



Vicens, María. "Fascinación y desengaño: Emma de la Barra ante el público".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2019, vol. 8, n° 16, pp. 239-250.

Fascinación y desengaño: Emma de la Barra ante el público

Fascination and disillusion: Emma de la Barra before the public readership

María Vicens¹

Recibido: 22/05/2018
Aceptado: 28/08/2018
Publicado: 05/07/2019

Resumen

Las dos primeras novelas de Emma de la Barra, *Stella* (1905) y *Mecha Iturbe* (1906), marcan el promisorio debut de la novelista y el rápido declive de su trayectoria, pese a las numerosas expectativas que circulaban en ese momento entre el público y la prensa locales en torno a su figura. La mayor complejidad narrativa y el desarrollo de un programa político-social vinculado con los derechos de la clase obrera y el rol que la élite debía tener en este proceso se presentan en este punto como los dos elementos clave para pensar, no solo el desencuentro de la autora con sus lectores/as en su segunda obra, sino también el lugar que las escritoras ocupaban en el campo cultural argentino de principios de siglo XX, sus posibilidades de profesionalizarse e intervenir en el emergente mercado de bienes culturales, así como las limitaciones que enfrentaron a la hora de incursionar en determinados géneros literarios y temáticas y los diversos modos que encontraron para negociar con estos obstáculos redireccionando, en casos como el de De la

Abstract

The first two novels of Emma de la Barra, *Stella* (1905) and *Mecha Iturbe* (1906), mark the promising debut of the novelist and the rapid decline of her career, despite the great expectations that both the public readership and the local press had set on her figure as a woman writer. The greater narrative complexity and the development of a socio-political program linked to the rights of the working class and the role that the elite should have in that process arise at this point as the two key elements to think, not only the misunderstanding between the author and the readers in her second work, but also the place that women writers occupied in the Argentine cultural field of the early twentieth century, their possibilities to develop a professional career and intervene in the emerging cultural goods market, as well as the limitations they faced at the time to try certain literary genres and topics and the diverse ways they found to negotiate with these obstacles redirecting, in

¹ Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y magíster en Estudios Interdisciplinarios de Género por la Universidad de Salamanca, en 2018 obtuvo una beca posdoctoral de Conicet para continuar con las líneas de investigación de su tesis, "La escritora hispanoamericana en la cultura argentina de entre siglos". También se desempeña como profesora de la cátedra de Literatura Argentina I "A", en la Universidad de Buenos Aires, y de Narrativa Argentina I, en la Universidad Nacional de las Artes. Ha publicado artículos y reseñas centrados en las escritoras hispanoamericanas, la prensa y las redes culturales de finales del siglo XIX y principios del XX. Contacto: mavicens@gmail.com.



Barra, sus improntas autorales y ambiciones literarias.

cases like De la Barra's, their authorial figures and literary ambitions.

Palabras clave

Literatura argentina; escritoras; melodrama; mercado editorial; público lector.

Keywords

Argentine literature; women writers; melodrama; editorial market; public readership.

Lo anecdótico, lo sorprendente, lo noticioso rondan la huella que ha dejado Emma de la Barra en el campo cultural argentino. Autora de la popular novela *Stella* (1905), su impronta lleva las marcas del hito editorial y su imagen de escritora parece tener el alcance exacto de su *one hit wonder*, memorable como un éxito inesperado y único. Pocas mujeres de letras muestran su lugar en la tradición literaria local de una forma tan concisa y eficaz como esta novelista, a la manera de un título periodístico: Emma de la Barra, la autora del primer *best seller* argentino. Este prometedor debut, sin embargo, no logró consolidarse en el tiempo, ya que, después de publicar *Mecha Iturbe* en 1906 y el libro de lectura *El manantial* en 1908, la autora no retornó a la novela hasta la década del 30 y tampoco en ese momento su trayectoria despuntó más allá de la edición de dos libros de tibia recepción y algunas colaboraciones y reportajes en revistas como *Caras y Caretas* y *El Hogar*.² En un contexto en el que la figura de la escritora comienza a asentarse en el campo cultural argentino, de la mano de un público lector en expansión (Prieto 1988, Romano 2004), la progresiva organización de asociaciones de mujeres (Barrancos 2007) y la creciente popularidad de ciertos géneros tradicionalmente asociados con la sensibilidad femenina como el melodrama (Sarlo 1985), la impronta de De la Barra como novelista, paradójicamente, se desdibuja tras su popular debut. Ante este panorama, el presente trabajo se propone analizar cuáles fueron los factores que evitaron que la autora consolidara su carrera literaria con su segunda novela e indagar cuáles fueron las claves de sus propuestas novelísticas que en un primer momento fascinaron y luego decepcionaron al público de su época.

La historia de De la Barra y su primer éxito es bastante conocida y ha sido retomada con interés por la crítica dedicada a los estudios de género en las últimas décadas, a partir de trabajos como los de Francine Masiello (1994), Gabriela Mizraje (1999), Graciela Batticuore (2007), Mónica Szurmuk (2007) y Norma Alloatti (2004, 2014), entre otros: una joven viuda, de acomodada posición, se inicia en el ambiente literario de su tiempo con una novela a medio camino del realismo costumbrista y el melodrama. *Stella* cuenta la historia de dos hermanas, hijas de un naturalista noruego y una dama argentina, quienes regresan a la patria de su madre para resguardarse en la casa de su acaudalado tío tras quedar huérfanas. El choque de culturas –y, sobre todo, de modelos femeninos– que la llegada de Alex y Stella provoca en el micromundo de la familia Maura-Quirós dispara diversos conflictos, críticas a la élite dirigente e ideas sobre la viabilidad de una Argentina moderna que se resolverán con la unión promisoriosa de la estirpe local y la ideología del progreso europeo, encarnada en Máximo Quirós y Alejandra

² Hija del periodista y legislador santafesino Federico de la Barra, la familia de Emma de la Barra (1861-1947) protagonizó la vida política y cultural de Rosario. Muy joven, se casó con su tío, Juan de la Barra, y se instaló en Buenos Aires, donde participó en actividades organizadas por mujeres, como la fundación de la Sociedad Musical Santa Cecilia, de la primera escuela profesional de mujeres y de la Cruz Roja. Al enviudar en 1904, se recluyó en La Plata y, un año después, publicó *Stella*. Escribió también las novelas *Mecha Iturbe* (1906), *Eleonora* (1933) y *La dicha de Malena* (1943). Para más referencias sobre su vida, véase el *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, de Lily Sosa de Newton.

Fussler. La combinación de los lujosos escenarios de la élite porteña –las fiestas, el hipódromo, la estancia– con el argumento melodramático-sentimental y una heroína idealizada y moderna provocó un efecto fascinante en el público de la época, dando lugar a un novedoso fenómeno de ventas. La novela agotó su primera edición de mil ejemplares en pocas semanas, como detalla con sorpresa Roberto Giusti en su conocido libro de memorias *Momentos y aspectos de la cultura argentina* (92).³

Además, al atractivo que *Stella* generó con la trama, los escenarios y los personajes se sumó un nuevo fenómeno, esta vez publicitario, en torno a De la Barra y su decisión de firmar su primera obra con un seudónimo masculino (César Duayen). Esta elección, en lugar de debilitar su impronta autoral, la fortaleció a partir de un juego propuesto sobre el “misterio” de su identidad desde las páginas de *La Nación*, periódico en el que colaboraba Julio Llanos, quien había tenido un rol central en la edición del libro y se convertiría poco después en su segundo marido. La curiosidad que esta operación periodística despertó en el público rápidamente se tradujo en potencial publicitario, a tal punto que durante 1905 y 1906 las páginas de magazines como *Caras y Caretas* mostraron la imagen de la escritora promocionando los más diversos bienes de consumo, como han analizado Gabriela Mizraje (159-163) y Graciela Batticuore (“Lectura” 134-135).⁴ Así, De la Barra se convirtió en “la vara del éxito” (Mizraje 156) para el público y para sus colegas, y las expectativas que generó en torno a su figura de novelista se plasmaron en el contrato firmado con la conocida casa Maucci, que le ofreció un atractivo adelanto de 5 mil pesos –beneficio muy inusual en la época– para editar su segundo libro, asegurándole una primera tirada de 6 mil de ejemplares.

Solo un año después (siguiendo fielmente la lógica del *best seller*) se publicó *Mecha Iturbe*, ambiciosa novela de más de 500 páginas que, sin ser un fracaso editorial, no alcanzó ni por asomo la popularidad de la ópera prima de su autora.⁵ Este es precisamente el momento que me interesa tomar como punto de partida para pensar, ya no el éxito de *Stella*, sino el revés que significó *Mecha Iturbe* en la carrera de De la Barra. ¿Qué cambia de una novela a otra? ¿Por qué no la acompañan sus lectores/as en esta segunda obra? ¿Qué ilusiones del público se vieron frustradas o se desencontraron en esa novela?

³ Comenta Giusti sobre el éxito de *Stella* y su promoción en la vidriera de la popular librería de los hermanos Moen: “Escasa venta tenían los libros argentinos. Si Lugones vendía en pocas semanas unos cuantos centenares de ejemplares, por ejemplo, de *Los crepúsculos del jardín* o de *La guerra gaucha*, la salida se juzgaba considerable. El mayor éxito de librería que yo recuerdo por aquellos años fue el que tuvo en 1905 *Stella*, la noble pero dulzona novela de César Duayen. La favoreció un artículo muy elogioso publicado en *La Nación*, y tanto, que a los pocos días un letrado adherido al cristal del escaparate anunciaba triunfalmente: ‘Agotada la primera edición de 1000 ejemplares’. Eso pareció fabuloso. En cambio, por regla general los diez ejemplares del poeta novel no tentaban a un solo comprador. Se aseguraba que hubo casos en que en la soledad propicia del sótano tuvieron cría” (92).

⁴ Mary Berg y Cecilia Lehman han retomado este aspecto recientemente, al analizar la cultura del consumo en la Argentina del 900 y la forma en que una novela como *Stella* incorpora la indumentaria como uno de sus rasgos centrales, no solo para postular ejemplos de buen gusto (como Alex) sino también proponer modelos del buen consumidor, estimulando este imaginario en construcción. En este sentido, mientras que los trabajos de Mizraje (1999), Batticuore (2007) y Berg y Lehman (2017) focalizan en las diversas interacciones que De la Barra estableció con el campo cultural y la emergente sociedad de consumo, los análisis de Francine Masiello (1994) y Norma Alloatti (2004, 2014) se concentran más bien en su figura autoral, su trayectoria y algunos de sus gestos de profesionalización. Mónica Szurmuk (2007), en cambio, toma como eje la figura de Alex y analiza el modo en que esta heroína funciona como un nuevo modelo de mujer viajera, vinculada con el saber científico y la modernidad.

⁵ Además de tener varias reimpressiones en las décadas siguientes, *Stella* fue reeditada por la célebre Biblioteca *La Nación* (1905) y en un número especial de *La Novela Semanal* (1919). Su popularidad llegó también al cine –en 1943 se estrenó la película protagonizada por Zully Moreno– y se extendió hasta mediados de siglo XX (por ejemplo, era un regalo común para las alumnas que se recibían de bachiller).

En una entrevista publicada décadas más tarde en la revista *El Hogar*, De la Barra se refiere a la falta de respuesta que encontró *Mecha Iturbe*. “Si no tuvo la fortuna de *Stella* fue porque se esperó algo muy superior a mis fuerzas” (Mizraje 161), señala la autora, en contraste a lo que ella y sus editores habían proyectado en un primer momento. Estas expectativas del campo cultural se traslucen a primera vista en la prensa de la época. Por ejemplo, ni bien sale a la venta el libro en septiembre de 1906, *Caras y Caretas* publica un fragmento a modo de adelanto, con el título “De la autora de *Stella* (Fragmento del nuevo libro *Mecha Iturbe*)” (s/p). Asimismo, *La Prensa* saluda su aparición del siguiente modo: “Nada podemos adelantar, sin una previa lectura, acerca de su valor literario: pero dado el talento que palpitaba en las páginas de *Stella*, es justo esperar un nuevo triunfo de esta novela de costumbres y sentimientos argentinos” (9).⁶ Por su parte, *La Nación* muestra su entusiasmo al comentar la nueva obra, sin dejar de entrever las primeras prevenciones:

César Duayen, el autor celebrado de “*Stella*”, se presenta en esta obra bajo un nuevo aspecto. “*Mecha Iturbe*” aborda de frente problemas de crítica social. Sus apreciaciones llegan con frecuencia á la generalización. El carácter sociológico de este libro se manifiesta á cada paso. Sin descuidar la verdad de los caracteres que tejen su trama, César Duayen trata de infundirles cierta intensidad, como para que del conjunto resulte una novela maciza en su contextura ideológica. [...] César Duayen, todos lo saben, consiguió en su cultivo uno de los éxitos más sonados. “*Stella*” significa para nuestro ambiente literario un caso excepcional, en cuanto á difusión. ¿Tendrá la misma suerte “*Mecha Iturbe*”? Sólo podemos afirmar que es, sin duda, una obra de aliento. (9)

Más allá del respaldo a una escritora que el periódico había apadrinado, el artículo anuncia ciertas diferencias entre ambas novelas y ya muestra sus dudas sobre la segunda. De hecho, la pregunta final en el fragmento citado podría reformularse de la siguiente manera: ¿puede esta segunda obra, con *semejantes aspiraciones sociológicas e ideológicas*, seducir a los/as lectores/as de la misma forma que *Stella*? La respuesta a este interrogante, creo, se dirige tanto al centro de las intenciones que De la Barra tenía para su segunda obra como a las resistencias que encontró en el camino. Porque, en efecto, *Mecha Iturbe* es una novela más ambiciosa que su predecesora, tanto desde el punto de vista narrativo como en sus pretensiones de intervención político-social, pero, al contrario de lo esperado, esta apuesta de la autora se convertiría en una de las claves del desencuentro con el público que había ganado con su primer libro.

Un mundo más complejo

Como en el caso de *Stella*, *Mecha Iturbe* también alterna entre el realismo costumbrista, la novela sentimental y el melodrama, pero con un sistema de personajes ampliado, en el que su protagonista cede parte de la atención a otras figuras. Tras años de vivir en España, Mecha Iturbe (heroína bella y rica, pero caprichosa), vuelve a la Argentina y se relaciona con un grupo de familias –los adinerados Millares y Lamparosa, los inmigrantes sabios y trabajadores Buklerc, y los altruistas Marco Silas y Pablo Herrera– que comparten la vida social y, en su mayoría, un proyecto político-económico centrado en el desarrollo del barrio fabril de Itahú, ideal reformista en el que patrones y obreros trabajan juntos. Mecha se enamora del rico y bondadoso Marco, quien, pese a sentir una atracción apasionada por ella, no concreta la relación

⁶ Se ha respetado la ortografía original de todos los textos citados a lo largo de este trabajo.

por sus diferencias ideológicas y finalmente se casa con Esperanza Millares, protegida de la protagonista y uno de los modelos femeninos virtuosos de la historia.

La resolución de este conflicto ya indica que la novela no se limitará a un contenido sentimental, sino que despliega otras líneas narrativas vinculadas con Pablo (representación del hombre de acción socialista), Hellen Buklerc (médica de Itahú y encarnación de la nueva mujer profesional, moderna y virtuosa) y un mundo que alterna entre los espacios de la élite y el barrio obrero para escenificar algunos de los principales cambios políticos y sociales de la época. Entre ellos, se destacan la organización obrera y su participación política, la profesionalización femenina, así como el rol de la dirigencia en esta coyuntura de modernización.⁷

En este sentido, *Mecha Iturbe* presenta, en comparación con *Stella*, más personajes que interactúan entre sí y, sobre todo, más conflictos y resoluciones agrídulces, especialmente en lo que se refiere a la protagonista. Además de reemplazar una heroína virtuosa, ilustrada e idealizada como Alejandra Fussler, por otra ambigua en sus intereses y emociones, celosa y seductora como Mecha, De la Barra decide para esta última una muerte trágica y accidental, sin el sentido redentor de la de Stella. Mientras que la muerte de la niña se ve “justificada” narrativamente al provocar un cambio en Máximo que lo lleva a asumir su rol en la clase dirigente y es la excusa para que la pareja protagónica se reúna finalmente (Alex vuelve a la Argentina para buscar el cuerpo de su hermana), la de Mecha, pese a que también se enmarca en el clásico desenlace del melodrama sentimental, es azarosa y modifica poco y nada el desarrollo de la historia.⁸

El segundo aspecto importante a tener en cuenta desde el punto de vista argumental es que De la Barra decide en su segundo libro ampliar sus críticas a ciertos sectores de la élite argentina e incorporar al mundo obrero y los conflictos políticos de su tiempo como ejes narrativos. Si en *Stella* su protagonista se movía en el ambiente lujoso y cerrado de la élite (con sus “señoritos” y jóvenes frívolas, pero también sus hombres y mujeres de bien), y su único contacto ajeno a esta clase era ese espacio bucólico del campo, en el que campesinos y niños ricos podían compartir una escuela y su hermanita se convertía en una especie de santa de la beneficencia; desde el principio *Mecha Iturbe* propone un escenario distinto, centrado en el conflicto de clases.

Los dos primeros capítulos de *Mecha Iturbe* muestran de manera explícita las innovaciones mencionadas, al narrarse la interrupción de una gala por el aniversario de a raíz de una protesta callejera protagonizada por obreros y estudiantes. El mundo cerrado de la élite, no casualmente retratado en una gala teatral (ámbito predilecto para representar la simulación

⁷ La crítica historiográfica reciente ha estudiado en profundidad diferentes cuestiones relacionadas con la coyuntura argentina de entre siglos y los cambios socio-políticos que acompañan la expansión y crisis del modelo agro-exportador en la década de 1890, la incipiente industrialización, la llegada masiva de inmigrantes al país y la progresiva organización política y gremial de la sociedad civil. Mientras que los trabajos de Hilda Sabato (1998) analizan el intenso vínculo que la ciudadanía estableció con el espacio público durante el período, los análisis de Dora Barrancos (2002, 2007) y Mirta Lobato (2007) se centran en la historia de las mujeres y, en el caso de las primeras décadas del siglo XX, su acceso al mundo del trabajo, sus reclamos de derechos y de protección al Estado y su progresiva organización a partir de asociaciones profesionales, civiles y sindicales. Por su parte, Eduardo Zimmerman (1995) y Juan Suriano (2000), entre otros, se han enfocado en la llamada “cuestión social” y los intensos debates que se desarrollaron en la Argentina de esos años en torno a los derechos de la clase obrera y qué roles debían asumir la política y el Estado frente a la expansión de la economía capitalista en el contexto local, aspecto que se retomará más adelante.

⁸ La muerte de la heroína o su calvario y el modo en que estos hechos determinan el destino del villano (ya sea su redención o condena) son aspectos centrales del melodrama, según sostiene Peter Brooks, quien establece como otro rasgo característico del género la presentación de un mundo polarizado dispuesto para homenajear de un modo espectacular y público de la virtud, por lo general, femenina. Este aspecto también se observa de manera más clara en *Stella* (en los avatares y rumores que sufre Alex por ser una mujer distinta y el desenlace feliz) que en *Mecha Iturbe*.

y el lujo de la burguesía y la aristocracia en las novelas realistas y naturalistas del siglo XIX), se ve sitiado, amenazado, por “los de afuera”. Estos son referidos por los personajes del interior alternativamente como “la gente”, “las multitudes”, “el pueblo”, “la turba” (6-16), preanunciando en cada caso las posiciones ideológicas que van a representar en el desarrollo de la novela. Pablo, por ejemplo, habla de “pueblo”, mientras que el señor de Villapandos, acompañante español de Mecha y uno de los antagonistas ideológicos de Herrera, muestra su pavor ante ese avance de las masas “insolentes” (11).

Pero, además de trazar este panorama social, la novela busca trabajar narrativamente sobre la tensión de clases al incorporarla como un aspecto clave en el conflicto sentimental. El gran problema que separa a Mecha de Marco son sus diferencias ideológicas y estas residen justamente en lo que cada uno piensa sobre este “avance de las masas” y la función que la élite debería cumplir frente a este fenómeno. Mientras que Mecha es una mujer hermosa y buena, pero frívola y orgullosa, que solo quiere mantenerse al margen de los problemas y reclamos de la clase obrera, Marcos representa al “nuevo hombre” que trabaja codo a codo con los obreros y rechaza la superficialidad de la élite. Y esta tensión no solo se limita a la pareja protagónica, sino que ese mundo de lujo que, como señala Graciela Batticuore, “novelas como *Stella* logran aunque sea imaginariamente [...] aproximar a los lectores” (“Lectura” 137) y que constituye uno de los secretos del éxito del primer libro de De la Barra, además de aparecer amenazado en *Mecha Iturbe*, compite con un contramodelo, también urbano, pero popular, como el barrio de Itahú.

En sintonía con su matriz melodramática, la novela construye su estructura en función de numerosos pares antagónicos –la pasión de Mecha, la paz de Esperanza; la desesperación de Daniel, la cautela de Marco; la frivolidad de Blanca en oposición a la sensibilidad e inteligencia de Hellen– y en este punto la idealizada Itahú, donde patronos y obreros comparten fiestas, dialogan sus reclamos y desarrollan sus propias instituciones, se contraponen con la fábrica de “la otra orilla” de la familia Lamparosa, encarnación de los empresarios avaros y egoístas que empujan, según la tesis de la novela, a sus empleados a “peligrosas” decisiones como la huelga y eventualmente la revolución. Este contraste se enuncia de manera clara, por ejemplo, en el capítulo XII, cuando se compara a los trabajadores de ambas fábricas:

Hellen y Esperanza alcanzaban a verlos caminar con la cabeza baja, sin detenerse, sin hablar, absorbidos por una preocupación única: que no les faltara el tiempo de tragar su sopa y su pan... Y comparaban estas bestias de carga con sus obreros –fuertes y alegres ellos, frescas y parlanchinas ellas– los cuales acababan de saludarlos sonrientes al pasar por sus casas, que barrían y adornaban para la fiesta. (101)

Itahú se convierte así en la respuesta a los conflictos de clase que eclosionan en la Argentina con el nuevo siglo, en clave socialista, cristiana y de un feminismo atemperado. Las masas, parece afirmar la novela, necesitan líderes positivos que los alejen del anarquismo y el socialismo revolucionario, y que representen sus intereses *dentro* del sistema parlamentario, como Pablo Herrera, convertido en diputado en el cierre de la historia. Las mujeres, por su parte, deben participar de este proceso a partir profesiones útiles para la nación, pero manteniendo sus roles de madres y esposas.⁹

⁹ Si bien De la Barra defiende, como en *Stella*, la profesionalización femenina, su participación política, su educación y su independencia, siempre va a enmarcar estos planteos insistiendo en el rol de la mujer como compañera del hombre. Así se destaca en un momento en relación con Hellen, al postularla uno de los personajes masculinos como ideal femenino: “[es] la mujer independiente sin ideas de emancipación: la profesional de talento que permanece hija sumisa; la mujer preparada para ser, en caso necesario, no la rival, pero sí la auxiliar del hombre que la haga suya, y en cuyos brazos moriría él tranquilo sabiendo que deja a sus hijos un verdadero apoyo” (159).

En este sentido, las ideas que De la Barra ficcionaliza en *Mecha Iturbe* retratan uno de los debates político-sociales fundamentales de la época, la llamada “cuestión social”. Este se constituyó en una intensa arena de debate a finales del siglo XIX, a partir de las prácticas de los trabajadores que reclamaban mejoras en las condiciones de vida y de trabajo, y en él intervinieron diversos actores, como sectores intelectuales liberales y socialistas, la iglesia católica y los funcionarios estatales. Asimismo, desencadenó en parte reformas legislativas como la Ley de protección del trabajo de la mujer y el niño y la Ley electoral de 1912 (Suriano 2000). En el caso de De la Barra, sus posturas se acercan tanto al emergente Partido Socialista –fundado en 1896 por Juan B. Justo e integrado por Alfredo Palacios, diputado electo en 1904– como a ese sector que Eduardo Zimmermann denomina liberal reformista, encabezado por personajes como Joaquín V. González e impulsor de una “regeneración espiritual” (68) basada en la crítica al mercantilismo y el fortalecimiento de la moral para transformar las instituciones y los hábitos políticos del país. Esta línea se observa, por ejemplo, a partir de la dedicatoria de *Mecha Iturbe* a Elisa Funes de Juárez Celman y Clara Funes de Roca, compañeras del mundo de la beneficencia y esposas de los líderes del Partido Autonomista Nacional, fuerza en el gobierno desde 1880 cuyo perfil liberal-conservador había entrado en crisis luego del crack de la bolsa en 1890. Lejos de promover la lucha de clases y la revolución, la apuesta de De la Barra busca “redimir” a la élite para habilitar un vínculo conciliatorio con otros sectores sociales y el diálogo democrático a través del sistema republicano-representativo, en la línea de los discursos que desde finales de 1890 periódicos para mujeres como *La Columna del Hogar* (1899-1902) y *Búcaro Americano* (1895-1908) habían promovido en sus páginas, y que se discutían intensamente en el interior del Consejo Nacional de Mujeres.¹⁰

En este sentido, es notable el cambio de tono que *Mecha Iturbe* presenta en relación con *Stella*, marcado por la fuerte presencia del mundo de la política, así como por la propuesta programática que De la Barra defiende a través de personajes como Marco, Pablo y Hellen. Todos ellos son profesionales de fuertes vínculos con la élite y líderes del barrio de Itahú que intervienen de manera activa en la política de su tiempo, un giro estético-ideológico que los/as lectores/as de *Stella* parecen no haber acompañado. En otras palabras, cuando De la Barra se politiza, desarrolla un programa concreto para los problemas de la patria y propone una heroína más compleja desde el punto de vista moral e ideológico, el público la abandona.

Dos datos centrales apuntalan esta idea: la reedición de *Mecha Iturbe* y la tercera obra que escribe De la Barra, *El Manantial*, ambas publicadas en 1908. En el primer caso, la portada anuncia que es Antonio Martínez –y no la Casa Maucci– el encargado de la nueva versión. Este cambio de editor se refleja tanto en el aspecto material del libro (impreso esta vez con tapa blanda y en un papel de menor calidad), como en su extensión mucho menor, decisiones que sin duda apuntan a abaratar el volumen y ampliar su alcance.

Pero más significativo aún es *qué se recorta*. Lo central en este punto es que se suprimen los dos primeros capítulos, mencionados previamente, que describen las protestas callejeras y la situación de encierro de la élite en el teatro. El otro aspecto clave es que se suprime el final. En lugar de terminar con el bautismo de la hija de Marco y Esperanza en la iglesia Itahú –llamada Mercedes en honor a la protagonista– al grito de “¡Vivan nuestros hijos! ¡Viva el porvenir!” (*Mecha Iturbe* 239), la edición de 1908 cierra un capítulo antes con el asesinato de

¹⁰ Las condiciones de vida de la clase obrera se convierten en un problema acuciante a principios de siglo XX, especialmente frente a su progresiva organización y la figura de la obrera tuvo en capítulo específico en este debate como refleja “La obrera y la mujer”, discurso que Clorinda Matto leyó en el Consejo Nacional de Mujeres. En él, la escritora peruana y directora de *Búcaro Americano* enfatiza la necesidad de mejorar los salarios, la higiene en las fábricas y el acceso a la educación de la mujer trabajadora, al mismo tiempo que fustiga a la obrera que se pliega a las huelgas y califica de “socialismo adulterado” al pensamiento que impulsa la igualdad de clases y “otras utopías que de realizarse conducirían al caos común” (s/p).

Mecha, el dolor de Marco y una reflexión fatalista del narrador: “Estaba condenado a ser el hombre de los dos amores y (...) su herida también era mortal” (247). En síntesis, la intervención de este nuevo editor pretende eliminar el marco político que De la Barra había elegido para su historia amorosa e intensificar su perfil sentimental-melodramática.

Asimismo, el recorte de capítulos es acompañado por otras supresiones del texto vinculadas por lo general con comentarios políticos o largas descripciones sobre el clima intelectual y social de la época, además de modificaciones más sutiles, como la decisión de cambiar, por ejemplo, la frase “la bomba anarquista voltea poderosos” (119) de la primera edición por “el puñal anarquista voltea poderosos” (88) en la segunda.¹¹ Frente a la escalada de la conflictividad social en la Buenos Aires de la época, la premisa del nuevo editor evita los aspectos más ríspidos de la novela y esas “aspiraciones sociológicas” que *La Nación* resalta al anunciar la obra. Sin eliminar completamente el contenido político (la historia sería inviable sin él), se prioriza el melodrama sentimental, género en pleno ascenso en las primeras décadas del siglo XX, masivo y feminizado, cuyo éxito se observa tanto en la popularidad de *La novela semanal* y *La novela del día*, como en el protagonismo de este género en el cine y la radio en los años subsiguientes.

El problema del género

El reposicionamiento genérico de De la Barra que sugiere la re-edición de *Mecha Iturbe* se confirmaría en sus últimos dos libros, *Eleonora* (1933) y *La dicha de Malena* (1943), ya completamente instalados en el melodrama y publicados por un sello tan popular y masivo como la editorial Tor. En este punto, si lo que “falla” en De la Barra es su ambición de convertirse en una novelista “seria”, respetada por su realismo y sus reflexiones intelectuales, debido a las críticas que recibe su segundo libro y al tiempo de publicación que se impone en el caso de los últimos dos, tanto su decisión de abocarse de lleno a la novela sentimental como el hecho de ser editada por Tor delimitan un camino claro para la escritora que se propone llegar a un público masivo y profesionalizarse. Y ese terreno es un género literario feminizado y altamente rentable como el del melodrama.

Esta hipótesis se refuerza a partir de otras decisiones de la autora, además de la readecuación de *Mecha Iturbe* de obra con aspiraciones de crítica político-sociológica a melodrama sentimental. Por ejemplo, el hecho de que para su tercera obra, *El Manantial*, se alejara del mundo de la novela para incursionar en la literatura pedagógica, formato que constituía uno de los géneros más recomendables para las escritoras en el contexto porteño de la época, en el que las mujeres habían comenzado a incursionar desde mediados del siglo XIX, de la mano de Juana Manso y, un poco más adelante, libros pedagógicos como *Educación técnica de la mujer*, de Cecilia Grierson (1902).¹² Es decir, De la Barra aprovecha para recuperarse del tropiezo de *Mecha Iturbe* un terreno en el que las mujeres recibían amplio

¹¹ *Mecha Iturbe* recurre varias veces a la imagen de las bombas anarquistas y de la chispa revolucionaria para aludir a los conflictos sociales de la época. La supresión de párrafos en la segunda edición se concentra por lo general en estos pasajes.

¹² Durante las primeras décadas del siglo XX es muy común encontrar libros de lectura escolar –como *Ameno y útil* (1910), de Carolina Freyre, y *Corazón argentino* (1913), de Carlota Garrido– y cuentos infantiles escritos por mujeres. Ada María Elflein fue una de las autoras más reconocidas en este campo, en el que también incursionaron otras escritoras de renombre como Delfina Bunge y Alfonsina Storni. Asimismo, la figura de la *escritora docente* fue activamente promovida en la prensa para mujeres de la época, como una vía posible y respetable de incursionar en el mundo de la escritura profesional, como surge de los artículos publicados en *La Columna del Hogar*, entre otros, “Literatura pedagógica”, de Laura Ratto (279), y “Literatas y escritoras argentinas, de Carolina Freyre (“Literatas” 450-461).

respaldo por parte de la prensa y el campo cultural en general, ya que la docencia y todo lo relativo al mundo de la niñez eran actividades percibidas como una extensión del rol materno de las mujeres.

Frente a la tibia recepción de *Mecha Iturbe*, De la Barra renuncia a sus aspiraciones como novelista “seria” y profesional –autora de obras entretenidas y vendibles, pero también críticas con la sociedad de su tiempo e impulsoras de programas político-morales de carácter doctrinario– y reorienta su carrera hacia un camino más tradicional y esperable para una escritora de la época. La literatura pedagógica y, sobre todo, el melodrama sentimental, surgen en este punto como las dos vías disponibles para las mujeres que pretendían afirmarse como autoras en el incipiente mercado editorial argentino de principios de siglo XX, sin escándalos y con el apoyo de sus pares. Estas posibilidades sintonizan con esa imagen doméstica de escritora que, pese a mostrar indicios contundentes de profesionalización, todavía persiste a la hora de representar y apoyar a las mujeres de letras, como surge del prólogo que Edmundo D’Amicis –escritor italiano de la época, conocido por *Corazón* (1886), *best seller* para niños y muy popular en la Argentina– escribe para *Stella* en su segunda edición, cuando ya es un éxito:

Una dama argentina, a quien la alta sociedad de Buenos Aires admiraba por su gracia exquisita y por la vivacidad de su ingenio, quedóse viuda en la flor de su juventud y se retiró con su madre a la ciudad de La Plata. Después de pasar varios años en ocupaciones y cuidados nuevos para ella, escribió una novela. No lo hizo movida por un sentimiento de ambición –no tenía la conciencia de sus propias facultades, por no haberlas ejercitado en ninguna forma de composición–, sino por un impulso espontáneo de su talento madurado en la soledad y de su alma templada en la desventura. (11)

D’Amicis ofrece un perfil de la autora mucho más cercano al *ángel del hogar* decimonónico que a la novelista moderna de aspiraciones sociológicas, autora del primer *best seller* de la literatura argentina. En el retrato del prologuista, el enclaustramiento de la viudez se presenta como un prolongado período –pese a haberse extendido solo un año– en el que, tras un largo período de soledad, encierro y actividades altruistas, *nace* esta novela, la hija literaria que se tiene a falta del proyecto de familia frustrado por la muerte temprana del marido. La representación busca despejar, además, cualquier tipo de intención profesional o moderna en la imagen que presenta de De la Barra. De hecho, el escritor no menciona los vínculos de la autora con el mundo de la política y el periodismo por vía familiar, ni el éxito comercial del libro, ni el proyecto de publicar una segunda obra. Por el contrario, subraya el carácter “espontáneo” de la ópera prima, que refuerza ese imaginario en torno a “lo femenino” centrado en la emoción y el sentimiento, en contraste con el mundo de la racionalidad y el intelecto.

Esta mirada tradicional, esencialista y paternalista en torno a la autoría femenina de D’Amicis se evidencia también en la valoración del estilo de De la Barra, sobre todo, en lo que la distingue de otras escritoras: “Ni siquiera donde se nos revela mujer, cae en los defectos y en las debilidades a que inclina el ánimo el ingenio femenino. En las expansiones de afectos y de ternura hay un no sé qué de retenido y de austero, que acrece maravillosamente la eficacia” (15). Una vez más, el valor de la autoría femenina reside en su carácter excepcional –como había ocurrido en el proceso de consagración de otras autoras célebres del pasado como Juana Manuela Gorriti, Emilia Pardo Bazán o Soledad Acosta de Samper– y en el modo en que De la Barra logra tomar la *justa distancia* de ese imaginario “femenino” al que se la asocia en tanto mujer y dentro del cual es llamada a mantenerse al mismo tiempo que se lo critica como sentimental y débil.

Más significativa resulta en este contexto la postura que De la Barra adopta ante este retrato, ya que, lejos de negar la imagen construida por D’Amicis, reforzaría esta *pose tradicional de escritora* a la hora de hablar de sí misma, como surge de la entrevista de *El*

Hogar mencionada previamente. Al ser consultada por el uso del seudónimo masculino y sus ambiciones literarias en esos primeros años de actividad, De la Barra responde:

Hace un cuarto de siglo las mujeres ocupábamos una situación especialísima dentro del ambiente social. No se concebía la posibilidad de que traspusiera los límites del hogar sin que violara los más elementales preceptos de su organización. ¿Cómo iba a atreverme a firmar una novela? ¡Qué esperanza! Era exponerme al ridículo y al comentario. (Mizraje 167)

Más allá de la necesidad de matizar el escenario que presenta De la Barra a partir de las trayectorias de autoras como Gorriti, Juana Manso, Eduarda Mansilla, Josefina Pelliza de Sagasta y Lola Larrosa, entre otras, quienes habían sido reconocidas en el pasado por sus obras e iniciado un camino hacia la profesionalización, según muestran los análisis de Lea Fletcher (2004) y Graciela Batticuore (2005), la pose que la novelista adopta en la entrevista de *El Hogar* contrasta tanto con su “ambiciosa” *Mecha Iturbe* como con el modo en el que esta “dama de alta sociedad” supuestamente recluida en La Plata dialoga con el incipiente mercado de bienes culturales. Después de todo, De la Barra no solo se encontró al publicar *Stella* con un sorprendente *best seller* en sus manos, sino que aprovechó esta oportunidad comercial al aceptar la promoción de productos variados y negociar con una importante casa editorial como la de los hermanos Maucci durante ese breve período en el que todavía está sola.¹³

A modo de conclusión

El éxito de *Stella*, la tibia bienvenida que recibió *Mecha Iturbe* y los géneros en los que decidió incursionar después de esta decepción De la Barra exponen, creo, dos fenómenos importantes para pensar la relación de las escritoras con el campo cultural argentino de principios de siglo XX. En primer lugar, la trayectoria de De la Barra muestra los *límites temáticos e ideológicos* que todavía se imponían a principios del siglo XX a las mujeres que querían escribir. Estos límites se vieron reforzados, además, por el proceso de *genderización* que atravesaron ciertos géneros, como el melodrama, la novela sentimental y la literatura pedagógica, de la mano de la masificación del público lector.

En segundo lugar, las decisiones de De la Barra evidencian los modos en que estas mismas mujeres con aspiraciones literarias estuvieron dispuestas a *negociar* con esas limitaciones impuestas por el campo cultural de su tiempo. Ante las tensiones y modelos normativos que su participación en ese campo despertó en sus colegas, ellas priorizaron sus pretensiones de seducir al público masivo y de profesionalizarse, incluso a costa de sus ambiciones literarias e intelectuales.

En este sentido, el caso de De la Barra también visibiliza cómo la participación de las escritoras en la esfera pública local no tuvo un desarrollo progresivo ni homogéneo. Por el contrario, sus avatares y vaivenes revelan hasta qué punto los procesos de modernización y masificación que el campo editorial argentino atravesaba a principios del siglo XX plantearon nuevas reglas y códigos para las escritoras y las lectoras, reposicionándolas en el ámbito del melodrama y la literatura didáctico-moral. Estos *géneros literarios cruzados por el género*

¹³ Si bien se sabe que Julio Llanos ayudó a De la Barra en las gestiones de la primera edición de *Stella* (él fue quien negoció con la imprenta y por eso se sospechó en un primer momento que era el autor), no deja de ser notable que ese breve lapso en el que sigue viuda es el momento en que muestra su perfil más moderno, al negociar con los Maucci, ofrecer su imagen para publicidades y circular en las revistas de la época. Con el “fracaso” de *Mecha Iturbe* y su casamiento con Llanos, esa promesa de novelista profesional y su impronta autoral se diluyen, y recién cuando enviuda por segunda vez incursiona nuevamente en la escritura.

sexual –distinción que el inglés se ha encargado de remarcar, a partir del uso de distintivo de *genre* y *gender* respectivamente– seguirían demostrando su eficacia en las décadas siguientes, ya no solo a través de la literatura, sino también del cine y de la radio, y en plena modernidad periférica.

Obras citadas

- “De la autora de *Stella* (Fragmento del nuevo libro *Mecha Iturbe*)”. *Caras y Caretas*, 1 de septiembre de 1906, s/p.
- “Mecha Iturbe. Nueva obra de César Duayen.” *La Prensa*, 20 de septiembre de 1906, p. 9.
- “Mecha Iturbe.” *La Nación*, 20 de septiembre de 1906, p. 9.
- Alloatti, Norma. “El placer de escribir: las novelas de Emma de la Barra.” *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 20, n.º 1, 2004, pp. 100-119.
- Alloatti, Norma. “Solares de mujeres: Las novelas de César Duayen.” *Escritoras latinoamericanas del siglo XX*, compilado por Margarita Pierini, Maia, 2014, pp. 67-87.
- Barrancos, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina: Una historia de cinco siglos*. Sudamericana, 2007.
- Batticuore, Graciela. “Lectura y consumo en la cultura argentina de entresiglos.” *Estudios*, vol. 15, n.º 25, 2007, pp. 123-142.
- _____. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Edhasa, 2005.
- Berg, Mary G. “La época moderna en las novelas de César Duayen.” *Mecha Iturbe. Una novela de costumbres*, de César Duayen [Emma de la Barra], Stockcero, 2007, pp. VII-XX.
- _____. y Lehman, Kathryn. “La ciudadana modelo: moda y responsabilidad cívica en dos novelas de César Duayen, Buenos Aires, 1905 y 1906.” *Pasado de moda. Expresiones culturales y consumo en la Argentina*, compilado por Regina Root y Susan Hallstead, Ampersand, 2017.
- Brooks, Peter. “Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame.” *Poétique*, n.º 19, 1974, pp. 340-356.
- D'Amicis, Edmundo. “Prólogo.” *Stella. Una novela de costumbres argentinas*, de César Duayen [Emma de la Barra], Hyspamerica, 1985, pp. 11-16.
- Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Compilado por Lily Sosa de Newton, Plus Ultra, 1986.
- Duayen, César [Emma de la Barra]. *El manantial*. Estrada, 1908.
- _____. *Eleonora*. Tor, 1933.
- _____. *La dicha de Malena*. Tor, 1943.
- _____. *Mecha Iturbe. Una novela argentina*. Stockcero, 2007.
- _____. *Mecha Iturbe. Una novela de costumbres*. Antonio Márquez editor, 1908.
- _____. *Stella. Una novela de costumbres argentinas*. Hyspamerica, 1985.
- Fletcher, Lea. “La profesionalización de la escritora y de sus protagonistas, Argentina, 1900-1919.” *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n.º 206, 2004, pp. 213-224.
- Freyre de Jaimes, Carolina. “Literatas y escritoras argentinas.” *La Columna del Hogar*, 12 de octubre de 1902, pp. 450-461.
- _____. *Ameno y útil. Libro de lectura infantil*. Ángel Estrada y Cía., 1910.
- Garrido de la Peña, Carlota. *Corazón argentino*. Cabaut y Cía., 1919.
- Giusti, Roberto. *Momentos y aspectos de la cultura argentina*. Raigal, 1954.
- Grierson, Cecilia. *Educación técnica de la mujer*. Tipografía de la Penitenciaría Nacional, 1902.

- La cuestión social en Argentina: 1870-1943*. Compilado por Juan Suriano, Editorial La Colmena, 2000.
- Lobato, Mirta. *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*. Edhasa, 2007.
- Masiello, Francine. "Voces de(l) Plata: dinero, lenguaje y oficio literario en la literatura femenina de fin de siglo." *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, compilado por Lea Fletcher, Feminaria, 1994, pp. 38-46.
- _____. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Beatriz Viterbo, 1997.
- Matto de Turner, Clorinda. (1909), "La obrera y la mujer." *Cuatro conferencias sobre América del Sur*, Imprenta Juan B. Alsina, 1909, s/p.
- Mizraje, María Gabriela. *Argentinas de Rosas a Perón*. Editorial Biblos, 1999.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Sudamericana, 1988.
- Ratto, Laura. "Literatura pedagógica." *La Columna del Hogar*, 29 de junio de 1902, p. 279.
- Romano, Eduardo. *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario*. El Calafate Editores, 2004.
- Sábato, Hilda. *La política en las calles, entre el voto y la movilización Buenos Aires, 1862-1880*. Sudamericana, 1998.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917 -1927)*. Catálogos, 1985.
- Szurmuk, Mónica. *Miradas cruzadas: narrativas de viaje de mujeres en Argentina 1850-1930*. Instituto Mora, 2007.
- Zimmerman, Eduardo. *Los liberales reformistas: La cuestión social en la Argentina, 1890-1916*. Sudamericana-Universidad de San Andrés, 1995.