamado galera» (1990, p. 51)].

[179] En español y en cursivas, en el original francés: *vaquiano* (1864, p. 331), «Práctico de los caminos, trochas y atajos y hasta de la condición de los campos y pastos y de otras circunstancias cuyo conocimiento, en paz ó en guerra, ofrece mucha utilidad y ventajas á los que emprenden un viaje ó una campaña» (Garzón, 1910, pp. 4950). Garzón alega que, en la región del Río de la Plata, *baqueano* es más frecuente que *baquiano* (solo presente en el habla rural), pero que ambas grafías son válidas, «pues están […] abonadas por escritores de autoridad, como también *vaqueano*» (1910, p. 50). Bayo (1910, p. 28) defiende la grafía con *v* por razones etimológicas.

había procurado el cónsul. Era un mocetón trigueño, con aire melancólico y algo feroz. Vestía una blusa[180] de género azul bordada, anchos pantalones blancos con puntillas y un chiripá[181]. Su cinturón de cuero cincelado estaba adornado con botones formados por monedas[182] y por un facón asegurado al dorso. Llevaba el poncho[183] recogido sobre un hombro.

Guapamente[184] plantado sobre las caderas, dotado de esa elegancia propia de los gauchos, el baqueano tenía muy buena presencia. Prometió al cónsul cuidar á las mil maravillas al *señor inglés*[185]. Este pagó la mitad del precio convenido; la otra mitad debía quedar hasta la vuelta en manos del representante de su majestad británica. Para completar sus preparativos, sir Henry compró un recado[186] al que añadió lazo y bo-

[180] Las otras ediciones traducen el francés «veste» (1864, p. 331) por «chaqueta» (1990, p. 52; 2018, p. 79).

[181] En español y en cursivas, en el original francés, pero con una *l* por *r*: «*chilipa*» (1864, p. 331). La explicación del término se suprime en esta traducción: «ou pièce d'étoffe enroulée autour des reins et formant haut-de-chausses» [«o trozo de tela enroscada alrededor de los riñones a modo de calzones» (1990, p. 52)].

[182] Descripción de la *rastra*: «Arg. y Ur. Pieza, generalmente de plata, con la que el gaucho sujetaba el tirador, formada por una chapa central labrada y monedas o botones unidos a esta por medio de cadenas» (*DLE*, 2019).

[183] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 331). La explicación del término se suprime en esta traducción: «manteau du pays» («abrigo de la región» [1990, 52]).

[184] Las otras ediciones traducen el francés «Fièrement» (1864, p. 331) por «Arrogante» (1990, p. 52; 2018, p. 79).

[185] En español y en cursivas, en el original francés: «*el señor Inglese*» (1864, p. 331). Se mantiene esta grafía en el resto del texto.

[186] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 331). La explicación del término se suprime en esta traducción: «ou selle du pays, équipement de cheval composé de dix-huit pièces, couvertures, carrés d'étoffes de laine tissées et brodées, tapis de cuir de Cordova, fourrure à longs poils nommée pelone, le tout surmonté de deux petits bâts qui servent d'oreillers au voyageur, pendant que tapis de cuir, couvertures et le reste, étendus à terre, forment un matelas assez passable» [«o montura de la región, equipo completo compuesto por dieciocho piezas entre mantas, cuadrados de tela de lana tejida y bordada, un tapiz de cuero de Córdoba, y una piel de largos pelos llamada *pellón*, puesta sobre dos bastos que sirven de almohada al viajero. Cuando se los extiende sobre el suelo, el tapiz de cuero, las mantas y el resto, forman un colchón bastante aceptable» (1990, p. 52)].

las[187], armas cuyo manejo se proponía aprender. Sus alforjas[188] contenían además dos excelentes revólvers[189].

El baqueano temía las armas de fuego, como todo hijo del país. Con su facón[190], su lazo, su boleadora, decía él, podía ir hasta el fin del mundo[191]. Verdad es que era uno de esos geógrafos que colocan la Europa al lado de la República Oriental del Uruguay y los Estados Unidos de la América del Norte algo más arriba. Preguntó á sir Henry si quería comprar una tropilla de caballos que volvería á vender en seguida, ó bien si prefería viajar siguiendo los puestos que el correo[192] tenía escalonados en el camino del Rosario á Santa Fe. Sir Henry se decidió por correr este trayecto, y partieron.

A una pequeña distancia del Rosario, las quintas se hacían ya raras y el desierto, en toda su solemnidad, se extendía hasta donde alcanzaba la vista. De trecho en trecho se elevaban los ombúes gigantescos, matorrales de enormes cactus, de áloes, de juncos, entremezclados con cardos, mimosas y algarrobos[193]. De vez en cuando, una línea de un verde esfumado señalaba uno de esos bosques que allí sirven, invariablemente, de borde á los ríos. Unas lagunas, cuyas aguas tranquilas reflejan el azul del cielo, brillaban aca y acullá entre los pastos, ya algo amarillentos por los primeros calores del verano. Las cuevas de las viscachas[194] se elevaban como pequeños montículos cubiertos por una hierba fina y horadados con hoyos regulares. Grandes tropillas de caballos y de bueyes

[187] Las otras ediciones corrigen el español en el original (en cursivas) «*bolas*» (1864, p. 331) por «boleadoras» (1990, p. 52; 2018, p. 80).

[188] Las otras ediciones traducen el francés «fonte» (1864, p. 331) por «pistoleras» (1990, p. 52; 2018, p. 80).

[189] El plural replica el del inglés (origen del vocablo) y del francés.

[190] Las otras ediciones traducen el francés «couteau» (1864, p. 331) por «cuchillo» (1990, p. 52; 2018, p. 80).

[191] De la enumeración en el original, no aparece la honda: «Il avait son couteau, son lasso, sa fronde, et avec cela, disait-il, il pouvait aller jusqu'au bout du monde» (1864, p. 331) [«Llevaba su cuchillo, su *lazo*, su honda, y con eso —decía— podía ir hasta el fin del mundo» (1990, p. 52)].

[192] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 331). Se mantiene esta grafía en el resto del texto.

[193] Las otras ediciones traducen «des buissons d'énormes cactus, d'aloès agaves, de juccas entremêlés d'artichauts sauvages, de mimosas, de caroubiers» (1864, p. 332) por «matorrales de enormes cactus, pitas, yucas entremezcladas con alcachofas salvajes, espinillos, algarrobos» (1990, p. 52; 2018, p. 80).

[194] En español y en cursivas, en el original francés: «*viscachos* ou chiens des prairies» (1864, p. 332). La traducción de 1914 suprime la disyunción de equivalencia: «*vizcachas* o perros de las praderas» (1990, p. 53).

pastaban. Los peones que las cuidaban, de tez bronceada por el hálito de la Pampa, tenían el aire melancólico peculiar del hijo del desierto[195].

Hacia las doce meridiana, sir Henry y el baqueano llegaron á la primer[196] parada del correo.

Esas paradas ó puestos no son, por lo común, más que miserables ranchos de tierra y adobes, con un galpón[197] sostenido por tirantes y un corral para los animales. Los viajeros no deben esperar encontrar ahí el menor *confort*. Deben procurarse por sí mismo[198] víveres y cubiertos y acampar poéticamente al aire libre.

Pastor se apeó y vió á un rapazuelo[199] de unos siete ú ocho años, el cual, con las piernas al aire y la cabeza en la arena, se entretenía en hacer piruetas, lo mismo que un monito.

—¿Hay alguien en la casa, muchacho[200]? preguntóle.

—Nadie, señor.

El baqueano volvióse hacia sir Henry.

—Casi siempre ocurre lo propio en estas paradas, dijo; aquí debe servirse cada cual como pueda. Apéese, señor, y descanse un poco mientras yo me ocupo de proporcionarle lo necesario.

Con ésto, dejó Pastor de interrogar al muchacho, el cual, hosco y soberbio, ya no le habría contestado. Volvió á montar y habiendo divisado á alguna distancia una manada[201] de ovejas, se lanzó á todo correr por aquel lado, compró un cordero al cuidador[202] y volvió con el animal, que al instante fué sacrificado, desollado y cortado en cuartos. Pastor reavivó un residuo de fuego que languidecía bajo el galpón, arrojando á él algunas brazadas de espinas secas arrancadas á un seto. En cuanto la leña se hizo

[195] En el original francés, no aparece la construcción *hijo del desierto* y hay una referencia al «salvajismo»: «avaient un air sauvage et mélancolique» (1864, p. 332) [«tenían un aspecto salvaje y melancólico» (1990, p. 53; 2018, p. 80)].

[196] Apócope incorrecta del femenino, por *primera* (1914, p. 58).

[197] En español y en cursivas, en el original francés: «*galpon* (toit)» (1864, p. 332) (sin tilde).

[198] Omisión de *s* final, por «mismos» en el original (1914, p. 58).

[199] Las otras ediciones traducen el francés «petit garçon» (1864, p. 332) por «niño» (1990, p. 53; 2018, p. 81). Ver notas 151 y 320.

[200] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 333). Se conserva esta grafía en el texto.

[201] Las otras ediciones traducen el francés «troupeau de moutons» (1864, p. 332) por «rebaño de ovejas» (1990, p. 53; 2018, p. 81).

[202] En el original francés, se menciona un regateo por el precio: «après avoir marchandé un agneau au berger» (1864, p. 332) [«luego de haber regateado el precio de un cordero con el pastor» (1990, p. 53)].

áscuas[203] ensartó los cuartos del cordero en dos asadores que estaban en un rincón, sacó de su bolsillo un poco de sal y luego de salarlos clavó los asadores entre las brasas[204]. Sir Henry miraba curiosamente todos aquellos preparativos. La puerta del rancho estaba cerrada y el corral vacío.

—Mientras el cordero se asa, dijo Pastor, voy en busca de caballos. Veo allí algunos pastando.

Montó sobre su parejero[205], y sir Henry vióle imprimir al lazo, con la rapidez del viento, un movimiento giratorio por encima de su cabeza, tirarlo con la maestría usual de los gauchos y enlazar dos de los mejores caballos, con los cuales regresó al lado de sir Henry.

El olor á cordero asado había sacado al pequeñuelo de su letargo. Levantóse y fuése á sentar al lado del fuego.

—Ah! ah! dijo Pastor. Cuando se trata de comer, el muchacho sabe caminar. Mira[206], si quieres cordero, tienes que traer agua.

El muchacho tomó un cántaro que estaba en un rincón cerca de la puerta, arregló su poncho[207] [208] con gravedad castellana y se encaminó hacia un arroyo[209] cuyas aguas verdosas[210] brillaban en el campo[211] á poca distancia. Volvió en seguida, trayendo el cántaro[212] al hombro con la seriedad de una estatua antigua. Sir Henry sacó de su bolsillo un estuche de bermellón que contenía tenedor y cuchillo; pero tuvo alguna vergüenza por haber mostrado dichos utensilios, cuando vió á Quiroga y al muchacho

[203] Tilde en el original (1914, p. 59). Hay vacilaciones en la acentuación de esta palabra en el texto.

[204] En el original francés: «Lorsque le bois fut brûlé, il embrocha les quartiers d'agneau à deux petites baguettes de fer qui traînaient dans un coin, tira de sa poche un peu de sel, et après les en avoir saupoudrés, il fixa les baguettes au-dessus du feu» (1864, p. 332) [«Cuando la leña comenzó a arder, ensartó los cuartos del cordero en dos varas de hierro que estaban tiradas en un rincón. Sacó de su bolsillo un poco de sal, y, después de haberlos espolvoreado, clavó las varas sobre el fuego» (1990, p. 53)].

[205] En el original francés: «cheval» (1864, p. 333) (caballo).

[206] Se ha eliminado el expletivo «*caramba*» (1864, p. 333), en español y en cursivas en el original francés.

[207] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 333).

[208] Se ha eliminado el calificativo despectivo «en guenilles» (1864, p. 333) (harapiento).

[209] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 332). Se mantiene esta grafía en el resto del texto.

[210] El color de las aguas en el original francés es azul: «les eaux bleues» (1864, p. 333).

[211] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 333).

[212] En español y en cursivas, en el original francés: «*cantaro*» (1864, p. 333) (sin tilde).

cortar del cordero unas tiras muy largas y muy finas, tomar una extremidad entre sus dientes incomparables y cortar cada vez con el cuchillo el pedazo que querían comer. El cordero fué devorado en un abrir y cerrar de ojos, con una destreza y un aseo perfectos y se volvió á emprender el camino.

El desierto se presentaba cada vez más salvaje. Grandes avestruces[213] grises corrían de un lado para otro. Manadas de venados[214] caminaban lentamente ó huían rápidos como el viento haciendo ondular las altas malezas. En las orillas de las lagunas y de los arroyos los teros[215], los patos, los íbis[216], los graciosos cisnes blancos con collar negro, paseábanse gravemente ó se bañaban en las aguas tranquilas. Un poco antes de la puesta del sol llegaron á orillas del Carcarañá[217], río ancho y profundo. Los peones de una estancia vecina estaban ocupados en hacerlo vadear[218] á cuatro ó cinco mil novillos. Era un aspecto extraño el que presentaba aquella multitud de animales de todo pelaje[219] que sus pastores á caballo trataban de arrear[220] hacia el vado. Cuando un grupo de novillos y de terneros llegaba á la orilla los *picadores*[221], armados de sus lanzas, los aguijoneaban para forzarlos á tirarse al agua y los remolones[222] proporcionaban á sus

[213] La edición de 2018 corrige «autruches» (1864, p. 333) por la especie autóctona: «ñandúes» (p. 82). En el texto de 1914, se traduce siempre literalmente, por «avestruz».

[214] La edición de 2018 corrige «troupeaux de daims et de biches» (1864, p. 333) por la especie autóctona: «rebaños de guasunchos» (p. 82).

[215] La enumeración original no incluye teros: «des sarcelles, des poules d'eau, des ibis, de gracieux cygnes blancs au collier noir» (1864, p. 333).

[216] Ibis: «Ave zancuda de unos 60 cm de largo desde la cabeza hasta el final de la cola y aproximadamente de igual altura, con pico largo y de punta encorvada, plumaje blanco excepto en la cabeza, cuello, cola yextremidad de las alas, donde es negro, que se alimenta de moluscos fluviales, y que era venerada por los antiguos egipcios» (*DLE*, 2019).

[217] Río de la provincia de Santa Fe que desciende de la sierra de los Comechingones, para desembocar en el río Coronda, afluente del Paraná (Levene, 1963, p. 260).

[218] La traducción introduce aquí un matiz ausente en la perífrasis verbal en francés «faire passer» (1864, p. 333). Las otras ediciones la traducen como «hacer cruzar» (1990, p. 54; 2018, p. 82). Vadear: Pasar un río u otra corriente de agua profunda por el vado o por cualquier otro sitio donde se pueda hacer pie (DLE, 2019).

[219] En el original francés: «nuance» (1864, p. 333) (matiz).

[220] La traducción introduce aquí un matiz ausente en la perífrasis verbal en francés «tâchaient de pousser» (1864, p. 333). Las otras ediciones la traducen como «trataban de empujar» (1990, p. 54; 2018, p. 82).

[221] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 333).

[222] En el original francés: «récalcitrans» (1864, p. 333) (desobedientes, rebeldes).

conductores la ocasión de mostrar una destreza y una elegancia de movimientos verdaderamente admirables. A veces, alejándose un centenar de pasos, venían los *picadores* á caer lanza en ristre sobre los novillos para obligarlos á emprender la carrera por el lado del río; á veces, persiguiendo algún fugitivo que desaparecía en la pampa, obligábanle, por una serie de revueltas ejecutadas con pasmosa ligereza, á volver á tomar la dirección del Carcarañá. En la orilla misma la lucha volvía á comenzar; de cada lado del paso el lecho del río presentaba muchos pozos[223] en los que desaparecía el mejor nadador. Cuando uno de los novillos se dirigía á uno de esos parajes peligrosos, conocidos por las burbujas formadas en la superficie de la corriente, algunos paisanos colocados en una especie de piragua atravesada á la corriente, cerrábanle el paso, como podían, mediante largas cañas[224].

Entretúvose de tal manera sir Henry con aquellas justas bizarras[225], que quedó sorprendido al ver como el sol, que creía aun muy alto sobre el horizonte, desaparecía súbitamente en un océano de púrpura y de oro cuyos arreboles bañaron por un instante todo el desierto de un tinte rosado, esmaltado de viva brillantez de rayos fugaces de una belleza incomparable. La noche llegó con brusca transición, cual si una mano invisible hubiese ocultado de un golpe, por medio de un telón, los resplandores del cielo. Bien pronto la obscuridad fue profunda; y no se marchó ya sino al paso por temor á caer en los hoyos de las vizcachas. A eso de las diez de la noche, Quiroga, que guardaba silencio desde algún tiempo, detuvo su caballo.

—Creo, señor, dijo, que nos hemos extraviado. Con el tiempo que hace que estamos marchando, deberíamos haber llegado ya á la parada; hemos de haberla dejado tal vez á nuestra izquierda. Voy á apearme y á probar el pasto para darme cuenta del sitio donde nos hallamos.

Pastor lo hizo así, y masticando unas hierbas, dijo al momento:

—Creo que estamos pisando un terreno cultivado por europeos, y no lejos de una laguna, pues, aunque el pasto tiene el gusto del que crece en los surcos de trigo ó de maíz, es también algo salado, como él[226] que está cerca del agua. En todo caso, nos hallamos próximos á una vivienda.

---

[223] En cursivas y en español en el original francés: «ces trous profonds en forme d'entonnoirs appelés *posos*» (1864, p. 334) [«esos huevos profundos de forma de embudo llamados *pozos*» (1990, p. 55)].

[224] En el original francés: «bambous» (1864, p. 334) (bambúes).

[225] En español significa 'valiente, esforzado'. «Debe evitarse su empleo con el sentido de 'raro o extravagante', calco semántico censurable del francés o del inglés *bizarre*» (*DPD*, 2005). En la región del Río de la Plata, el uso censurado, sin embargo, predomina actualmente sobre el primero.

[226] Tilde incorrecta en el original (1914, p. 64).

Pastor, por lo visto, era perito[227]. Se volvió á cabalgar con precaución y al cabo de un rato percibióse en la obscuridad una masa confusa, mientras los ladridos de muchos perros se hicieron oir. Una luz se movía á lo lejos como una estrella errante.

—¡Amigo[228]! gritó Pastor, ¿estamos muy distantes del correo?

—A muchas leguas, señor[229], contestó una voz.

La luz se acercó y los viajeros se hallaron frente del dueño de la casa; era un vasco francés en la plenitud de la vida. Llevaba una vestimenta europea de color gris, una pistola á la cintura y una carabina á la espalda. Levantó la linterna que llevaba en la mano, dirigió sus rayos una vez hacia sir Henry y otra hacia Quiroga; tranquilizado por aquel reconocimiento, les invitó á que pasaran en su casa el resto de la noche.

—Es tan grande la cerrazón, dijo, que otros viajeros también se han extraviado; hallarán ustedes en la casa numerosa compañía.

Así hablando, conducía á sir Henry y al baqueano á través de una alameda que la noche había ocultado á sus miradas. Por el camino díjoles que él era Martín Valduque, cultivador y propietario del terreno en que se hallaban.

Pronto llegaron á un sólido cerco de postes de cuatro á cinco pies del alto, dentro del cual había muchos ranchos dispuestos de manera que formaban una plazoleta cuadrada. Un farol suspendido de un tirante del galpón iluminaba á una pequeña reunión en la que se hablaba animadamente.

Un tejado medio derruido resguardaba la cocina, donde la esposa de Martín Valduque, típicamente arreglada con el pañuelo encarnado[230] de las mujeres vascas, sacaba del horno tortas y galletas cuyo olor excitaba el apetito, y hacía el café que dos mozos, hijos suyos, sirvieron á los viajeros.

Valduque se excusó con sus huéspedes por la imposibilidad en que se hallaba de alojarlos á todos y propuso á los que temían pasar la noche á campo raso, que se cobijaran en una de las piezas de la casa; pero se prefirió unánimemente quedarse en el medio del patio. Encendióse un buen fuego, para preservarse de los efectos del aire húmedo de la noche y todos se sentaron al rededor[231] de él. Martín Valduque dio las buenas noches á los viajeros retirándose al rancho en que habitaba.

---

[227] En el original francés: «connaisseur» (1864, p. 334) [«conocedor» (1990, p. 56; 2018, p. 84)] Se emplea la palabra *perito* para describir las características del denominado baqueano, en la Argentina (ver nota 157).

[228] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 334).

[229] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 334).

[230] En el original francés «rouge» (1864, p. 335) (rojo).

[231] Separado en el original de 1914 (p. 66).

Sir Henry se instaló algo separado de los demás para gozar mejor del espectáculo original que tenía al alcance de su mirada. Se fijó desde luego en un hombre joven aún, muy negro, de estatura colosal, admirablemente proporcionado y con mucha elegancia en su talle; era *zambo*[232] de raza, es decir, de sangre negra é india. Llevaba el traje de los gauchos y se envolvía con dignidad real en un magnífico poncho azul marino, á rayas encarnadas, entretejidas con extraños dibujos negros y blancos. Apoyado sobre su lanza, en actitud de un descanso marcial, aquel personaje hubiera podido servir de modelo á Fidias. Pastor, que le conocía, dijo á sir Henry que era el mayor Dionisio[233], indio manso[234] comandante en jefe de la caballería de indios auxiliares[235].

A su lado estaba sentado un joven rubio, blanco y rosado como una mujer. Llevaba un elegante traje de corte parisiense, chaleco blanco, corbata de satín, guantes y lentes. Aquel señorito charlatán, que era un alemán corredor de una gran casa bancaria del Rosario, viajaba por los negocios de su patrón, y facilitó algunos datos á sir Henry, agregando mil quejas sobre el detestable recorrido que acababa de hacer.

—Ah, señor, exclamó, ¡qué país tan salvaje! Se muere uno de hambre en medio de la abundancia. Es el país de las haciendas y no se encuentra carne, el país de las vacas y no hay leche, el país de las gallinas y no se ven huevos, el país de la uva y jamás se hace vino. ¡Demonio de país! Por ésto, continuó locuazmente, esta tierra no es abordable más que para los hombres de grandes negocios como mis patrones, señores Pícaro[236], Schelm y Compañía, del Rosario. Acabamos, y esto puede servir de ejemplo, de llevar á feliz término un magnífico negocio. Mis patrones son los banqueros del gobierno nacional, quien les encargó la compra de unos vapores que serán armados en guerra para la escuadra del Paraná. Yo he ido á Río de Janeiro, donde he adquirido cuatro *steamers*[237] destinados antes al servicio de la bahía; los he hecho pintar de nuevo; he

[232] En español y en cursivas, en el original francés: «*sambo*» (1864, p. 335) (con *s*).

[233] En el original francés: «Denys» (1864, p. 335).

[234] En español y en cursivas, en el original francés: «*manso* (soumis)» (1864, p. 335). «*Indios mansos*. Los que viven en tolderías o en aldeas, se dedican a ocupaciones lícitas para ganarse la vida y reconocen la autoridad del gobierno y de sus representantes» (Segovia, 1911, p. 240).

[235] Desde la época de la colonia, las autoridades santafesinas necesitaron incorporar fuerzas indígenas en el dispositivo de defensa de la frontera (Fradkin y Ratto, 2012). En 1825, el general López logró un acuerdo con los abipones de la reducción de San Jerónimo. Charles Beck-Bernard ([1864] 2015) refiere en *La República Argentina*: «les dio terrenos a 8 ó 10 leguas de la ciudad de Santa Fe, los estableció bajo la vigilancia de un puesto militar comandados por hombres aliados a los hijos del desierto y creó así la caballería auxiliar de los indios como recurso en la guerra que los federales y unitarios mantenían» (pp. 160-161).

[236] Sin tilde en el original francés (1864, p. 336).

[237] En cursivas, en el original francés (1864, p. 336).

añadido á la popa esculturas de gran efecto, una sirena dorada haciendo muecas á las barbas del público con aire agradable, una gran águila con alas desplegadas, un sol rodeado de rayos deslumbradores, y luego les he puesto nombres sonoros, rimbombantes: el *Vencedor*, el *Conquistador*, el *Peleador*, el *25 de Mayo*[238]. Esos pequeños barcos, así embadurnados, podrán valer cada uno de treinta á cuarenta mil francos; nosotros los hemos vendido al gobierno en veinticinco, treinta y cuarenta mil pesos[239].

Sir Henry prorrumpió en una exclamación de asombro.

—Ah! señor, continuó el alemán, el cual viéndose escuchado se hacía cada vez más comunicativo, el gobierno, la política, es acá el terreno verdaderamente productivo. Los que, como Valduque, trabajan y economizan[240], son unos imbéciles; pero usted comprenderá que hay que saber hacer las cosas. Vea como; supongamos que se le ocurre á usted la idea del ferrocarril de Rosario á Córdoba (1)[241]; lo primero que tiene que hacer es procurar que algunas damas hermosas (en este país es el femenino un elemento favorable que no hay que descuidar) hablen del plan de usted en los salones. Usted redacta una memoria presentada al ministro de Guerra. Aquí, como en todas partes, los diferentes ministros se detestan y viven en perpétua disensión. El ministro de Guerra no tiene fondos de reserva; él pide á grandes gritos, naturalmente, armamentos, artillería, etc., y por consiguiente desecha su propuesta. Usted se vuelve, entonces hacia el lado del ministro de Obras Públicas, á quien, conocedor como es usted del terreno y por conveniencia propia, usted no se dirigirá desde el primer momento. El ministro le concede audiencia, usted se extiende largamente sobre la negativa de su colega é intercala en su relato algunos detalles que halaguen el amor propio del ministro á quien usted habla: Es menester, dice usted, ordenar trabajos preliminares, examen de los terrenos, sondajes, etc., antes de buscar accionistas y capitales para esta gran empresa. El ministro está vencido.

—¿Cuánto costará todo?

—Diez mil pesos, excelencia.

—Señor, le dirá usted mirándole fijamente, eso será veinte mil pesos, y yo lo haré entrar en el presupuesto; ¿me ha comprendido?

Algunas semanas después presenta usted la cuenta voluminosa de un ingeniero que tal vez no ha dejado su gabinete, pero á quien se hace figurar como habiendo pasado

[238] En español y en cursivas, en el original francés: «*el Vencedor, el Conquistador, el Peleador, el 25 de Maïo*» (1864, p. 336).

[239] En el original francés aquí y en los siguientes párrafos: «piastres» (1864, p. 336) (piastras).

[240] En el original francés: «piochent et labourent» (1864, p. 336). Las otras ediciones argentinas traducen por «cavan y siembran» (1990, p. 58; 2018, p. 86).

[241] (1) Recordamos al lector, que la acción de este libro pasa entre los años 1850-1860. [Nota de lo editores].

todo ese tiempo entre Rosario y Córdoba. La cuenta de los gastos llega á veinte mil pesos: el tesoro se los paga; usted remite diez mil á su excelencia, y… punto concluido.

Un sentimiento de desprecio dejó traslucir la fisonomía ordinariamente tranquila de sir Henry. Su interlocutor se dió cuenta de ello.

—No se indigne usted, milord, dijo sonriendo con aire fino; usted cree quizás á los hombres de este país peores que los europeos. Eso es injusto: los hombres son en todas partes los mismos; desgraciadamente á veces el teatro es pequeño y la mirada penetra hasta por entre los bastidores.

Después de esta cruda peroración, sacó el señorito los cigarros, ofreció uno á sir Henry, tomó otro para sí, lo puso en una boquilla de ámbar y lo encendió en un áscua.

En estas y otras conversaciones la noche tocó á su fin.

El alba, aclarando poco á poco las tinieblas del cielo, concluyó por disiparlas por completo. Un río de oro pareció inundar el Oriente y el sol se levantó del seno de ese océano de luz con su majestad incomparable. Sobre la superficie del desierto, algunos ligeros vapores que el día naciente atravesaba con sus rayos dorados, flotaban aún en el horizonte. Un abundante rocío humedecía todas las plantas y les daba por algunos instantes, bajo aquel clima ardoroso, el aspecto y la frescura que tienen los vegetales de los países templados. Las anémonas rojas, los hermosos lirios blancos, la verbena lila, cubrían con sus flores extensas planicies y daban al campo los más variados y hermosos tintes.

De pie cerca del corral, sir Henry admiraba la naturaleza, mientras Pastor ensillaba los caballos. Poco á poco abandonaron la estancia los huéspedes de Martín Valduque. Sir Henry volvió á emprender su viaje con Pastor Quiroga. Las paradas del correo estaban todas en lugares poco más o menos tan desiertos y tan áridos como los que ya hemos descripto, y, sin la inventiva del baqueano, sir Henry hubiera sufrido los rigores del hambre. Hacia la mitad del segundo día empezaron á encontrar de vez en cuando su camino alguna chacra[242] ó alguna pequeña finca cultivada, que venía a interrumpir aquella soledad. Vieron sembrados de maíz, trigo, tabaco, algodón, caña de azúcar, patatas [243]y campos de sandías y melones. Muy cerca de las casas se elevaban encantadores bosquecillos de naranjos magníficos y de duraznos cargados de frutas, entremezclados con algunas hermosas palmeras. Las chacras cultivadas por europeos se distinguían por el orden y la simetría de sus cultivos, cosas que los gauchos desdeñaban ó ignoraban.

De trecho en trecho, un chirrido, casi diríamos melodioso, anunciaba la llegada de una alta carreta de inmensas ruedas. Seis ú ocho bueyes tiraban de aquellos vehículos

[242] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 337).

[243] En las otras traducciones, se lee «papas». En la de 1914, pareciera elegirse *patatas*, vocablo no habitual en el español americano, por la similitud con el francés *patate*.

primitivos, á cargo de mozos armados de una larga picana para aguijonear al ganado. A menudo esas carretas, cuyos lados están formados de cañas atadas por tiras de cuero, no contenían más que leña y carbón, pero á menudo, también, servían de medio de transporte para toda una familia en viaje hacia la pequeña ciudad de Córdoba[244]. Esas familias de mulatos ó de criollos sobresalían todas por la elegancia del porte, la belleza plástica de los brazos, de las manos y de los pies, la nobleza de la cabeza y de los hombros. A veces, en la delantera de la carreta, unas jóvenes muy delgadas, pero graciosísimas, con sus pañuelo-rebozo[245] alrededor del bello óvalo de su rostro, los brazos levantados en actitud de cariátides, llevaban cántaros o cestas llenas de frutas y de flores, ofrendas piadosas destinadas á los curas y á los altares. Gauchos elegantemente vestidos, con monturas ricamente adornadas de placas de plata labrada[246], pasaban al trote corto ó al sobrepaso[247], modo de caminar natural en algunos caballos del país. Sir Henry quedó impresionado por la seriedad llena de dignidad de sus fisonomías y por el aire de distinción propio de todos aquellos tipos de matices tan variados.

Por la tarde llegaron á Coronda, cuya blanca iglesia se destacaba entre el azul brillante del cielo. Esta ciudad tiene por puerto un lago majestuoso, unido al Paraná por un brazo de agua. Pastor condujo á sir Henry á la *Fonda Italiana*[248]. Era una casa construída con rojos ladrillos, cuyo patio estaba sombreado por una parra magnífica. En la parte delantera del establecimiento había un pequeño almacén[249] en el que se vendían zapatos, naranjas, ginebra, cerveza inglesa, frenos[250], riendas, pan criollo, tejidos de algodón, azú-

[244] Llama la atención la referencia a Córdoba como «pequeña». La ciudad que aparece en el original francés es Coronda: «petite ville de Coronda, dont l'église blanche se détachait sur l'azur éclatant du ciel» (1864, p. 338) [«pequeña ciudad de Coronda, cuya blanca iglesia se destacaba en el azul brillante del cielo» (1990, p. 60; 2018, p. 89)]. Esto aparece un párrafo después en la versión de 1914 (p. 74). Ver nota 130.

[245] En español y en cursivas, en el original francés, pero sin guion: «*pañuelo rebozo*» (1864, p. 338).

[246] En el original francés: «plaques d'argent ciselées» (1864, p. 338). Las ediciones posteriores conservan el verbo más literalmente: «tachones de plata cincelada» (1990, p. 60); «incrustaciones de plata cinceladas» (2018, p. 89).

[247] En el original francés: «petit trot ou à l'arable» (1864, p. 338). Las ediciones posteriores traducen: «trotecito o al paso» (1990, p. 60; 2018, p. 89).

[248] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 338).

[249] En español y en cursivas, en el original francés: «avait un petit magasin appelé *almacen*» (1864, p. 338) [«había un pequeño negocio llamado almacén» (1990, p. 60)].

[250] En el original francés: «mors» (1864, p. 338). Las otras dos ediciones argentinas traducen el término por «bocados» (1990, p. 60; 2018, p. 89).

car rubia[251] de Brasil, orejones de durazno de Mendoza. Todas estas mercaderías, amontonadas confusamente, producían un efecto pintoresco. La dueña del almacén era una mulata crespa con ojos de un negro azabache y tez verdosa. Tenía el cigarro en la boca, un chiquillo á horcajadas sobre la cadera y otros dos ó tres asidos á su falda. Servía caña[252] á tres ó cuatro gauchos, los cuales, sentados sobre el mostrador y con las piernas caídas, jugaban á las cartas con el apasionamiento que aportan á todos los juegos.

La fonda hizo echar de menos á sir Henry la comida del campo. Tuvo que conformarse para la cena con una sopa[253], porque el puchero[254] lo habían acabado los viajeros que llegaron antes. El cocinero, un fornido mocetón mulato, tenía debajo del brazo su gallo de riña y declaró que por nada del mundo volvería a encender sus hornallas aquella noche, pues ya hacía tiempo que debía estar en el reñidero[255]. Viéndolo tan decidido, sir Henry lo siguió, contentándose, á falta de cena, con presenciar aquella fiesta[256]. El reñidero de gallos era una rotonda cubierta por un techo de cañas sostenido por unos cuantos postes[257]. Los espectadores se colocaban detras de la barandilla que cercaba el redondel y se estrujaban de lo lindo alrededor del reñidero[258]. Los gallos iban

[251] En el original francés: «cassonade» (1864, p. 338). Las otras dos ediciones argentinas traducen el término por «azúcar morena» (1990, p. 60; 2018, p. 89).

[252] En español y en cursivas, en el original francés: «*caña* (eau-de-vie de canne à sucre)» (1864, p. 338) [«*caña* (aguardiente de caña de azúcar)» (1990, p. 60)].

[253] En español y en cursivas, en el original francés: «*sopa* (macaroni cuit à l'huile)» (1864, p. 338) [«*sopa* (macaroni cocidos al aceite)» (1990, p. 60)].

[254] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 338).

[255] En español y en cursivas, en el original francés: «reñidero (arène des combats de coqs)» (1864, p. 338) [«reñidero (arena de combate de gallos)» (1990, p. 61)].

[256] En el original francés: «à défaut de souper il aurait un spectacle» (1864, p. 338). Las otras ediciones traducen: «a falta de comida, tendría un espectáculo» (1990, p. 61; 2018, p. 90).

[257] Fragmento suprimido del original francés: «Au moment où sir Henri s'en approchait, il vit descendre de cheval un personnage sans habit de dessus et portant un gilet vert d'où sortaient des manches de percale rose ; un petit col de satin noir brodé en perles bleues entourait son col; Il tenait d'une main la bride, de l'autre son coq de combat. C'était le curé du lieu, grand amateur de ces sortes de spectacles, comme la plupart de ses confrères» (1864, pp. 338-339) [«En el momento en que sir Henry se aproximaba, vio descender del caballo a un personaje sin abrigo, con un chaleco verde de donde salían mangas de percal rosado; un pequeño cuello de satén negro bordado de perlas azules rodeaba su garganta. Con una mano sostenía la rienda, y con la otra su gallo de riña. Era el cura del lugar, gran aficionado a esa clase de espectáculo, como la mayoría de sus cofrades» (1990, p. 61)].

[258] En el original francés: «Autour du reñidero, hommes, moines, prêtres, gamins, se pressaient à l'envi» (1864, p. 339). Las otras ediciones traducen de modo similar: «Alrededor del reñidero,

armados con espolones de acero muy agudos, atados con ligas á sus patas. Cuando se anunciaban dos peleadores igualmente valientes, se cruzaban apuestas en favor de uno y otro. Había gritos, silbidos y aplausos frenéticos. La indolencia criolla, tan completa en todo lo demás, parecía recibir allí el solo latigazo capaz de despertarla.

Sir Henry, á pesar de ser inglés[259], detestaba semejantes diversiones, y se alejó seguido de Pastor, que le acompañaba fielmente[260]. Al pasar por una calle algo apartada, vió sir Henry una puerta abierta; oyó el sonido de una flauta, el rasgueo de dos ó tres guitarras y á varias parejas bailar alegremente. Una amplia ventana con rejas de madera, abierta también, permitía ver en la pieza inmediata, colocado sobre una mesa, un pequeño ataúd forrado de terciopelo rosa. Un hermoso niño de un año, poco más ó menos, yacía en medio de azahares, de tuberosas[261], de jazmines del Cabo. Unos cirios ardían alrededor y su oscilante llama iluminaba el cadáver, cuya sonrisa llevaba el sello de una paz que no es de esta existencia. Al lado de la mesa, vió sir Henry en la penumbra á una mujer arrodillada, cuya cabeza estaba hundida en los pliegues de su chal, levantado de tiempo en tiempo por la convulsión de los sollozos. Con la frente apoyada en la mano, era la imagen viviente del dolor mudo y resignado. Aquella escena irritó á sir Henry, y, alejándose del lugar, dijo á Pastor:

—Pero, ¿esa gente no tiene piedad ninguna? ¿Cómo pueden bailar en una casa en que hay un muerto? No piensan que esa pobre madre, aniquilada por el dolor, oye su música y el ruido de sus danzas?

—Señor, respondió Quiroga, asombradísimo por aquel ímpetu de indignación, justamente porque el niño ha muerto es por lo que se baila. Toda la familia, los parientes, los vecinos, los amigos, se alegran de que Dios haya retirado esta pequeña criatura de este mundo cuando aún era un angelito. En las grandes ciudades, añadió, ya no se hace esto; pero en las pequeñas localidades y en la campaña, continúa esta costumbre.

---

hombres, monjes, sacerdotes, chiquilines se apretujaban a más y mejor» (2018, p. 90). La edición de 1914, además de eliminar la referencia religiosa, añade una expresión telúrica coloquial: «de lo lindo».

[259] En el original francés: «sir Henri, qui, bien qu'Anglais, détestait de semblables récréations» (1864, p. 339). Las versiones posteriores interpretan en sentido contrario el inciso: «Sir Henry, que como buen inglés detestaba semejantes recreaciones» (1990, p. 61; 2018, p. 91). Denuncias de sociedades protectoras de animales junto con una ley de 1889 que prohibía las riñas de gallos acabarían dando fin a este juego criollo tradicional, percibido como «atrasante» por la élite culta, que se conservó, sin embargo, hasta principios del siglo xx (Micheletti, 2010, pp. 239-240).

[260] El episodio que sigue en el relato, acerca del funeral de un niño, no aparece en el original francés.

[261] Tuberosa: «nardo» (*DLE*, 2019).

A sir Henry le extrañó esta rara manera de celebrar un suceso triste. Persuadido, por lo demás, de que la discusión era inútil, nada replicó y cansado de su jornada, volvió á la fonda[262].

A la mañana siguiente, lo despertó el baqueano, muy de madrugada.

—Temo que venga la tormenta, dijo; pongámonos en viaje en seguida. He preguntado por el camino de la Estancia de Santa Rosa y espero que llegaremos á ella á eso del medio día[263].

Así lo hicieron.

Un viento abrasador, semejante al vaho que despide un horno, parecía secar los árboles y las plantas.

Una especie de bruma roja envolvía el desierto. De trecho en trecho, se veían manadas de bueyes, caballos y novillos, que con la cabeza baja, inquietos y resoplando, dirigíanse hacia las líneas verdosas que marcan los bosques en el horizonte. Pastor lo hizo notar á sir Henry.

—Presienten la tormenta, díjole, y buscan un abrigo.

Los caballos de los dos viajeros, fatigados y rendidos, marchaban penosamente. El mismo sir Henry no se sentía bien; un aro de hierro oprimíale las sienes y un peso enorme aplastaba su pecho. Pastor, impasible, consultaba el sol para orientarse en aquellas soledades en que se metía por vez primera. Gruesas iguanas, semejantes á pequeños caimanes, se arrastraban por el pasto. Quiroga llamó la atención de sir Henry sobre ellas, diciéndole:

—Otro signo precursor de la tormenta.

Bandadas de cotorras verdes, de hermosas palomitas llamadas de la *Virgen*[264], y de colibrís de colores esmeralda y rubí, revoloteaban ansiosas, bajaban sobre las zarzas y luego, levantando nuevamente el vuelo, posábanse atolondradas sobre el lomo de los bueyes inmóviles, los cuales, con las narices pegadas á la tierra, parecían resignados á morir, antes de hacer el menor movimiento.

A veces las orillas arenosas de las lagunas y de los arroyos, barridas por el viento, se levantaban en nubes de polvo á través de las cuales el sol parecía un disco rojizo. Pastor comenzó á entrar en cuidado[265]. Los caballos se rehusaban á adelantar y luchaban penosamente contra la asfixia. La vista no alcanzaba á ver ningún lugar habitado.

---

[262] Aquí se retoma el relato original: «s'éloigna vite avec Pastor de ce champ de bataille tumultueux, et retourna à la *fonda*» (1864, p. 339) [«pronto se alejó con Pastor de ese campo de batalla tumultuoso, y volvió a la *fonda*» (1990, p. 61)].

[263] Escrito separado en el original de 1914 (p. 78).

[264] En español y en cursivas, en el original francés: «palomitas de la Virgen» (1864, p. 339).

[265] Expresión que anticipa el cuidado que deben tener ante la tormenta: 'empezar a sentir lo que el nombre signifique' (*DLE*, 2019).

—Hay que ganar el bosque, dijo el baqueano á sir Henry, y esperar allí el fin de la tormenta. Si acaba por un aguacero[266], siempre estaremos menos expuestos bajo los árboles que en el campo y el viento no nos maltratará tanto.

Así lo hicieron los dos viajeros. Bien pronto alcanzaron el borde de un bosque de algarrobos en el que se apearon. Un pasto fresco y fino rodeaba los árboles y largas gramíneas cubrían el suelo. Los caballos, desensillados y atados al lazo, pastaban indiferentes á la tormenta. El baqueano se alejó unos pasos, husmeó en varias direcciones yendo y viniendo con ansiedad visible.

—¿Qué hay, Pastor?

—Hay, replico éste, que no hemos de estar muy lejos de los indios[267].

Sir Henry, no viendo alrededor suyo más que árboles y pasto, se preguntó a sí mismo si Quiroga soñaría despierto; pero el guía mostróle en el suelo unos pequeños hoyos redondos, distantes pocos pasos uno de otro.

—He aquí, dijo, la huella de los piquetes que sirven á los indios para extender y secar los cueros de los animales que cazan. El pasto conserva aún su olor; ¿no lo siente usted? Vea, señor, continuó el baqueano dando algunos pasos adelante, éstos son los restos de fuego; tenían a una mujer con ellos: veo en la ceniza la impresión de un pie muy pequeño y algunos mechones de pelo de un *kiapi*[268]. ¡Caramba! con tal que esos caballeros estén ya lejos y no les dé la idea de rehacer el camino!...

—En ese caso, nos defenderemos.

—Ah, señor, bien se ve que usted no conoce á los indios. Son peores que los moros. Mientras quede uno en este país, nadie podrá vivir en paz.

Quiroga hablaba aún, cuando se oyó un ligero ruido detrás de sir Henry. Al volverse éste vió una mujer de treinta y seis á treinta y ocho años, de alta estatura y rostro bronceado. Sus rasgos regulares tenían una expresión dura y preocupada. Algunas mechas plateadas brillaban en medio de la espesa cabellera negra que le caía sobre los hombros. Estaba vestida con cuidado. Su camisa de percal blanco, bordada en las mangas y en las espaldas, estaba cubierta á medias por un chal á rayas brillantes; una pollera azul marino[269] le llegaba hasta los pies. Su aparición fué tan inesperada que sir

[266] En español y en cursivas, en el original francés: «*aguacero* (trombe d'eau)» (1864, p. 340) [«*aguacero* (tromba de agua)» (1990, p. 62)].

[267] La oración continúa en el original francés: «et, *caramba*, je ne me soucie guère de ce voisinage» (1864, p. 340) [«y, *¡caramba!* no me fio mucho de esa vecindad!» (1990, p. 62)].

[268] En español y en cursivas, en el original francés. Una nota al pie explica el significado del término: «Manteau porté par les *chinas*, nom que les créoles donnent aux femmes des Indiens» (1864, p. 340) («Manta o chal usado por las *chinas*, nombre que los criollos dan a las indias» [1990, p. 63].

[269] No hay referencia al color, sino al origen de la tela en el original francés: «une jupe de perse anglaise» (1864, p. 340) [«una pollera de tela inglesa» (1990, p. 63; 2018, p. 93)].

Henry se sobresaltó á pesar suyo. El baqueano la miraba con desconfianza altanera y sombría.

—Mujer, le dijo, ¿queda muy lejos de aquí la estancia de don Esteban González? Este caballero[270] es esperado allá y el temor á la tormenta nos ha hecho el camino del bosque.

—Yo me llamo Carmen, viuda del cacique Araya[271], dijo la india, con mezcla de tristeza y dignidad[272], y siendo así que yo pertenezco á don Esteban, me será fácil guiaros hasta su casa… Solamente, añadió, tengo que alejarme un instante para buscar mi caballo que está pastando allí lejos.

—De ningún modo, gritó Quiroga, que parecía temer alguna maniobra pérfida. Mi caballo es fuerte; montarás en ancas y de esta manera no perderemos tiempo. Si tu caballo pertenece á la estancia, hallará por sí solo la querencia[273].

Carmen hesitaba y parecía examinar con atención recogida la fisonomía del baqueano y de sir Henry. Al cabo de un momento, se decidió.

—Bueno, vamos! dijo, saltando con destreza sobre el caballo de Pastor, y desdeñando de asirse á la cintura de su compañero, dió á Quiroga las indicaciones más minuciosas para salir del bosque. Sir Henry seguía al paso, por ser los árboles bajos y tupidos. El camino que Carmen les hacía tomar parecía un laberinto y el baqueano, que no dispensaba á la viuda del cacique Araya más que una mediocre confianza, parecía estar muy preocupado.

Después de algunos instantes, el trueno retumbó con una fuerza extraordinaria y el suelo temblaba bajo los pies de los caballos[274]. Al salir de la floresta, una vasta llanura, entrecortada por macizos árboles, se extendía hasta el confín del horizonte. Carmen señaló á lo lejos un punto blanco, visible solamente para ojos de gaucho y de indio.

—Aquella es Santa Rosa, dijo; para llegar, viniendo de Coronda, han dado ustedes un rodeo inmenso. Podían haber llegado en la mitad del tiempo.

Dicho esto se apeó ligeramente del caballo y, sin saludar á los dos viajeros, se volvió á la selva[275].

---

[270] En español y en cursivas, en el original francés (1864, p. 341).

[271] «Arraya» en el original francés (1864, p. 341). La grafía se mantiene en ambos textos.

[272] En el original francés: «dit l'Indienne avec une sorte de dignité triste» (1864, p. 341) [«dijo la india con cierta dignidad triste» (1990, p. 63; 2018, p. 93)].

[273] En español y en cursivas, en el original francés. Una nota al pie explica el significado del término: «Lieu de naissance et d'habitude» (1864, p. 341) [«Lugar de nacimiento y de costumbres» (1990, p. 63)].

[274] En el original francés: «le sol tremblait sous les pas des voyageurs» (1864, p. 341) [«el suelo temblaba bajo los pasos de los viajeros» (1990, p. 64; 2018, p. 94)].

[275] En el original francés: «fourré» (1864, p. 341) [«espesura» (1990, p. 64; 2018, p. 94)].

—¡Anda, bruja! murmuró Quiroga, apresurando el paso del caballo. ¿Estaremos ahora seguros de que no haya ido á llamar á los que deben perseguirnos?

Algunos momentos después comenzó á caer un gran aguacero con tanta abundancia y violencia como si las nubes fueran inmensas cataratas. A duras penas se veía la tierra que se pisaba.

Los caballos, con las orejas gachas, se habían detenido y esperaban pacientemente el momento de poder continuar su marcha.

Pastor, inquieto por la desaparición de Carmen, miraba hacia atrás á cada paso, tratando de cerciorarse, a través del tupido velo de la lluvia[276], de si alguien los perseguía. El turbión[277] duró próximamente una hora[278]. El campo era una vasta superficie líquida en medio de la cual sobresalían los árboles y malezas en forma de islotes. Las lagunas y arroyuelos, súbitamente desbordados, aumentaban aquella inundación. Sin embargo, como la lluvia comenzó á disminuir y los caballos pudieron tomar el trote corto, al cabo de dos horas, poco más ó menos, llegaron los viajeros, penosamente, al término de su viaje y llamaron á la puerta de la Estancia de Santa Rosa.

Carmen pasó el aguacero agazapada bajo una tupida zarza. En cuanto se apaciguó el huracán, fue en busca de su caballo, que también se había refugiado en el bosque, y volvió á ponerse en camino con precaución. Los espesos y bajos matorrales la obligaron á apearse de su cabalgadura. En medio de aquella vegetación, que apenas si alcanzaba á más de diez ó doce pies, se elevaban árboles gigantescos, formando una segunda bóveda de verdor menos espesa que la primera, pero de un aspecto sombrío y majestuoso. Magníficas palmeras balanceaban al soplo del viento sus penachos de ramas finas y abiertas. De vez en cuando el ruido de los pasos de Carmen al aplastar el pasto y quebrar las ramas, hacía huir á alguna gacela espantada ó algún pájaro de color brillante que desaparecía en los aires lanzando gritos agudos, á los que otros mil gritos estridentes respondían como un eco. Luego todo volvía á quedar en silencio.

Se acercaba la noche cuando la viuda del cacique llegó á una encrucijada circular en que la vegetación era más rala. Una pequeña laguna, ordinariamente seca en verano, pero que el aguacero acababa de llenar, ocupaba el centro de dicha encrucijada. Carmen se detuvo, ató con el lazo su caballo á un matorral y, fatigada por su larga carrera, se sentó sobre la hierba. En el firmamento, de un azul sombrío, brillaban esplendentes estrellas. En los cañaverales que rodeaban al pequeño lago, miles de luciérnagas revoloteaban como otras tantas chispas vivientes. A veces se internaban, en grandes enjam-

[276] En el original francés: «nuit» (1864, p. 342) [«noche» (1990, p. 64; 2018, p. 94)].

[277] Turbión: «Aguacero con viento fuerte, que viene repentinamente y dura poco» (*DLE*, 2019).

[278] En el original francés: «Cela dura près d'une heure» (1864, p. 342) [«Esto duró cerca de una hora» (1990, p. 64; 2018, p. 95)].

bres, en las profundidades del bosque, que parecía por un momento como inundado por una lluvia de fuego; luego reuniéndose de nuevo en columnas cerradas, llevaban á otra parte los movibles resplandores de su fosforescencia.

Carmen prestaba poca atención á aquel fenómeno lumínico; con los codos en las rodillas y el rostro entre las manos, permanecía como sumida en un letargo sombrío. De repente levantó la cabeza para escuchar. Un europeo no habría oído más que los murmullos confusos de la floresta, los silbidos producidos por el viento y el ruido particular que hacen las palmeras al chocar entre sí sus ramas flexibles y sonoras. Carmen había sentido un ruido distinto entre aquellos sonidos tan poco perceptibles. Entreabrió los labios y, golpeándose la boca de una manera extraña, imitó el chillido de un ave nocturna, que fue contestando con otro, y algunos momentos después se presentó un hombre delante de ella. Carmen avanzó hacia él y le dijo:

—Hace mucho que te espero. No conozco este lugar; es la primera vez que vengo á él e ignoro por qué me has citado aquí y no á orillas del arroyo del Casero[279].

—Tengo mis razones para ello, contestó sentenciosamente el interlocutor de Carmen. Este era un anciano de elevada estatura; sus cabellos blancos caían á cada lado de su cara bronceada; sus ojos negros, llenos aún de fuego, brillaban bajo unas cejas canosas. Como indio de pura raza no tenía ni barba ni bigote. Aquel hombre era el brujo[280] ó adivino de la tribu á la que pertenecía Carmen. En calidad de tal, llevaba á la cintura un pequeño saco de cuero que contenía el botiquín obligado de un médico del desierto, una lanceta formada por una aguda y compacta espina de pescado, un pequeño cuchillo de hoja afiladísima y algunos puñados de hierbas secas, las que, masticadas por el brujo, eran aplicadas sobre las llagas y las heridas. Le seguía su caballo llevando la silla enfundada y adornada con barbillas de pluma de avestruz. Los estribos eran de plata así como los adornos de las riendas, y, sin duda, procedían de algún pillaje. El brujo, apoyado en su lanza, arma inseparable de los indios, miró un instante á la viuda del cacique, luego, tomándola de la mano, la llevó al pie de una palmera de doble cabeza[281] que dominaba los árboles vecinos y le ordenó que se arrodillara. Carmen obedeció dócilmente. El brujo añadió:

—Aquí es donde nosotros le enterramos después de salvarle de manos de los españoles.

---

[279] En cursivas, en el original francés: «*arroyo del Casero* (rivière de la Fauvette)» (1864, p. 343). Las ediciones posteriores difieren en la traducción «*arroyo del Castro* (río de la curruca)» (1990, p. 66); «arroyo del hornero» (2018, p. 96). Ver nota 274.

[280] En cursivas, en el original francés (1864, p. 343). El idioma y la grafía se mentienen en el resto del texto.

[281] Una nota al pie en el original francés explica: «Lé palmier à double tète est révéré par les Indiens comme un don particulier du *grand saint* (Dieu)» (1864, p. 343) [«La palmera de doble copa es reverenciada como un don particular del *gran santo* (Dios)» (1990, p. 66)].

Carmen lanzó un grito doloroso.

—¡Aquí! gritó, ¡aquí! ¡y yo no lo sabía! ¿Por qué me lo habéis ocultado?

—Porque el momento de hablar no había llegado aún, continuó el adivino. Araya, nuestro más grande jefe, descansa bajo esa palmera, que el *Santo* (Dios) nos ha dado como algo raro y precioso. Aquí mismo van á venir nuestros jefes para jurar vengar su muerte.

Carmen no le escuchaba. Prosternada sobre el sitio que acababa de designársele como la tumba de su marido parecía estar completamente absorta en los recuerdos del pasado. Bien pronto algunos hombres salieron de la espesura y aparecieron en el claro. Eran los cuatro caciques principales de la tribu de Carmen, Zuriquín, Bonifacio, Pepe y Cristóbal. Llevaban, como el brujo, vestiduras de colores vivos y las cabezas cubiertas de una manera extraordinaria, con una especie de bonetes formados por cabezas de leopardos, la mandíbula levantada sobre la frente, las orejas salidas de cada lado y cascos de forma antigua forrados con piel de *aguará*[282], animal parecido al lobo amarillo con crines negras erizadas en la parte superior de tan raro casquete. Sus fisonomías eran duras, sombrías melancólicas, su actitud grave y digna. Habiéndose detenido á alguna distancia del brujo, los indios parecían esperar una invitación de su parte para avanzar; éste hizo señas de que se acercaran y dirigiéndose á la viuda, el más viejo de los jefes tomó la palabra.

—Escucha, Carmen, dijo, ya van catorce años que nuestro cacique general, tu marido ha fallecido. Tienes dos hijos y el brujo nos asegura que las crías para que sean jefes un día y sucedan á su padre. En la próxima luna menguante, nosotros saldremos para Córdoba, donde haremos un gran malón[283]; volveremos con cautivos, hacienda, alhajas y botín de todo género. Trae á tus hijos.

Escuchando aquel discurso, Carmen parecía vacilar.

—Mis hijos, dijo al fin, no me seguirán. Se han aficionado á don Estéban y no piensan ya en el desierto. Amarga mi existencia el pensar que aquí serían jefes, libres y felices y que yo no puedo decidirles á volver á nuestra tribu; pero hay un medio, arrebatadlos. Una vez entre nosotros, quedarán; estoy seguro[284] de ello.

Los caciques reflexionaron y al fin uno de ellos preguntó:

—¿Salen á menudo solos?

---

[282] En español y en cursivas en el original francés: «*aguarazù*» (1864, p. 344). La traducción de 2018 explica que se trata del *aguará guazú* (perro grande, en guaraní) (p. 98).

[283] En el original francés: «invasion» (1864, p. 345) (invasión). Malón: voz mapuche que refiere a una irrupción o ataque sorpresivo de indígenas, «cuyo objetivo principal es la apropiación o recuperación de bienes, ganados y/o personas» (Zavala Cepeda, 2007, p. 95).

[284] Errata (1914, p. 91), por *segura*.

—Jamás. Acompañan siempre á don Esteban ó á Demetrio, el mayordomo.

—Entonces, será menester atacar la estancia. Y don Esteban, ¿tiene armas de fuego?

—Sí, dijo Carmen, pero habéis de jurarme que á don Esteban ni á sus hijas no les haréis ningún daño.

Los indios no contestaron, y Carmen insistió.

—Juradme, dijo ella de nuevo, que los respetaréis, pues don Esteban ha sido un padre para mí y para mis hijos.

—Nada podemos prometer, replicó Zuriquín. Si tenemos que atacar la estancia y se promueve un combate, ¿puede saberse lo que sucederá?

Carmen se sentía presa de una viva ansiedad. Uno de los caciques continuó sin cuidarse de ella.

—Quieres que arrebatemos á tus hijos… ¡Caramba! No es poca cosa lo que nos propones. Y por eso, ¿qué nos darás?

Carmen se estremeció.

—Yo os daré, dijo, bastante oro para que cada uno de vosotros tenga estribos, riendas, cabestros, cinturones de cuero de potro con plata labrada y además pesos de reserva para comprar cuanta bebida blanca[285] queráis.

Los caciques se echaron a reír.

—Nos tomas por zonzos[286], gritaron, ¿En[287] dónde adquirirás todas esas riquezas?

—Ese es asunto mío, dijo Carmen con una especie de dignidad ofendida. Si no queréis, no hablemos más.

Los jefes dudaban.

—Convenimos, dijo uno de ellos, en que la víspera del día en que se ha de dar el asalto, nos traerás aquí mismo la plata prometida.

—Y ¿qué garantía me daréis vosotros? objetó Carmen, desconfiada á su vez.

—Nosotros te traemos á nuestros hijos en rehenes y á la noche los llevarás á algún rancho dependiente de la estancia.

La viuda reflexionó un instante.

—Acepto, dijo. Dentro de quince días don Esteban debe ausentarse con sus ghijas; el momento será favorable.

Durante esta conversación, encendió el adivino algunas velitas que sacó de su bolsa y las puso en el lugar designado á Carmen como tumba de Araya. Los caciques se

[285] En español y en cursivas en el original francés con la traducción entre paréntesis: «(au-de-vie)» (1864, p. 345) (aguardiente).

[286] En español y en cursivas en el original francés con la traducción entre paréntesis: «*sonsos* (nigauds)» (1864, p. 346) (tontos, simplones).

[287] Con mayúscula inicial (1914, p. 92).

acercaron y bajando la punta de sus lanzas hacia la tierra en que descansaba su jefe, renovaron el juramento de vengar su muerte.

La luna hacía reflejar en el pequeño y tranquilo lago, como si fuera un espejo, la sombra de la palmera de dos cabezas. Los jefes y el adivino se retiraron y Carmen quedó sola arrodillada cerca del montículo fúnebre, con la frente entre sus manos, sobre las que caían los mechones de su espesa cabellera. Las lágrimas resbalaban silenciosamente sobre sus mejillas bronceadas y la expresión ordinariamente dura y sombría de sus rasgos, iluminada entonces por la luz azulada que caía de la bóveda celeste, había tomado un carácter insólito de sufrimiento dulce y resignado.

Cuando la marcha de la luna en el firmamento la advirtió de que el alba estaba cerca, se levantó, tomó el camino que le hemos visto tomar al principio de la noche y antes que la aurora hubiese aparecido, se había deslizado sin ruido en el pequeño rancho en que vivía en la Estancia de Santa Rosa[288].

[ILUSTRACIÓN]

IV

Dos días antes de que llegara Sir Henry á la estancia, tuvieron don Esteban y sus hijas, una conversación muy interesante. El correo había llevado del Rosario un paquetito con dos estuches: contenían aros de perlas y esmeraldas y alfileres surtidos para prender los velos. Don Esteban tomó los estuches, leyó con atención la carta que llegó con las alhajas y fuése en seguida en busca de sus hijas que estaban en el jardín, cercado como todos los del país, por paredes á cuyo arrimo crecían miles de plantas trepadoras que las embellecían y alegraban, transformando la tierra y los ladrillos en un muro esmaltado lleno de gracia y de frescura. Allí crecía la madreselva de perfume penetrante, la pasiflora[289] con sus bellas corolas estrelladas de un lila suave, jaspeado de blanco, convólvulos punzó con follaje delicado como una pluma, clemátidas[290] blancas y rosas, cobeas[291] violetas de reflejos purpurinos, glicinas cubiertas de racimos de

[288] A continuación, antes de la ilustración, hay un salto de página.

[289] Referencia a la flor de la pasionaria: «Enredadera de la familia de las pasiflóreas. Se la halla en Córdoba. La fruta, llamada granadilla (y así se llama también la planta), es comestible, y puede servir como la del *burucuyá*; la raíz puede usarse en los mismos casos que éste. Su flor se llama *flor de la pasión*» (Garzón, 1910, p. 359).

[290] Referencia a la clemátide, «Planta medicinal, de la familia de las ranunculáceas, de tallo rojizo, sarmentoso y trepador, hojas opuestas y compuestas de hojuelas acorazonadas y dentadas, y flores blancas, azuladas o violetas y de olor suave» (*DLE*, 2019).

[291] «Planta enredadera, de la familia de las convolvuláceas, que llama la atención por sus flores de color violáceo» (*DLE*, 2019).

flores de un azul pálido, asclepias[292] con estrellas nacaradas, rosas de Banks[293] de un rojo sombrío, el jazmín de Chile, y otras lianas encantadoras. En el centro del jardín un gran laurel[294] protejía, con su verde ramaje, unos macizos jazmines del Cabo y de camelias. En los ángulos había platabandas[295] cuajadas de flores á las que mañana y noche acudían los brillantes é incansables colibrís á libar sus jugos perfumados. El susurro acelerado y alegre de estas hermosas joyas aladas acompañaba el canto de los *caseros*[296], cuyas jaulas, suspendidas de las ramas de los limoneros y laureles, parecían hacerles agradable el cautiverio.

Mercedes y Dolores, vestidas de muselina blanca, sentadas á la sombra[297], se ocupaban en bordar para su padre un hermoso recado[298] en oro, plata y sedas, formando caprichosos arabescos de estilo oriental[299].

Mercedes, con el rostro apoyado en su mano delicada, contemplaba á Dolores ocupaba[300] en devanar madejas de tintes variados.

---

[292] «Del grupo de las angiospermasdicotiledóneas, con hojas alternas, opuestas o verticiladas, sencillas y enteras, flores en racimo, corimbo o umbela y fruto en folículo con muchas semillas provistas de albumen» (*DLE*, 2019).

[293] *Rosa banksiae*, especie originaria de China, denominada en los países anglosajones como *lady Banks' rose* o también *tombstone rose.* En la Argentina, se cultiva en las provincias de Buenos Aires, Salta, Tucumán, Entre Ríos y Santa Fe (Cantero *et al.*, 2019).

[294] En el original francés: «oranger-myrte» (1854, p. 346) [«naranjo-mirto» (1990, p. 69)].

[295] En el original francés: «bosquets» (1854, p. 346) [«bosquecillos» (1990, p. 69); «matas» (2018, p. 101)].

[296] En español y en cursivas en el original francés con la traducción entre paréntesis: «*caseros* (fauvette)» (1854, p. 346). La traducción de BeckBernard falla aquí. La versión de 1990 lo traduce como «*caseritas*» (1990, p. 70), es decir, «horneros»; mientras que la de 2018 lo traduce como «curruca» y señala que esta ave es europea y que el canto de los horneros no es melodioso.

[297] En el original francés: «assises sous un bercea» (1864, p. 346) [«sentadas en una hamaca» (1990, p. 70; 2018, p. 102)].

[298] En el original francés: «riche tapis de selle» (1864, p. 346) [«bellísimo tapiz de montar» (1990, p. 70; 2018, p. 102)]. *Recado* en la Argentina significa: «Aparejo para montar á caballo, formado por un armazón de madera cubierto generalmente de cuero y alguna vez con relleno de crin ó pelote; es más alto y ahuecado que la *silla*, las *cabezadas* ó arzones del mismo tamaño, y el cuero que cae hacia los lados es de corte rectangular, á diferencia del de la *silla*, que es generalmente de contornos redondeados. El recado es una montura relativamente basta, si se la compara con la silla, como que va siempre cubierto con el *pellón*» (Garzón, 1910, p. 424). Se mantiene la grafía en el resto del texto.

[299] Punto y seguido en el original francés (1864, p. 346).

[300] Errata, por *ocupada* (1914, p. 47).

A la entrada del jardín, don Esteban se detuvo un instante y á la vista de aquellos rostros sonrientes y tranquilos, de aquellas flores, de aquellas avecillas, de aquellos bordados, cuadro acabado de una vida de niña libre de todo cuidado, sintió como una aguda punzada en su corazón. Su educación no le permitía detenerse á reflexionar sobre las impresiones que le afectaban momentáneamente sin que le inquietaran los recuerdos del pasado y sin sobresaltarse por temor al porvenir. Con la paciencia digna y fuerte, característica de los españoles, había sufrido las grandes pruebas de su vida, el destierro de su familia, su ruina pasajera, las persecuciones políticas, la muerte de su mujer; pero después de quince años de haberse retirado á sus heredades, Mercedes y Dolores habían llegado á ser, sin que él se diera cuenta de ello, su pensamiento y alegría de todos los instantes. La idea de vivir sin ellas no se le había ocurrido jamás. Conocía, no obstante, que su edad avanzada le imponía el deber de asegurarlas una posición y dejarlas colocadas, habiéndose fijado al efecto en los hijos de su amigo, los jóvenes criollos catalanes que habían pasado algunos días en la estancia.

En el momento de comunicar la noticia á Mercedes y á Dolores, un profundo suspiro se escapó, á pesar suyo, de su corazón oprimido. Las dos hermanas levantaron los ojos.

—¿Es usted, *tatita*[301]? dijeron.

—Sí, hijas mías, tengo una nueva que darles, contestó, mostrando la carta y los estuches.

Los jóvenes hiciéronle sentar á su lado y don Esteban, abriendo las cajitas, sacó de ellas las alhajas.

—¡Oh[302], exclamaron al mismo tiempo las dos hermanas, ¡qué hermosas son! ¡qué magníficas! ¿Es usted, *tatita*, quién[303] nos regala esas lindas joyas?

—No palomitas[304] mías, contestó el padre reprimiéndose, es mi antiguo amigo son Aniceto Cabral, del Rosario, quien se las ofrece.

Al oir este nombre, una nube pasó por la frente de Mercedes. Dolores, de una naturaleza más infantil, continuó admirándolas.

—Sí, dijo González, he aquí la carta que me escribe y que voy á leer.

La leyó, en efecto, con el detenimiento y énfasis habituales en las personas para quienes la lectura de un manuscrito es cosa inusitada ó poco menos. En ella, don Ani-

[301] En cursivas y en español en el original francés. Una nota al pie explica el término: «*Tatita*, *mamita*, expression affectueuse et familière pour père» (1864, p. 347) [«*Tatita*, *mamita*, expresión afectuosa y familiar para padre y madre» (1990, p. 70)].

[302] Sin signo de exclamación de cierre en el original (1914, p. 98).

[303] Con tilde en el original (1914, p. 98).

[304] El diminutivo no aparece en el original francés: «colombes» (1864, p. 47) (palomas).

ceto Cabral y Acosta, á nombre de sus hijos Caraciolo y Ezequiel, pedía á don Esteban las manos de Mercedes y Dolores. Concluida la lectura, dobló don Esteban la carta gravemente y miró á las dos hermanas[305].

Mercedes, apoyada la mejilla en la mano, escuchaba con recogimiento; Dolores estaba distraída, deshojando una rosa. Nadie decía una palabra, hasta que don Esteban pareció enfadarse[306].

—¿Y bien? preguntó.

Mercedes se sobresaltó como si hubiese salido de un ensueño. Un suave rubor coloreó su rostro y fijando en su padre los ojos brillantes y húmedos:

—Yo no sé lo que piensa Dolores, dijo; en cuanto á mí, yo no tengo ninguna gana de casarme; yo quería habérselo ya dicho, papá, y me apresuro á aprovechar esta ocasión…

—¡Que yo deje á Mercedes! gritó Dolores casi llorando. ¡Que yo lo deje á usted *tatita!* ¿Y lo piensa usted? No, no, Mercedes tiene razón.

Y, cerrando vivamente los estuches, añadió:

—Devuelva usted estas alhajas á su antiguo amigo é infórmele de nuestra resolución.

El rostro de González denotó su asombro.

—¡Cómo! dijo, ¿este rechazo es definitivo? Reflexionad, hijas mías; los hijos de mi amigo Cabral son jóvenes bien educados, ricos é inteligentes, en una palabra, unos cumplidos caballeros[307]. ¿Qué más podéis desear vosotras?

Mercedes, quizás, se hubiera sentido incapaz para exponer sus deseos en vista de la serie de ventajas y bellas cualidades expuestas por don Esteban para hacer más eficaz la recomendación de los hijos de su amigo. Comprendía Mercedes que faltaba la principal, la sola necesaria, la simpatía mútua é irresistible que atrae dos coranes[308] uno hacia el otro; pero, criadas en el desierto y poco acostumbradas á meditar sobre el pro y el contra de los impulsos é inclinaciones, dijo franca y noblemente lo que sentía, repitiendo á su padre lo que ya había dicho; pero con tanta firmeza y acento tan serio y firme que no dejaban lugar á duda alguna sobre la inutilidad de toda discusión[309].

Retiróse don Esteban á su aposento, reflexionó sobre la indicación de Dolores y la rotunda negativa de Mercedes, y decidió escribir á don Aniceto, diciéndole que las dos hermanas eran jóvenes, tímidas é irresolutas, que no se atrevían á tomar una resolución á cerca de un asunto tan grave como el matrimonio; que ellas conocían aún muy

[305] Punto y seguido en el original francés (1864, p. 47).

[306] Muchas de las siguientes líneas aparecen en el mismo párrafo, en el original francés (1864, p. 47).

[307] En cursivas y en español en el original francés (1864, p. 48).

[308] Errata, por «corazones». En el original francés: «cœur» (1864, p. 48).

[309] Punto y seguido en el original francés (1864, p. 48).

poco á Caraciolo y á Ezequiel, y que sería mejor que repitieran su visita á la estancia. Concluía rogando á don Aniceto que acompañara él mismo a sus hijos en su segunda visita, para que pudiera expresarle verbalmente la satisfacción que tendría en la unión de ambas familias por aquellos enlaces.

Esta carta la cerraría algunos días después, pero una vez escrita recobró don Esteban su tranquilidad y libre de toda preocupación[310] acudió solícito á recibir amablemente á sir Henry[311], cuando éste, acompañado de Pastor Quiroga llegó al día siguiente á la Estancia de Santa Rosa, completamente mojado por efecto de la lluvia torrencial que había descargado sobre ellos.

Un buen fuego, ropa seca, un aposento espacioso y convenientemente amueblado, café y vino pusiéronse inmediatamente á su disposición[312].

El mayordomo Demetrio dispensó iguales atenciones á Pastor, quien una vez confortado, fuése á la cocina, donde dijo muy afablemente á Eusebia que el *señor inglés*, á quien acababa de traer, siendo gringo[313], no podía vivir sin comer y que él se lo advertía para su gobierno. Eusebia contestó que bien sabía ella como[314] había que tratar á los *gringos* á quienes no era la primera vez que recibía y que en casa de don Esteban, su amo, nadie, jamás, pasó hambre. En apoyo de cuanto acababa de decir, puso á la vista del baqueano unas formidables raciones de puchero, asados[315], y lo que se llama en el país pastel ó empanadas, es decir una amalgama de pescado, huevos duros, aceitunas saladas, pollo, tomates, aceite, pimienta[316], hongos[317], hierbas de olor, envuelto todo

[310] Se ha suprimido un fragmento del original francés: «Cette espèce de sursis à un événement qu'il désirait et redoutait lui rendit momentanémente sa sérénité» (1864, p. 48) [«La postergación de un acontecimiento que él deseaba y temía al mismo tiempo le devolvió momentáneamente la serenidad habitual» (2018, p. 105)].

[311] Se ha suprimido un comentario del original francés: «comme nous le savons» (1864, p. 48) [«Como ya lo sabemos» (1990, p. 72; 2018, p. 105)].

[312] Punto y seguido en el original (1864, p. 348).

[313] En español y en cursivas en el original francés (1864, p. 349). Una nota al pie explica el significado del término: «Surnom donné aux étrangers» [«Sobrenombre dado a los extranjeros europeos» (1990, p. 72)].

[314] Sin tilde en el original (1914, p. 102). La acentuación de adverbios y pronombres interrogativos varía a lo largo del texto.

[315] En español y en cursivas en el original francés (1864, p. 349). Entre paréntesis se explica el significado del término: «(rôtis de boeuf ou de mouton)» (asado de carne o de cordero).

[316] En el original francés: «piment» (1864, p. 349) (pimiento).

[317] La versión de 1914 agrega este ingrediente y omite «oignons» (cebollas) del original francés (1864, p. 349).

en una pasta dulce cubierta de una capa de azúcar. Este plato, al cual sir Henry se acostumbró muy difícilmente, era uno de los más apreciados en el campo.

Desde el primer momento dispensó don Esteban á sir Henry toda la cortesía imaginable. En la mañana siguiente de su llegada, hizo traer del campo doce de sus mejores caballos y rogó á su huésped que eligiera, dejándolos en el corral al cuidado de dos peones que recibieron orden de permanecer en las cercanías de la casa á disposición *del señor inglés*. José y Manuel le fueron presentados como dos jóvenes que habían criado en casa de don Esteban, encargados de ayudar á su padre adoptivo en hacer á sir Henry los honores del país. El inglés admiró mucho á los dos hermanos, José sobre todo, cuyos rasgos griegos, la hermosa estatura, el aire distinguido, el cabello sedoso, la barba y el bigote poblados, denotaban[318] la sangre criolla española mezclada con la sangre india. En la madre de ellos reconoció sir Henry á la india del bosque y no pudo por menos de comunicar á don Esteban las observaciones de Pastor Quiroga[319] en cuanto al campamento de indios. González se encogió de hombros.

—Abrigo mis dudas, replicó, de que Carmen continúe en relación con su tribu; sus ausencias, siempre misteriosas, me lo hicieron creer. Sin embargo, hace ya unos quince años que vive con nosotros, y siempre vuelve fielmente á la casa, sin que jamás los de su raza nos hayan hecho daño alguno. A la estancia de Santa Rosa siempre la han respetado más los matreros[320] que á las otras.

En pocos días se familiarizó sir Henry con todos los habitantes de la estancia.

Llamábanle la atención la inteligencia de José, la dignidad de su carácter y los impulsos generosos de su corazón y, comprendiendo la amarga lucha que suscitaría en su interior el contraste entre sus sentimientos y su posición, se sintió atraído por aquel carácter franco, amable y valiente, cuyo apego á la vida civilizada veía Carmen con tétrica desconfianza[321].

---

[318] En el original francés: «traisahient» (1864, p. 349) (traicionaban).

[319] En el original francés: «son guide Pastor Quiroga, un *rastreador* habile» (1864, p. 349) [«su guía Pastor Quiroga, hábil *rastreador*» (1990, p. 73)]. Una nota al pie explica el significado del término en cursivas: «Homme qui reconnaît les traces» [«Hombre que reconoce las huellas»]. Rastreador es el gaucho capaz de «seguir el rastro de personas, animales y cosas, y descubrir por él ciertas circunstancias» (Garzón, 1910, p. 421). El término se relaciona con el de «baqueano»: «El rastreador, de más mérito aún, tiene vista y olfato […] si el baqueano es la brújula de la pampa, el rastreador es el sabueso» (Bayo, 1910, p. 27). Esta distinción entre los distintos tipos de gauchos ya la había hecho D. F. Sarmiento en el capítulo II de *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina* (1845).

[320] «Individuo que anda por los montes ó viviendo en despoblado, huyendo de la justicia y algunas veces de las persecuciones de la autoridad» (Segovia, 1911, p. 239). En el original francés se lee: «les voleurs de bétail» (1864, p. 349) [«ladrones de ganado» (1990, p. 73; 2018, p. 106)].

[321] Punto y seguido en el original francés (1864, p. 350).

Cierto día, que había sorprendido á José con un libro obsequio de sir Henry, le increpó vivamente, recordándole que era hijo de un jefe indio y que, por consiguiente, nada tenía que hacer con los libros que, á lo sumo, servían para los criollos ó para los *gringos*. José sonrió tristemente.

—*Mamita*[322] Carmen, dijo, en mi posición, debo olvidar que he nacido hijo de un jefe; y usted no desperdicia ocasión para recordármelo![323]... Por otra parte, continuó, don Esteban nos ha criado con la ternura de un padre y gracias á él nada nos ha faltado nunca.

Carmen iba á replicar, cuando la voz estridente de Eusebia, que reclamaba la ayuda de la india para coger naranjas, vino á interrumpir la conversación y á librar á José de las obsesiones maternas. Las reprimendas cesaban, para comenzar de nuevo tan pronto como era posible[324].

Sir Henry se hizo bien pronto odioso á Carmen por su insistencia en cultivar en José sus mejores gustos y esas mismas inclinaciones que ella desaprobaba tan enérgicamente. Manuel, dos años más joven y además más indolente y menos resuelto, respondía mejor á las exigencias de Carmen; pero repartiéndose entre su madre y su hermano, soportaba alternativamente la influencia del uno ó de la otra.

Mercedes y Dolores habían acogido á sir Henry con encantadora finura y con esa indefinible mezcla de gracia y de energía inherente á la raza andaluza. De vuelta de sus paseos con José, sir Henry hallaba en su aposento las flores más raras y las frutas más exquisitas[325].

El recado se reemplazó por un ancho cuadrado de paño azul con florones de oro, sujetado por una cincha igual, que las hábiles manos de las dos hermanas habían bordado á su gusto. Habiendo alabado cierto día sir Henry el canto de los *caseros*, á la mañana siguiente halló dos en una jaula colgada de la baranda de su ventana y por la noche se apercibió de que dos pequeños huéspedes plumados faltaban en la prisión de verdor y de flores que Mercedes y Dolores les habían hecho en su jardín.

Sir Henry, por su parte, profesó desde luego á las dos hermanas un afecto paternal, secuela de esa admiración respetuosa y caballeresca que inspira á todo hombre bien nacido la belleza perfecta é inocente. En su presencia evitaba con cuidado en su lenguaje todo lo que pudiera ser para una de ellas una revelación, aún indirecta, del modo de exteriorizar los sentimientos en forma afectada y falaz, al que conduce malicia y en el que degenera y viene á parar el exceso y abuso de la etiqueta y la cortesía. Lamentaba

[322] En español y en cursivas en el original francés (1864, p. 350). Se mantiene la grafía en el texto.

[323] Sin signo de apertura en el original (1914, p. 105).

[324] Punto y seguido en el original francés (1864, p. 350).

[325] Punto y seguido en el original francés (1864, p. 350).

que aquellas dos magníficas flores del desierto tuvieran que continuar viviendo en el medio ambiente en que se criaron[326].

Un día sir Henry dijo, involuntariamente, más de lo que quería. Un álbum de diseños árabes hechos por él que trajo de España y su gran afición al dibujo, manifestaban el talento y las dotes artísticas que poseía, lo cual era tenido en la estancia por una especie de don maravilloso. Las dos hermanas no se cansaban de verle transformar instantáneamente una página blanca en un croquis que representaba la baranda, el algibe[327], el grupo de naranjos ó las palmeras del patio; á Ramona llenando una jarra al lado del pozo ó á Eusebia hilando en el umbral de su habitación… Para ellas eran aquellos dibujos como cosa de magia y pedían como una gracia especial que se las dispensara el favor de hojear los álbums del viajero inglés. El de la Alhambra, sobre todo, donde no veían más que iglesias y capillas, les gustó infinitamente. Habiendo sir Henry escrito al pie de uno de aquellos dibujos algunas palabras tomadas de *El último de los Abencerrajes*[328], Mercedes le pidió que se las tradujera. El inglés contó en seguida, sin omitir ninguno de sus hermosos detalles, la admirable historia de doña Blanca y del moro Hassan. José y Manuel, de pie contra los pilares de la baranda, escuchaban con todos sus sentidos.

—De modo, dijo Mercedes, con modesta gravedad, que doña Blanca juró no casarse nunca porque no podía tener por esposo á aquel á quien ella amaba?[329].

—Sí, señorita.

—Yo pienso que obró bien.

Sir Henry mudó de conversación, temiendo haber ido demasiado lejos y eso le pesó, tanto más cuanto que dos ó tres días después, estando enseñando á Mercedes

[326] Punto y seguido en el original francés (1864, p. 350).

[327] En español y en cursivas en el original francés (1864, p. 351).

[328] En el original francés: «*Dernier des Abencerrages*» (1864, p. 351). Se refiere a la novela de 1826 escrita por François-René de Chateaubriand, basada en la historia de dos familias rivales de Granada del siglo XV, cuyo título completo es *Les aventures du dernier Abencerage* [*Las aventuras del último Abencerrajes*] y cuyo protagonista se llama, en realidad, Aben-Hamet. El paralelo entre el triste final de las historias de amor de, por un lado, española y moro, y, por el otro, criolla e indígena abipón muestra cierto pesimismo acerca de la mezcla étnica. El moro Aben-Hamet siente que los españoles son usurpadores en la tierra de Granada, de donde había sido expulsada su familia, un reclamo semejante al que Carmen explicita al propio José (p. 277). Hay muchos más ecos con la *nouvelle* de los que podemos desarrollar aquí: el motivo del viaje, la arquitectura y los paisajes moriscos, la fe religiosa, los habitantes de la llanura, la representación positiva de los españoles en los rasgos de nobleza, autenticidad y hospitalidad con los extranjeros, etc. En contraste, Blanca es un personaje mucho más sensual que las hermanas González.

[329] Sin signo de apertura en el original (1914, p. 109).

á injertar las rosas, vió llegar al jardín dos pequeñas gacelas, alegres y presurosas como niños detenidos[330] á quienes se devuelve la libertad. Precipitáronse á los pies de la niña, quien lanzó un grito de sorpresa. Cada una de ellas llevaba á su cuello fino y gracioso un hermoso collar de cuero trenzado, adornado con rosetas de plata cincelada que sir Henry reconoció como las riendas de José. Un rubor fugaz coloreó el rostro de Mercedes y un ligero temblor agitó sus manos. Sin embargo, se contuvo y llamando á Dolores, le rogó que condujera las dos gacelas á su saloncito de trabajo[331].

Sir Henry se apercibió de todo y no pudo impedir que le dominara un vago presentimiento respecto del triste é incierto porvenir de aquella jovencita.

La carta de don Esteban González había salido hacía ya varios días y él esperaba recibir de un momento á otro la visita de su antiguo amigo y de sus dos hijos[332].

Esperando su llegada y á fin de distraer a sir Henry, organizó en el campo carreras, caza y excursiones de pesca. En una correría á uno de los puestos[333], se complació don Esteban en hacer brillar la destreza de sus peones en el manejo del lazo.

—Señor, dijo á sir Henry señalándole un potrillo[334] que huía rápido como el viento á través de los llanos[335], ¿a qué pata quiere usted que se le enlace?

—A la derecha delantera, contestó sir Henry con una sonrisa incrédula.

La orden fué transmitida á un peón á caballo quien se lanzó en persecución del fugitivo y arrojando su lazo con una habilidad asombrosa, le enlazó por la pata designada. Este juego, renovado en varios miembros del animal, el cuello, la cabeza, el anca, á derecha é izquierda, atrás y adelante, probó á sir Henry que el acaso nada tenía que ver con el feliz acierto de esos ejercicios, sino que tales resultados se debían á la ligereza de los movimientos combinada con la exactitud del golpe de vista.

---

330 En el original francés: «captifs» (1864, p. 351) [«cautivos» (1990, p. 75; 2018, p. 109)].

331 Punto y seguido en el original francés (1864, p. 351).

332 Punto y seguido en el original francés (1864, p. 351).

333 En el original francés: «ses *postes* (nom que l'on donne au stationnement du bétail sur un point désigné)» (1864, p. 351) [nombre dado al estacionamiento del ganado en un punto dado (no traducido en ninguna de las ediciones)]. El diccionario de Garzón lo define como «Dependencia de una estancia ó establecimiento de campo, más ó menos distante de la casa principal, con un pequeño rancho donde vive el *puestero* ó encargado de cuidar los cercos y sembrados por esa parte, y las *haciendas*, si las hay» (1910, p. 405).

334 «Jeune cheval» en el original francés (1864, p. 351). Más adelante, en español y en cursivas en el original francés, con la traducción entre paréntesis: «*potrillo* (poulain)». También aparece en cursivas «*boule*», que todas las traducciones reconstruyen como «enlacemos» (1990, p. 76; 2018, p. 110).

335 En español y en cursivas en el original francés (1864, p. 351).

José y Manuel desplegaban en aquellas pruebas toda la destreza y la agilidad que la sangre india añade a la sangre criolla[336].

Los días pasaban, para sir Henry, con excesiva rapidez.

A menudo, por la noche, los peones bailaban el pericón[337], mientras Manuel y Demetrio tocaban con mucho brío la guitarra, acompañados por un par de castañetas que dos muchachos repiqueteaban cadenciosamente[338].

Los bailarines se colocaban en círculos agarrados de la mano, en rededor de un tercio[339] de cuero, de los que están siempre repletos con la yerba[340] del Paraguay y que al secarse conservan la forma redonda semejante a un cajón completamente destapado por un solo lado. La danza empieza primeramente grave y lenta; los bailarines se limitan a dar vueltas llevando con los pies el compás; pero de repente el tercio parece moverse solo, entonces aceleran el paso y las guitaras y las castañetas tocan con aire más vivo y apresurado[341].

De pronto recibe el tercio desde su interior una vigorosa sacudida y sale de él un muchachuelo[342] que da vueltas entre el corro buscando siempre el tercio por encima de las manos de los danzantes, hasta que se vuelve á meter dentro de él para salir nuevamente, demostrando así su agilidad, siendo llevado por fin en andas por la concurrencia.

A menudo salía sir Henry solo, á pie, con el fusil á la espalda. A un cuarto de lengua apenas de Santa Rosa, las martinetas[343] y las perdices huían ya delante de él y veía no muy lejos, entre los altos pastizales, las cabezas de los gamos y de los ciervos que le miraban con recelosa prevención[344].

---

336 Punto y seguido en el original francés (1864, p. 352).

337 En el original francés: «*kilikón*» (1864, p. 352). «Baile popular típico de la Argentina y de Uruguay que se ejecuta acompañado de guitarras y se interrumpe para que los bailarines digan coplas» (DLE, 2019).

338 Punto y seguido en el original francés (1864, p. 352).

339 En español y en cursivas en el original francés (1864, p. 352). Se mantiene esta grafía en el texto.

340 En español y en cursivas en el original francés (1864, p. 352). Se mantiene esta grafía en el texto.

341 Punto y seguido en el original francés (1864, p. 352).

342 Las otras ediciones traducen el francés «petit garçon» (1864, p. 352) por «niño» (1990, p. 77; 2018, p. 111). Ver notas 151 y 177.

343 En el original francés: «gélinotte» (1864, p. 352) (grévol común [Bernis, De Juana, Del Hoyo, 1994)]). Esta especie es autóctona de Europa y Asia, mientras que la martineta es propia de la Argentina y de Chile.

344 Punto y seguido en el original francés (1864, p. 352).

Eusebia aderezaba lo mejor que podía las piezas cobradas por sir Henry en sus correrías cinegéticas[345].

También se ocupaba en sus paseos de enriquecer su magnífico herbario, procedente de las orillas del Jordán y completado en las del Paraná[346].

Estando de exploración una tarde, recordó el viajero inglés haber visto cerca del bosque una planta que faltaba en su colección y se dirigió por aquel lado. De flor en flor y de mata en mata, llegó á la orilla de un bosque en el que creyó reconocer aquel en el cual encontró[347] á Carmen de una manera tan extraña[348].

Detrás de los primeros árboles había una inmensa madriguera de vizcachas la que denunciaban sus montículos de tierra amarilla coronada de matas de hierba seca[349].

El sol estaba aún alto en el horizonte y el calor era asfixiante. Sir Henry vió detrás de un grueso árbol un lugar cubierto por espeso pasto y se tendió para descansar unos instantes; á poco le dominó el sueño y se durmió profundamente. Cuando despertó, la noche tendía ya su manto; pero el firmamento estaba tan diáfano que podían distinguirse los objetos con la luz de las estrellas[350].

Sir Henry se disponía á levantarse, cuando oyó cerca de él la voz de Carmen y la de José. Estaban al lado de la cueva y sir Henry no perdió ni una sola de sus palabras.

—*Mamita* Carmen, decíale José con voz casi suplicante, se lo ruego, no oculte eso á don Esteban, vaya y dígaselo todo.

—¿Yo? gritó Carmen casi con cólera, ¿y por qué?

—Porque guardar las cosas que no nos pertenecen es robar.

—¿Robar? replicó Carmen, largando una estrepitosa carcajada. ¿Tú llamas á eso robar? ¿No nos han quitado todo los españoles, tierra, caballos, haciendas? ¿No nos han echado constantemente hacia el Norte, en el Gran Chaco? Y cuando volvemos á tomar lo que nos pertenecía primitivamente, ¡se nos trata de ladrones!

—Pero, madre, replicó José, esas riquezas, ¿las ha amontonado usted? ¿Las ha adquirido por su trabajo? ¿Qué derechos tiene usted á ellas? Ninguno me parece; y en pago de todas las bondades que don Esteban nos viene dispensando quince años ha, quiere usted privarle de sus bienes! No, no, *mamita*, continuó con voz más dulce,

[345] En el original francés: «Il revenait chargé des trophées de sa chasse, qu'Eusebia apprêtait de son mieux» (1864, p. 352) [«Volvía cargado de trofeos de caza que Eusebia preparaba con esmero» (2018, p. 111)].

[346] Punto y seguido en el original francés (1864, p. 352).

[347] En el original francés también se menciona al «*vaquiano*» (1864, p. 353).

[348] Punto y seguido en el original francés (1864, p. 353).

[349] Punto y seguido en el original francés (1864, p. 353).

[350] Punto y seguido en el original francés (1864, p. 353).

usted no hará eso. Irá usted misma á decir á don Esteban que puede usted indicarle el escondrijo[351] de los tesoros de Santa Rosa.

Hubo un momento de silencio; Carmen no contestaba[352].

—*Mamita*, continuó José, usted no me ha contado como ha descubierto el cofre de los tíos de don Esteban.

Carmen contestó de mal humor y como si la molestara[353].

—Una noche muy clara volvía yo del bosque. Ví una vizcacha que ahondaba su cueva y arrojaba la tierra á fuera; algo brillaba en medio de la arcilla; me bajé, ví un peso, luego dos, luego una onza de oro. A la mañana siguiente, volví con una barra de hierro; y allá, en medio de la cueva, donde el pasto está algo amarillento y la tierra removida, descubrí un gran cofre de hierro y muchos tercios cosidos fuertemente.

—¿Y no ha dicho usted nada? gritó José.

—Tenía mis razones para callar, respondió Carmen secamente.

—Suplico á usted, madre, no me obligue á que vaya yo por usted á don Esteban…, repitió José con voz firme y cariñosa.

Los dos interlocutores se alejaron y sir Henry no oyó más que un murmullo confuso de voces, en que el nombre de González sonaba á menudo. Cuando le pareció que José y Carmen se habían alejado suficientemente, tomó el camino de Santa Rosa, ansioso de ver cuáles serían las consecuencias de aquellos sucesos extraordinarios.

A la mañana siguiente fué José á llamar á su puerta muy temprano.

—¿Ha visto usted á mi madre[354], señor? preguntó con inquietud. Anoche no ha estado en su habitación y *mamita* Carmen no está ya en la estancia. Acabo de venir del corral; Palomo y Corazón, dos de los mejores caballos faltan… No sé qué pensar de todo esto; temo alguna desgracia, señor. ¿Quisiera usted acompañarme á lo de don Esteban? Tengo algo importante que revelarle.

Sir Henry lo siguió apresuradamente. Don Esteban acababa de levantarse; tomaba mate[355] con toda la gravedad despreocupada que las gentes del país ponen en esa ope-

[351] En el original francés: «place» (1864, p. 353) (lugar).

[352] Punto y seguido en el original francés (1864, p. 353).

[353] En el original francés: «et d'une voix saccadée» (1864, p. 353) [«y con una voz entrecortada» (1990, p. 78)].

[354] En el original francés: «frère» (1864, p. 354) (hermano).

[355] En español y en cursivas en el original francés: «il prenait du mâté dans une courge brune montée en argent, et aspirait l'infusion de la yerba par le tuyau appelé bom» (1864, p. 354) [«Tomaba *mate* en una calabaza oscura, con adornos de plata, y aspiraba la infusión de *yerba* con un tubo llamado *bombilla*» (1990, p. 79)].

ración y Mercedes, sentada al lado de un brasero[356] de barro cocido sobre el que estaba depositada una pequeña pava de plata, preparaba la bebida nacional. Dolores, bajo la baranda, ocupábase del desayuno de las gacelas y de los pajaritos. Llegado á presencia de don Esteban, José le hizo el relato de lo que había pasado la víspera entre él y Carmen. Don Esteban escuchaba con atención solemne. Mercedes se volvía de vez en cuando hacia José y sir Henry creyó distinguir en su mirada una especie de admiración muda y orgullosa á la vez.

Por la tarde don Esteban, José, sir Henry, Mercedes, Dolores, Demetrio, el mayordomo y algunos capataces, se dirigieron á la cueva de las vizcachas. Cavando en el lugar indicado, se encontró bien pronto el cofre de hierro y los pesados tesoros que fueron cargados sobre una carreta. El cofre contenía todo el servicio de plata de que se componía antiguamente el menaje de una casa rica en la confederación argentina, á saber: un caldero y ollas de plata para la cocina, platos, vajilla, copas, vasijas, jarras del mismo metal, así como candeleros, candelabros, lámparas, etc. Un viejo centro de mesa que representaba un pavo real, cuya cola se abría en abanico y estaba incrustada de lapislázuli, topacios y amatistas. Había también una pequeña capilla de un pie de alto, poco más ó menos, toda labrada, con imágenes de *Nuestra Señora* y el *Niño*[357], en marfil cubierto de oro. La corona de la Virgen era de diamantes y á sus pies brillaba un jardincito de pequeñas plantas de filigranas de oro cuyas flores eran de perlas y de calcedonias[358].

Todas estas riquezas se hallaban en el gran cofre de hierro. José arrojó una mirada inquieta sobre los tercios. Parecían estar intactos: uno solo, cuyo cuero estaba rajado por la humedad del terreno, dejaba escapar algunos pesos, de donde habrían salido aquellos que la vizcacha había arrojado afuera trabajando su cueva.

La sospecha que había cruzado un breve instante la mente del joven al recapacitar sobre el misterio en que Carmen había envuelto su descubrimiento, cesó en cuanto quedó asegurado de que muy poca cosa, en realidad, parecía faltar á aquellas riquezas tanto tiempo ocultas. Ignoraba que en la víspera del día en que había sorprendido á Carmen escarbando en la cueva, ésta había retirado ya una bolsa llena de onzas de oro y la había ocultado en el claro del bosque de Tacurú[359], la cual contenía más de lo necesario para saciar la codicia de los caciques y decidirlos á llevar á cabo el ataque á la Estancia de Santa Rosa[360].

---

[356] En español y en cursivas en el original francés (1864, p. 354).

[357] En español y en cursivas en el original francés, seguido de la traducción entre paréntesis: «(la Madone et l'enfant)» (1864, p. 355) [«(la Madona y el Niño Jesús)» (1990, p. 79)].

[358] Calcedonia: «Ágata muy traslúcida, de color azulado o lechoso» (*DLE,* 2019).

[359] En el original francés: «Takourou» (1864, p. 355).

[360] Al finalizar esta IV parte, sigue una página en blanco.

[ILUSTRACIÓN]

V

En el mismo momento en que se detenía á la puerta de la estancia la carreta portadora del tesoro, rodeada de don Esteban y familia, llegaron también don Aniceto Cabral y sus hijos. A su vista, Mercedes se puso palidísima, Dolores sonrió y se ruborizó y una nube sombría pasó sobre la frente de José. Sir Henry penetró con una mirada el misterio que se encerraba en aquella escena. Los dos Cabral se inclinaron respetuosamente ante las niñas, mientras don Aniceto les besaba la mano. González, después de los primeros cumplidos de la bienvenida, relató brevemente á su amigo el descubrimiento que acababa de hacer de los tesoros ya legendarios de Santa Rosa y rindiendo homenaje al leal afecto de José, se volvió para presentarle á don Aniceto; pero el joven había desaparecido.

Aquel día, por la tarde, don Esteban llamó á su habitación á José y le entregó un sobre cerrado.

—Gracias á tí, le dijo, he recuperado la fortuna de mis tíos y he decidido que tengas la parte que te mereces. Esto, dijo mostrándole el papel, es una donación en forma que yo te hago de mi estancia de Romero, perfectamente situada, rica en buenos pastos, agua, parajes sombreados y tiene ya de cinco á seis mil cabezas de ganado. La habitación está en buen estado; durante otros cinco años, yo me encargo de pagar peones y capataces y al cabo de unos diez ó quince años, serás uno de los estancieros más ricos del país.

José sorprendido, inmóvil, no dijo ni una palabra, hasta que se arrojó á los pies de don Esteban besándole la mano.

—¡Señor, padre mío! gritó con voz ahogada, guárdese usted sus riquezas y déjeme á su lado![361].

Don Esteban quedó conmovido.

—Hijo mío, contestó, regalándote Romero, yo no pretendo separarte de mí y mucho menos, añadió con triste sonrisa, ahora, cuando dentro de poco estaré probablemente solo en Santa Rosa.

Esta alusión, que José comprendió, y que le atravesó el corazón como aguda lima de acero, acabó de quebrantarle. Apoyó su frente cubierta de sudor frío sobre la mano de don Esteban.

—¡Gracias, gracias, señor! dijo con esfuerzo, que Dios os pague todas vuestras bondades.

Y salió del aposento.

Don Esteban lo llamó de nuevo.

[361] Sin signo de exclamación de apertura (1914, p. 123).

—José, le dijo. Al no haber llegado don Aniceto, nosotros habríamos partido ya para Santa Fe, donde el gobernador da un baile. Pensamos ponernos en camino mañana muy de madrugada para evitar el calor, ¿vendrás con nosotros?

—No, señor, respondió José, quien sentía una gran necesidad de aislamiento. Demetrio tiene á su hermano enfermo en Coronda; desea ir á verle y me ha pedido que lo reemplace.

González pareció contrariado.

—Quería presentarte al gobernador, dijo. En fin, esto será en otra ocasión.

La tarde pasó tranquilamente. Reunidos todos[362] en el gran salón de la estancia, se hablaba de caballos y de política. Sobre la mesa de mármol blanco que ocupaba el centro de la pieza, había colocado Eusebia un sahumador[363] de plata en el que se quemaba un pequeño plato de resina olorosa del Perú[364]. Las puertas que daban al patio estaban abiertas. A través de la nube perfumada que llenaba la sala, sir Henry podía observar, bajo la baranda opuesta, á las dos hermanas en su saloncito[365].

El aposento de las niñas estaba iluminado por una lámpara de vidrio de color, colgada del techo. Mercedes y Dolores se probaban sus vestidos de baile que habían de lucir en la fiesta del gobernador. Eran la gasa blanca con viso de satín del mismo color.

Mercedes había ideado el tocado que pensaba ponerse al día siguiente: era un magnífico aderezo de perlas finas, rodeado de sus gruesas y relucientes trenzas negras y colocado en forma de diadema sobre su frente. También estaba discurriendo de que manera peinaría la hermosa cabellera de Dolores que estaba sentada delante de ella en una sillita.

Mercedes, doblada sobre su hermana, tenía un aire triste y fatigado que contrastaba con aquellos preparativos de fiesta. En la sombra de los pilares de la baranda, sir Henry creyó distinguir á José, de pie, con la cabeza inclinada, los ojos clavados en Mercedes, cuyos movimientos seguía abstraído y melancólico, como dando un sentido adiós[366].

En el salón, don Esteban refería a su amigo como su caballo Corazón le había salvado la vida en tiempo de revolución, franqueando siempre al galope, en una sola noche, las cuarenta y cinco leguas[367] que separan al Rosario de Santa Fe.

---

[362] En vez de *todos*, en el original se lee «*Les* caballeros» (1864, p. 356).

[363] En español y en cursivas en el original: «*saumador*» (1864, p. 356) (sin *h*).

[364] Falta la última parte de la oración «appelée *pastilla*» (1864, p. 356) [«llamada *pastilla*» (1990, p. 81)].

[365] En el original francés: «petit salon ou *aposent*» (1864, p. 356) [«salita o *aposento*» (1990, p. 81)].

[366] En el original francés: «dont il suivait tous les mou-vemens avec une sorte d'extase mélancolique, triste comme un adieu» (1864, p. 357) [«cuyos movimientos seguía con una especie de éxtasis melancólico, triste como un adiós» (1990, p. 82; 2018, p. 118)].

[367] Legua: «Medida itineraria, variable según los países o regiones, definida por el camino que regularmente se anda en una hora, y que en el antiguo sistema español equivale a 5572,7 m» (*DLE*, 2019).

—Semejantes caballos, añadió, son muy raros; sin embargo, tengo ahora uno que no le vá en zaga a Corazón.

Hablaba aún, cuando un largo relincho resonó cerca de la estancia. Todo el mundo escuchó; un segundo relincho se hizo oir; José atravesó rápidamente el patio.

—Es Palomo, gritó don Esteban; lo reconozco[368].

Corrió hacia la puerta de entrada, todos lo siguieron. Palomo se había desplomado cerca del umbral. Parecía estar sin aliento y como espantado. Eusebia, con una luz en la mano, examinábale con mucha atención. Don Esteban, del que Palomo era el caballo favorito, no comprendía lo que había pasado; le hablaba, le acariciaba; el animal no se levantaba. Pasándole la mano alrededor del cuello, sintió algo duro colgado á su crin. Era un trozo de corteza de árbol sobre el que alguien, con la punta de un cuchillo había escrito: *Cuidado, Santa Rosa*[369].

—Es una advertencia dada por un amigo desconocido, dijo sir Henry, pienso que sería prudente tomar alguna medida de defensa.

El capataz y los peones, reunidos cerca de la puerta, estaban amedrentados; las criadas, que llegaron también, empezaron á lanzar gritos de terror. Don Esteban parecía tranquilo, pero indeciso; José presa de una desesperación sombría y reservada, los Cabral afectando indiferencia. Todos se dirigieron á sir Henry.

—Señor, aconséjenos usted; ¿qué tenemos que hacer?

Sir Henry comenzó por meter en el tercer patio á las mulatas y las negras, imponiéndolas severamente el silencio; después reunió todas las armas de la casa, las cargó con cuidado y enseñó á dos mocetones á hacer cartuchos.

A la media noche, poco más ó menos, dejó la puerta cerrada solo con el picaporte.

Se sacó de la cochera, para ponerlo atravesado detrás de la puerta, al antiguo y pesado coche que debía conducir á don Esteban y á su familia al baile. Entre las ruedas, hizo colocar sir Henry viejas barricas llenas de cascotes y de otros materiales inservibles. Concluidos estos preparativos, sir Henry dispuso á su gente detrás de aquella barricada improvisada; las ventanas y los postigos ser cerraron herméticamente y se apagaron las luces, excepto la de la capilla.

Subió entonces á la azotea y tendió la vista por el espacio. La luna había salido; su claridad blanca, luminosa, transparente, permitía ver á lo lejos. La llanura parecía solitaria y silenciosa.

Así pasó una media hora. Por fin sir Henry divisó algunos puntos negros que se movían en las líneas vaporosas del horizonte; luego, rapidísimamente, los puntos se

[368] En el original francés: «je reconnais sa voix» (1864, p. 356) [«reconozco su voz» (1990, p. 82; 2018, p. 118)].

[369] En español y en cursivas en el original francés (con la traducción entre paréntesis): «*Cuida, Santa-Rosa!* (prends garde, SantaRosa!)» (1864, p. 357).

agrandaron, se acercaron; distinguió caballos, hombres, lanzas… No cabía ya duda, ¡eran los indios! Serían, en aquel momento, las dos de la madrugada. La claridad de la luna y la vibrante luz de las estrellas permitieron á sir Henry ver á los hijos del desierto, montados en sus flacos y veloces caballos, con las crines erizadas con fragmentos de huesos, que los golpean á medida que marchan y aceleran todos sus movimientos. Eran unos treinta, pocos más ó menos. Armados de lanzas y boleadoras, tenían el aspecto siniestro y feroz de las hordas indisciplinadas[370].

Se detuvieron breve rato á un tiro de fusil de la estancia y se consultaron entre sí. Algunos se apearon, abrieron muy quedito las puertas de los ranchos dependientes de Santa Rosa y se alegraron de hallarlos vacíos; pero una voz, que sir Henry creyó haber oído ya, hizóles presente que nada de extraño había en ello, estando el amo ausente. Los mismos hombres dieron una vuelta en rededor de la casa, que parecía estar sepultada en la sombra y en el silencio. Una vez practicados todos esos reconocimientos, los vió sir Henry avanzar hacia la entrada principal.

En aquel momento una figura se destacó de las filas y se adelantó á los demás. Sir Henry creyó reconocer en ella á Carmen, pero esa suposición le pareció tan odiosa que se esforzó en rechazarla. En seguida se retiró de la azotea y bajó al patio donde vió á su pequeño ejército en buen orden ocupando cada cual su lugar; el[371] se colocó al lado de José, cuyo abatimiento le llamó la atención. Sir Henry debía ordenar el fuego. El silencio era absoluto. De afuera no se oía más que el ruido sordo de los pasos de los caballos de los indios que marchaban sobre el pasto. Por fin franquearon la puerta que, por estar solo con el picaporte, se abrió fácil y ruidosamente y en el acto se precipitaron simultáneamente por la alameda, sin darse cuenta de los obstáculos que obstruían la entrada del patio. Sir Henry levantó la mano; era la señal convenida para romper el fuego. Una descarga cerrada y casi á quema ropa introdujo el desorden en la tropa asaltante; dos ó tres cayeron de sus monturas gravemente heridos, algunos caballos se desplomaron. Los indios llevaron sus heridos y, furiosos, desesperados, dando grandes alaridos volvieron sobre la barricada que intentaban tomar. Aprovechando el momento en que se replegaban, sir Henry había mandado cargar nuevamente las carabinas; él mismo armaba su revólver y preparábase á tirar, cuando José le detuvo el brazo:

—¡Mi madre!... gritó con acento desgarrador.

Sir Henry, en efecto, vió entonces á Carmen, una pica en la mano, como una pantera herida, esforzarse por escalar la barricada. Ya estaba para llegar frente á frente con su hijo, cuando éste lanzó un débil grito y se dobló sobre sí mismo.

[370] Punto y seguido en el original francés (1864, p. 358).

[371] Sin tilde en el original solo en esta oportunidad (1914, p. 129).

Una flecha[372] lanzada por mano invisible le había penetrado en el pecho, cerca del corazón. Sir Henry lo llevó en sus brazos y lo depositó en el umbral de la capilla de Santa Rosa, donde Mercedes y Dolores estaban refugiadas como en un asilo inviolable.

Viendo que José se debilitaba rápidamente, sir Henry llamó á Mercedes.

—Venga pronto, le dijo.

La joven, ataviada aún con su vestido de baile, porque su terror no le permitió pensar en nada, se adelantó hacia la puerta de la capilla. Al ver á José agonizando, no profirió ningún grito, pero, acongojada, se arrodilló cerca de él, asiéndole de la mano. Los ojos del moribundo iban alternativamente de Mercedes al grupo de los combatientes, en el que los Cabral se defendían con coraje y sangre fría. Mercedes comprendió aquella lucha silenciosa, é inclinándose hacia el joven:

—José, le dijo en voz baja, pero firme, yo no perteneceré nunca más que á Dios.

Una expresión de feliz serenidad tomó el lugar de la agitación que habían contraído los rasgos del moribundo. Sus labios se movieron como si hubiese querido hablar; pero no pudo articular ningún sonido y Mercedes vió una serena y última sonrisa alegrar su rostro… Se quitó el chal de seda blanca, lo tendió sobre el cuerpo frío é inanimado del joven; volvió á la capilla, se arrodilló delante del viejo crucifijo que estaba en el altar y quedó inmóvil y absorta en dolorosa meditación. La lámpara de la capilla iluminaba de lleno su hermoso rostro, encima del cual brillaba aún la diadema de perlas que se había puesto unas horas antes. Dolores lloraba silenciosamente en un rincón, pero su hermana parecía no verla. Sir Henry no osaba hablar y con el corazón oprimido volvió hacia la barricada.

Los indios, desanimados por la manera en que habían sido recibidos, espantados por los efectos mortíferos de las armas de fuego, que tanto temían, habían concluido por alejarse. Sir Henry quería perseguirlos; pero don Esteban se opuso á ello.

—En campo raso, dijo, ó en los bosques, podrían tomar su desquite. Por lo demás, nuestro triunfo es completo y le aseguro que no volverán en mucho tiempo.

Preocupado don Esteban con las peripecias de la defensa, no había visto caer á José. Al saber su muerte, abundantes lágrimas cayeron por sus mejillas. Sentía instintivamente que este fin trágico y prematuro amargaría el resto de su existencia. El dolor de Mercedes, profundo y reservado como lo había sido su afecto, pero en el que se había podido percibir el duelo de toda una vida, fué para don Esteban una penosa revelación. No obstante, respetando el velo de piadosa serenidad y de dulce tristeza en el que su hija envolvía su pena silenciosa, no le habló nunca de José.

Muy poco tiempo después, sir Henry recibió una carta que le llamaba á Londres. Con verdadero pesar se separó de sus amigos de Santa Rosa, en cuya compañía había

[372] En el original francés «javelot» (1864, p. 359). Las otras versiones traducen por «dardo» (1990, p. 84; 2018, p. 121). De acuerdo con el diccionario de Núñez de Taboada, «azagaya, venablo: lanza arrojadiza» (1859a, p. 510).

desaparecido, al menos por algún tiempo, su melancolía y de cuyas penas y alegrías había participado.

Don Esteban González le escribió unos meses después de su partida. Decíale que no se tenía noticia alguna de Carmen ni de su hijo Manuel. No se dudaba que había sido este último quien, arrastrado por su madre y arrepintiéndose acaso de su debilidad, había enviado á Palomo á la estancia con la palabra de alerta que los había salvado; mas, cosa extraña, ni los indios mansos ni los del Chaco podían dar noticias de Carmen ni de Manuel. El parecer de Eusebia era que el demonio se los había llevado en castigo de su ingratitud.

Acerca del fin trágico de José, diferían también las opiniones. Algunos pensaban que los caciques, temiendo en el fondo el ascendiente de un jefe joven, instruído é inteligente, habían aprovechado el tumulto del ataque para herirle á traición. Otros creían que José, colocado en la más cruel de las alternativas, se había él mismo dado la muerte.

Don Esteban añadía que Mercedes le había manifestado formalmente su intención de permanecer con él y que Dolores decía que jamás dejaría á su hermana.

Diez años después de los acontecimientos que acabamos de relatar, un amigo de sir Henry, teniente en la marina real, se encontraba con la fragata de guerra de Su Majestad, la *Oberón*, en las aguas del río Paraná. Cierto día halló en su cartera una carta en la que ya no pensaba y que sir Henry le había dado para sus antiguos amigos del desierto. El oficial tomó al instante su resolución; pidió caballos y un guía y salió para Santa Rosa. Llegó á la puesta del sol. A la puerta de la casa halló á un anciano ciego, sentado en un sillón entre dos personas jóvenes aún y de notable belleza, las cuales vestían el hábito de religiosas profesas[373], habiendo hecho todos los votos, salvo el de clausura, cuya circunstancia permite á las profesas el quedar con sus familias. Sobre sus hábitos de merino blanco descendía por delante una ancha faja de tafetán negro que formaba una cruz sobre el pecho. Un peto de batista plegado rodeaba el óvalo perfecto de su rostro y un largo velo de muselina blanca, cubierto de crespón negro, encuadrando su frente, descendía hasta el borde de sus ropas largas y caídas. Aquella severa vestimenta, no destituída de gracia y de poesía, daba un nuevo encanto á las dos hermanas que aún se encontraban en el apogeo de su belleza[374].

Al extranjero se le recibió como en otro tiempo á sir Henry. Don Esteban le hizo mil preguntas sobre su amigo de antaño y sonreía pensando que no había olvidado á Santa Rosa ni á sus habitantes.

En el desierto, las costumbres no cambian[375]. El oficial de marina halló las cosas exactamente como sir Henry se las había descrito; las flores, las avecillas, los bordados,

[373] En cursivas en el original francés (1864, p. 361). Se conserva esta grafía en el mismo párrafo.

[374] La subordinada es un agregado de la edición de 1914.

[375] En el original francés: «les habitudes ne changent guère» (1864, p. 361) [«las costumbres casi no cambian» (1990, p. 86; 2018, p. 124)].

el jardín, á Eusebia diez años más vieja, es verdad y muy parecida á una momia ambulante, pero llena aún de actividad é iniciativa; solamente faltaban las gacelas, y el oficial iba á pedir nuevas de ellas[376], cuando al pasar frente á la capilla, cuya puerta estaba abierta, entró y vió depositado sobre la primer[377] grada del altar, un pequeño collar de cuero trenzado guarnecido de rosetas de plata cincelada. Aquel recuerdo, que Mercedes había confiado á un asilo inviolable como la fidelidad de su afecto, le recordó lo que sir Henry le había referido, y calló, sabiendo que, sobre todo en la vida de las mujeres, los recuerdos que más las embargan son aquellos de los que menos hablan y de los que nunca hay que hablarles. Sin embargo, no podía dejar de deplorar la vida solitaria de las dos hermanas; y cierto día, que hacía alusión á eso en presencia de ellas, Mercedes respondió con sencillez:

—Tuve que sufrir, siendo muy joven, una gran prueba. Me resigné, porque Dios lo quiso así. ¿Por qué he de tener otra voluntad distinta de la suya?[378].

FIN[379].

Referencias bibliográficas

Bayo, C. (1910). *Vocabulario criolloespañol SudAmericano*. Madrid: Imprenta de los Sucesores de Hernando.

Beck-Bernard, C. ([1864] 2015). *La República Argentina* [A. Crolla, Ed.; M. De Nora, Prol.; L. Piarrou de Campana, Trad.; S. Zénarruza de Clement y V. Cerati, Rev.]. Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral.

Beck-Bernard, L. ([1864] 1914). *La Estancia de Santa Rosa. Novela de costumbres argentinas*. Buenos Aires: Biblioteca Selecta Americana

Beck-Bernard, L. ([1864] 1990). *La Estancia de Santa Rosa. Escenas y recuerdos del desierto argentino* [I. Bignon, Trad.]. Santa Fe: Alianza Francesa de Santa Fe y Universidad Nacional del Litoral.

[376] En el original francés: «demander des nouvelles» (1864, p. 361) (pedir noticias o preguntar por).

[377] Apócope incorrecta del femenino, por «primera» (1914, p. 136).

[378] Hay algunas diferencias con el original francés: «j'ai bien souffert, je souffre encore. Je suis heureuse néanmoins de nourrir ma douleur dans l'isolement. Le ciel m'a fait cette destinée; pourquoi aurais-je une autre volonté que celle de Dieu?» (1864, p. 361) [«sufrí mucho, sufro aún. Soy dichosa sin embargo alimentando mi dolor en el aislamiento. El cielo me deparó este destino: ¿por qué habría de tener otra voluntad que la de Dios?» (1990, p. 87; 2018, p. 124)].

379 No aparece esta palabra en el original francés, sino la firma de la autora: «Mme. Lina Beck» (1864, p. 361).

Beck-Bernard, L. ([1864] 2013). *El río Paraná. Cinco años en la República Argentina*. Santa Fe y Entre Ríos: Ediciones UNL y EDUNER.

Beck-Bernard, L. (2018). La estancia de Santa Rosa. En *Trilogía narrativa y ensayos* (pp. 55124) [A. Crolla, Ed. y Prol.] [V. Cerati y S. Zenarruza de Clément, Trads.]. Santa Fe: Ediciones UNL.

Bernis, F., De Juana, E., Del Hoyo, J., Fernández-Cruz, M., Ferrer, X., Sáez-Royuela, R., y Sargatal, J. (1994). Nombres en castellano de las aves del mundo recomendados por la Sociedad Española de Ornitología (Segunda parte: Falconiformes y Galliformes). *Ardeola*, *41*(2), 183191.

Biasatti, N. R. (2016). *Las eco regiones. Su conservación y las áreas naturales protegidas de la provincia de Santa Fe.* Santa Fe: Ministerio de Medio ambiente.

Cantero, J. J., Núez, C. O., Bernardello, G., Amuchastegui, A., Mulko, J., Brandolin, P., Palchetti, M. V., Iparaguirre, J., Virginil, N., y Ariza Espinar, L. (2019). *Las plantas de importancia económica en Argentina*. Río Cuarto: UniRío.

Chateaubriand, F. A. de (1826 [1839]). *Las aventuras del último Abencerrajes* [Sicilia, M. J., Trad.]. Barcelona: De Oliva.

De Valenzuela, G. M. (1729). *Historia de la vida, y martyrio del beato Juan Nepomuceno, canonigo de la Santa Metropolitana Yglesia de Praga*. Roma: Imprenta Juan Zempe.

Diccionario de la Lengua Española (2019). (*DLE*). Recuperado de: https://dle.rae.es/

Diccionario Panhispánico de Dudas (2005). (*DPD*). Recuperado de: https://www.rae.es/dpd/

Enciclopedia Británica (2020). Recuperado de: https://www.britannica.com/

Fradkin, O. R., y Ratto, S. M. (2012). Reducciones, blandengues y "el enjambre de indios del Chaco": entre las guerras coloniales de frontera y las Guerras de la revolución en el norte santafesino. *Folia Histórica del Nordeste*, (20), 2347.

Garzón, T. (1910). *Diccionario argentino*. Barcelona: Comisión Nacional del Centenario de la Revolución de Mayo y de la Universidad Nacional de Córdoba (República Argentina).

Leonardi, C., Riccardi, A., y Zarri, G. (Dirs.) (2000). *Diccionario de santos* [vol. 2]. Madrid: San Pablo.

Levene, R. (1963). *Historia Argentina Contemporánea 1862-1930*. Buenos Aires: El Ateneo (15 tomos).

Lucaioli, C. P. (2005). *Los grupos Abipones hacia mediados del siglo XVIII* [tesis de licenciatura, Universidad de Buenos Aires]. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.

Lucaioli, C. P. (2011). *Abipones en las fronteras del Chaco. Una etnografía histórica sobre el siglo XVIII* [tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires]. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.

Luna, F. (2005). *Breve historia de los argentinos*. Buenos Aires: Booket.

Micheletti, M. G. (2010). Entre gauchos y gringos. Costumbres nacionales y extranjeras en Santa Fe (1880-1900). *Temas de Historia Argentina y Americana*, (16), 227-257.

Montes Muñoz, J. (2007). Las culturas del nacimiento. Representaciones y prácticas de las mujeres gestantes, comadronas y médicos [tesis de doctorado, Universitat Rovira I Virgili]. Recuperado de: https://www.tdx.cat/handle/10803/8421.5

Nuevo Diccionario Histórico del Español (2020). [en línea]. Real Academia Española. Recuperado de: http://web.frl.es/DH.

Núñez de Taboada, M. (1859a). *Diccionario francés-español y español-francés: más completo que todos los que se han publicado hasta ahora* (t. 1). París: Rey et Belhatte.

Núñez de Taboada, M. (1859b). *Dictionnaire Espagnol-Français et FrançaisEspagnol: plus complet tous ceux publiés jusqu'a ce jour* (t. 2). París: Rey et Belhatte.

Parodi, C., Luna, K. V., y Helmer, A. (2012). El leísmo en América y en España: bifurcación de una norma. *BHS*, *89*(3), 217236. doi:10.3828/bhs.2012.17

Prieto, A. ([1996] 2003). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina (1820-1850).* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina

Romero, J. L. (1997). *Breve historia de la Argentina*. México: Fondo de Cultura Económica

RichardJorba, R. (2006). Formación, crisis y reorientaciones de la vitivinicultura en Mendoza y San Juan, 19702000. Aportes para el estudio del sector en la Argentina. *Boletín geográfico*, *28*, 79122.

Santa Biblia (1964). Traducida de los textos originales. Décima edición. Madrid: Ediciones Paulinas.

Sarmiento, D. F. [1845] (1939). *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina.* La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Edición crítica dirigida por Luis Alberto Palcos.

Segovia, L. (1911). *Diccionario de argentinismos. Neologismos y barbarismos*. Buenos Aires: Coni Hermanos.

Stépánek, P. (1990). San Juan Nepomuceno en el arte español y novohispano. *Cuadernos de arte e iconografía*, *6*(3). Recuperado de: http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/6/cai-6-2.pdf.

Tábet, M. A. (2007). *Introducción al Antiguo Testamento III***.** *Libros poéticos y sapienciales*. Madrid: Ediciones Palabra.

Zavala Cepeda, J. M. (2007). Teoría y práctica indígenas de la guerra en las fronteras de la América hispánica del siglo XVIII: el caso de los mapuche o araucanos. En D. González Cruz (Coord.), *Propaganda y mentalidad bélica en España y América durante el siglo XVIII* (pp. 93-119). Madrid: Ministerio de Defensa.

Herminia Brumana (1897-1954)

Las desorientadas[380]

I

Hacía tres años que no veía a mi amiga Hilda Romieux. Cuando la dejé era una graciosa chica de veinte años. Ahora se me aparecía una interesante mujer, bien que interesante siempre lo había sido.

En la escuela, al hablar de Hilda, se decía invariablemente:

—A Hilda todo le queda bien.

Y era verdad. Hilda, que no era una belleza, tenía un encanto especial. Hasta sus mismos gestos poseían alma propia.

Probablemente, esto era así porque emanaba de Hilda un aire de franqueza que subyugaba. No la franqueza de la muchacha inculta que no tiene bastante trato social, sino la sinceridad de quien sólo quiere aparecer tal cual es: físicamente, y en su voz, sus acciones y sus gestos.

Nos habíamos hecho amigas, pero nuestra amistad era tan respetuosa que jamás nos hicimos la más pequeña y molesta broma. Yo era menor que ella y esto detenía en mí ciertas preguntas que hacen las mujeres cuando están en esa tonta edad de los 15 a los 18 años. Sobre todo que Hilda, en uno de nuestros primeros paseos, dijo como hablando consigo misma y pensando en otra cosa:

—Yo no sé por qué cuando dos muchachas se reúnen hablan sólo de tonterías: o la crítica a la amiga o el triste tema de lo que ellas llaman «el filito»[381] o «el programa»[382]. Casi nunca hablan del amor ideal. Y menos de la casita, de la dulzura del pequeño hogar. Y menos todavía del hijo, con el que sueñan las mujeres fuertes. En cambio, hablan del muchacho que les hace tantas «pasaditas»[383], y no falta alguna más ingenua o

[380] La transcripción respeta las grafías, la puntuación y la tipografía de la última versión publicada del relato a la que se tuvo acceso. Brumana, *Obras completas* (1958).

[381] Por "filito" se designa, en el lenguaje popular de la época en Argentina, un noviazgo pasajero o sin importancia. La tercera acepción de «filo» en la *DLE* indica «m. Arg. Persona que entabla relaciones amorosas pasajeras» (*DLE*, 2020).

[382] Según el *DLE*, «programa» sería una expresión coloquial sobre todo utilizada en Uruguay, con el sentido de «relación amorosa furtiva y pasajera», «cita» o incluso «persona con quien se tienen relaciones sexuales pasajeras» (*DLE*, 2020). Por el contexto, sin embargo, sin duda en este caso no se refiere a la relación sexual sino al vínculo amoroso superficial.

[383] Este diminutivo de la expresión «pasada», según el *DLE*, es habitual en Uruguay y significa «visita rápida» (*DLE*, 2020).

más audaz, que no vacile en contar cómo él la besa mordiéndola. Y se dá[384] también el caso más doloroso, de dos o tres muchachas que se ríen refiriéndose cuentos obscenos, frases de doble sentido, o comentando lo último que leyó una de ellas en un libro de medicina. Y a mí, que he tenido muchos novios y no soy ingenua, me resultan ingratas esas charlas insubstanciales.

Por lo demás, yo no alcanzaba a comprender a Hilda. A veces se me antojaba generosa, altiva, digna. Otras… En más de una ocasión, al pasar las dos junto a una chica, me dijo Hilda:

—¡Qué preciosura! ¿Viste?

Yo le hacía notar que la chica había oído y que no me parecía linda.

Y ella argumentaba entonces:

—Ya sé que no es linda, pero he proporcionado a esa criatura un momento de felicidad… A mí nada me costó decir eso…

De inventiva exagerada, tejía leyendas sobre ciertos personajes históricos que le eran simpáticos.

* * *

«…Y resultó que Simón Bolívar[385] se internó en una callejuela sombría. Iba envuelto en su capa y llevaba echado atrás el sombrero, que dejaba al descubierto su frente altiva. Anochecía. Al doblar una esquina, tres embozados le detuvieron.

—¿Qué queréis? —vibró altanera la voz del libertador[386].

Uno de ellos respondió:

—Vuestra vida, por traidor al Rey[387].

—Mi vida —dijo Bolívar—, os la daré en el campo de batalla u otro día. Ahora no puede ser. Aunque seáis asesinos, sois españoles, casta de hidalguía. Y ningún español hace sufrir a una mujer, ni por el mismo Rey. Vosotros no podéis quitarme la vida ahora, porque haríais sufrir a una mujer: mi amada, que me espera hoy.

Los embozados bajaron la cabeza.

—Mirad —dijo Bolívar, enseñando un retrato de mujer.

---

[384] Se coloca la tilde en «da» porque aún no regía la norma actual de la *RAE* respecto de los monosílabos (*Diccionario Panhispánico de Dudas*, 2005).

[385] Simón Bolívar (1783-1830) fue un político y militar nacido en la actual Venezuela. Lideró las campañas por la independencia de España de las provincias del Virreinato de la Nueva Granada (*Enciclopedia Británica*, 2020).

[386] Referencia a Simón Bolívar (1783-1830), por considerársele responsable de la libertad de gran parte de América del Sur (*Enciclopedia Británica*, 2020).

[387] Se refiere al rey Fernando VII de España (1784-1833).

A la luz de una ventana entreabierta, aquellos hombres observaron el retrato: era una hermosísima mujer, con unos ojos que parecían implorar.

—Id con Dios —dijo el que habló primero.

Bolívar continuó su camino. Y al día siguiente ganaba a los españoles una gran batalla. De esta manera, los ojos de su amada decidieron la suerte de Venezuela[388]».

—¿Y dónde leíste eso? —preguntamos a Hilda.

—En no sé qué historiador… o en ninguna parte, quizás. Al fin y al cabo, los historiadores, ¿no inventan que es un gusto?

* * *

En la escuela las chicas simpatizaban con los distintos partidos políticos.

—Y tú, ¿qué eres? —Le preguntaban a Hilda.

—¿Yo? Mujer.

Lo decía con un gesto de altivez, que era un símbolo. Mujer. Y eso bastaba. Mujer… ¿Cómo habría de mezclarse en política de comité, política con rótulos?

Un compañero le dijo un día:

—Hilda, no se puede ser neutral. ¿Aliadófila o germanófila[389]?

—¿Yo? Mujer. Contraria a todos los gobiernos y a todos los hombres que pelean, porque toda guerra es el deseo de prevalecer por la fuerza, aunque digan ¡qué ironía!, que la impulsa el derecho.

Hilda, ¿era buena, mala? No sabría decir cómo era Hilda.

¿Inteligente, estudiosa? En la escuela ayudaba a todas, y sabía cuando se le ocurría saber. Pero no pasaba un mes sin suspensiones. Hasta perdió el tercer año, porque en una clase de Instrucción Cívica expuso su teoría sobre el patriotismo. Me parece oírla aún, cuando dijo aquellas palabras que le valieron la pérdida del curso:

—Yo, señor profesor, hago del patriotismo una religión. Y como en las religiones, en mi patriotismo no se hace cuestión de raza ni de límites, ni de idioma para admitir súbditos. Mis hermanos de patria son los que tienen mis mismos ideales, mis mismos sentimientos generosos. Profeso un patriotismo espiritual, una nacionalidad de sentimientos. Y considero hermano, bien hermano, al uruguayo, al español o al francés que sueña en mejorarse y mejorar. Pero no es nada para mi corazón, aunque la ley me lo

[388] País liberado por Simón Bolívar.

[389] Se refiere a las alianzas enfrentadas en la Segunda Guerra Mundial, los Aliados (Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos, la Unión Soviética y, en menor medida, China) y el Eje (Alemania, Italia y Japón). Dado que este último incluía a Alemania, los personajes aluden a él con la expresión «germanófila» (*Enciclopedia Británica*, 2020).

imponga, el puestero criollo[390] cuyo deal[391] sea solamente beber y tenderse borracho junto al caballo.

Siguió disertando en el mismo tono. El profesor replicó que ella, como futura maestra[392], no debía hablar así, y que probablemente estaría influenciada por libros revolucionarios[393]. Ella contestó que nunca había leído nada en ese sentido. Y a los pocos días perdió el curso. De este modo, Hilda Romieux cortó para siempre su carrera de maestra.

Después que fue obligada a abandonar la escuela, no conversábamos tan a menudo. Sin embargo, yo buscaba siempre su compañía. Sin saber por qué, después de haber caminado con Hilda, me quedaba el alma con una melancolía dulce y rara. Sentía deseos de ser buena; a veces hasta de rezar, de leer versos o de oír música.

No sabía explicarme por qué me ocurría esto. Ahora pienso que, sin hablar precisamente de Dios, ella, haciéndome observar el encanto del cielo, de la rama, del arroyo, del chicuelo[394] rubio, me penetraba de un sano misticismo, me inculcaba la adoración

[390] Según la *RAE*, el uso particular de «puestero» en Argentina refiere a una persona que tiene a cargo una hacienda (*DLE*, 2020). Sin embargo, es probable que aquí Brumana utilice el sentido más general de «persona que atiende un puesto de venta» (*DLE*, 2020). El adjetivo criollo remite a lo que en la época constituía, en el contexto del flujo migratorio de principios de siglo XX, la base de lo que se consideraba la identidad nacional: el ser criollo. En este caso, la aclaración de que se trata de un puestero "criollo" probablemente implique una oposición entre las conductas que se consideraban propias de quienes nacían en Argentina y las de los inmigrantes europeos que llegaban al campo argentino con intención de trabajarlo y reunir dinero para sus familias. Como explica Chicote, «Los criollos podían ser calificados positivamente como patriotas, o negativamente como ladinos» (2013, p. 22).

[391] Errata por «ideal».

[392] Esta indicación permite suponer que Hilda y la narradora concurren a una Escuela Normal. Este tipo de instituciones de formación secundaria dedicada a mujeres las habilitaba a trabajar como maestras de primaria al finalizar sus estudios. La primera Escuela Normal fue creada por el presidente Domingo Faustino Sarmiento en 1870. La formación de maestras dejó de funcionar en el nivel medio y pasó a ser una orientación de la educación terciaria en 1968 (Rodríguez, 2019).

[393] Probablemente, el docente se refiera a textos de orientación anarquista. Como señala Aiziczon, a principios de siglo XX había en Argentina una gran difusión de literatura con esta orientación ideológica: «Lograron una aceptación muy grande en el proletariado porque además desarrollaban una intensa vida política con inserción territorial. Fundaban bibliotecas populares y teatros, realizaban actividades para niños y para el poco tiempo de ocio que las jornadas laborales permitían, daban conferencias, editaban libros y periódicos obreros en varios idiomas -como *La protesta Humana* o *La voz de la mujer*-. Es decir, en términos culturales el anarquismo no tuvo rivales» (2016, §7).

[394] El diminutivo "-uelo" tiene probablemente aquí un valor afectivo (*Oxford University Press*, 2020). La narradora parece referirse a un niño que representaría la inocencia y la belleza.

de Dios en sus obras y no en la abstracción ridícula en que la convirtieron los hombres. Ahora me doy cuenta de que su conversación, exenta de chismes, elevaba mi espíritu.

Después yo había regresado a mi pueblo y no nos habíamos escrito jamás. Y a los tres años la encontraba más interesante que antes, con sus ojos de misterio más hermosos que nunca, y con el mismo cariño para mí.

—¿Y qué dices, chiquita? —me preguntaba sonriendo.

—Nada, lo de siempre. Estoy cansada del pueblo, de todo… Hasta de la escuela, aunque hace apenas tres años que soy allí maestra.

—¿No te casaste?

—No.

—Yo sí. Y soy feliz…

La miré seriamente. Me parecía imposible, insólito.

—¿Pero tú no te casaste? —insistió ella.

Quedó callada y pensativa un momento.

—Mira, siempre he pensado que, como yo hasta hace poco, tú no sabes lo que quieres en materia amorosa. Se me ocurre que no sabes cuál camino tomar para a llegar a la dicha. Que estás en una encrucijada de muchos caminos. Has andado por varios de ellos y a la mitad te has vuelto porque te pareció que no era ése. Y una, otra, muchas veces; tanto, que en andar y desandar, pasaste los mejores años de tu vida para encontrarte al final cansada y en el punto de donde partiste.

Hilda se detuvo un instante, como quien va a decir algo definitivo. Seriamente, mirándome, agregó:

—El camino hacia la dicha no se encuentra; se hace. Hay que hacerlo uno mismo, a golpes de voluntad y de sentimiento. Hay que trazarlo dentro, en la conciencia, hachando malezas y arrojando piedras y llenando los huecos.

Volvió a mirarme a los ojos, con una gran simpatía. Después me dijo, bajando algo la voz:

—Tu amor está desorientado, como lo estuvo el mío, como lo está el de la mayoría de las mujeres hoy. Y la culpa, si puede haberla, está a veces en la influencia de los libros, en los cuales generalmente se narran amores desgraciados. Buenos y malos autores tienen especial interés en divulgar la mentira del amor primero, del amor imposible, del amor romántico, enfermizo. Tú lo sabes. Las novelas que yo, que tú, que todas leemos…

Y como yo quisiera protestar, me dijo:

—Mira, para tí[395] y las que como tú están desorientadas, voy a contarte la historia amorosa de mi vida. Tal vez mi dicha actual sea una lección de optimismo y amor.

[395] Se coloca la tilde en «ti» porque aún no regía la norma actual de la *RAE* respecto de los monosílabos (Diccionario Panhispánico de Dudas, 2005).

Y mientras paseábamos por las calles silenciosas, y luego en la casita de Hilda, ella me abrió su corazón hasta donde el recuerdo sólo había grabado una imperceptible huella casi, para que yo leyera en él el mejor poema de optimismo y sano amor.

* * *

¡Ah, si todas las mujeres abrieran su corazón a las otras! ¡Si les tomaran las manos y, acariciándolas, les enseñaran a vivir y a amar! ¡Si se contaran —como se cuentan las olas, o las flores, o las nubes— todos sus dolores y todas sus alegrías! ¡Si alzaran con su voz una gran plegaria sincera! ¡Ah, si las mujeres se amaran todas, y las más fuertes y las mejores, con una suavidad de madrecitas, enseñaran a las otras, a las pobres de espíritu, a las influenciadas por otros cerebros, a ser felices, a ser buenas, a amar! Hilda comenzó así su relato:

II

A Luis Souza Calmens lo conocí en un bar cinematográfico del pueblo. Era un lluvioso sábado de mayo. A pesar de la llovizna estaba lleno de gente el local, y había tantas familias en los palcos que debimos sentarnos abajo, junto a una mesita, entre la concurrencia masculina.

Todas las chicas me habían hablado de Luis. Era estudiante de medicina, hijo de una familia rica del pueblo. Venía a pasar la semana de mayo[396] en su casa. Autor de un libro de versos.

—Ya verás cómo te va a gustar Luis cuando lo veas…

—¿Sí?

Hacía yo gestos de indiferencia. Tenía diez y seis[397] años y no me había enamorado aún. Pero todo ese sábado pensé en Luis Souza Calmens, sin conocerle.

Luego, en el cinematógrafo:

—Hilda: aquél que entra es Luis.

En ese momento, Luis saludaba sonriente al grupo nuestro.

Me miró. Yo era para él la desconocida. Él, para mí, el autor de versos, estudiante

[396] La semana de mayo es aquella que incluye el 25 de mayo, que en Argentina se considera un día festivo en memoria de la fecha en que, en 1810, se conformó el primer gobierno patrio de ese país. Habitualmente, se utilizaba la expresión «fiestas mayas» para referirse a los festejos que se realizan por este motivo desde 1811 (Gómez, 2009).

[397] Actualmente, este término ha caído en desuso. La *RAE* considera válido solo la forma «dieciséis» (*DEL*, 2020).

de prestigio y el muchacho con fama de tenorio[398]. Lo[399] miré también y empezó el jueguito de las miradas, sostenidas hasta durante algunos minutos, miradas sin expresión, miradas de muñecos!... ¡Jueguito de las miradas!

Cuando salimos del cine, yo iba contenta. Luis me había mirado toda la noche, y esto resultaba un triunfo para mí. Las chicas comentaban.

Esa noche, al acostarme, no pensé en preparar las lecciones para ser la mejor en clase, cosa que podría halagar a Luis en el caso, seguro ya, de que llegara a ser mi novio. Pero se me ocurrió que me había peinado mal hasta entonces poniéndome los cabellos demasiado tirantes sin hacer que una onda graciosa cayera sobre mi sien.

Los días, cuatro o cinco, pasaron llenos de emociones. Nos conocimos. El[400] me habló de su amor. Me habló mucho de su amor. Yo oía con toda el alma. Pero… ¿Eso era el amor? En mí no se producía ninguna sensación extraña de ésas descriptas en las novelas… ¿Amor? Sí, debía ser el primer amor… el ángel dormido que despertaba… Era…

Y así intentaba convencerme de que sentía amor por Luis. Era necesario. ¿Una mujer de diez y seis años, sin amor? ¡Imposible!

A los pocos días, Luis regresaba a sus estudios, y al despedirse, de noche, me pidió un beso.

¡Pedir un beso! A mí no me pareció muy lógico ni natural ese pedir. Y me resistí durante dos segundos aún… ¡Como si el beso de amor se pidiera! ¡Como si, queriéndose, los labios no se entreabriesen instintivamente buscando con ansia el otro labio, para entregarle la pasión hecha alma que es el beso!

Y lo di. Era mi primer beso. Un beso sin vida, sin ansias, sin tristeza, sin alegría… sin amor, en fin. Pero yo, que había leído tanto acerca del primer beso, intenté convencerme de que fué[401] sublime aquel mi beso bendito, aquel pobre beso que había desflorado mis labios de chiquilina.

Luis se marchó del pueblo y comenzaron las cartas. Breves o largas cartas, llenas de descripciones de la tarde que caía, de las estrellas temblorosas, de la noche lluviosa y fría. Y para el alma, para el alma ansiosa, inquieta, palpitante, nada… nada… ¡Todo para el cerebro! Y el cerebro le decía al corazón: ¡qué hermosas cartas de amor! Y el corazón no contestaba nada…

---

[398] Tener fama de tenorio implica que es galanteador y a menudo mujeriego. Es una expresión originada en la fama del personaje Don Juan Tenorio, protagonista de la obra homónima de Tirso de Molina y de Zorrilla (*DLE*, 2020).

[399] Falta signo de exclamación de apertura.

[400] Corresponde «Él».

[401] Se coloca la tilde en «fue» porque aún no regía la norma actual de la *RAE* respecto de los monosílabos (Diccionario Panhispánico de Dudas, 2005).

Pero las cartas fueron cada vez más escasas. Hasta que un día dejó Luis de escribirme.

Tejí entonces una verdadera tragedia en mí. ¡La muerte del primer amor! ¡Aquello que había leído tantas veces! Pensé que había llegado mi muerte moral y el acabóse del corazón… Y empecé a vivir, sugestionada por mis pensamientos, una angustiosa vida. En el fondo, sentía un goce profundo al pensar en mi desilusión: había leído que sufrir era la más grande dicha de los espíritus selectos… Me consideré una heroína de novela, creció mi estimación por mí misma y hasta me admiré. Y[402] desde entonces, yo, en plena edad de reír y correr, de jugar al sol, de amar la vida blanca, de ofrecer mis labios frescos al muchacho bueno, pasé las horas largas sentada en la penumbra de mi piecita solitaria y triste, convencida por mí misma de que aquella muerte de mi amor debía ser llorada eternamente!

* * *

Pasaron meses. Mi naturaleza se rebelaba. No podía acostumbrar mis labios a que no rieran. Mis piernas ansiaban saltar, y mi corazón, —pobre[403] corazoncito mío, estrechado en la frialdad del recuerdo ingrato!—se agitaba clamando por un cariño.

Empecé a mirar a los muchachos. Pero entonces mi conciencia, mi falsa conciencia, aquélla que había hecho yo con los falsos libros, esa conciencia desviada de lo natural, forjada con cerebro, no con impulsos como se forja la verdadera conciencia, se alzaba retadora: «¡No, Hilda, tú no puedes querer más: hay un solo amor, un primer amor, único, fuerte, inconmovible, santo!»[404] Comenzó la caravana de los novios. Tuve muchos, muchos… Todos eran buenos. Pero siempre fija en mí aquella idea de que no podía, no debía querer. Desilusioné a todos. Primero, inconscientemente. Luego con coquetería. Por último, hice sistema de mi maldad. Toda la traición pérfida de la gata inundó mi ser. Turbé la calma de esos muchachos que llegaban a mí, sedientos de la dulzura y la verdad del amor. Me metí en su cerebro, en sus sentidos, en su corazón. Les roí el alma.

Llegaron a mí —o mejor, yo llegué a ellos—, todas clases de hombres. El joven ilusionado, que gastaba en regalos para mí todo el sueldo de su pequeño empleo. El hombre «canto rodado»[405], a quien hacía creer que sería para él el cincel amoroso que

[402] Falta signo de exclamación de apertura.

[403] Falta el signo de exclamación de apertura.

[404] Falta punto y seguido.

[405] El «canto rodado» es una piedra alisada y redondeada a fuerza de rodar impulsada por las aguas (*DLE*, 2020). El uso que aquí se le da puede tener varias interpretaciones. Es posible que Hilda se refiera a que el hombre que describe es una piedra común y sin valor por oposición a la «hermosa piedra»

a golpes de besos le convertiría en una hermosa piedra con forma. El muchacho lleno de prejuicios religiosos y sociales y a quién convencería con el encanto de mi persona. El chiquillín[406], al cual mareaba. Un literato a quien prometí mi amor sería un pedestal para elevarle hasta la cumbre. El hombre de campo, a quien juré que me atraía la paz de la existencia en plena pampa[407]. El libertino, a quien arrullaba con el dejo de la ingenuidad de mis palabras. El anarquista, con el que iríamos por esos mundos pregonando Amor, Justicia, Belleza. El[408] hablaría a los hombres el verbo rojo de la fuerza y la luz. El encendería la sangre joven con la energía de su palabra altiva y libre. El haría surcos, hondos surcos de anhelos de justicia, en los corazones vírgenes de los hombres alejados de la vida múltiple. Y yo, en cambio, llevaría para las mujeres, la frase blanca, la frase blanca y amorosa, que echaría como una bendición[409] como una grata bendición de «aurora blanca» sobre las cabecitas de los chicos. Iríamos así como un símbolo de justicia por el soplo del Ideal, del grandioso Ideal cristiano.

El …

* * *

¡Todos! Y por sobre ellos, los hombres todos — chicos, al fin, inquietos, nerviosos, empeñados en ver en mí, en la mujer que amaban, la madrecita aquélla que tuvieron de niños, que los besaba en la frente y los hacía dormir.

Y todos creyeron mis palabras. ¿Cómo los hombres pueden creer aún en el amor con palabras? El amor, el verdadero, no utiliza palabras. Sóbrale con los ojos que expresan, con los labios para besar y las manos para acariciar…

Y creyeron en el murmullo vano de las promesas. Una mujer que ama no promete. Dá el beso, el beso sublime «que es como un puente de la tierra al cielo». Y da su cuerpo —que es su todo—, sencillamente, lleno de vida, sin llantos inútiles, sin

en la que ella lo podría convertir. También puede aludir al hecho de que el canto rodado no tiene forma propia, sino que ha sido moldeado por el entorno. Otra opción sería entenderlo como metáfora de un hombre inconstante, con una vida caótica, pues va y viene según lo llevan las aguas.

[406] Probablemente «chiquillín» sea un error por «chiquilín», diminutivo coloquial para «chico» (*DLE*, 2020).

[407] La pampa o llanura extensa sin vegetación arbórea es característica de la Argentina y ha tenido un rol muy importante en la definición de la economía del país (Ministerio del Interior de la Nación Argentina, s/d). Es por ese motivo que aquí aparece asimilada al campo, a la naturaleza y en general a lo que no es «ciudad».

[408] Este y los siguientes tres pronombres personales con que empiezan las oraciones deberían llevar tildes.

[409] Falta una coma.

arrepentimientos estériles, sin mirar abajo, sino al cielo, arriba, donde está su amor que es su todo.

Pero un día…

Volvía de la escuela. Mi casa, situada a doce cuadras, parecía esa tarde alejarse cada vez más. Estaba yo cansada de mirar, de caminar, de pensar. Todo me hastiaba. Los chicos de la calle, reunidos en sus juegos, me resultaban montoncitos de cosas, sin vida para mí. La mujer, el joven, todo. Hasta la canción de amor entonada por aquel albañil que volvía del trabajo, me dejó indiferente. Era la primera vez que me ocurría esto. El cano[410] de un obrero fatigado que, al volver a su casa, blancas las manos de cal, entona una canción de fé[411] o de amor, me alza el espíritu. Porque veo en ese hombre un artista, el artista de su oficio. Porque el ladrillo que puso sobre ladrillo, lo colocó con amor, con conciencia, convencido de que su trabajo, por ser suyo, era el mejor y el que mejor debía hacer.

Y pasó el obrero cantando aquella tarde.

Una cuadra antes de llegar a casa, en la esquina, había un hombre. Treinta años, elegante, moreno, pálido, ojos profundamente verdes. Alcé hasta él los ojos cansados de mirar aquella tarde indiferente de septiembre. El[412] se inclinó hacia mí buscándome también los ojos. Y sentí un imperceptible temblor en los labios, en las manos… Tanto, que creí que ese temblor fuera el pajarito rosa que aleteaba…

Dos días más tarde recibía de él una cartita pidiéndome un momento. Firmaba Ricardo.

Al día siguiente, hablamos. Lo de siempre; la pasión encendida por mis ojos, cariño eterno, eterno, si el mañana fuera de uno, y por último el nombre no era Ricardo sino Alberto Suárez. ¿Por qué firmó entonces Ricardo? Un detalle que Alberto borró con una sonrisa.

Era lo que por ahí se dice un hombre culto, instruído[413]. Varios viajes por América y Europa. Sabía hacer versos. En el hotel donde se hospedaba compuso al piano un vals sentimental que llamó «A Hilda».

Todo esto representaba para mí lo más alto a que podía aspirar.

Y empecé a convencerme de que ése era mi amor, mi primer amor, el verdadero, el único, el eterno. Sólo ahora me doy cuenta de que aquello que creí cariño era interés.

---

[410] Probablemente «cano» sea un error por «canto».

[411] Se coloca la tilde en «fe» porque aún no regía la norma actual de la RAE respecto de los monosílabos (Diccionario Panhispánico de Dudas, 2005).

[412] Debería llevar tilde.

[413] No lleva tilde.

Un interés espiritualizado por la convicción de que era amor. Pero interés, al fin, de que ese hombre se casara conmigo, de tener un hogar confortable donde mis amigas fueran, y al lado un hombre elegante y ameno…

Alberto Suárez, mi novio, se fué para terminar su gira periodística y política, por la República. Me escribió literariamente, durante los cinco meses de noviazgo, cartas encantadoramente ideales, líricas, sin una sola palabra que manchara la blancura del papel.

Una noche de marzo, un compañero de estudios que había venido de La Plata[414] fué a buscar un deber. Lo acompañamos con las chicas hasta la puerta. Ahí nos quedamos todos conversando. Del cielo, una estrella, como un suspiro luminoso, corrió en el espacio.

Recordando la creencia vulgar de pedir algo a la estrella que corre:

—Pídele algo —exclamó una de las chicas.

Me acordé de él. Y como sin querer, le dije al compañero:

—A Vd. lo ví[415] con Alberto Suárez el otro día. ¿Lo conoce?

El muchacho, lo mismo que todos, ignoraba nuestros amores, y con esa ingenua luz de la verdad, con esa sencillez sincera de quien no sabe que cada palabra pronunciada es una puñalada en pleno cerebro, contestó con calma:

—Sí, nos conocimos en La Plata. Hace mucho. La mujer de Alberto Suárez era amiga de mamá.

—¿La mujer?

Me pareció que mi voz había salido sollozo. Dentro de mi alma, la amargura y el despecho tejían, apresuradamente, una tela de lágrimas que se enrrollaba[416] en mi garganta.

Sin embargo, no debió conocérseme, porque el muchacho respondió naturalmente:

—Sí, Beatriz. Es muy amiga…

¿Era casado, entonces? ¿Me había ese hombre ilusionado como a una pobre chicuela? ¿Y qué iba a ser de mí ahora, de mí, enamorada, de mí, que tantos proyectos hice, de mí, en fin, golpeada otra vez por el destino?

Y quise saber todo. Rompí la tela de lágrimas que tenía enrollada en la garganta, abrí inmensamente los ojos fijándolos en una estrella, eché atrás la cabeza para que el llanto no surgiera y dije, indiferente, con una sorda indiferencia imposible, con esa indiferencia de las tragedias:

---

[414] Ciudad de la provincia de Buenos Aires, fundada por Dardo Rocha en 1882. Es la cabecera del partido homónimo y además la capital de la provincia (Municipalidad de La Plata, 2010). La separan 56 km de la ciudad de Buenos Aires. Hasta Pigüé, ciudad en la que podría ubicarse este relato, hay más de 500 km.

[415] Se coloca la tilde en «vi» porque aún no regía la norma actual de la RAE respecto de los monosílabos (Diccionario Panhispánico de Dudas, 2005).

[416] Por «enrollaba».

—Sí, ahora recuerdo… ¿Y tiene un hijito, no?

Yo no sabía nada, pero quería saber.

—Dos nenas — dijo el muchacho.

—Verdad, no me acordaba, —volví a murmurar, indiferente.

Después, en la pieza, sobre los libros silenciosos, que me miraban absortos, atentos a mi dolor, a mi desesperado dolor, el llanto surgió. Pero no como otras veces, borrando la amargura, sino ahondándola en el alma, incrustándose, formando alma y amargura una sola cosa informe pero impulsada por la herida del amor propio. ¿Qué atractivo tendría para mí la vida, ahora, con esa desilusión?

Dónde[417] buscaría consuelo? ¿En el amor? Imposible ya. ¿No había sido ése el gran amor de mi vida? ¿Entonces? Y la pobre cabecita mía, afiebrada, temblorosa, cansada de llorar, se alzó de la almohada, lentamente, serenamente casi… Los brazos se extendieron… Y los labios pronunciaron secretamente:

—Muerte…

Sí. Iba a suicidarme. Así, al otro día, un certero balazo en la sien…

Pero la naturaleza se encargó de triunfar sobre el dolor, y la necesidad del sueño me hizo dormir fácilmente, sin un sollozo, y me sumió en la inconsciencia hasta el otro día.

Me había olvidado casi… Ah, pero no, yo debía matarme… No podía sobrevivir a la desilusión. Antes escribiríale a él una carta.

Y la carta fué escrita. Una carta blanca, llena de perdón y ternura. Una carta donde constaba el sacrificio de mi vida en bien a la de su mujer e hijitas. Una carta literariamente llorada. Una profunda carta de perdón y amor.

Después, ansiosamente, los días siguieron en espera de la respuesta. ¿Qué diría Alberto? ¿Como justificaría su acción? ¿Me quería igualmente?

La respuesta llegó. Otra carta literariamente llorada. Me decía que él no había tenido el valor de confesármelo todo, que se había casado muy joven, que ya no vivía con su mujer, que era yo la única amada de su vida entera y que lo siguiera amando.

¿Amando? ¿Y para qué? Si él no habría de casarse conmigo. Yo lo seguiría amando en silencio toda la vida, pero él no sabría nada de mí nunca más…

Y me olvidé del suicidio. Justificaba mi cobardía de no matarme diciendo que era más lírico sufrir en vida. Una larga vida sin besos amados.

¿Ah,[418] la fruicción[419] enfermiza de la tristeza arrancada a la fuerza, después de mucho pensar en ella! ¡El goce romántico de creerse víctima del destino, víctima del dolor! Y, sobre todo, mi sacrificio y su sacrificio de dejar dormir los recuerdos, de

[417] Falta el signo de apertura en el original.

[418] Probablemente, el signo de pregunta debió ser un signo de exclamación.

[419] Probablemente, fruición.

no escribirnos más y tener unidas las almas, todos los días, todas las horas, todos los instantes.

Porque yo seguía creyendo que me amaba. Hasta entonces todos los libros me enseñaron que amor era sólo palabras hermosas. ¡Y tantas palabras hermosas dijeron sus labios!

Levanté en mi pecho —como en las novelas— un altar donde veneraba el recuerdo. ¿Por qué nos enseñan desde pequeños a venerar lo ido? ¿Por qué lloramos a los muertos, por qué adoramos lo que fué, en vez de alzar al presente, al grandioso presente, donde está de pedestal todo el pasado y de cúpula todo el porvenir? ¿Valía la pena llorar el amor imposible? Nada hay que valga una lágrima como no sea la desesperación de la impotencia presente.

Y después, ¿era amor?

No. Ese hombre se engañó, no me quiso. Porque al amarme de verdad, hubiérame dicho, antes de darme su nombre siquiera:

—Oye, soy casado, pero te amo. No esperes de mí lo que no puedo ser.

Y entonces, si yo hubiera sido una verdadera mujer, blanca y altiva, como una paloma de amor, hubiera alzado mis alas llegando al cielo, para decirle:

—Yo no espero de tí más que amor…

Pero él mintió… Y yo había entrevisto en ese hombre al marido que me tendría en una casa confortable donde mis amigas elogiarían la elegancia y el buen gusto de todas las cosas, en las que él pondría la gracia y la distinción de su espíritu.

* * *

Jorge Díaz era el representante de una gran casa cerealista[420] que estaba situada frente a la nuestra. Jorge había nacido en mi pueblo, pero estuvo ausente de él desde su niñez. Cuando volvió tenía veinticuatro años. Entonces le conocí.

De estatura mediana, delgado, pálido, sin nada absolutamente de afeminado, daba la noción de un hombre delicado, suave, con una delicadeza y suavidad enérgicas, subrayadas por una frente amplia y lominadora[421]. Era sumamente simpático. Me gustó el muchacho y nos hicimos buenos amigos.

Casi diariamente, al entrar o salir de su escritorio, conversábamos largos ratos. Los momentos a su lado me parecían cortos. Es que Jorge, discreto por naturaleza, jamás hablaba de él mismo y, en cambio, atendía con interés lo que yo decía. Sin haber sido jamás un estudioso, él, que había aprendido en la lucha diaria, en el libro de la vida, te-

[420] Las casas cerealistas tenían un rol muy importante en la economía argentina de la época, por lo que puede deducirse de esta afirmación que Jorge Díaz tenía una muy buena posición (Volkind & Barlaro, 2016).

[421] Probablemente, dominadora.

nía un criterio especial sobre cada asunto que presentaba. Discutíamos a veces extensamente para terminar sonriendo de nuestro afán de cambiar el aspecto de la humanidad con nuestras palabras. Sobre todo, sonreíamos de nuestra ingenuidad. El,[422] un hermoso muchacho, yo, una jovencita, ¡y pasar discutiendo! Las discusiones —que jamás traen la luz— parecen propia[423] de los viejos o los tontos. Pero en plena juventud…

Y una vez nos dimos cuenta de ello. Habíamos charlado mucho, tanto, que Jorge dijo, pensativo:

—¡Cuántas palabras y cuánto tiempo perdido!

—¿Perdido?

Me reí. Pero cuando fijé en sus ojos los míos, me pareció ver en el fondo una gotita de llanto. Otras veces también habíala sorprendido. Y me dió[424] miedo. Miedo de que se enamorara del todo de mí. De mí, que no podía querer. Y empecé a hablarle con angustia casi:

—Nosotros, Jorge, no podemos hablar nunca de amor. Yo lo quiero demasiado como amiga, y no tendría valor para engañarlo, para hacerle concebir ilusiones…

—¿Y acaso usted no podrá amar?

—Jamás. Yo soy una alondra hermosa. Dios me dijo: canta. Me posó así en cualquier rama. Río, beso, canto. Y florece la rama. En seguida alzo el vuelo. La rama se agita, llora. No. Yo no puedo volver a ella. Yo canto y vuelo. Así lo quiso el destino. Una vez, usted lo sabe, Jorge, una vez quise posarme para siempre. Alzar un nido en un árbol. Un grande y blanco nido. Cantaría allí para siempre. Pero la rama era débil…

—O no colocó bien el nido…

—Tal vez. Lo cierto es que cayó el nido deshecho. Desde entonces no volví a juntar pajitas para el nido. Canto y vuelo. Cuando la rama florece, me voy. No es mía la culpa. Así lo quiere mi suerte.

—¿Y entonces?

—Y… soy una muchacha que ríe, canta y pasa ante los hombres. Las otras mujeres me repudian. Yo sigo. En cada rama donde canto o sea en cada corazón que engaño dejo una gota de llanto, mezclada con mi risa. Llanto arrancado del alma, ante el recuerdo de aquella vez que amé, y que no pudo ser: cuando quise alzar el nido y el nido se vino al suelo, deshecho.

Jorge no volvió a hablarme de amor. Yo leía en sus ojos una profunda tristeza.

El sabía toda mi historia amorosa. La conocía con detalles. En el tiempo en que rechacé su amor, empecé a tener relaciones con otro muchacho del pueblo. Era bueno y parecía

[422] Debería llevar tilde.

[423] Debería estar en plural.

[424] Se coloca la tilde en «dio» porque aún no regía la norma actual de la *RAE* respecto de los monosílabos (*Diccionario Panhispánico de Dudas*, 2005).

comprenderme, mejor dicho, me comprendía. ¿Qué hombre que ama no comprende a una mujer?

Me acostumbré a él, y a pesar de que íntimamente yo me repetía que no podía quererlo —no era este amor, imposible, ni primero—, resolví casarme. Mi naturaleza reclamaba formar un hogar… Nos comprendíamos.

Pero un día volvió a hablarme mi falsa conciencia:

—¿Cómo te casas si tú no puedes amar, porque ya amaste del todo aquel imposible? Y si él, aquél a quien guardas en el corazón, sabe que te casas, ¿no pensará que tu amor fué[425] mentira?

¡Ah, la voz de la falsa conciencia hecha de libros y de cosas viejas, que me ordenaba dejar la felicidad viva, palpitante, del hombre que me haría su mujer, por la dedicación al pasado, a la adoración de un pasado imposible, lleno de mentiras y fantasías!

Y dejé el compromiso. Por la centésima vez en mi vida desandaba el camino seguido, creyéndolo equivocado. Y dejé la felicidad, como lo había hecho con Jorge, o con cualquiera de ésos a quienes ilusioné, para luego engañarlos brutalmente. La felicidad estaba en mí y yo no quise verla. La dicha la hace la mujer. La dicha suya. La de los otros.

Pasaron días.

La flor del recuerdo no alcanzaba a perfumar toda mi existencia. Sentía por momentos un gran vacío. Recurría al libro, a la novela del amor primero, y ya no asomaba el llanto a mis ojos. Es que pasaban los años y yo aprendía en el libro de la vida que el dolor es muy grande cuando tiene por causa algo grande y no la sensiblería de una imaginación desviada.

Un ansia de querer agitaba mi corazón. Luego la primavera trajo con sus cantos y sus flores el grandioso himno de amor que se insinuaba en la sangre…

Allí otra vez, en la quietud de la piecita llena de sombra, una mañana de sol, radiante, espléndida, pensé, al oír los pájaros en el jardín: «¿Si los pájaros pequeños y débiles cantan, por qué no he de estar contenta yo también?»

—Los pájaros aman y son más fuertes que tú — díjome Dios.

Salí al jardín. Frente a una enredadera púseme a pensar en la inutilidad de mi vida consagrada al recuerdo… Yo era una inútil, porque no tenía amor… Y me acordé de aquello: «lo inútil debe suprimirse». Miraba la planta insistentemente para no dejar caer mis lágrimas.

—Adiós, Hilda —vibró alegremente la voz de Jorge Díaz—. ¿Qué busca?

Sentí un estremecimiento. Aquella voz tan grata… Tuve la intuición del comienzo de algo grande y contesté a su pregunta, esforzándome por reír:

[425] Como en otras ocasiones, aquí se coloca la tilde en «fue» porque aún no regía la norma actual de la *RAE* respecto de los monosílabos (*Diccionario Panhispánico de Dudas*, 2005).

—Amor…

—¿Amor? —Jorge se acercó—. El amor, Hilda, no se busca. El amor está dentro de uno mismo. Amor es voluntad de querer.

Y como yo alzara hasta él mis ojos llenos de angustia, Jorge siguió, con su voz que era ruego y caricia:

—Hilda, quiera amar y amará. La voluntad es Dios… Quiera amarme… a mí, que hace tantos años espero…

Una frescura inmensa se hizo en mi corazón… Mientras, los pájaros cantaban. «Si los pájaros, pequeños y débiles, cantan, por[426] qué no he de estar contenta yo también?»

—Los pájaros aman —me dijo Dios—. Y son más fuertes que tú.

La frescura se ensanchaba en mi corazón. El sol, entretanto, amaba a la tierra… Y todavía dudé:

—¿Y si no puedo querer, Jorge? ¿Si me equivoco? ¿Si no es amor?

—Amar no es ningún imposible. Es sencillo y humano. Los hombres quisieron dar al amor carácter divino. Amar es tomar al compañero del brazo para marchar por el breve camino de la vida, tratando, aún con riesgo de romperse las manos y desgarrarse las carnes, de despejar de piedras y de espinas la senda… Hilda: ¿por qué no marchamos juntos?

La voz ya no era ruego ni caricia; era mandato. A su lado, sintiendo el perfume viril de su carne joven y fuerte, me sentí llena de confianza. Yo podía ser útil…

—¿Qué duda? ¿No piensa ahora en la dicha de consagrarse a alguien?

Mi mano y su mano se encontraron sobre una misma flor… Cerré los ojos.

—¿Sí? ¿A mi lado no siente un gran anhelo de descansar? ¿No le pesa esa cabecita, Hilda?

¡Sí! Yo sentía un deseo de dejar caer mi cabeza en aquel pecho…

—Y, sobre todo, Hilda, ponga su mano en el corazón y contésteme. ¿No siente ahora, en este mismo momento, aquí, bajo este sol, entre las flores y los pájaros, que yo podría ser para usted el mejor hombre que le hiciera el mejor hijo?

Tuve un temblor en la sangre. Mis entrañas se agitaron, en un sublime deseo de ser útiles… Y allí, en pleno sol, mis brazos se extendieron y mi boca, como una gran flor herida, buscó ansiosamente la de Jorge…

—Después, chiquita, fuimos compañeros. Yo soy feliz, muy feliz…

Hilda reía. Yo tenía una lágrima.

—¿Primer amor? ¿Amor imposible? ¡Mentira! Toda nuestra vida puede ser amor, amor nuevo día a día. Amor que se hace, limpiando el corazón de rencores y amarguras todas las mañanas al nacer el sol. Y no hacer así, no amar todos los días, un algo presente, palpable a nuestros sentidos, es como cegar los ojos para siempre, después de haber admirado un espléndido paisaje. Es sencillamente un crimen.

[426] Falta signo de interrogación de apertura.

—¿Tanto?

—Sí. Es condenar a la esterilidad, algo tan grande como Dios: el corazón humano, hecho para ser útil como todo lo creado, y amar bien, amar mucho, amar el presente, sin mirar el pasado, como no mira el pasado la flor que perfuma, o el ave que canta o el mar que brama… Chiquita, el amor está dentro de uno mismo. La felicidad no se busca… se hace.

Referencias bibliográficas

Aiziczon, F. (2016, julio 11). Anarquistas en Argentina. *Noticias Conicet*. Recuperado de https://www.conicet.gov.ar/anarquistas-en-argentina/

Chicote, G. (2013). De gauchos, criollos y folklores: los conceptos detrás de los términos. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 42, 19-34

Diccionario de la Lengua Española (2020). (*DLE*). Recuperado de https://dle.rae.es/

Diccionario Panhispánico de Dudas (2005). (*DPD*) Recuperado de https://www.rae.es/dpd/

Enciclopedia Británica (2020). Recuperado de https://www.britannica.com/

Gómez, F. (2009). La primera década de Fiestas Mayas (1811-1820). Su aporte para la construcción de legitimidad en el Buenos Aires posrevolucionario [ponencia]. San Carlos de Bariloche, Argentina. *XII Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia.* Universidad Nacional del Comahue.

Ministerio del Interior de la Nación Argentina (s/d). *Región pampeana*. Recuperado de https://www.mininterior.gov.ar/municipios/gestion/regiones_archivos/Pampeana.pdf

Municipalidad de La Plata (2010). *Historia*. Recuperado de http://www.laciudad.laplata.gov.ar/caracteristicas

Oxford University Press (2020). Recuperado de https://www.lexico.com/

Rodríguez, L. (2019). Cien años de normalismo en Argentina (1870-1970). Apuntes sobre una burocracia destinada a la formación de docentes. *Ciencia, docencia y tecnología, 30*(59), 200-235.

Volkind, P. & Barlaro, R. (2016). Las empresas exportadoras de granos en Argentina durante la etapa agroexportadora (1880-1914): indagaciones y problemas. *Documentos del CIEA*, (11), 5-22.

Ada M. Elflein (1880-1919)

A mano[427]

I

Así que ya sabés, Basilio; el potro blanco. Mansito, sin mañas, pero brioso y de linda alzada[428]. Como para llevarlo después a Buenos Aires.

–Pierda cuidado, niño. Le voy a preparar un «flete»[429] como no lo tiene el señor Rivadavia, con ser Presidente[430]. ¡Ya me lo veo luciéndolo en la Plaza de la Victoria[431], algún día 25 de Mayo[432]!

Enrique Frías, el hijo del patrón, rió satisfecho, como ríen los muchachos de quince años ante una perspectiva que halaga su vanidad. El domador Basilio Gallo era su gran amigo. Enrique había nacido en la estancia, situada en el partido de Luján[433] y donde la familia residía durante todo el año. Desde chiquito, al ver a Basilio, solía tenderle los brazos con un chillido de alegría. Después, fué el paisano[434] quien le enseñó a montar, a enlazar y bolear[435] y a hacerse práctico en todas las faenas y diversiones camperas: autoridad indiscutida para el muchacho y consejero leal y recto en todos los casos de conciencia que un niño suele consultar con un extraño, antes que acudir a sus padres. Estos sabían que su hijo estaba en excelente compañía, y le dejaban amplia libertad para ir con Basilio adonde quisiera.

---

427 Para esta publicación se ha conservado la grafía original del cuento.

428 «Altura del caballo y a veces de otros cuadrúpedos, medida desde el rodete del talón hasta la parte más elevada de la cruz» (*DLE*, 2019).

429 «Caballo de montar, particularmente vistoso y ligero» (*Diccionario del habla de los argentinos*, 2003, p. 314).

430 Bernardino Rivadavia (1780-1845) fue el primer presidente de las Provincias Unidas del Río de la Plata y ocupó el cargo entre 1826 y 1827.

431 Luego de la Reconquista, se denominó con este nombre a la Plaza Mayor de la ciudad de Buenos Aires. Actualmente constituye la parte oeste de la Plaza de Mayo.

432 Fecha conmemorativa en Argentina en la que se celebra la formación de la Primera Junta de gobierno.

433 Ciudad ubicada en el norte de la provincia de Buenos Aires.

434 Campesino o aldeano (*DLE*, 2019).

435 Ruralismo: «echar o arrojar las boleadoras a un animal para aprisionarlo» (*Diccionario del habla de los argentinos*, 2003, p. 136).

El momento de ir a la escuela fué amargo para Enrique, pues significaba permanecer alejado de su amigo durante la mayor parte del año. Pero en verano los dos se desquitaban y pasaban juntos días felices.

Al terminar una de estas temporadas veraniegas, Enrique recomendó a Basilio le amansara el potro blanco que su padre le había regalado, y con el que pensaba lucirse ante sus amigos en Buenos Aires.

II

De nuevo llegó diciembre y Enrique volvió a la estancia, temblando de impaciencia por ver a Basilio y demás amigos, y no menos por ver el caballo, que ya debía estar preparado para montarlo.

El domador había salido al campo en ese mismo caballo, le dijo un peón; volvería pronto.

Parecióle a Enrique que el hombre hablaba con cierta cohibición. También le extrañó que Basilio hubiera salido en el caballo ese día, precisamente cuando él debía llegar. Pero pensó que habría querido probarlo por última vez antes de entregárselo, y se apostó en la tranquera[436] para verle llegar.

Por fin, después de mucho esperar, divisó a Basilio que venía en el caballo blanco. Algo en el galope del animal llamó la atención de Enrique. ¡Qué galope tan desigual! ¿Qué tendría?

De pronto se dió cuenta: el caballo estaba manco. Enrique frunció las cejas. Era de genio violento y cualquier cosa le hacía subir la sangre a la cabeza. Y que el caballo nuevo, esperado con tanta alegría anticipada, estuviera manco, no le parecía cualquier cosa.

–¿Qué tiene el caballo?–gritó en cuanto Basilio estuvo al alcance de su voz, sin acordarse ni aún de saludar primero a su amigo.

Basilio llegó hasta la tranquera, saltó al suelo y, quitándose el sombrero, ofreció la mano al patroncito.

–¿Cómo está, niño?

–Bien, ¿y vos? ¿Qué tiene el caballo?–exclamó Enrique, olvidado de toda cortesía en su inquietud por el hermoso animal.

–Pues se ha mancado, niño–respondió el domador pesaroso.–Yo no le mandé decir nada, porque creí que se compondría; pero no tiene remedio. Metió la mano en una vizcachera[437], y en la rodada se la torció. Lo había montado el chico del capataz en un descuido mío.

---

[436] Americanismo: «puerta rústica, hecha generalmente con trancas» (*DLE*, 2019).

[437] «Conjunto de madrigueras subterráneas donde habitan las vizcachas» (*Diccionario del habla de los argentinos*, 2003, p. 564).

–¿Con permiso de quién?

–Con permiso de nadie; se trepó nomás, como chico que es, para dar un galope. Buen galope le di yo después a él.

–¡Yo le voy a romper el alma!–gritó Enrique, sin poder contenerse más.–¡Y vos merecerías que te hiciera otro tanto, por no haber cuidado mejor el caballo!

Basilio conocía al muchacho; cuando se encolerizaba, no sabía lo que hablaba. Por esto respondió tranquilamente, aunque bastante incomodado:

–Con romperle el alma al chico o rompérmela a mí, no remediamos nada, niño Enrique. Ya he elegido otro caballo, mejor todavía que éste, y se lo estoy amansando. Va a quedar contento.

–¡No, señor, no voy a quedar contento! ¡Yo quiero este caballo y no otro! ¡Y vos sos un inservible, y le voy a decir a papá que te eche de la estancia a rebencazos[438]! ¡Y por lo pronto, tomá!

Ciego de ira, alzó su rebenque, el que había traído para montar en seguida, e hirió a Basilio en el brazo. En el propio instante, el rebenque voló lejos y Enrique sintió su muñeca presa en la mano del domador. Su ira se evaporó ante el espanto. Nunca había visto ojos como los de Basilio en aquel momento.

–¡Muchacho! ¡Si fueses hombre ahora habrías de responderme, cara a cara, de esta afrenta. Pero sos un chico y, además, hijo de una familia que mi crió y siempre fué buena conmigo… No puedo castigarte. Quede con Dios, niño Enrique.

Se alejó El muchacho completamente vuelto en sí, pálido de susto y vergüenza, corrió tras él y lo asió del brazo.

–¡Basilio, Basilio! ¿Adónde vas? Perdóname, Basilio, perdóname… Ya me conoces…

El paisano se desprendió sin violencia, pero firmemente.

–Está bien, niño… Ahora déjeme, porque tengo prisa por irme.

–¿Irte? ¿Adónde?

–A cualquier parte. No puedo quedar aquí, donde he recibido un insulto como no le debe aguantar ningún hombre que sea hombre.. Déjeme, niño; es inútil.

Enrique sollozaba, asido de él y tratando de detenerle.

–¡Perdóname, Basilio! No te vayas. Mirá…–Tuvo una inspiración repentina. Corrió hacia donde yacía el rebenque en el suelo y se lo presentó al paisano.–Tomá, pegame a mí. Así quedamos mano.

Basilio apartó el rebenque, desviando el rostro para disimular su emoción. Al mismo tiempo se desasió y fué hacia las casas. Enrique se tiró entre el pasto y lloró amargamente.

[438] «Golpes dados con el rebenque, látigo recio de jinete» (*DLE*, 2018).

III

Años habían pasado.

La cordillera de los Andes, vista desde el llano, era una sola masa formidable, de color gris opaco, sin contornos, como una muralla que cerrara por allí el mundo, levantándose de la tierra hasta confundirse con las nubes. La gente en Mendoza miraba hacia arriba y decía:–Temporal de nieve. ¡Dios libre a los que andan por allá a estas horas!

Aquellos por quienes temían eran los restos fugitivos del ejército unitario, batido en Rodeo del Medio por el general Pacheco[439]. El general La Madrid[440], después de haber perdido la batalla por falta de golpe de vista militar y también–como lo dice él–por no haberle respondido algunos de sus jefes, salvó, mediante su indiscutible abnegación y arrojo, a algunos centenares de dispersos, con los que emprendió a fines de septiembre–pleno invierno en las alturas que debían cruzar–el ascenso de la cordillera, para refugiarse en territorio chileno.

Resultaba una aventura arriesgada para hombres desprovistos de todo recurso, sin más ropa que la puesta, sin otro alimento que algunas raciones de carne, que arrojaron muy luego para aligerarse. Sin embargo, no había otro remedio. Algunos que retrocedieron, cayeron en manos de las patrullas federales y fueron degollados sin más trámite. Los demás prefirieron perecer entre la nieve, si fuera necesario.

Hijos de tierras templadas y aún subtropicales, muchos de ellos veían nieve por primera vez, y muy pocos, ninguno quizás, había puesto jamás los pies en su helada blancura.

Estaban ya internados en la montaña, cuando estalló uno de los temporales más largos y terribles de que haya memoria en la cordillera. Muchos perdieron la cabeza, tiraron cuanto les estorbaba y sólo trataron de llegar hasta alguna de las casuchas de piedra que para abrigo de los viajeros existían en varios lugares de la sierra. Estas casuchas no ofrecían espacio sino para cuarenta personas, muy apretadas; y los que en ella buscaban su salvación, eran cerca de quinientos.

IV

Frente a una de las casuchas[441] se estrechaba y revolvía un grupo compacto de hombres, bregando por entrar, sin hacer caso de los que desde adentro gritaban que ya no cabía nadie. En su desesperación, transidos de frío, muertos de hambre y cansancio, se

[439] Ángel Pacheco (1793-1869) fue un militar argentino que participó en distintas batallas a lo largo del siglo XIX. En la Batalla de Rodeo del Medio (24 de septiembre de 1841), el bando federal, liderado por Pacheco, venció al unitario, comandado por el general Gregorio Aráoz de Lamadrid.

[440] Gregorio Aráoz de Lamadrid (1795-1857) fue un militar argentino del bando unitario que intervino en las guerras civiles.

[441] Elflein hace referencia a las construcciones rústicas de los pastores ubicadas en las montañas, vinculadas con la actividad de la trashumancia –el pastoreo en continuo movimiento–.

fueron a las manos y quizá se hubieran asesinado mutuamente, si uno de los jefes, el coronel don Silverio Sardina, no hubiese reunido todo su valor y energía para salvar a tantos infelices. Púsose de acuerdo con el capellán del ejército, don José Gabriel Díaz, y a fuerza de gritos, exhortaciones y una que otra sacudida, llegó a hacerse oír de una parte de los soldados y logró que retrocedieran con él hasta la casucha de Las Vacas, que quedaba más atrás. Así, no serían tantos en un solo refugio y podrían turnarse.

Un hombre sereno, de alguna edad, el sargento Gallo, había apoyado desde el primer momento al coronel, animando a sus compañeros con el ejemplo, con rudas palabras de consuelo y también con alguna burla cáustica, que daba a menudo excelente resultado. Cerró la retaguardia para apurar a los rezagados y cuidar de que ninguno quedara por el camino. Aquí ayudaba a uno a subir un áspero repecho, allá sostenía a otro que se tambaleaba o sacaba a un tercero que se había hundido entre la nieve. Era uno de esos hombres que suelen surgir en las situaciones difíciles, como si hubiesen sido creados para salvarlas.

Al mirar hacia atrás, vió que a pesar de su vigilancia, un hombre había caído en el camino. Corrió hacia él y le tomó del brazo.

–¡Animo, amigo! Ya falta poco. Una cuestita más y llegamos.

–¡No puedo más!–gimió el caído, un oficial del escuadrón «Mayo».–Tengo sueño… quiero dormir…–y volvió a desplomarse.

–Allá dormirá–insistió el sargento.–El que se duerme aquí, no despierta más. ¡Arriba!

Pero el otro no se movió. El sargento se inclinó sobre él y vió, al débil resplandor de la nieve, que tenía los ojos cerrados, vencido por el sueño fatal de los que se hielan. Tiróle del brazo, pero era pesado como plomo. No podía pensar en llevarlo cargado.

Entonces, el sargento tuvo una idea. Desató la correa que le servía de cinturón y comenzó a descargar en el caído recios azotes en hombros, espaldas, brazos y piernas. Bajo el estímulo del dolor, el oficial entumecido reaccionó. Con voz débil murmuró:

–Déjeme… tengo sueño…

–¡Arriba! ¡Arriba!–Los azotes llovían y la sangre volvió a circular. Al cabo de unos momentos, los miembros tiesos obedecieron y el sargento pudo alzar al caído.

–Vamos, compañero.

Y sosteniéndole, guiándole, enseñándole la luz que salía ya de la casucha cercana, le obligó a subir la cuesta, estimulando su energía, de vez en cuando, mediante la correa de cuero, la que resultó ayuda eficaz.

Los soldados que se aglomeraban alrededor de la casucha, sintieron el chasquido de los azotes y se acercaron sorprendidos y curiosos.

–¿A quién le está calentando las costillas, sargento?

–Ni sé quien es. Abran paso y déjenme colocarlo junto al fuego.

Le hicieron lugar junto a la pobre fogata que habían conseguido encender, y el cirujano del ejército, doctor Mateo Molina, se puso a frotarle los miembros endurecidos.

–¡Pues amigo Frías!–dijo riendo, cuando le vió abrir los ojos.–¡No es nada la soba que le han dado! También, si no fuera por ella…

Se interrumpió, para seguir la mirada de Frías, que se había detenido en el sargento. Este, con la correa todavía en la mano, le contemplaba, a su vez, fijamente, fruncidas las cejas, con extraña expresión en los ojos. El mayor Frías se irguió despacio, pasóse el dorso de la mano por la frente, y como en sueños murmuró:

–Basilio…

Como en sueños vino la respuesta:

–Niño Enrique…

De un salto, el mayor se puso de pie, elástico y exaltado.

–Basilio! ¡Encontrarnos aquí! ¿Y fuiste vos el de la azotaina[442]?

–Yo fuí… No había más remedio…..

Frías le tendió los brazos.

–¡Viejo! ¡Nunca he podido olvidarte, nunca en tantos años! Una vez te ofrecí que me pegaras y no quisiste. Ahora lo has hecho sin querer… ¿Estamos a mano?

Basilio le recibió en sus brazos.

–A mano–respondió.

FIN.

Referencias bibliográficas

Academia Argentina de Letras (2003). *Diccionario del habla de los argentinos*. Buenos Aires: Espasa.

Diccionario de la Lengua Española (2019). (*DLE*). Recuperado de https://dle.rae.es/

Elflein, A. M. (1918). *A mano*. Buenos Aires: Empresa Editorial «Universo».

Elflein, A. M. (1928). *Leyendas argentinas*. Buenos Aires: Cabaut y Cía. Editores.

[442] Coloquialismo: «zurra de azotes» (*DLE*, 2019).

Victoria Gucovsky (1890-1969)

Ña Ciriaca[443] [444]

Ave María![445]

—¡Sin ... ¡Juera[446], Tigre!… Ñato, juera! pasen nomás!... si son más mansitos... ¡Juera, Picho[447]!… Lauritaa, anda…

Por más que la voz de Ña Ciriaca llegaba en estos momentos al máximo de su diapasón, las últimas palabras se perdieron en medio de la batahola que casi invariablemente acompañaba la llegada de visitas.

Los perros, ahuyentados a pedradas, retrocedieron gruñendo, y terminaron por huir aullando ante una segunda descarga más certera. En sus ladridos había una cómica indecisión entre el enojo y el temor, y en los aullidos de Picho —el cachorro —, alcanzado por un "huascazo"[448], el más lamentable desconsuelo de la incomprensión: "Pero ¡por fin! somos o no somos perros guardianes?"

Preguntas análogas, con "ligeras" variantes, debían hacerse también las inofensivas visitas: "¿En defensa de qué terribles bandidos se cría tal abundancia de sanguinarios mastines? ¿Qué tesoros fabulosos oculta doña Ciriaca en su "casa"? ¿Qué conjuro habrá que murmurar para desarmar las iras de Lion, que, abalanzándose, sacude furioso su cadena?".

—"Choco! Chócooo!" ([449]) ¡quieto —ordenó Jerónimo, el hijo de Ña Ciriaca, cruzando el patio con un arrastre de espuelas, perfectamente inútiles dado lo manso de

[443] La transcripción respeta las grafías, la puntuación y la tipografía del relato original. Gucovsky, *Tierra adentro* (1921).

[444] Ña (aféresis de doña). «f. *Am.* vulg. Tratamiento que se da en algunas partes a las mujeres de clase humilde y a las de cierta edad» (Neves, 1975, p. 405). Metaplasmo por supresión (Perona, 2002, p. 2).

[445] Ave María, por «Ave María Purísima». Abreviación del saludo del ángel Gabriel a la virgen María el día de la anunciación «Salve, llena de gracia, el Señor es contigo» (Lc 1, 26-38), (Santa Biblia, 1964, p. 1209)». «¡Ave María Purísima!, saludo de los paisanos, fórmula con la cual se presenta alguien en una casa a la que se responde ¡Sin pecado concebida! » (Fernández Latour de Botas, 2014, p. 94).

[446] «Juera» por «fuera». Corresponde a la aspiración [h] *j* de la consonante fricativa labiodental sorda /f/ *f* (Hernando Cuadrado, 2016-2017, p. 26).

[447] Picho, cha. «m y f. *Arg. (Norte)*. Voz de cariño que se da al perro pequeño y manso» (Neves, 1975, p. 450).

[448] Huascazo. «m. *Am. Mer.* «Guascazo, golpe» (Neves, 1975, p. 311).

[449] En el texto original figura como nota al pie y aclara: «Perro».

su cabalgadura, que soportaba resignada la interminable serie de chillidos y gruñidos de un lechón metido en una bolsa colgada a un lado de la montura.

—¡Qué tanto con la música ésa! —rezongó Jerónimo, después de haber saludado. — Diga, mama, ¿no será mejor que lo…?

—¡Claro, pues, pa que después ande diciendo don Braulio que lo hemos degollao[450] dijunto[451]! Muévase y güelba[452] ligerito!

—Ta[453] güeno[454]!…

El tono del "ta güeno"... el andar cadencioso, la imperturbable lentitud en el último ajuste de la cincha y, ya montado, la pausada salida por la tranquera, indicaban, más a las claras que cualquier larguísima respuesta, que Jerónimo, emprendiendo viaje, malhumorado con el lechón vivo en la bolsa, se entregaba por entero en manos de la fatalidad: todo podría sucederle, desde resistir a la tentación de bajarse en la primera "cocinería"[455]; pero flaquear fatalmente ante el espectáculo de los siempre concurridos almacenes del pueblo y salir de alguno de ellos medio "curao"[456], seguir viaje, entregar el lechón, volver y en otro almacén terminar de embriagarse… hasta comenzar por "curarse" y entregar el lechón asfixiado, cansado de tanto esperarlo en la bolsa... o no entregarlo...

Todo podía sucederle, menos el regresar "ligerito". Por lo demás, de acontecer ese imposible, la primera en extrañarse habría de ser la misma Ña Ciriaca.

Jerónimo: bajo, delgado y de ojos siempre estriados de vetas rojas, era "ansina nomá[457]"... Su tiempo presente decía: "mañana". Su afirmación categórica, un lento, "quién sabe..."

Analfabeto, desconfiaba de todo lo escrito, mirando la letra de molde con la prevención de la mosca ante la intrincada trama de una telaraña. Y cuando fatalmente se

---

[450] «Degollao» por «degollado». La consonante /d/ *d* se pierde en posición intervocálica… especialmente en la terminación -a*(d)o* ("l*ao*", "lastim*ao*", "soseg*ao*") (Hernando Cuadrado, 2016-2017, p. 26).

[451] «Dijunto» por «difunto». Corresponde a la aspiración [h] *j* de la consonante fricativa labiodental sorda /f/ *f* (Hernando Cuadrado, 2016-2017, p. 26).

[452] «Güelba» por «vuelva». La consonante /b/ *b*, v se transforma en [g] *g* por equivalencia acústica ("agüela", "*g*üelven", "*g*üey") y sustituye al grafema *h* cuando va seguido del diptongo /wé/ *ue* ("*g*üérfano", "*g*üesos", "vi*g*üela") (Hernando Cuadrado, 2016- 2017, p. 26).

[453] "Ta». Se trata de un metaplasmo por supresión: aféresis (se suprime una letra o sílaba al inicio de una palabra): «tá» por «está» (Perona, 2002, p. 2).

[454] «Güeno» por «bueno». Véase nota 9.

[455] Neologismo, por lugar para comer.

[456] Cura. «f. *Cuyo NO*. colq. Borrachera, embriaguez» (AAL, 2003, p.269).

[457] Arcaísmo, en el habla rural (*agora*, *ansina*, *mesmo*) (Hernando Cuadrado, 2016- 2017, p. 17). Equivale a «así es nomás», «de esa forma».

veía en la obligación de habérselas con un "papelito", resignado, predisponía su ánimo a la espera de que aquello le acarreara todas las calamidades posibles.

Las libretas, vales y "papeletas" eran su pesadilla.

Cuando la primer elección de voto secreto, resolvió la situación ante las boletas del cuarto oscuro, entregando el sobre vacío, mientras su primo el carrero Ríos la encontraba llenando el sobre con una boleta de cada "resma", según su propia expresión.

En estos momentos tanto él como Ña Ciriaca estaban profundamente desconcertados frente a la situación política. Toda su vida habían sido fieles partidarios de "cada" gobernador, ahora el gobernador acababa de morir, y su partido se había bifurcado... Por de pronto Ña Ciriaca enviaba al caudillo del gobierno un lechón.

—Al pobre finado Dios lo tenga en su gloria, pero no sea que don Braulio nos haga cortar el agua...

* * *

—¡ Pasen, pues! al rayo del sol sian quedao[458]! Ña Ciriaca, la amable pero siempre descontenta Ña Ciriaca, se yergue bajo el alero de su casa. Alta y sumamente flaca, más alta y más flaca aun en su eterno embozo negro de reflejos verdosos, semeja un árbol seco, y sus brazos descarnados tienen rugosidades de corteza; las manos — grandes, con algo de garra por lo largo de los dedos y corvo de las afiladas uñas negras — se tienden protegiendo los cansados ojos, que allá en el fondo de órbitas muy hundidas dan pálidos destellos de lucecitas mortecinas.

A pleno sol, su cerdoso cabello blanco brilla con luz dura, y la figura toda proyecta una larga sombra de gestos angulosos, cortados a hachazos.

—Las alforjas[459] no se las ie[460] concluido, ¿sabe? Hasta pa[461] más luego no han d'iestar[462]. Se m'enfermó la Petrona... Ahí está el telar criando tierra... A la Petrona

[458] «Sian quedao» por «se han quedado». Cuando se encuentran juntas dos vocales en hiato, se forma un diptongo (Hernando Cuadrado, 2016- 2017, pp. 25-26).

[459] Alforja: «especie de talega abierta por el centro y cerrada por sus extremos, los cuales forman dos bolsas grandes y ordinariamente cuadradas, donde, repartiendo el peso para mayor comodidad, se guardan algunas cosas que han de llevarse de una parte a otra» (*DLE*, 2019).

[460] «ie» por «he». Monoptongación del diptongo [jé] *ie* en la vocal [e] *e* ("c*e*ncia", "esper*e*ncia", "pac*e*ncia") (Hernando Cuadrado, 2016- 2017, p. 25).

[461] «Pa». Metaplasmo por supresión: apócope (se quita una letra o sílaba al final de la palabra): «pa» por «para» (Perona, 2002, p. 29).

[462] «D'iestar» por «de estar». Ver nota 15.

li[463] he dao[464] té dentre[465] cáscara de chilca[466], d'esa que de tan amarga dicen qu'es dulce…

Ña Ciriaca ríe: un ruidito ahogado, que los flácidos y gruesos labios, recubriendo mal las desdentadas encías, prolongan en vibración.

—Y pa la charlina, ([467]) ¡traigan más lana! que la que tengo no mi[468] alcanza.

El tono es terminante. Por lo demás, había que esperar el contratiempo y someterse de antemano; Ña Ciriaca sabe cuándo "dempieza"[469] un trabajo, pero ni ella misma sabe cuándo lo entregará concluido: a no ser que sea "el tiempo e[470] pagar la contribución", en cuyo caso se apura.

Cuando Ña Ciriaca toma un trabajo "e lana e vicuña", como, por ejemplo, la charlina, pues nunca la lana le alcanza!... ¡Y con la lana que pide ya podría la charlina volverse poncho!...

Como según Ña Ciriaca es terminantemente prohibido tejer con lana de vicuña y de guanaco, entonces, pues, hay que tratar de tener la mayor cantidad de lana prohibida, que es la más cara…

—¿Quieren poncho e vicuña? ¡traigan lana! lo que soy yo no tengo… y no estoy pa pagar multas!

Y para significar bien a las claras que "no está pa multas", Jerónimo regala un flamante ponchito de vicuña a Pancho Reyna, el comisario.

* * *

Familiarizados con las visitas, los perros invaden el alero, olfatean, y con un largo bostezo se echan a la sombra. Tras ellos, e incitados por su confianza, de todos los rincones de la

[463] «Li» por «le». Ver nota 15.

[464] «Dao». Metaplasmo por supresión: apócope (se quita una letra o sílaba al final de la palabra): «dao» por «dado» (Perona, 2002, p. 29).

[465] Dentre. «m. *R. de la Plata.* vulg. dentro» (Neves, 1975, p. 223).

[466] Chilca. (Del quichua *chillca*). «f. *Arg.* Arbusto de hoja estrecha, cuyo olor se parece al del pino y el romero» (Garzón, 1910, pp. 153-154).

[467] «Charlina» por «chalina». En el texto original figura como nota al pie y aclara: Poncho muy chico, bufanda. Chalina. f. *R. de la Plata*. Poncho liviano, más bien de adorno. // Bufanda tejida a mano o chal angosto usado a manera de boa. En Chile dicen charlina (Neves, 1975, p. 173).

[468] «Mi» por «me».

[469] «Dempieza». Metaplasmo por adición: epéntesis (añadido de letra o sílaba al inicio de la palabra): «dempieza» por «empieza así» (Perona, 2002, p. 25).

[470] «e». Metaplasmo por supresión: aféresis de «de» (Perona, 2002, p. 19).

casa van asomando cabecitas desgreñadas y ojos muy negros que, a la menor señal de amigable saludo, desaparecen como por encanto, para mostrarse de nuevo a los pocos minutos adelantando algo más de su persona; un compás de espera, y toda la chiquilinada está junto a los perros; entonces las grandes moscas zumbadoras retoman en la modorra de una larga tarde su interrumpida tarea de recorrer por igual las basuras, los perros y a la gente.

El sol, filtrando a través del tupido parral, traza en el suelo dibujos caprichosos.

Un "choique"[471] (pichón de avestruz) calmosamente cruza la escena, dando de vez en cuando un rápido picotazo en el aire; una tirilla roja rodea su cuello.

—Pa que no l'echen mal d'iojo[472] — explica Ña Ciriaca.

En la cocina, a través del humo del fogón, se divisan figuras de mujeres que, sentadas en cuclillas, toman mate.

El telar hoy no trabaja. Recostado en el quicio de la puerta, Juan de Dios — otro hijo de ña Ciriaca — lentamente soba un lazo…

* * *

—El año viene malo — sentencia Ña Ciriaca, devanando[473] una madeja.

Se estaría tentado de preguntarle cuándo para ella el año no viene malo, pero para qué… El lento devaneo sigue, y con ello el rezongo…

Ña Ciriaca — la eternamente quejosa — es dueña de un campito, de una finquita y de un telar. Todo a la antigua.

En el telar trabajan, cuando trabajan, en interminable serie de la más intrincada genealogía: hijas, sobrinas, primas, nietas y entenadas[474] de Ña Ciriaca.

Reina allí una división del trabajo, no tanto por la sucesión de las distintas operaciones, sino a fuerza de cumplidos: Encarnación "descarmena"[475] la lana, porque "naide[476] descarmena mejor que la Encarnación"; la María Josefa hace la "soguilla" y forma el "copo": "¡ Ay, cómo es de ligera María Josefa pa la soguilla!"

Laurita hila el copo: "¡ Pa hilar el copo no hay como la Laurita!"

---

[471] Choique. (Del araucano *cheuque* o choique). «m. Especie de ñandú, de tamaño relativamente menor que este» (AAL, 2003, p. 226).

[472] Por «mal de ojo». Es frecuente uso de la vocal «i» por la correcta «e».

[473] Devanando, devanar: ir dando vueltas sucesivas a un hilo, alambre, cuerda, etc., alrededor de un eje, carrete, etc. (*DLE,* 2019).

[474] Entenadas. «Entenado: hijastro» (*DLE*, 2018).

[475] «Descarmenar por «descardar». t. *Am.* vulg. «Escardar» (Neves, 1975, p. 224).

[476] «Naide». Metaplasmo por transposición: metátesis (cambio de posición): «naide» por «nadie» (Perona, 2002, p. 29).

Ña Ciriaca en persona "arma" el telar —en un marco de vigas sujetas por fuertes tientos—, y ella y la Petrona tejen.

Pero... cuando Encarnación anda con su dolor "a la paletilla"[477], nadie "descarmena", y si no hay lana de reserva, el trabajo para; otro tanto acontece si la María Josefa anda con sus dolores de muelas... y como cada una de ellas tiene invariablemente su trabajo y su dolor…

Trabajando, jamás cantan, cambian una que otra palabra, y es todo; y cuando Jerónimo viene de paso con la tropa de carros en la cual es puntero, y los carreros hacen rueda junto al fogón, el silencio del telar es aún mayor, pero los ojos brillan. Sólo cuando la noche cae y suena la guitarra en la oscuridad se deslizan sombras y el rumor de los sauces acompaña el rumor de las voces.

Y los días y el tiempo correrían quedo como el monótono rumor del agua de la acequia, si el gesto de las borracheras no lo rompieran con su nota brutal, si en época de la vendimia no estallara algún odio guardado, si otro entenadito más, llegado así… un buen día, no turbara la paz con sus gritos, luchando los primeros largos meses entre seguir viviendo o transformarse en angelito[478]. En ese caso, el velorio de la criatura —llevada a lo del médico y a cristianar las más de las veces moribunda, y traída en sulky o a caballo ya muerta, con la cabecita sangoloteándose— es una diversión macabra donde la más crasa ignorancia, reinando como dueña y señora, funde, entre un trago de vino y un rezo embrollado, la burda superstición con los ritos de una incomprensible religión fantásticamente interpretados.

En el altar de la casa de Ña Ciriaca, la virgen de los Milagros sonríe candorosamente entre: figuritas de paquetes de cigarrillos que decoran las paredes de su nicho, un brillante cromo arrancado de una revista, que Jerónimo, en uno de sus rarísimos viajes en tren, encontrara olvidada en un asiento, y una mata de fique[479] bendecida para Pascua, y cuyas hojitas quemadas en día de tormenta desvían el rayo y conjuran el temblor. ¡El temblor es el terror de doña Ciriaca, y por eso ella, y todos los suyos duermen siempre afuera, bajo el alero, junto con los perros.

Si el telar de Ña Ciriaca produce poco, no le da mucho más la finquita.

Las viñas "de cabeza", claro está, dan poca uva…

Los duraznos sin podar: poca fruta...

Los enormes perales: idos en leña...

---

[477] «Paletilla: omóplato (*DLE*, 2018).

[478] Esta imagen se relaciona con la *nouvelle La Estancia de Santa Rosa*, trabajada por Araceli Alemán en la presente antología.

[479] Fique. «m. *Col.*y *Venz.* Cabuya, planta textil de las amarilidáceas, especie de *agave* americana» (Neves, 1975, p. 264).

La patrialcal[480] higuera, patriarcalmente no da más higos que los indispensables para el consumo de la casa.

En la huerta, el agua de la acequia riega equitativamente las escasas verduras y los yuyos, que ahogan los almácigos. Sin gran aflicción de Ña Ciriaca, quien encuentra que la verdura "ensucea[481] el caldo".

Les gusta el zapallo, pero… el zapallo dulce se "enceló" con el "guacho"[482], y se "golvió[483] amargo" según explica Laurita. También apetecen los choclos, pero la excesiva agua de la acequia —que, por lo demás, sería fácil desviar— ha hecho "ir en vicio" el maíz, y éste tiene mucha hoja, pero dará poco grano.

Vaca no hay, pero sí una majadita de cabras que dan más olor que leche.

Las gallinas cumplen con su deber poniendo huevos y sacando pollos, pero… las ratas se los comen.

En el chiquero, un cerdo flaco filosofa sobre la relativa verdad del dicho: "Chancho limpio, nunca engorda"[484], considerando que sería mucho más exacto con el siguiente "pequeño" agregado: "y, sin comida, tampoco".

Lo único soberbio en la finca de Ña Ciriaca son los sauces. Son magníficos. Crecen, hunden sus raíces, beben el agua, desmelenan su copa al sol y al viento, e inundando con una ola de sombra y verdor el polvoriento camino, lo hacen más grato.

* * *

—El lecheraje[485] anda "flacazo[486]" — prosigue Ña Ciriaca en la enumeración de los males, pasando, después del telar y de la finquita, revista a su campito.

[480] Errata por patriarcal.

[481] Cambio de vocal «i» por la forma correcta «e». «Ensucea» por «ensucia».

[482] Guacho, cha. (del quechua *huaccha*, huérfano), adj. y s. *Am. Mer.* «Huérfano, sin padres, tanto personas como animales; extensivo a cosas para indicar que están solas, sin compañero o par» (Neves, 1975, p. 284).

[483] «Golvió» por «volvió». Véase nota 9.

[484] Resalta la vana pretensión de mejorar una situación, cuando en realidad estamos modificando arbitrariamente las condiciones para su desarrollo. Usado igualmente en Chile (Pérez Bugallo et. al, 2004, p. 50).

[485] Neologismo.

[486] Flacazo: «aumentativo de «flaco». Dicho de un su sufijo: Que expresa aumento, intensidad o exceso de lo denotado por el vocablo al que se une (*DLE*, 2019).

—"El terneraje[487] anda escaso, y eso que de la primera parición le he yevao[488] el mejor ternerito al cura[489].

—¿…?

—Sí po[490], la primicia[491]… pa que la venda pala[492] Virgen.

—¿…?

—Pero no ve… lo primerito pa la Virgen, ansina[493] me cuida l'hacienda y me la libra de tuitas[494] las pestes!

—La virgen le cuida la hacienda… bueno... y eso que dicen que por aquí hay aftosa.

—¿Atosa[495]? ¡Ya lo creo!, si me lo dijo m'hijo que

—¿…? tenimos atosa…

—¿Y cómo no la himos[496] de tener? ¡Anima bendita! Si este pícaro cura no vendió el ternerito pa limosnas a la virgen. ¿No sabe? Pues el otro domingo nomá me juí[497] al pueblo a oir misa y ¿no me lo veo, en el corralito del cura, al ternero ese que s'estaba golviendo[498] toro?!

—¡Diga, señor cura, qué hace que no vende ese animalito de la virgen, no ve cómo s'está poniendo!

---

[487] Neologismo, terneraje por «terneros».

[488] Se trata de un caso de yeísmo. Desaparición de la diferencia fonológica entre la consonantelateral palatal y la fricativa palatal sonora, de manera que, en lapronunciación, no se distinguen palabras como *callado* y *cayado* (*DLE*, 2019). En el lexema analizado, el fenómeno fonético se produce en posición inicial de palabra, «yevao» por «llevado», a lo que se suma la caída de consonante intervocálica.

[489] Errata, falta cierre de comillas en el original.

[490] Expresión para dar énfasis, equivale a «pues».

[491] Primicia. «Prestación de frutos y ganados que además del diezmo se daba a la Iglesia» (*DLE*, 2019).

[492] Pala. «Contracción: fusión de dos palabras, se omite la vocal con la que finaliza o comienza cada una de ellas: «pala» por «para la» (*DLE,* 2019).

[493] «Ansina». Metaplasmo por adición: «ansina» por «así» (Perona, 2002, p. 25).

[494] Cambio fonético, por «todas» (De Toro y Gisbert, 1912, p. 10).

[495] «Atosa» por «AFTOSA». s. f. Arg. «Enfermedad de ciertos animales que se caracteriza por ulceraciones en la boca que los hacen babear. Esta baba, vertida sobre los pastos, produce el contagio de los otros animales» (Garzón, 1910, p. 9).

[496] Cambio de vocal «i» por la forma correcta «e». «Himos» por «hemos».

[497] «Jui» por «fui». Corresponde a la aspiración [h] *j* de la consonante fricativa labiodental sorda /f/ *f* (Hernando Cuadrado, 20162017, p. 26).

[498] «Golviendo» por «volviendo». Véase nota 9.

—Es qu'está tan lindazo[499]. Ña Ciriaca, diga, ¿por qué no le trae otro a la virgen? Me contestó el muy perdido… y yo ahi nomás le retruqué: Usté será ladrón di hacienda celestial ¿sabe? pero lo que soy yo… la primicia es lo primero, y yo he cumplido, y hasta el año que viene no hay otra parición, no hay primicia! Y ahí la tiene a la pobrecita Virgen sin su ternero, y claro… quién sabe nomá[500], si no anda medio resentida,… y la atosa…

—¿ Por qué no hace vacunar la hacienda ?

—¿Embacunar[501] yo? ¡Ni a mis hijos!!…

(Un largo silencio).

—¿Cuántos hijos tiene, Ña Ciriaca?

—Tuve once, me quedan cuatro.

—Y ¿de qué murieron?

—¡De viruelas pó

—¡…!

—¿Y qué? ¡Di algo nos morimos tuitos[502]! Hasta yo... que m'e de morir de vieja...

Otro largo silencio. En esto un lento silabeo nos hace volver la cabeza: al pie de uno de los más hermosos sauces, Pedro, el último nieto de Ña Ciriaca, deletrea…

—Este, el año pasao casi se nos va de un pasmo que le dio... —explica Ña Ciriaca señalando al chico—. Hice decir tres misas y llamé al médico. No sé si lo curó la virgen o el dotor[503]… pero la cosa es qu'el dotor pidió que en pago se mandara al chico a la escuela, ¡cosa e pueblero! no sé pa qué ! Y ése sí está embacunao…

* * *

El sol declinaba, delineando con fulgurantes brochazos de luz los picachos de los Andes, y arrastraba por laderas y hondonadas un cambiante manto —desde el azul turquesa al violeta intenso — de sombrío terciopelo.

El hilo de plata de la acequia, perdiéndose entre la arboleda, tomaba reflejos rosados, y el pie de los vigorosos troncos de los sauces se iluminaba con la roja luz del poniente.

---

499 Lindazo: «aumentativo de lindo. Dicho de un su sufijo: Que expresa aumento, intensidad o exceso de lo denotado por el vocablo al que se une» (*DLE*, 2019).

500 «Nomá». Metaplasmo por supresión: apócope: «nomá» por «nomás» (Perona, 2002, p. 24).

501 «Embacunar». Metaplasmo por adición: prótesis (añadido de letra o sílaba al inicio de la palabra): «embacunar» por «vacunar» (Perona, 2002, p. 13).

502 «Tuitos» por «toditos», diminutivo de «todos».

503 «Dotor» por «doctor». Simplificación de grupos consonánticos etimológicos por pérdida de la consonante implosiva de la primera sílaba (conduta ["conducta"], dotor ["doctor"], inorancia ["ignorancia"] (Hernando Cuadrado, 2016-2017, p. 27).

La casa y el alero proyectaban una larguísima sombra negra, y la figura de Ña Ciriaca, encorvada en su silla, se iba borrando en el crepúsculo.

Pedro leía, envuelto en el incendio del ocaso, que, como una promesa, anunciaba para después de la noche la luz de un nuevo día.

Las verdes guías del sauce, en suave ondulación, acariciaban la cabeza renegrida, y cruzando y volviendo por sobre las páginas abiertas, parecían curiosas —también ellas— en deletrear en manos del nuevo retoño de una vieja estirpe: el primer libro.

Referencias bibliográficas

Academia Argentina de Letras (2003). *Diccionario del habla de los argentinos*. Buenos Aires: Espasa.

De Toro y Gisbert, M. (1912). *Americanismos*. París: Librería P. Ollendorff.

Fernández Latour, O. (2014). ¡Achalay mi virgen: María en el folklore argentino [en línea]. Buenos Aires: Educa. Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/libros/achalay-mi-virgen-maria.pdf

Diccionario de la Lengua Española (2019). (*DLE*). Recuperado de https://dle.rae.es/

Garzón, T. (1910). *Diccionario argentino ilustrado con numerosos textos.* Barcelona: Imprenta Elzeviriana de Borrás y Mestres.

Gucovsky, V. (1921). *Tierra adentro*. Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones.

Hernando Cuadrado, L. A. (2016-2017). Presente y pasado del español en Argentina. THESAVRVS n.° 58, pp. 17-27.

Neves, A. (1975). *Diccionario de americanismos*. Buenos Aires: Sopena.

Pérez Bugallo, R.; Speranza, A.; Pagliaro, M. (2004). *Refranero tradicional argentino*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.

Perona, J. (2002). *Estudios de Lingüística. Cambios fonéticos esporádicos: metaplasmos, vulgarismos o licencias fonológicas*. Universidad de Alicante. Número 16. Alicante: Espag*rafic*.

Santa Biblia (1964). Madrid: Ediciones Paulinas.

Luciérnaga (Matilde Elena Wili)

Ella es él[504]

Ahí tienen Vds. á Pantaleon Cachaza[505] y á su estimable consorte Petronita Polvorin[506], que—mejorando lo presente—es una excelente sujeta[507]—para los estraños[508]—pero para su esposo, es una *especie* de Canaites emancipador con enaguas[509].

Pantaleon es un alma de Dios, y ante un grito de su costilla[510], tiembla como un chiquillo á quien enseñan un látigo.

Petronita tiene un génio de pólvora, y por *quítame allá esas pajas*[511] trinca[512] á Cachaza por el cuello y le aplica una tollina[513] de padre y muy señor mio[514].

---

[504] La transcripción respeta las grafías, la puntuación y la tipografía del relato original: Wili, *Entretenimientos literarios* (1884), pp. 181-182.

[505] El nombre propio no es inmotivado, sino que reflejan el carácter y las actitudes del personaje. El apellido «Cachaza» guarda relación con el adjetivo coloquial «cachaciento», utilizado para designar a una persona lenta y tranquila (*Diccionario del Habla de los Argentinos*, 2008). En el relato se aclara, más adelante, que este personaje actúa conforme a su apellido.

[506] El apellido «Polvorín» anticipa el carácter del personaje. Al tratarse del nombre que se le da al edificio destinado a almacenar diferentes tipos de explosivos, se puede establecer una relación léxico-semántica con la palabra "pólvora". Este sustantivo se utiliza, en sentido figurado, para referirse al «Mal genio de alguien, que con ligero motivo u ocasión se irrita y enfada» (*DLE*, 2019).

[507] Es interesante destacar que aquí se utiliza la forma "sujeta" no como adjetivo —«que está sujetado» (*DLE*, 2019)— sino como sustantivo femenino frente al masculino "sujeto" —«persona cuyo nombre se ignora o no se quiere decir» (*DLE*, 2019)—.

[508] «Estraño» por «extraño». Debido a que la *x* posee un fonema constituido por dos sonidos /ks/, en posición final de sílaba, la oclusiva velar sorda /k/ suele omitirse y solo se pronuncia la fricativa alveolar sorda /s/ (*DPD*, 2005).

[509] No ha sido posible rastrear a qué personaje o hecho se hace referencia aquí.

[510] «Tollina»: forma coloquial para referirse a la "mujer propia" (*DLE*, 2019), a la esposa; hace referencia a la historia bíblica de la creación de Eva a partir de la costilla de Adán.

[511] Locución adverbial utilizada para referirse a la facilidad o la brevedad con la que puede hacerse algo (*DLE*, 2019); también puede hacer alusión a algo con poca importancia, insignificante.

[512] «Trincar»: «asir, prender», del español «trincar: sujetar fuertemente con trincas [sogas o cuerdas]» (Espíndola, 2002, p. 483).

[513] Forma coloquial para «paliza», golpes propinados con un palo o cualquier otro instrumento (*DLE*, 2019).

[514] «De padre y muy señor mío»: locución adjetival utilizada para resaltar la intensidad o la magnitud de un acontecimiento (*DLE*, 2019).

Pantaleon no tiene voluntad propia: su mujer lo gobierna, y hace de él lo que le dá la gana. El desgraciado es una víctima de la tiranía doméstica. No puede decir: me gusta tal ó cual plato, porque no lo verá mas en la mesa.

Pantaleon le tiene horror á la ensalada de pepinos, pero su esposa se muere por ellos y tiene que comerlos, aunque reviente de un cólico. Algunas veces, Cachaza quiere hacer valer sus derechos de dueño de casa, pero así que levanta la voz, Petronita le impone silencio, con un gesto que no es para andarse con bromas.

Pantaleon no tiene amigos, ni vá al café, ni asiste á ninguna diversion. Pantaleon es un hombre completamente casero y tonto, que cuida de los chicos y hace el cocido[515] cuando no tiene oficina.

Hay que ver los trajes que le hace su esposa! Porque eso sí, Petronita Polvorin es una mujer ahorrativa que no tira así no más el dinero. Pantaleon nunca lleva un peso[516] en el bolsillo.

—¿Para qué quieres plata[517]?—le pregunta Petronita cuadrándose[518] y mirándole fijamente.

—Pero mujer... todos los hombres llevan... tartamudea el infeliz Cachaza, sin atreverse á mirarla de frente.

—Sí, eh? con que todos los hombres llevan? Pues á tí no te hace falta, y cuidado con volver á pedir, porque te pesará[519].

Pantaleon, consecuente con su apellido[520], gira sobre sus talones y se vá resignado á su empleo. Si tarda ¡ay de él!

—Cómo! á estas horas vienes? porqué te has demorado?

—Hoy ha habido mucho que hacer.

—Mientes! te habrás juntado con algunos pillos[521].....

—Pero mujer!.....

---

[515] El «cocido», también conocido como "olla", es un guiso que se prepara con carnes, hortalizas y legumbres, de cocción lenta y prolongada (*DLE*, 2019).

[516] Se refiere a la moneda argentina, específicamente al Peso Moneda Nacional, vigente entre 1881 y 1969 (*BCRA*, 2020).

[517] Forma extendida en América para referirse al dinero (*DLE*, 2019).

[518] «Cuadrarse», en el ámbito militar, se refiere a "adoptar la postura de firmes" (*DLE*, 2019). Aquí, quizás, no alude tanto a la posición de los pies, sino que puede entenderse que Petronita echa los hombros para atrás y queda con el pecho erguido para adoptar una postura de mayor autoridad.

[519] «Pesará». Aquí utilizado como sinónimo de lamentar, causar arrepentimiento (*DLE*, 2019): "lo lamentarás".

[520] Ver nota 2.

[521] «Pillo»: adjetivo de uso coloquial, persona pícara, hábil para engañar a los demás (*DLE*, 2019).

—Y yo aquí trabajando, lidiando con los muchachos[522], y tú andas por ahí divirtiéndote como un soltero, en compañia sabe Dios de quien, que.....

—Puedes mandar preguntar al gefe[523] de la oficina á qué hora he salido.

—Eso es lo que tú querrias, para que tus amiguitos de francachela[524] se burlaran de mí. Indigno! no sé á qué me casé contigo[525]. Yo que tenia nóvios á docenas, que el sobrino del cura se moria por mí, que Juanito el primo del *comendante*[526] casi se ahorca por un desaire que le hice, y todo por ti, que eres un patan, que eres.....

—No te enojes Petronita, cálmate.

—Que me calme?—mira, si no te quitas de mi presencia, no respondo de mi génio de.....

—Pólvora reseca, maldita!—exclama Pantaleon con un heroismo que no se le hubiera creido capaz.

—Ah! te sublevas.....ya verás—grita Petronita buscando apresurada el látigo con que castiga á los chicos.

Cachaza escapa y recien á las ocho de la noche vuelve á su casa, cansado y muerto de hambre. Inútil me parece decir á Vd. que el pobre se acuesta sin probar bocado.

—Y...no hay nada?—se atreve á preguntar á Petronita.

—Nada, contesta ésta, ayuna, que la abstinencia conduce al cielo. Y casi todos los dias, sucede lo mismo.

Ella es él, y como es natural, no puede haber paz ni sosiego en el hogar. Así, no será estraño que el dia menos pensado, Cachaza emigre de su casa y haga poner en todas las esquinas un enorme cartel que diga:

¡¡cásate y verás!!

---

522 «Muchachos» aquí es utilizado como sinónimo de "hijos".

523 «Gefe» por «jefe». Al tratarse de dos grafemas, *g j*, que corresponden al mismo fonema fricativo velar sordo al encontrarse ante la vocal *e*, se modificó la grafía con el paso del tiempo; la forma con *g* de la palabra *jefe* era la más difundida en el siglo XIX.

524 «Francachela»: sustantivo de uso coloquial, reunión de varias personas en la que se divierten comiendo y bebiendo de manera excesiva (*DLE*, 2019).

525 «o sé á qué me casé contigo» por «no sé para qué me casé contigo». Se utiliza la locución adverbial que expresa causa en lugar de la locución adverbial de finalidad; propio del registro coloquial.

526 «Comendante» por «comandante», cierre vocálico de la sílaba pretónica; se trata de una forma de gran difusión en el habla popular.

Luciérnaga (Matilde Elena Wili)

La poetisa al menudeo[527] [528]

Cómo han cambiado las cosas!

Hubo tiempos—*años felices cuando Dios queria*—en que la mujer, silenciosa espectadora de los dramas que se desarrollaban ante su vista, pasaba su vida pacífica y tranquila, pespuntando los calcetines de su marido, cuidando del hogar y de su familia.

Sus entretenimientos literarios eran: *El arte culinario*[529]*, El Secretario de los amantes*[530]*, La Biblia, La imitacion de Jesucristo*[531]*, Telémaco*[532] *y Pablo y Virginia*[533].

[527] La transcripción respeta las grafías, la puntuación y la tipografía del relato original: Wili, *Entretenimientos literarios* (1884), pp. 171-173.

[528] «Menudeo» Sustantivo que se refiere a la acción de «menudear» que no solo implica hacer algo con mucha frecuencia, sino también escribir "menudencias", textos con poco reconocimiento (*DLE*, 2019).

[529] Aunque no hay registro sobre un libro de cocina con este título, Juana Manuela Gorriti publicó *Cocina ecléctica* en 1880, libro en el que reunió recetas propias y ajenas acompañadas por breves anécdotas relacionadas con cada una de las preparaciones (Docampo, 2011).

[530] *El secretario de los amantes o El libro de los enamorados* es una antología publicada a finales del siglo XIX sobre el amor, el enamoramiento y otros temas relacionados (*Biblioteca Ludwig von Mises*, 2020).

[531] *La imitación de Cristo*, cuya autoría fue atribuida a Tomás de Kempis (1379-1471), fue publicado por primera vez a mediados del siglo XV. Consiste en una serie de consejos que tiene como objetivo purificar y perfeccionar el alma, poniendo a Jesucristo como el ejemplo a seguir (*Encyclopedia Britannica*, 2020).

[532] *Las aventuras de Telémaco, hijo de Ulyses* (1699) de François de Salignac de La Mothe-Fénelon es una novela pedagógica en la que se señala la razón como uno de los valores formativos más importantes (*Encyclopedia Britannica*, 2020).

[533] *Pablo y Virginia* (1787) de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre. Novela corta de tono sentimental trágico. En ella, el autor señala la diferencia de clases de la sociedad francesa al presentar la igualdad de condiciones en la que conviven los habitantes de la Isla Mauricio, colonia francesa en donde residen los protagonistas. Aunque el autor estaba a favor de la abolición de la esclavitud, Pablo y Virginia tienen esclavos, pero no los maltratan (*Biblioteca Digital Mundial*, 2020).

La ménos escrupulosa apenas se atrevia á leer á hurtadillas alguna página del *Gran tacaño*[534], de *El Lazarillo de Tormes*[535] y de la *Dama beata*[536] etc. etc. etc.

El romanticismo de Teófilo Gauthier[537], de Hugo[538], de Goëthe[539], le era completamente desconocido. Hacia una vida contemplativa, mística y repartida entre la oracion y sus deberes de ama de casa. Y era feliz, inmensamente feliz. Pero como todo tiene término en este pícaro mundo, su *estacionarismo*[540] tambien lo tendria. La ilustracion y el progreso, la arrancaron del letargo en que yacia sumida. Sus ojos hasta entonces cerrados á la luz de la civilizacion, se abrieron deslumbrados, y *quiso ser y fué*.

Y, ahí la tienen Vds. doctora, propagandista del..... petróleo, literata y poetisa, ah! y se me olvidaba decir á Vd., autora dramática y..... de otras yerbas[541]! Todo esto y varias otras cosas concernientes al ramo[542]—estilo almacen[543]—nos ha traido el progreso y la civilizacion.

---

[534] *Historia y vida del gran tacaño* o *Historia de la vida del Buscón* (1626) de Francisco de Quevedo es una novela picaresca que relata la historia de Pablos, un barbero que, luego de ser víctima de varias travesuras, se convierte en un experto en engañar a la gente para conseguir lo que desea (*Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2020).

[535] *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* es una novela epistolar picaresca del siglo XVI que relata la historia de Lázaro desde su infancia hasta su boda. En ella se critican vicios de la época, por lo que es considerada una sátira social (*Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, 2020).

[536] *La dama beata* de José Camerino es una obra española que data de 1655 (*Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano*, 2020).

[537] Théophile Gautier (1811–1872), poeta, novelista y dramaturgo francés; perteneció al Romanticismo francés y se lo considera uno de los fundadores del Parnasianismo (*Encyclopedia Britannica*, 2020).

[538] Victor Hugo (1802–1885), poeta, novelista y dramaturgo romántico francés. Entre sus obras pueden destacarse *Hernani* (1830) y *Los miserables* (1862) (*Encyclopedia Britannica*, 2020).

[539] Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), poeta, novelista y dramaturgo alemán, formó parte del Romanticismo alemán. Entre sus obras más importantes se encuentran *Las penas del joven Werther* (1774) y *Fausto* (1807 y 1832) (*Encyclopedia Britannica*, 2020).

[540] «Estacionarismo». Neologismo. Sustantivo deadjetival formado sobre la base de «estacionario, ria», que se refiere a una persona que se mantiene en un mismo estado o situación, a la que se le agrega el sufijo "-ismo" que forma sustantivos con el significado de "actitud, tendencia" (*DLE*, 2019). En este caso, el sustantivo creado por la autora alude al estilo de vida rutinario que, se suponía, debía llevar la mujer de la época y que es mencionado un par de oraciones antes: «una vida contemplativa, mística y repartida entre la oracion y sus deberes de ama de casa».

[541] Variación argentina de la expresión «otras hierbas» utilizada para señalar que, a los elementos enumerados, pueden agregarse otros más (*DLE*, 2019); su uso es similar al de «etcétera».

[542] «Del ramo» expresión utilizada para aludir a diferentes elementos que forman parte del mismo conjunto, en este caso, la autora se refiere a escritoras que se dedican a diferentes géneros literarios.

[543] Hace referencia al «almacén de ramos generales», establecimiento en el que se comercializaban

De la mujer de antes, no queda mas que un vago recuerdo, que el adelanto social se encargará de hacer desaparecer completamente. Ya no se contenta ella, con que su nombre figure en letras de molde[544], ni que sea aplaudida en la escena, ni que las cabriolas de sus torneadas pantorrillas, le valgan entusiastas ovaciones de sus admiradores; eso es poco, muy poco para su espíritu ávido de emociones fuertes.

Su investigadora mirada, quiere dar vuelta al mundo, para ver lo que contiene del otro lado, y se quema las pestañas[545] estudiando astronomía, física, álgebra, anatomía y cuanto se le antoja.

Adios costumbres sedentarias, lecturas inocentes del padre Astete[546], obras sagradas de Molandí Chaidi, sonetos de Santa Teresa de Jesús[547]!

Adios cuentos infantiles de Segreer, leyendas morales de Hernandez y Fernandez, máximas de Suarez, contemplaciones de Fray Luis de Leon[548]!

La civilizacion moderna, no admite *cachivaches*[549] de antaño.

elementos pertenecientes a diferentes rubros, alimentos, prendas de vestir, herramientas de trabajo (Lluch, 2002-2003).

[544] Se refiere al hecho de que el nombre de la mujer aparezca impreso como firma de un artículo en alguna revista literaria o periódico de la época.

[545] «Quemarse las pestañas». Locución verbal coloquial. Leer o estudiar con mucho ahínco y dedicación (*DLE*, 2019).

[546] Gaspar Astete (1537–1601), sacerdote que formó parte de la Compañía de Jesús. En 1599 publicó *Doctrina cristiana y documentos de crianza*, un compendio sobre lo que debe conocer un practicante del cristianismo (*Real Academia de la Historia*, 2018).

[547] Santa Teresa de Jesús (1515–1582), monja fundadora de la Orden de las Carmelitas Descalzas y escritora. Entre sus obras pueden destacarse *Camino de perfección* (1569) y *Las moradas* o *El castillo interior* (1588), ambas pensadas para el desarrollo espiritual y la vida contemplativa (*Real Academia de la Historia*, 2018).

[548] Fray Luis de León (1527–1591), teólogo y escritor, es considerado uno de los poetas más importantes del Renacimiento español. Entre sus obras puede destacarse *De los nombres de Cristo*, publicada por primera vez en 1583, que puede enmarcarse dentro de la literatura ascética (*Real Academia de la Historia*, 2018).

[549] «Cachivache» puede utilizarse para designar tanto a algo ordinario, que no funciona o funciona mal, como a algo estropeado, dañado por el tiempo o el uso; puede tratarse de un objeto o persona venido a menos (Espíndola, *Diccionario del lunfardo*, 2002).

Paul de Kock[550], Zola[551], De Musset[552], Belot[553], Balzac[554], Boccacio[555], Peratoner[556] y Dumas[557], son los ídolos del siglo XIX.

—

Y bien, la inteligencia de la mujer ha recorrido toda la escala del saber.

Nada ignora; se codea con los grandes autores y no será estraño[558] que mañana la veamos tomar asiento en el parlamento, subir á la tribuna y hacer política

[550] Paul de Kock (1793–1871), novelista y dramaturgo francés, publicó una serie de novelas en las que reflejó la vida parisina del siglo XIX que le trajo gran reconocimiento (*Encyclopedia Britannica*, 2020).

[551] Émile Zola (1840–1902), escritor francés, considerado el fundador y principal representante del naturalismo. Entre sus obras pueden destacarse *Nana* (1880) y *Germinal* (1885) (*Encyclopedia Britannica*, 2020).

[552] Alfred De Musset (1810–1857), escritor romántico francés. Entre sus obras se destaca la novela de corte autobiográfico *La confesión de un hijo del siglo* (1836) (*Encyclopedia Britannica*, 2020).

[553] Adolphe Belot (1829–1890), dramaturgo y novelista francés, reconocido por su novela *Mademoiselle Giraud, ma femme* (1870) (*Biblioteca Nacional de Francia*, 2020).

[554] Honoré de Balzac (1799–1850), novelista francés, representante del Realismo. Llevó adelante uno de los proyectos literarios más ambiciosos, *La comedia humana* (1830), un compendio de más de cien novelas interrelacionadas que tenían como objetivo reflejar la sociedad francesa del siglo XIX. Entre sus novelas pueden destacarse, además, *La piel de zapa* (1831) y *Papá Goriot* (1834) (*Encyclopedia Britannica*, 2020).

[555] Giovanni Boccaccio (1313–1375), junto a Dante Alighieri y Francesco Petrarca, es considerado uno de los padres de la literatura en italiano. Su obra más reconocida es *Decamerón* (1353), un libro constituido por cien relatos, enmarcados por el contexto de la peste bubónica que asedió Florencia a mediados del siglo XIV (*Encyclopedia Britannica*, 2020).

[556] Amancio Peratoner fue el seudónimo de Gerardo Blanco, médico y escritor español. Publicó obras en las que reunía sus conocimientos médicos con los recursos propios de la narrativa, de modo que presentaba textos eróticos como si fueran manuales de higiene y salud sexual (Ruiz Fernández, 2012).

[557] Alexandre Dumas (1802–1870), novelista y dramaturgo francés. Entre su vasta producción pueden destacarse *Los tres mosqueteros* (1844) y *El Conde de Montecristo* (1845) (*Encyclopedia Britannica*, 2020).

[558] «Estraño» por «extraño». Debido a que la x posee un fonema constituido por dos sonidos /ks/, en posición final de sílaba, la oclusiva velar sorda /k/ suele omitirse y solo se pronuncia la fricativa alveolar sorda /s/ (*DPD*, 2005).

como Madama Staël[559], la Roland[560], Olimpia de Gange[561] y la Kanela[562].

La emulacion es la causa de la perdicion de muchas, que quieren por fuerza ser literatas, cuando su cholla[563] no alcanza á ver más allá de sus narices[564]—suponiendo que

[559] Germaine Necker (1766–1817), conocida como Madame de Staël, fue una escritora francesa que se destacó por sus ensayos filosóficos y sus novelas de corte prerromántico. Abogó por la igualdad entre el hombre y la mujer, tanto en el plano de la educación, como dentro de la institución matrimonial. Entre sus obras puede destacarse *Reflexiones sobre el proceso de la Reina* (1793), en la que analiza la «condición femenina en general, demostrando que todas las mujeres se hallan oprimidas, sea cual sea su condición social, para concluir llamando a todas las féminas a rebelarse contra la condena de la reina María Antonieta» (Vázquez, Ibeas-Altamira, Onandía y Brouardelle, 2020, p. 75).

[560] Marie Jean Phlipon (1754–1793), también conocida como Manon Roland o Madame Roland, tuvo gran participación en el Grupo Girondino y en la Revolución Francesa junto a su marido, Jean Marie Roland, lo que la condenó a morir en la guillotina (*Encyclopedia Britannica*, 2020). De manera póstuma se publicaron sus *Memorias* (1986), las que redactó en sus diferentes estadías en prisión. Murió en la guillotina poco tiempo después que Olympe de Gouges (Vázquez *et al*., 2020).

[561] Olympe de Gouges (1748–1793), seudónimo de Marie Gouze, escritora y filósofa francesa, formó parte del Grupo Girondino y se manifestó a favor de la instauración del divorcio y la supresión del matrimonio religioso. En 1791, publicó *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*. Fue condenada a morir en la guillotina por sus ideas abiertamente antijacobinas (Vázquez *et al*., 2020).

[562] *Entretenimientos literarios* (1884) incluye una «Fe de erratas» en la que se aclara «página 172—Línea 21—Donde dice Kanela léase *Kaulla*» (Willi, 1884, p. 317). Chaila Raphael Kaulla (1739–1809), conocida como Madame Kaulla, judía de origen alemán, fue banquera y formó parte de los Judíos de la Corte —banqueros judíos encargados de las finanzas de la nobleza alemana— del Duque de Wuerttemberg (*Jewish Virtual Library*, 2008).

[563] Cholla: variación de *chola*, coloquialismo español utilizado para designar la cabeza y, por metonimia, el entendimiento (*DLE*, 2019).

[564] «Ver más allá de sus narices». Locución verbal utilizada para referirse a alguien poco inteligente, con poco talento (*DLE*, 2019). Esta expresión se articula con la frase que le sigue, "suponiendo que no sean ñatas", en la que "ñatas", continuando con la metáfora, alude a alguien que no tiene talento.

no sean ñatas. Emilia de Girardin[565], Gertrúdis Gomez de Avellaneda[566], Jorge Sand[567], Carolina Coronado[568], y otras mujeres verdaderamente extraordinarias por su talento, han hecho mucho mal con sus incomparables producciones.

La primera víctima es *la poetisa al menudeo* que deslumbrada con los destellos del génio de las mencionadas celebridades, aspira á la corona de la gloria, como quien pretende una cosa muy natural.

Y, ahí tienen Vds. esa plaga de versificadoras y escritoras al pormenor[569], que amenazan sofocarnos con su prosa rimada y sus dramas y tragedias.

La poetisa al menudeo es muy distinta de la poetisa. Por lo general, es vana, pretenciosa, criticona y ridícula en grado superlativo. No reconoce talento en sus colegas y siempre encuentra sus versos mal medidos y sin inspiracion. Hace un *poema* con la prontitud que Vd. se toma un sorbete[570], y compone al correr de la pluma.

---

[565] Aquí la autora confundió a Delphine Gay de Girardin (1804–1855) con su esposo, Émile de Girardin. Bajo el nombre de Charles de Launay publicó, entre 1836 y 1848, varios ensayos en el periódico *La Presse*. En todos sus escritos se manifestó a favor de la reivindicación de los derechos de la mujer (Vázquez *et al*., 2020).

[566] Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814–1873), novelista, poetisa y dramaturga romántica cubano–española, considerada precursora de la novela hispanoamericana. Entre sus obras pueden destacarse la novela, prácticamente olvidada, Sab (1841), de corte antiesclavista, y la obra teatral Alfonso Munio (1844), inspirada en la figura de Alfonso X (Encyclopedia Britannica, 2020).

[567] George Sand, seudónimo de Aurore Lucile Dupin (1804–1876), escritora, fue una de las principales exponentes del romanticismo francés. En varios de sus escritos se manifestó a favor de la igualdad entre el hombre y la mujer. Entre sus obras se destaca su autobiografía, *Historia de mi vida* (1855), en la que relata la libertad social que le dio su aire masculino. También fundó revistas de inspiración sociocultural, como *La Revue Indépendante* (1841) y la *Revue sociale* (1845) (Vázquez *et al*., 2020).

[568] Victoria Carolina Coronado y Romero de Tejada (1820–1911), novelista, poetisa y dramaturga romántica española. Apoyó la reivindicación social y cultural de la mujer, por lo que formó parte de la «hermandad lírica femenina», fundada por Gertrudis Gómez de Avellaneda, que buscaba lograr el reconocimiento de la mujer-artista. Mantuvo una postura abolicionista y se manifestó contra los intereses del gobierno estadounidense sobre la isla de Cuba. Publicó novelas y obras teatrales en las que predominaban temas como la historia, el compromiso cívico ciudadano y la importancia de la mujer dentro de la sociedad. Puede destacarse la novela *Adoración* (1850), allí muestra a una mujer que se opone a las restricciones masculinas (*Real Academia de la Historia*, 2018).

[569] «Pormenor» se presenta como sinónimo de "menudeo", pero no se refiere a vender algo en pequeñas cantidades, sino a la poca calidad de sus escritos (ver nota 2).

[570] «Sorbete». Refresco de jugo de frutas, yemas de huevo y esencias, que se consume frío; similar al helado (*DLE*, 2019).

Qué fecundidad la suya! Qué raro ingénio para rimar *cerote*[571] con *azote*[572] ó bien *macanazo*[573] con *escobazo*[574]! Y no la haga Vd. objeciones, porque oirá Vd. lo que no quiera. Y quién será el osado que se atreva á criticar á la *poetisa al menudeo?*

—Yo hombre, yo, me atrevo, en una pincelada de brocha gorda[575] imaginaria, á censurarla, porque el original que anda por el mundo no tengo el honor de conocerle.

Pero conste que existe, que se agita, que anda de un lado para otro, porque vemos su nombre en los diarios de avisos, en los periódicos, en los almanaques, en las revistas espiritistas, homeopáticas, estrangeras y nacionales, porque es un tipo.... universal.

E ítem mas: porque sus versos llevan un sello especial que no puede Vd. confundirlos con otros, y tiene Vd. que exclamar: hé aquí á *la poetisa al menudeo*, como yo cuando leo un canto á la *Luna*, digo—sin leer la firma: *hé aquí á mi tipo*.

Madama Bromití[576].

Por cópia á.....

L[577].

Referencias bibliográficas

Academia Argentina de Letras (2008). *Diccionario del Habla de los Argentinos*. Buenos Aires: Emecé.

Banco Central de la República Argentina (2020). (*BCRA*). Recuperado de http://www.bcra.gob.ar/MediosPago/Emisiones_anteriores.asp

Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano http://www.iberoamericadigital.net

Biblioteca Digital Mundial. Recuperado de https://www.wdl.org

[571] «Cerote». Mezcla de cera y resina utilizada por los zapateros para encerar los hilos utilizados para coser calzado (*DLE*, 2019).

[572] «Azote». Instrumento de suplicio compuesto por cuerdas anudadas; golpe dado con este o con la mano (*DLE*, 2019).

[573] «Macanazo». Golpe dado con una macana, garrote grueso de madera (*DLE*, 2019).

[574] «Escobazo». Golpe propinado con una escoba (*DLE*, 2019).

[575] Aquí hace referencia al título de la sección en la que se encuentra este texto «Retratos de brocha gorda», expresión que se refiere a cuadros que se realizan rápidamente, con poco detalle; podrían ser considerado toscos (*DLE*, 2019).

[576] *Entretenimientos literarios* (1884) incluye una «Fe de erratas» en la que se aclara «página 173—Línea 25—Donde dice *Bromití*— léase *Bromité*» (p. 317). No se pudo rastrear a qué hace referencia.

[577] El hecho de que figuren dos firmas diferentes es analizado en el capítulo correspondiente. Esta «L.» corresponde a Luciérnaga, heterónimo utilizado por Matilde Elena Wili (Raimunda Torres y Quiroga) para firmar los «Retratos de brocha gorda».

Biblioteca Ludwig von Mises. Recuperado de https://biblioteca.ufm.edu
Biblioteca Nacional de Francia (2020). https://data.bnf.fr
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com
Diccionario de la Lengua Española (2019). (*DLE*). Recuperado de https://dle.rae.es/
Docampo, M. (2011). En Gorriti, J. M., *Cocina Ecléctica. Recetas del 1800* (pp. 11-14), Córdoba: Buena Vista Editores.
Encyclopedia Britannica (2020). Recuperado de https://www.britannica.com/
Espíndola, A. (2002) *Diccionario del lunfardo*. Buenos Aires: Planeta.
Jewish Virtual Library (2008). Recuperado de https://www.jewishvirtuallibrary.org
Lluch, A. (2002-2003). Repensando a los comercios rurales de la pampa argentina. *Anuario del CEH, 2-3* (2-3), 135-159.
Luciérnaga, "Ella es él" en Wili, M. E. (1884). *Entretenimientos literarios* (pp.181-182). Buenos Aires: Imprenta Colón.
Luciérnaga, «La poetisa al menudeo» en Wili, M. E. (1884). *Entretenimientos literarios* (pp. 171-173). Buenos Aires: Imprenta Colón.
RAE y ASALE (2005). *Diccionario Panhispánico de Dudas*. (*DPD*). Madrid: Santillana.
Real Academia de la Historia (2018). Recuperado de http://dbe.rah.es
Ruiz Fernández, P. (2012). Una lectura erótica de los tratados divulgativos de Amancio Peratoner. *AnMal Electronica,* (32), 517-548.
Vázquez, L., Ibeas-Altamira, J. M., Onandía, B. & Brouardelle, N. (2020). Antología literaria de escritoras francesas. *Ambigua: revista de investigaciones sobre género y estudios culturales*, (número extraordinario 1). Recuperado de https://www.upo.es/revistas/index.php/ambigua/article/view/4848/4316

AUTORES

Araceli Alemán es licenciada en Letras y correctora literaria por la Universidad del Salvador (USAL), donde es profesora adjunta en las cátedras de Historia de la Lengua Española, Lingüística General y Seminario de Gramática. También es jefa de trabajos prácticos de la materia Prácticas Expositivas en el Instituto Tecnológico de Buenos Aires (ITBA). Realizó estudios de posgrado en Comunicación, Género y Sexualidades, en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investiga aspectos lingüístico-cognitivos en la narrativa de Fernanda García Lao para su doctorado. Pertenece al Centro de Estudios Críticos de Literatura Argentina (CECLA), la Asociación Argentina de Lingüística Cognitiva (AALiCo) y la Poetics and Linguistics Association (PALA). Autora de artículos críticos y expositora en Jornadas y Congresos.

Santiago T. Espora es magíster en Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Barcelona (UNIBA); licenciado y profesor en Letras y corrector literario por la Universidad del Salvador (USAL), graduado con Diploma de Honor y Premio *Academia Argentina de Letras* al mejor promedio de la Licenciatura en Letras 2014 (USAL). Es docente de Literatura Española Medieval, Teoría Literaria I y II y Literatura Argentina II de la Escuela de Letras de la USAL. Es miembro del Centro de Estudios de Narratología Mignón Domínguez de Rodríguez Pasqués (CEN). Ha participado en congresos y simposios y publicado artículos de investigación en revistas especializadas. Actualmente integra el grupo de investigación encabezado por la Mgtr. Claudia T. Pelossi (USAL), directora de la Escuela de Letras de la USAL, sobre las imágenes de la infancia y juventud en la narrativa de Patrick Modiano.

Marina L. Guidotti es doctora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y Profesora de Castellano, Literatura y Latín. Profesora Titular de las cátedras de Literatura Argentina I y II, Literatura Iberoamericana Contemporánea, Seminario de Literatura Argentina y Seminario de Literatura Iberoamericana de la Universidad del Salvador (USAL). Profesora Titular de la Especialización en la Enseñanza del Español para Extranjeros (USAL). Secretaria de redacción de la revista *Gramma* de la Escuela de Letras de la USAL. Codirectora (Siglo XIX) de la Colección del Centro de Estudios Críticos de Literatura Argentina (CECLA) (USAL). Miembro Correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE). Se ha desempeñado como asistente de dirección en proyectos de investigación del CONICET (PIP) y del IIFLEO. Dirige el proyecto *Voces femeninas en la revista argentina SUR (1931-1992)* (IIFLEO, USAL). Autora de artículos críticos en revistas nacionales e internacionales; coautora de *Los gallegos en el imaginario sociocultural argentino* (2007). Ha participado

en volúmenes colectivos sobre la obra de M. R. Lojo (2007) y (2018). Autora del libro *Escritos periodísticos completos* (*1860-1892) de Eduarda Mansilla* (2015).

Rocío Macarena Llana es licenciada y profesora en Letras y correctora literaria por la Universidad del Salvador. Se desempeña como docente de nivel medio. Es miembro del proyecto de investigación del Instituto de Investigación de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la USAL *Ediciones críticas de Literatura Argentina del siglo XIX*. Durante 2017 y 2018 condujo, junto a Daniel Del Percio y Leonel Kodnia, el programa de radio *El Experimento*, auspiciado por la editorial *La Docta Ignorancia*. Durante 2020, realizó una diplomatura superior en estrategias de comunicación y liderazgo emocional para instituciones educativas en la USAL. Ha participado presentando trabajos académicos en diversos congresos y jornadas.

Rosina Pallotti es licenciada en Letras y correctora literaria por la Universidad del Salvador (USAL). Se desempeña como docente de Literatura Argentina I y II de la Universidad del Salvador (USAL). También forma parte del equipo de correctores literarios de la revista *Oriente-Occidente. Nueva Época*, publicada por la Escuela de Filosofía de la Universidad del Salvador (USAL). Participó en el grupo de investigación *Ediciones críticas de Literatura Argentina siglo XIX*, dirigido por la Dra. María Rosa Lojo y codirigido por la Dra. Marina L. Guidotti. Es autora del capítulo "*La multipersonalización autoral: un análisis de la obra de Raimunda Torres y Quiroga*", incluido en *Antología de escritoras de narrativa breve en la Argentina. Siglos XIX y comienzos del XX* (en prensa). Docente de Lengua y Literatura del Plan de Finalización de Estudios Primarios y Secundarios (FinEs). Actualmente, integra el grupo de investigación *Voces femeninas en la revista argentina Sur (1931-1992)*, bajo la dirección de la Doctora Marina L. Guidotti. Ha participado en Jornadas de estudiantes de la USAL.

Victoria Pérez Cassettari es estudiante de la licenciatura en Letras de la Universidad del Salvador (USAL). Desde el 2019 se desempeña como maestra bibliotecaria en el Instituto Oral Modelo. Participó en la IV Jornada de Estudiantes de la USAL (2019). Forma parte del grupo de investigación radicado en el IFFLEO (USAL), en el proyecto *Voces femeninas en la revista argentina SUR (1931-1992).* Fue becada para realizar una estadía de intercambio académico en la Universidad Christian Albrechts (Kiel, Alemania) en el marco del proyecto Programa de Intercambio (ISAP) *Internationalen Studien und Ausbildungspartnerschaft* durante el ciclo lectivo 2021.

Jéssica Sessarego es correctora literaria, profesora y licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL); diplomada en Géneros, Políticas y Participación (UNGS);

diplomada en Estudios Nikkei (Asociación Estudios Nikkei / Niquey) y maestranda en Literaturas de América Latina (UNSAM). Pertenece a la Red Iberoamericana de Investigadores en Anime y Manga y a la Red Interdisciplinaria de Estudios de Género de la UNTREF. Es miembro del equipo del programa de Acompañamiento a la Lectura y la Escritura en las Disciplinas (ALED) de la UNGS. Forma parte de las cátedras de Taller Inicial Orientado en Humanidades (UNGS), Literatura Iberoamericana Contemporánea (USAL) y Seminario de Literatura Iberoamericana (USAL). Desde el 2018, codirige la revista de arte y literatura *Transas* (UNSAM). Participa de grupos de investigación sobre estudios de género (UNTREF), sobre prácticas de lectura y escritura en la universidad (UNGS) y sobre literatura argentina IIFLEO (USAL). Forma parte del grupo de investigación radicado en el IFFLEO (USAL), en el proyecto *Voces femeninas en la revista argentina SUR (1931-1992)*. Ha sido expositora en eventos académicos nacionales e internacionales.

La literatura argentina del siglo XIX y comienzos del XX siempre resulta un campo de estudio fecundo: así lo demuestra esta Antología de narradoras que han residido en Argentina, fruto de un minucioso trabajo de investigación de Marina L. Guidotti (ed.), Araceli Alemán, Santiago Espora, Rocío Llana, Rosina Pallotti, Victoria Pérez Cassettari y Jéssica Sessarego.

Entre las autoras estudiadas se puede encontrar a docentes, periodistas y viajeras, con diversas afinidades políticas y relaciones con la nación; en sus diferencias, comparten su esfuerzo por construirse un camino como mujeres escritoras. Las siete autoras de esta Antología son abordadas desde diferentes perspectivas teóricas y, además, se reproduce parte de su narrativa breve, la cual fue cuidadosamente criticada y anotada por cada uno de los investigadores. Este no solo es un aporte inmejorable para nuestra literatura, sino también para los estudios de género y feministas.

ISBN 978-950-592-302-1
9 789505 923021

USAL
UNIVERSIDAD DEL SALVADOR