

caiana

Graciela Batticuore

CONICET / FFyL-UBA, Argentina

Lectoras de novela en el siglo XIX

Lectoras de novela en el siglo XIX

Graciela Batticuore

CONICET / FFyL-UBA, Argentina

Ella lee para él. Las lectoras en el cine

En 1914 Enrique García Velloso filma *Amalia*, primera película del cine nacional. Con ella, la figura de la mujer lectora ingresa a la pantalla grande: en los títulos iniciales de la obra, la protagonista aparece con un libro en la mano. Lo mismo que en el texto de Mármol (el folletín de 1851 o el libro completo publicado recién en 1855), esta connotación pretende marcar de entrada la impronta romántica del personaje, fuertemente ligada a la cultura libresca de la elite porteña de la época. Algunas décadas después, en julio de 1936, otro director argentino estrena una segunda versión y el motivo regresa con algunas novedades significativas: la clásica escena de los amantes que en el libro de Mármol leen juntos un largo poema de Byron, el *Manfredo* (que él lee para ella del inglés y traduce, así es la escena), es reemplazada en la película del director Moglia Barth por la lectura de un fragmento sentimental de la propia novela, que esta vez es leída por Amalia en voz alta mientras Eduardo escucha arrobado.¹

Desde luego, sólo el espectador que conoce de antes la obra será capaz de apreciar este detalle, a través del cual el director y guionista del film rinde homenaje a lo que ya se perfilaba como un clásico de la literatura argentina: *Amalia* había tenido sus versiones previas en teatro, en cine, en canciones populares, en fotonovela, además de incluirse en colecciones y de haber hecho su ingreso a la historia de la literatura argentina de la mano de Ricardo Rojas (y aún del propio García Velloso que publicó su *Historia de la literatura* en 1910). Pero además, lo interesante, lo nuevo, lo que más nos importa aquí son los desplazamientos que introduce Barth en la

escena de lectura propiamente dicha: por un lado, el director corre el foco de *la poesía a la novela*, es decir del género encomiado por la elite romántica a mediados del siglo XIX, cuando la poesía era considerada un arte excelso, a este otro que desde fines del siglo XVIII en adelante fue ganando popularidad hasta convertirse en uno de los preferidos del público. Y esto no es todo: además, esta versión de *Amalia* reemplaza la imagen consabida del hombre que lee para la mujer, por su opuesto: es decir, *ahora es ella quien lee para él*. Con esta innovación, el film invierte los códigos de una representación típicamente decimonónica, que no sólo asoma en la literatura local sino en muchas otras escenas del repertorio occidental: desde el *Werther* de Goethe (1774), pasando por *La nueva Eloísa* de Rousseau (1761) o la *María* de Jorge Isaac (1867). En todas esas novelas, y también en el arte, la lectura compartida en situación amorosa pone el acento en la tutela o el magisterio masculino, que la mayoría de las veces se presenta como ejemplar y admirable: “ella y él representaban allí el cuadro vivo y acabado de la felicidad más completa (...). El mundo se cerraba para ellos, en ellos solos”, decía el narrador de la *Amalia* de Mármol, al retratar la escena ideal y romántica de la lectura entre amantes. (Fig. 1)



1. Fotograma del film *Amalia*, de Moglia Barth 1936.

Ahora bien, la pregunta que podemos hacernos es qué ha sucedido desde 1851, cuando Mármol escribe *Amalia* en folletín, hasta la década de 1930 en que Moglia Barth filma la segunda versión cinematográfica de la novela. ¿Qué se ha modificado en el transcurso de casi un siglo para que esta nueva representación se haga patente en el cine? Y aun, ¿qué peso tuvo y

seguiría teniendo en la literatura y el arte, incluso en el cine argentino, la proyección de la mujer lectora de novelas? Empecemos por este interrogante final: lo primero que hay que decir es que el motivo persiste a lo largo del siglo XX y un ejemplo basta para ilustrarlo.

Dando un salto temporal, desde los films de García Velloso y de Barth a comienzos de la centuria, llegamos al último cuarto del siglo y a *Camila*, de María Luisa Bemberg, cuya trama remite también al contexto acuciante del rosismo. Estrenada en 1984 ante un público masivo que superó los dos millones de espectadores en plena vuelta a la democracia tras la última dictadura militar en la Argentina, esta película fue nominada al Oscar y tuvo una repercusión importante en el contexto internacional y, por supuesto, local. El film vuelve sobre un caso real: la trágica historia de amor de Camila O’Gorman y el cura Ladislao, a quienes Juan Manuel de Rosas mandó a perseguir y fusilar por transgredir un sagrado dogma de la Iglesia católica, el celibato sacerdotal. Igual que sucede en las diversas versiones de *Amalia*, la protagonista de la película de Bemberg aparece desde el comienzo del film connotada como mujer lectora: en una de las escenas de apertura vemos a Susú Pecoraro, la actriz que encarna a Camila, entrando a una librería y recogiendo, a escondidas, de las solícitas manos de un librero, el libro prohibido de un autor proscrito del momento. Poco después, en otra escena, la vemos leyendo ese volumen en voz alta, en la clausura de un carruaje que la lleva de regreso a su casa, acompañada por un joven que está sentado a su lado y que la escucha. El autor del libro es nada menos que Esteban Echeverría, el poeta romántico más admirado de la época. El hombre que acompaña a la joven es su pretendiente: fue a buscarla a la librería porque entiende que ella corre peligro en ese lugar. El pasaje que ella lee para él en voz alta hace referencia al exilio, dice así: “No hay cosa más triste que emigrar, salir de su país violentamente, sin quererlo, sin haberlo pensado. Es un tormento que nadie puede sentir sin haberlo por sí mismo experimentado. La emigración es la muerte.”² (Fig. 2)

Como en *Amalia*, la lectura es un eslabón que junta la vida privada y amorosa, con las pasiones políticas. Por ende, una actividad que pone en alto riesgo a quienes la practican: lo

comprobamos pocos cuadros después, cuando un primer plano muestra en pantalla la cabeza degollada del librero (el mismo que había entregado a Camila el libro de Echeverría). Está clavada sobre la punta de lanza de una reja de la Buenos Aires colonial. La imagen impacta a los espectadores dentro y fuera del cine: en pantalla, a los transeúntes y a Camila, que pasan y ven, estupefactos, el cuadro; fuera de la ficción, al público del film que inevitablemente comprende, a partir de esta escena, que la muerte violenta es el destino irrevocable de quienes osaron pensar distinto del régimen en la ciudad rosista. De aquí en más, el film profundiza los cruces entre sentimentalismo amoroso y pasión política, a través de la figura de la mujer lectora. Primero enfoca el idealismo romántico de esta protagonista que no sueña con otra cosa que el amor: lo invoca cada vez que puede, antes y después de conocer al hombre de sus sueños. “Espero que lo ames”, le dice Camila a una de sus hermanas cuando se entera de que la chica ha sido solicitada en matrimonio y ha dado el “sí”, pero ella teme que la boda sea solo para satisfacer las expectativas de los padres y no por verdadero amor. Cuando la hermana le confirma que sí ama a su prometido, Camila se muestra complacida y aprovecha para reflexionar al respecto: “eso es lo importante, amarse mucho”, le dice. Y a continuación se explaya sobre sus propios anhelos amorosos: “yo quiero otra cosa, alguien distinto, alguien de quien pueda sentirme orgullosa”, asegura.



2. Fotograma del film *Camila*, de María Luisa Bemberg, 1984.

Distinto, el espectador lo comprenderá muy pronto, significa aquí *prohibido*: como los libros, como los escritores románticos en tiempos de persecución política y censura de la opinión pública. Esto nos propone el film, de

comienzo a final. En el caso de la protagonista, lo censurable en ella tiene origen en su formación como lectora: “se le ha llenado la cabeza de esos libros extranjeros, y la realidad, Camila, no es una novela extranjera”, protesta el padre cuando la joven manifiesta su desinterés por casarse con el hombre que la familia tiene en la mira. Pero ella lo desestima porque “no está enamorada”.

Sabemos hoy que en la Buenos Aires de la década de 1830 y 1840, circulaban todo tipo de novelas: francesas, inglesas, traducciones de clásicos o folletines populares europeos, muchos de ellos españoles. Bemberg la imaginó a Camila O’Gorman leyéndolos: ¿de qué otro modo podía una joven porteña, a comienzos o mediados de siglo XIX, llegar a soñar con el amor? La película recupera este tópico persistente y extendido en la cultura occidental, sobre todo desde fines del siglo XVIII en adelante, cuando el género empezó a popularizarse entre el público moderno. Incrustado en el sentido común, ese tópico dice que *el amor se aprende en las novelas, antes que en la vida*: ellas gobiernan el imaginario amoroso femenino, excitan la tendencia de las mujeres a la sensibilidad y son, por ende, peligrosas, nocivas, a veces fatales. No deja de ser interesante que el argumento retorne en el contexto del cine nacional, a través de esta película que inaugura la vuelta a la democracia en la Argentina de 1984. A través de la mirada al rosismo, el film cuestiona la otra dictadura que acababa de finalizar. Pero al recuperar el tópico, María Luisa Bemberg establece lazos no sólo con el pasado político sino cultural de la Argentina. Y lo hace apelando al reconocimiento de antiguos prejuicios que hasta hoy persisten (sobre las mujeres lectoras y sobre las novelas como literatura peligrosa), desde una perspectiva de género que no llega a ser crítica pero que pone el problema en escena: los libros de imaginación son lectura inflamable porque activan una sensibilidad femenina siempre propensa al desborde, a la imaginación, y que se resiste al control. Este es el prejuicio que se reedita en el film, el que pronuncia explícitamente el padre y se realiza en el destino trágico de la protagonista y de su amante.

Está claro que la película trabaja con el imaginario de la lectora romántica que había tejido *Amalia* a mediados del siglo XIX, lo hace en una clave moderna, desplazándose, también

ella, de la exaltación de la poesía al género novelístico: Camila no aparece leyendo *La Cautiva* o *Los consuelos* de Echeverría, las dos obras que a fines de los años ‘30 y ‘40 consagraron al autor como el gran poeta romántico del momento. Ella lee, en cambio, un texto de reflexión política y de carácter autobiográfico que fue recogido póstumamente en las *Obras Completas*: “Emigrar por fuerza”, se titula (incluido luego en la sección “Pensamientos”). Se trata de un texto que el poeta pudo haber escrito contemporáneamente a sus trabajos literarios más conocidos pero que exalta el perfil del pensador, del hombre comprometido con la vida pública. Es decir que Camila no lee aquí poesía ni tampoco, propiamente, una novela, pero la escena se alinea muy pronto, en el film, con la otra en la que las amonestaciones del padre, de algún modo explican la simpatía de la hija por la literatura de los proscritos. En el pasado de la lectora están las novelas, revela el padre, ésta es la raíz de todos los males: con ellas aprendió esta joven el amor romántico, sentimental; en ellas cultivó, también, la sensibilidad política que la llevaría a leer a Echeverría, y a esconder bajo la manga del vestido el libro prohibido que le da el librero al comienzo del film. Como si fuera una Bovary porteña y moderna (el romanticismo encarnó sin dudas lo “moderno” a comienzos y mediados del siglo XIX en Europa y América), Camila también frecuentó otros géneros literarios: en todos ellos fue moldeando su sensibilidad. Y esa experiencia de lectura influyó fatalmente en su destino personal.

De un siglo al otro, *Amalia* y *Camila*, dos heroínas románticas del XIX, muestran la persistencia de un tópico que cada tanto retorna en la literatura, el arte y el cine argentinos.

La educación por las novelas

Volvamos ahora algunos pasos atrás, al siglo XIX y a las primeras décadas del XX en las que *Amalia* fue llevada al cine, para recuperar la otra pregunta que nos hicimos antes y contemplar con ella otra perspectiva: ¿qué había cambiado puntualmente en el escenario cultural porteño hacia 1936, cuando se estrenó la versión cinematográfica de Moglia Barth, para que su director se decidiera a invertir los términos del protagonismo masculino por el femenino en la escena de lectura, y a reemplazar el modelo literario de la poesía por el de la novela?

Una clave de esos cambios radica seguramente en la configuración del público a la que el film interpelaba en ese momento: un público que estaba ya en pleno proceso de masificación e incluía a las mujeres como consumidoras activas de cultura. En este sentido, lo que registra nítidamente el cine argentino, por primera vez con la película de Barth, es la naturalización de la figura de la mujer lectora a comienzos del siglo XX, lo cual no es sino el punto de llegada de un proceso que se había iniciado varias décadas atrás con las campañas alfabetizadoras de los años 1860 y 1870, la política de fomento a las bibliotecas populares que habilitó la presidencia de Sarmiento, la proliferación creciente de un mercado periodístico especialmente destinado a las mujeres. En los '70, precisamente, se publican una cantidad notable de semanarios para mujeres y magazines ilustrados entre los que se cuenta *La Ondina del Plata*, *El Álbum del hogar*, *La Alborada del Plata*, *El Búcaro Americano*, por nombrar algunas de las publicaciones más destacadas que preceden la ola de fotonovelas y revistas de circulación popular que asomarían después (entre ellas *La Novela Semanal*, que conocemos a través del ya clásico estudio de Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*).³ En este marco, el género novelístico trabajó a favor de la expansión lectora, en la medida en que incentivó el gusto literario en una sociedad abierta al consumo y ansiosa por modernizarse. Algo así observó precisamente Sarmiento hacia 1880, al elogiar el impacto que estaba produciendo en Buenos Aires la literatura de Emile Zolá (*La Nación* publicaba por entonces, con éxito, *Naná* y *El dinero*), contra la preocupación de tantos críticos y moralistas que veían en ella un factor de peligro y corrupción social. Las novelas son “la golosina” de los lectores, retrucaba el autor del *Facundo* en pleno debate sobre la irrupción del naturalismo en Argentina, porque ayudan a inculcar la manía lectora en una sociedad que necesita afianzar el hábito de la lectura y la rutina del “diarismo” para “civilizarse”. Dice Sarmiento:

(...) esta es la moral de las novelas inmorales. Suprimen, en el afán de leerlas, horas de fastidio, de holganza que suprimen a su vez centenares de crímenes en la vida real. Si suponéis dos millones de hombres leyendo *Los Misterios de París* quince días, habréis disminuido de la estadística criminal todas las

acciones vituperables que habrían ejecutado esos dos millones de hombres y de mujeres en la lucha por la existencia, en esos quince días.⁴

Tan buenas eran las novelas para Sarmiento que llegó a concebirlas como un antídoto contra el delito. O como un estímulo efectivo para instalar, al fin, entre el público moderno del último cuarto del siglo XIX, la práctica del “diarismo” (como denominaba él a la lectura cotidiana y masiva de la prensa). Pero yendo todavía un poco más atrás en el tiempo hay que decir también que esta perspectiva comulga con las expectativas que se habían formado ya a mediados del siglo XIX otros escritores románticos contemporáneos (entre ellos José Mármol, Esteban Echeverría o Juan María Gutiérrez), que opinaron sobre la necesidad de ampliar el lectorado e incluir en él a las mujeres. Ésta fue una premisa fuerte del romanticismo que se continuó a lo largo del siglo, y que propició en la prensa porteña una suerte de *slogan* muy persuasivo que dice así: “la civilización de un pueblo se mide por el grado de instrucción de la mujer”. Atando cabos, esto significa que para Sarmiento y otros contemporáneos suyos, el folletín abría una vía de acceso rápido a la inclusión de sectores hasta entonces relegados del público: el contingente de los lectores populares y el de las mujeres lectoras de diferente adscripción social. A ellas interpeló Sarmiento muy tempranamente como publicista, por ejemplo desde las páginas de *El Progreso* de Chile:

Nadie que no sea criatura femenina ponga sus ojos en esta parte del diario. Es un asunto reservado del que tengo que hablar con mis lectoras, y muy pelmazo ha de ser el que se ponga a oír nuestra conversación sin nuestro consentimiento. El folletín de *El Progreso* ha sido mandado hacer ex profeso para las niñas y las viejas; y ningún barbilampiño ni barbicano haya de meterse con las cosas que son para la toaleta de aquéllas. Eso sería de una impolítica grosera.⁵

Así escribía Sarmiento en las columnas de *El Progreso* en 1842, buscando establecer complicidades con un público femenino todavía muy incierto o acotado (entre el cual se contaban solamente las mujeres de la elite), en la misma sección del periódico donde publicaría algunos años después el *Facundo*, un clásico argentino y latinoamericano que sintoniza ampliamente con la temática y la perspectiva de la novela de Mármol. Poco antes, en 1837 y

1838, en otro diario porteño titulado *La Moda*, algunos grandes autores europeos como Víctor Hugo, Walter Scott o Madame de Staël encabezan la lista de los recomendados. Por esa misma época Juan Bautista Alberdi (director del semanario junto con Miguel Cané padre) leía con fervor a Volney (*Las ruinas de Palmira*), a Rousseau (el *Contrato Social* pero también *La nueva Eloísa*). Sarmiento leía a Cousin, a Dumas, a Balzac, a Tocqueville. Mariquita Sánchez cultivaba su sensibilidad romántica en las páginas de George Sand. Para entonces, también, el pintor Carlos Pellegrini dejaba registro del suceso que significaba por entonces el *Telémaco* de Fenelón, en el retrato de aquella joven porteña que poco antes de contraer matrimonio se hacía retratar en el interior de la sala familiar con un ejemplar abierto entre las manos. (Fig. 3)



3. Carlos Pellegrini, *Retrato de Lucía Carranza de Rodríguez Orey*, acuarela y grafito, 35 x 27 cm, 1831. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Se trata de Lucía Carranza, que aparece sobre el lienzo mostrando ese *best seller* que circuló profusamente en Buenos Aires a través de ediciones en español o en francés. Originalmente había sido compuesto por el autor, para la instrucción de un príncipe, pero resultó ideal para introducir los valores cívicos,

morales y las conductas amorosas entre las jóvenes de buena familia. La pintura es contemporánea de otra que compuso Fernando García del Molino y que muestra también a una muchacha sosteniendo en sus manos el *No me olvides*: libro editado, traducido y adaptado al español por Rudolph Ackermann – el mismo que circuló y popularizó en América los *Catecismos*, tan celebrados por Sarmiento en *Recuerdos de provincia* –. Se sabe que el *No me olvides* fue muy vendido en Buenos Aires hacia fines de 1825: no se trata de una novela sino de una antología de composiciones poéticas, crónicas de viajes, literatura instructiva y ágil para una lectora culta o con aspiraciones. Por eso, acaso, fue el libro más elegido para obsequiar a las muchachas en la Navidad. Lo interesante del retrato de García del Molino, tal como lo demuestra Lía Munilla en un estudio reciente, es que el pintor lo realizó cuando la joven ya estaba muerta, siguiendo el modelo de una miniatura que otro pintor había confeccionado de ella, en vida.⁶ Cirila Suárez Lacasa de Roballos se llama la retratada. Y es evidente que la familia quiso perpetuar su memoria bajo la impronta de una mujer lectora, culta, moderna, entendida en los libros que formaban el ánimo y el intelecto de una dama porteña de la elite, bien situada en las convenciones de su época. (Fig. 4)



4. García del Molino, *Retrato de Cirila Suárez*. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires.

Hay muchas otras imágenes en la pintura argentina de comienzos y mediados de siglo XIX de mujeres que se hicieron retratar leyendo: a veces sostienen en la mano un misal, otras no es posible saber exactamente de qué literatura se trata. ¿Qué mujer querría perpetuar su imagen leyendo una novela, un folletín, un libro de imaginación? Sin embargo, tenemos constancia de que desde mediados de 1820 en adelante, las mujeres de la sociedad porteña se entrenaron en la lectura de los grandes folletinistas europeos, mientras esperaban que el género agitara la pluma de los escritores locales. Un par de ejemplos no tan conocidos dan testimonio de ello: el primero lo ofrece un hombre profundamente inmerso en el ambiente del arte argentino a finales del siglo XIX y comienzos del XX, Eduardo Schiaffino, que recuerda a la madre de un amigo, otro célebre pintor, Eduardo Sívori (autor, entre otros, de *El despertar de la criada*):

Conocí desde niño y familiarmente a Misia Cirila, como la llamábamos cariñosamente sus allegados, en su casita colonial de la calle Victoria, a media cuadra de la nuestra; la vi transcurrir, apacible, su serena existencia, alcanzar la edad madura y la ancianidad junto a su marido, dedicada a sus tres hijos varones, y a pesar de su situación acomodada, que le permitía frecuentar el teatro, las distracciones costosas, pasaba el día y parte de la noche leyendo asiduamente en francés y en castellano; conozco sus lecturas harto mezcladas, pues durante mis años de infancia y adolescencia, fueron también las mías: romances de Balzac, de Fernández y González, de Pérez Escrich, de Hugo y de Paul de Kock, pues doña Cirila nada tenía de gazmoña; fue una mujer sonriente, de una bondad ingénita e inagotable, una madre feliz, una vieja amiga incomparable.⁷ (Fig. 5)

Conocemos la imagen fisonómica de Cirila Crespo gracias a esta acuarela de Jean Phillippe Goulou que la retrató en 1832 en una miniatura sobre marfil y sin libro en mano pese a que era, a juzgar por Schiaffino, una lectora muy dada a la novela de circulación popular. Sus autores preferidos estuvieron entre los más leídos en el Río de la Plata durante décadas, y supieron forjar el orgullo de muchas lectoras porteñas que se jactaban de estar al día de las producciones literarias de gran consumo aquí y al otro lado del océano. Así lo constata el testimonio de otra dama uruguaya, la señorita Justa Foguet, en una carta dirigida a su amiga

Mariquita Sánchez donde la ilustra acerca de las conversaciones que mantuvo con el hijo de ésta, Julio Mendeville, en una tertulia porteña, cuando el joven estaba recién llegado de Europa. Le dice así:

Le pregunté (a Julio) que pensaban de nosotras y me dijo lo que yo ya había oído a otros y que no me sorprende ni me ofende, que muy pocas había que superasen y que en Buenos Aires se vestía casi con la misma elegancia que en París y mucho menos /le sorprende saber/ el que hasta a las Señoras les fuese familiar la literatura francesa. Entonces le dije que les contara que las Sras. argentinas ya habían olvidado a Voltaire, Volney y hasta Madame Staël, que conocían a Víctor Hugo, Lamartine, Dumas, Sue, de Vigny, Kock, Goylan, Marcelina Valmore (...), Nodier, Balzac y en fin por no parecer pedante no alargué la lista de los autores conocidos por nosotras y el conocimiento que tenemos de los (...) en que la oposición pone Mr. Guizot y del jesuitismo del conde de Montalambert, Bartelemí y Compañía. He dicho antes que no me sorprende ni me ofende el que ignoren lo que somos, que va de aquí que pueda inspirar deseo de conversar, ni industria ni literatura ni más que lanas, cueros y sebos, y que nosotras nos enteramos y nos deleitamos con saber lo que hace una nación que marcha a la cabeza de la civilización (...) nada más natural; con todo debemos desear que les diera a algunas mano tener que castigarlos del olvido en que nos tienen aun que el trato con U. y Magdalena los enseñarán a conocernos aunque (la verdad sea dicha) también se equivocarían mucho si creyeran que había muchas que los ignoraban.⁸

La lista circunspecta que Justa no se atreve a ampliar, ofrece el perfil de la lectora porteña modelo que tienen en mente este núcleo de mujeres de la elite decimonónica de comienzos y mediados de siglo. En este listado hay filósofos y novelistas, se entrecruzan el iluminismo y la sensibilidad romántica, pero además, en la carta de Justa queda claro el afán de hacerse competentes y de ser competitivas en el mundo, o sea mucho más allá del cenáculo restrictivo de lo que se dio en llamar "la gran aldea". Cuando se piensan a sí mismas y se conciben como sujetos de época, estas porteñas se miden y comparan celosamente con sus coetáneas francesas: admiradas o envidiadas, ellas son la medida del mundo, el faro o la meta que hace falta alcanzar y, en lo posible, superar, para

encontrar un perfil identitario latinoamericano y propio.



5. Jean Philippe Goulu, *Cirila Crespo de Sivori*, acuarela, 7,9 x 6,3 cm (miniatura), 1832. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

En los últimos años, los aportes de especialistas y críticos en historia del libro y la lectura en Argentina nos permitieron saber un poco más sobre el tema y constatar los testimonios anteriores. Por ejemplo, gracias al hallazgo del catálogo de la Librería Dupontail Hermanos (relevado y estudiado por Alejandro Parada), sabemos que en 1829 se ofrecían ya a la venta en ese negocio de Buenos Aires una gran cantidad de volúmenes procedentes de Europa: el 90 % de los títulos remite a autores franceses, españoles e ingleses. Y para ser más precisos, de ese porcentaje, poco más de la mitad eran franceses solamente. Más aún, la mitad de la mitad, o sea el 25 % de lo que se vendía, eran novelas.⁹

¿Y qué novelas? ¿De qué autores? ¿Qué títulos? Algunos de los más vendidos en ese negocio y también en el de Marcos Sastre (que fue el librero uruguayo que se instaló en Buenos Aires y abrió el célebre Salón Literario en 1837, después de comprar el fondo de comercio a los Dupontail) fueron los siguientes: el *Emilio* y la *Nueva Heloísa* de Rousseau, el *Telémaco* de Fenelón, *Corina* y *Delfine* de Staël, *René* y *Atala*

de Chateaubriand, *Las relaciones peligrosas* de Laclos, varios títulos de Walter Scott y de Bernardin Sainte-Pierre. Había títulos también de procedencia española, aunque no estaban entre los más vendidos o preferidos porque la literatura de la madre patria era ya un campo de lecturas que los jóvenes románticos empezaban a dejar atrás, en su afán de llevar a cabo la revolución cultural que según ellos permitiría completar la emancipación política que se había iniciado entre 1810 y 1816 con la Revolución de Mayo y la Independencia. Pero sí hay que agregar a “la lista” europea otros clásicos y no tan clásicos: autores/as ingleses, además de franceses, algunos/as de novelas sentimentales, lacrimógenas o góticas. Entre estas últimas figuran las de Ann Radcliffe, muy exitosa en Inglaterra y muy presente también en el Río de la Plata a comienzos de siglo: ella y sus epígonos compusieron historias de heroínas crepusculares asediadas por aristócratas, en castillos medievales que bosquejan oscuros escenarios del terror. Esto también se leía en la Buenos Aires de 1820 y 1830 e iba fogueando la imaginación de los lectores y las lectoras de época. Por cierto, la fama de Radcliffe salta a la vista en los avisos comerciales: no sólo a través de la oferta de títulos de su autoría sino por las obras de imitadores que le son falsamente atribuidas a la autora, con tal de colocar mejor su obra entre el público.

En definitiva, toda esa información que nos proporcionan los catálogos de las librerías, los testimonios de época y también la inclusión constante y creciente de folletines en la prensa porteña nos confirma que a lo largo del siglo XIX, en Argentina, la *novela vende bien*. Porque tiene el poder de cautivar a un público cada vez más deseoso de la llamada literatura “de imaginación”, que el romanticismo supo alentar. De eso fueron muy conscientes todos los sujetos involucrados en la cultura impresa de la época: editores, publicistas, libreros, traductores, que trataron de sacar provecho comercial del asunto y contribuyeron a crear un público. Y sin embargo, como también es cierto que el género preocupaba a los moralistas, a los educadores, a los hombres públicos en general, a menudo hizo falta *intervenir* en los procesos de divulgación o puesta en circulación de una obra, y aún del texto, para habilitar su lectura. Hizo falta persuadir a los contemporáneos de que la novela también era capaz de *educar* a los lectores (y a las lectoras): en su sensibilidad y su

capacidad de raciocinio, en los temas de interés histórico, social y cultural pero sobre todo en asuntos relativos a la moral del público.

¿Y cómo hacerlo? ¿Cuáles son los modos de intervención que se emplearon para legitimar un género que si bien garantizaba la preferencia de los lectores, solía estar bajo sospecha o pecar de improductivo? Los recursos fueron variados e involucraron a veces mecanismos de censura solapada: se podía arengar sobre las diferencias entre “buena” o “mala” literatura y, en consecuencia, “seleccionar” novelas y novelistas recomendables en desmedro de otros que no lo eran tanto y que debían por eso mismo ser descartados (la novela sentimental, la novela rosa, la novela lasciva versus la novela que enseña historia o educa en la moral o el patriotismo). O bien se podía intervenir sobre el original de una obra en otra lengua al momento de reeditarla, si la obra había sido exitosa entre el público pero no era tan recomendable moralmente (el francés y el inglés predominan en la literatura extranjera que circula en el Río de la Plata en las primeras décadas del siglo). ¿De qué manera? se procedía sobre el texto *adaptándolo*, moldeándolo y moderando ciertos giros que resultaban “inconvenientes” para las lectoras.

Un buen ejemplo lo ofrece el caso - recientemente estudiado por Eugenia Vásquez - de la traducción al español de una novela francesa muy popular en la época, titulada *Le Château Noir*, de Anne Félicité MÉRARD de Saint Just. Traducida varias veces al español (por primera vez en 1798), la obra circula, se lee y se consigue en Buenos Aires en la década de 1820. Como lo demuestra Vásquez, aquí es el traductor quien interviene en la obra quitando y agregando, introduciendo comentarios moralizantes, intentando persuadir a los lectores de que la novela ofrece un perfil femenino “virtuoso” y del todo ajeno al “vicio”. Se trata de una advertencia que está lejos de las preocupaciones del autor en la publicación original, es decir lejos de la trama ficcional en la versión francesa: despreocupada en absoluto de los condicionamientos morales que afectan a los personajes. En la versión al español, en cambio, el traductor “manipula” el texto para adaptarlo a los parámetros de legibilidad de los lectores hispánicos a quienes va dirigida la edición. Lo hace para moralizarlo.

A lo largo del siglo vemos reproducirse este y otros mecanismos de censura solapada que pasan inadvertidos para el público no erudito, sobre todo si es interpelado por la crítica o seducido por la publicidad de mercado, en función de la obra de autores locales, americanos, de poco o flamante prestigio internacional. Sucede esto precisamente con la narrativa de Juana Manuela Gorriti, escritora argentina muy leída desde mediados de siglo XIX, cuando empezó a escribir y publicar sus primeros relatos en la prensa americana (*El Comercio de Lima*, *El Correo del Perú*, *La Revista de Buenos Aires*, *La Alborada de Lima* y *La Alborada del Plata*, fundados y dirigidos estos últimos por ella misma, entre otros). Gorriti contó con el apoyo de varios amigos dilectos que promovieron su obra a través de prólogos o críticas elogiosas en la prensa, también alentando suscripciones cuando publicó sus primeros libros, recomendándolos, en todos los casos, y haciendo hincapié en los aspectos moralmente positivos de su literatura. El pintor García del Molino no se privó de retratarla en la consabida pose de lectura, donde aparece ataviada como una romántica pero bajo un perfil discreto y severo. Adusto el rostro y recatado el atuendo en blanco y negro, con puntillas de encaje sobre cuello y mangas, el escote cerrado remata en el pecho con un camafeo que introduce en el cuadro otro retrato masculino en miniatura (se trataría, por la procedencia familiar de la dama, de un patriota). Gorriti se nos presenta aquí sentada, sostiene en la mano derecha un abanico cerrado y observa de frente al espectador, con mirada adusta. Está apoyada sobre una pequeña mesa redonda en la que reposan dos gruesos libros bien encuadernados: no se visualizan los títulos pero nada impide pensar que podrían ser novelas. Cuando García del Molino pintó la obra, en 1855, la escritora ya residía en Lima y era conocida por sus publicaciones en periódicos aunque todavía no había editado un libro. La imagen la evoca como una mujer letrada: una mujer que lee, antes o después de que el pintor haga su retrato. Lo cierto es que Gorriti es aquí una lectora discreta, severa y compuesta. **(Fig. 6)**

En sus ensayos sobre la obra de la autora, los escritores contemporáneos y los críticos consolidaron este perfil romántico y moralizante de Juana Manuela Gorriti: por ejemplo en el prefacio a *Veladas literarias*, de

1877, Pastor Obligado pondera su estilo descriptivo y llano, “de pensamientos profundos, sobre un fondo de filosofía sensata y de la más alta moralidad”. Otro crítico de su tiempo asegura que sus relatos pueden ponerse “en manos de las vírgenes”. Expresiones de este tipo se reiteran en diversos estudios sobre la obra de Gorriti a lo largo del tiempo. Y sin embargo, basta leer algunas ficciones de la primera época para comprobar que estos juicios entran en franco contraste con la noción de “virtud” femenina que primaba por entonces. Y para entender que la crítica decimonónica solía privilegiar el *valor de recato* de una obra, antes que su solidez estética o literaria. Sobre todo cuando estaba en juego la moral de las lectoras (y, desde luego, la de la autora). Entonces, en ocasiones, los críticos podían incluso forzar la interpretación de una trama narrativa que, bien leída, distaba bastante de las convenciones.



6. Fernando García del Molino, *Retrato de Juana Manuela Gorriti*, ca. 1855. Fondo Nacional de las Artes, Argentina.

En el caso de Gorriti, precisamente, cualquiera que haya leído los relatos que la hicieron famosa entre el público sudamericano –me refiero a “El Lucero del manantial”, “El guante negro”, “El pozo del Yocci”, “Camila O`Gorman” (incluidos en *Sueños y realidades* y en *Panoramas de la vida*), por mencionar algunos– sabe que las protagonistas románticas que desfilan por esas páginas están lejos de componer un perfil

apacible de mujer, centrada en el modelo de la *domesticidad* que tanto pondera el siglo XIX. Están lejos de encarnar la figura consabida del “ángel del hogar” o “la mujer republicana”; en cambio, las heroínas de los relatos de Gorriti atraviesan experiencias emocionales intensas, pasiones incontenibles, prueban amores prohibidos que las condenan a una vivencia melodramática con finales trágicos (por lo general, la muerte o la locura). Se reitera a menudo en sus ficciones este esquema: las mujeres se enamoran de un hombre que milita en el partido contrario al de su familia y entonces la historia entra en una lógica de “Montescos y Capuletos” que transcurre en medio de las “luchas fratricidas” de las guerras por la Independencia o el rosismo. A veces las figuraciones pueden ser extremas: en el relato titulado “El lucero del manantial”, una muchacha inocente tiene un romance intempestivo y fatal con el propio Juan Manuel de Rosas, que aparece en la historia como una especie de monstruo hermoso, fascinante, que cautiva y malogra la vida de esta joven incauta que desconoce, al momento de amarlo, quién es él.¹⁰

En otras palabras, los relatos de Gorriti en su primera época están cargados de un erotismo solapado pero muy latente en la trama, que incursiona a veces en el melodrama: esa combinación atrajo al público y le hizo ganar fama a la escritora. Aunque está claro que esos relatos no podían ser “recomendables para las vírgenes”, como lo deseaban los críticos que, no obstante, apoyaron a la autora porque reconocieron en ella a una interlocutora válida: es decir, afín a las perspectivas políticas y los posicionamientos estéticos que le eran propios (Gorriti era una opositora a Rosas y también era romántica). La crítica además quiso ver en ella a una “novelista”, así la reconoció a menudo, aun cuando, en rigor, no escribió propiamente novelas sino algunos relatos extensos o *nouvelles*. “Un año en California” o “Peregrinaciones de un alma triste”, por ejemplo, incluidos en volúmenes que reúnen relatos y cuentos. Propia de una romántica, su obra se singulariza por un fuerte sesgo autobiográfico que reaparece en las ficciones y se expresa claramente en los libros de viaje, el diario íntimo, los textos biográficos y aún los recetarios (desde *La tierra natal*, pasando por *Lo íntimo*, los *Perfiles*, la *Vida de Puch* o *Cocina ecléctica*). En definitiva, estos ejemplos

confirman que, en pleno siglo XIX, el modo de auspiciar novelas y autores requería estrategias por parte de la crítica, la prensa y los editores. Una de las más frecuentes, probablemente, consistió en persuadir al público de que una obra de autor/a, además de entretener o emocionar, es capaz de *educar*: es decir, si una novela europea o americana lograba introducir asuntos relativos a la historia, la geografía o la moral cristiana, si exaltaba el virtuosismo femenino a través de su trama argumental, entonces podía ser “recomendable”. Esta condición habilitó el ingreso de algunas novelas a las bibliotecas de mujeres, casi nunca libradas al azar de los intercambios fortuitos sino controladas, reguladas por la tutela de un padre, un marido, un hermano, un maestro, en su defecto, una madre entrenada previamente, a su vez, por un hombre (su padre, su hermano, el maestro...), el cual disponía lo que a ella convenía o no leer. De ahí, precisamente, del peligro que imaginariamente acechaba a las lectoras, surgió a veces la voluntad, concretada o no, de formar programas de lectura y establecer una biblioteca para mujeres: eso es lo que sucede, como ya hemos visto, en *El Observador Americano* de 1816, aunque sea de manera fallida porque el proyecto no llegó a realizarse.

En función de esta apuesta se diría que la *educación por las novelas* fue una tentativa de resolver varias dificultades a un tiempo: la necesidad de formar y encarrilar la moral del lector y la lectora, tan vulnerables a la “mala” como a la “buena” literatura (a través de un repertorio adecuado, bien elegido de títulos y autores); la ocasión de influenciar en ellos políticamente a través de la identificación del público con héroes o heroínas novelescas (*Amalia* y su historia de amor frustrado en medio del rosismo, por ejemplo, dibuja este intento); la oportunidad, también, de instruir a los/as lectoras/es en la historia de los pueblos y las naciones: algo que interesaba mucho al romanticismo, especialmente, y que la novela histórica resolvía bien. En definitiva, la voluntad de introducir al público americano, todavía más deseado que real, en una práctica “civilizadora”: la *lectura*, que como bien señaló Adolfo Prieto, hacia la década de 1880, época de modernización del Estado argentino, se presentaba como una “palanca de progreso” que buscaba consolidar la república en ciernes.¹¹

Un último ejemplo lo encontramos en otra novela de una escritora argentina, Eduarda Mansilla, que en sus páginas reflexiona incisivamente sobre el tema, a través de dos personajes femeninos que se presentan como típicas lectoras de un ambiente de provincia. Las chicas son dueñas de una acotada y selecta biblioteca de autores extranjeros, cuyos libros leen y releen sin aburrirse. Su padre, el médico que da título a la obra –se trata de *El médico de San Luis* (1860) – reconoce el mérito con satisfacción:

“Mis hijas leen, gustan mucho de esa distracción, y yo no me opongo a que su imaginación se alimente con las bellas ficciones de los grandes maestros; pienso que en la juventud es tan necesario dirigir y distraer la imaginación, cuanto es útil robustecer y adiestrar los miembros en la infancia. Gracias a Dios, por aquí no nos llegan fácilmente las novedades literarias, ventaja inaudita, pues de ese modo leen y releen sus mismos libros, que buen cuidado he tenido de encargar yo mismo a Mendoza y a Chile”.¹²

Los autores escogidos para practicar lo que hoy día conocemos bajo la denominación de “lectura intensiva” son cuatro: Cooper, Milton, Goldsmith (*El vicario de Wakefield*) y Walter Scott.¹³ Se trata, en este caso, de una literatura que promedia la *imaginación* con la *historia*, y la moral protestante con las expectativas de un padre de familia que pondera la *ciencia* tanto como la *lectura religiosa* (su esposa es una devota lectora de la Biblia). Y es que donde la imaginación se hace presente para cautivar a la mujer lectora, los defensores de la educación por las novelas no pierden de vista el criterio de “utilidad” que asiste también al género novelístico: su carácter instructivo o didáctico, y moralizante. O sea que con una ligera torsión sobre tramas bien elegidas, la novela resiste la censura en bloque. Esta impronta utilitaria del género es legado de una perspectiva ilustrada que valora siempre el saber, y que en el caso de las novelas funciona mejor si se cruza con la moral religiosa. No sólo los pedagogos del siglo XIX lo entendieron así sino que los escritores y las escritoras románticas supieron aprovecharlo también. Unos y otros acudieron al género con precauciones, siempre muy conscientes de que hacía falta preservar a las lectoras de las tentaciones y peligros que arrastraba consigo la lectura apasionada de novelas.

Notas

¹ Para un análisis más extendido, véase Graciela Batticuore, "Amalia: ilusiones y fracasos en la novela romántica", en *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritoras en la Argentina: 1830-1870*, Buenos Aires, Edhasa, 2005, primer premio de ensayo del Fondo Nacional de las Artes. Sobre los films de García Velloso y Moglia Barth pueden consultarse los trabajos de Nicolás Suárez: "La transposición de *Amalia* en las postrimerías del Centenario", *Revista Ex libris*, Universidad de Buenos Aires, año 2, número 2, 2013, pp.133-142. <http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/exlibris/archivo/2/investigacion/2-invi-Suarez.pdf> y Nicolás Suárez "Amalia en el cine: 1936, la conquista de la ciudad", mimeo. También, "La vuelta de Amalia", *Informe Escaleno*, dossier Bafici, abril 2015. <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulo&id=338>

² Esteban Echeverría, "Emigrar por fuerza", sección "Pensamientos", en *Obras Completas*, Buenos Aires, Antonio Zamora, 1951, p.435.

³ Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.

⁴ Domingo Faustino Sarmiento, *Las bibliotecas populares*, Buenos Aires, *El Nacional*, 1883, p.27.

⁵ Domingo Faustino Sarmiento, "Al oído de las lectoras", *El Progreso*, Santiago de Chile, 16 de diciembre de 1842, en *Obras Completas*, tomo II, op. cit., p.76.

⁶ Lía Munilla, "Intrigas de un consumo cultural: los impresos de Rudolph Ackermann en Buenos Aires. El caso del "No me olvides", en Gené, Marcela y Szir, Sandra (comp.), *A vuelta de página. Imágenes y textos en publicaciones argentinas, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Edhasa, (en prensa).

⁷ Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina*, Buenos Aires, edición del autor, 1933, p.94.

⁸ María Justa Foguet de Sánchez a Mariquita Sánchez, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1844. Archivo Zavalía Lagos. Archivo General de la Nación.

⁹ Alejandro Parada, *El orden y la memoria en la Librería de Duportail Hermanos. Un catálogo porteño de 1829*, Buenos Aires, INIBI, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, Facultad de Filosofía y Letras, 2005; y Alejandro Parada, *Los libros en la época del Salón Literario. El Catálogo de la Librería Argentina de Marcos Sastre (1835)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2008; Félix Weinberg, *El salón literario de 1837*, Buenos Aires, Hachette, 1991.

¹⁰ Para una profundización del tema puede consultarse mi trabajo "Fervores patrios", en Noé Jitrik (comp), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2003, vol.2.

¹¹ Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

¹² Eduarda Mansilla, *El médico de San Luis*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, p.52.

¹³ Reinhardt Wittman, "Hubo una revolución en la lectura a finales del siglo XVIII", en Guglielmo Cavallo y Roger

Chartier (dir.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 2011, pp.354-365.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Batticuore, Graciela; "Lectoras de novela en el siglo XIX". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 9 | 2do. semestre 2016. Pp 1-11

Recibido: 15 de julio de 2016

Aceptado: 28 de septiembre de 2016