

## Mujeres lectoras y escritoras en el siglo XIX. Entrevista a Graciela Batticuore\*

---

Rosalía Baltar  
Universidad Nacional de Mar del Plata

El Primer Premio de Ensayo del Fondo Nacional de las Artes ha sido otorgado al ensayo *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870* de Graciela Batticuore, publicado por Edhasa. La tapa -muy bella, ciertamente- habla con elocuencia del interior: en ella se reproduce la tela de Jean-Etienne Liotard (pintor suizo nacido en 1702 y muerto en 1789), “Mademoiseile Lavergne”(1743-45). Dicha dama, francesa, suiza o acaso inglesa, pudo pertenecer a un salón porteño. Lee, lee una carta -en este momento lee exactamente *la posdata*- y de su cuello pende un crucifijo. Diríase que el gesto no es profesional en lo absoluto. La postura es lánguida, el cordón rojo de su corsé ha sido aflojado. Todo muestra a la mujer romántica, con sus filiaciones íntimas, con su atmósfera de dormitorio, con su apego a la tradición (el crucifijo), con sus ganas personales de leer.

Es decir, con la tapa se establece el momento en el que las cosas relativas a la mujer lectora y su tránsito hacia la mujer autora están por suceder, se hallan a punto de decirse y es la calma que anuncia una irrupción. Es en este instante en el que el texto se abre y Graciela Batticuore comienza a estudiar ese desplazamiento y esas consolidaciones en un marco de hombres escritores y lectores (no profesionales) y de una escena pública de lectura y escritura turbulenta y aciaga que, paradójicamente, ha resultado de alta productividad para nuestras letras.

El ensayo intenta y logra responder dos preguntas centrales. La primera es por el lugar y la forma de inserción de la *lectora romántica* y la segunda interroga la emergencia, formación y ubicación en la escena cultural de la *autora*. De estas cuestiones surge un marcado interés por el *pasaje* entre un papel y otro y por indagar en la conformación del *público*, las respuestas obtenidas por las escrituras de mujeres y las estrategias que éstas consolidaron para responder los embates, afrontar los desafíos, salir adelante y luchar. A través de un corpus que recorta los géneros públicos y los íntimos y que indaga en las escrituras de los escritores del período y en las de mujeres escritoras -Eduarda Mansilla, Juana Manuela Gorriti, Mariquita Sánchez y Juana Manso-, Graciela recorre estas problemáticas y ensaya el camino de ese siglo en el que, al decir de Borges, conviven libros controversiales e incompatibles.

Uno de los aspectos centrales es el estudio que se hace a través de los fantasmas que acechan y las ilusiones y pretensiones que llevan en sí las mujeres frente a la lectura y el saber primero, y el papel y la publicación después, de las distintas modalidades que adoptan. Así, a lo largo de la década del '30 la autoría de la mujer es *escondida, negada*,

*denegada, impostada*. En estas clasificaciones intervienen los públicos y los lectores masculinos -en el caso de la *autoría denegada* es un lector quien despoja a la mujer escriba de su lugar de autor- y las controversias de la época -es el caso de la *autoría exhibida* frente a la *autoría tutelada*. Este primer pasaje culmina con la *autoría intervenida* cuyo arquetipo será Juana Paula Manso, imagen que en este libro se alza como la de una modernidad antes de tiempo, modernidad maldita.

A mi entender, Juana Manso es el punto de inflexión del texto de Graciela en tres sentidos. Por un lado, establece un rango de altura intelectual difícilmente cubierto por otras mujeres contemporáneas, reconocido incluso por los hombres, sus interlocutores, ya sean los que, junto con muchas mujeres, la denostan como los que la apoyan -tal es el caso de Sarmiento. Me atrevo a conjeturar que hoy Juana Manso sería una especie de luchadora social y quizás su escritura fuera a parar a las márgenes del testimonio y la no ficción. Por otro, la fortaleza que adquiere en el terreno de un tipo de escritura asociada con la pedagogía y el periodismo la distancia de la visión autoral de las ya sí y definitivamente escritoras del siglo XIX, Juana Manuela Gorriti y Eduarda Mansilla, quienes configuran, además, otros modelos de autorías: la *interceptada*, la *censurada*. En último término, Juana Manso es la contracara, no de los hombres sino de otra mujer, Mariquita Sánchez. La última va de la conversación a la escritura, casi del mismo modo en el que transcurre el pasar de la ilustración dieciochesca a la certeza de los saberes decimonónicos. En cambio, Juana Manso se perfila en la tribuna, su palabra no es lectura de salón ni conversación cortesana sino conferencia.

La lectura de filigrana que se hace puntualmente de

esta escritora y de Mariquita Sánchez, Eduarda Mansilla y Juana Manuela denuncian otras lecturas ya canónicas del tema y quizás, una revisión de ellas rigurosa y respetuosa. Es el caso, por ejemplo, del diálogo que Graciela entabla con Francine Masiello acerca de *Los misterios del Plata* -la novela varias veces reescrita de Manso. Los últimos tres capítulos del libro se dedican a analizar con detenimiento la formación de las autorías de Mariquita, Eduarda Mansilla y Juana Manuela Gorriti respectivamente. El orden en el que aparecen no es casual ni cronológico. Como señala Graciela en el “Epílogo”, le ha interesado, fundamentalmente, “seguir el recorrido y la influencia ideológica y estética del romanticismo, que todavía se hace sentir a fines de siglo” (335).

*Rosalía Baltar: Quisiera que nuestra conversación girara, por lo menos al comienzo, en torno a lo que considero destacadísimo en tu libro y es la cuestión metodológica. A través de su lectura pude ver instancias problemáticas y decisiones que adoptar o caminos a seguir sin dudas muchas veces impuestos por los propios papeles de estas escritoras, por las formas de producción y edición de sus textos, pero que deben haber planteado sus dificultades.*

Graciela Batticuore: Sí, claro; de hecho, uno de los primeros trabajos que realicé, durante mucho tiempo y desde bastante antes de sentarme a escribir el libro y de pensar una organización expositiva y una conceptualización posible para interpretar los problemas con los que me enfrentaba en esta investigación, antes de esto, digo, lo primero tuvo que ver con rastrear y relevar un corpus literario que no siempre estaba tan disponible. Me refiero a materiales disímiles, que

van desde las cartas completas de Mariquita Sánchez, el diario a Echeverría y las *Memorias del Buenos Aires Virreynal*, por ejemplo, que fueron editadas por primera y casi única vez hacia 1950 (existe ahora una compilación reciente de estos textos que salió hace cosa de un año pero que es una selección). Tuve la suerte de encontrarme con un ejemplar de esa edición de Peuser hace años, en una librería de viejos. Pero las cartas inéditas de Gorriti, los semanarios americanos en los que ella escribe o las producciones de Juana Manso en Brasil, por dar otros ejemplos, que aportan perspectivas fundamentales para releer sus producciones literarias más conocidas, tardé mucho en encontrarlas. Y esos hallazgos tuvieron que ver con búsquedas en bibliotecas y archivos extranjeros; con solidaridades extranjeras también, y la ayuda de varios colegas, bibliotecarios, y gente que me fui encontrando en diversas etapas, aquí y allá. También la búsqueda y la consulta de los semanarios y periódicos escritos por y para mujeres a comienzos y mediados del siglo XIX fue fundamental. Para el tipo de investigación que yo encaraba, que no giraba en torno a textos y autoras canonizados, podríamos decir -salvo en el caso de los escritores como Sarmiento, Alberdi o Echeverría- había un trabajo importante que hacer en los archivos antes de ponerse a leer, estudiar, interpretar cuestiones. Mientras estaba en esa búsqueda iba avanzando también con el acercamiento a la bibliografía teórica, entre la cual hubo algunos autores y líneas de trabajo que para mí fueron fundamentales: Roger Chartier, Michel de Certeau, en primer lugar; y en esa perspectiva, diversos trabajos provenientes de la historia de la lectura y la historia del libro; por otra parte, una serie de investigaciones que podríamos enmarcar dentro de los estudios de género y la historia de las mujeres. Esas fueron las dos grandes líneas teóricas con las que trabajé. El proceso de elaboración, organización y escritura del libro vino después, y tuvo que ver tam-

bién con otra tarea que se me impuso como necesaria: la de tratar de conceptualizar las modalidades de la lectura y la autoría de mujeres a lo largo del XIX, intentando resituar sus producciones literarias en el marco de los diálogos, los debates, las interlocuciones con los escritores. Me parece que reconsiderar esas producciones en el diálogo con los clásicos (no de una manera insular: no me interesa pensar la “literatura femenina” de una manera autónoma, sectaria) es fundamental.

*RB: Vos decís en tu libro que, de algún modo, es hora de volver a instaurar una relación entre la historia y la literatura para beneficio de ambas disciplinas y tu comentario lee una interrupción entre estas zonas del saber o bien un interés particular tuyo por establecer en tu trabajo ese vínculo de un modo renovado, distinto.*

GB: Me resulta casi imposible pensar la literatura argentina del siglo XIX sin atender a la historia. Porque los textos, y las problemáticas que despuntan los textos, todo el tiempo, están poniendo de relieve esa exigencia. Si pensamos en la figura de Sarmiento escritor a través del *Facundo* (o varias otras de sus obras), nos topamos de inmediato con la trama del exilio y la lucha en el campo de batalla: la lucha cuerpo a cuerpo o “la guerra de los papeles”, para decirlo con una frase de *Amalia*, la novela de Mármol. En *Campaña en el Ejército Grande*, Sarmiento narra sus peripecias como boletínero del ejército, como “escritor” de la tropa que va a combatir contra Rosas, nada menos, al mismo tiempo que relata sus disidencias y distanciamiento, sus competencias con Urquiza - con quien está aliado en pos de la caída de Rosas. Esto para dar sólo un ejemplo muy conocido de los *entrelazamientos entre cultura literaria y política* a me-

diados del XIX. En el caso de mi estudio, lo que a mí me interesaba era hacer un tipo de trabajo que considerara *tanto las representaciones como las prácticas* que se despliegan en torno a la figura emergente de lectoras y autoras. Es decir, ver cómo se imagina pero también cómo, dónde, qué leen las mujeres; cómo se ubican las lectoras en el marco de la conformación de un público que progresiva y a veces conflictivamente se va a ir ampliando a medida que avanza el siglo, como consecuencia de las campañas alfabetizadoras y la creación de bibliotecas populares, de la mano de Sarmiento, precisamente. Del otro lado, resultó estimulante estudiar también cuáles fueron las problemáticas concretas, los debates, las polémicas, las censuras que debieron enfrentar las escritoras para ser legitimadas en el interior de ciertos círculos literarios, y cuáles fueron sus estrategias o sus tácticas para conseguirlo.

En ambos casos, insisto, perseguí las representaciones y las prácticas literarias y culturales. Lo primero, que es el objeto de estudio habitual de la crítica literaria, se enriquecía muchísimo si yo podía vencer las dificultades que implicaba responder a la segunda cuestión: reconstruir las prácticas sociales de la lectura y la escritura, explorando archivos, indagando epistolarios, releendo memorias y hurgando a veces en los inventarios de las librerías, por ejemplo. Una tarea que, estoy convencida, puede hacerse mejor si uno tiene ciertas herramientas como lector o como crítico de la literatura. En cualquier caso, creo que en los últimos años los avances que se han hecho desde diversas disciplinas -la historia del libro, la historia de la lectura, la historia de las mujeres-, abonaron enormemente el campo de estudios relativos a la historia cultural, que es el marco en el que se puede inscribir mi trabajo.

*R.: En este sentido, me pareció detectar algunos trazos de método historiográfico en la lectura permanente de archivos y, en ese contexto, creo fascinante lo que lees en el Archivo de Juan María Gutiérrez, en su epistolario. Sin especificar demasiado ya que próximamente sacas un artículo referido al tema, me gustaría que contaras un poco la trama de gustos y placeres conjuntos que tejen los escritos de Gutiérrez a través de su correspondencia, diría que con todo el mundo letrado de la época, y, también, -esto es lo sabroso- el entretejido de diferencias*

GB: El Archivo Gutiérrez fue publicado hace ya varios años, en varios tomos, por la Biblioteca del Congreso de la Nación. No hay demasiados ejemplares disponibles de esa obra. Yo le debo a Cristina Iglesia la apertura de su biblioteca, donde pude tener un acceso fácil a ese material que es, por lo menos, iluminador. Los tomos están compilados por época y atraviesan buena parte de la vida del destinatario de todas esas cartas, buena parte del siglo XIX también. Hay cartas de intelectuales no sólo argentinos sino de otros países de América que se escriben con Gutiérrez. Yo trabajé especialmente con los tomos que abarcan más o menos de los años 20 a fines de los 50. Para mí fue muy importante porque me permitió, por un lado, ver la centralidad de la figura de Gutiérrez como un personaje que está en el cruce de muchos diálogos, a veces de rencillas y disputas o competencias que se mantienen relativamente solapadas, en la cuasi intimidad que implican las cartas privadas (que a veces se dan a leer a otros amigos). En algunos casos son disputas o competencias en torno a la figura de autor: es decir, lo que se disputa es el protagonismo, el liderazgo de tal o cual autor frente al público, su presunta popularidad. Vemos allí las car-



tas que le escriben Echeverría, Luis Domínguez, Rivera Indarte a Gutiérrez, contándole a él, cada uno, su versión de los enojos que se desatan a partir de la lectura pública de las composiciones por el aniversario de Mayo en 1844, en Montevideo. Ahí se puede ver bien, por ejemplo, el afán de Echeverría por *consagrarse* como “poeta romántico”, por ser reconocido y aplaudido por todos: es decir, no sólo por el sector culto de los lectores a los que él considera efectivamente “público” (un público de élite, de entendidos: el de los pares) sino también por un sector popular del público, al que valora poco en términos de reconocimiento pero al cual de todos modos quiere conquistar. Porque lo que desea Echeverría, y en esto está bien cerca de Sarmiento, como lo demuestran estas cartas, es *hacerse un nombre*, una “fama” de escritor. Echeverría aspira a la “gloria” literaria. Y estos son conceptos que aparecen en las cartas, así como en los escritos autobiográficos.

En este sentido, las cartas permiten *contrastar las representaciones textuales con las voluntades del autor, exitosas o frustradas*. Esto último es importante para pensar en cómo se autoconfiguran o cómo se proyectan estos escritores en la trama cultural de su época. Por otra parte, también completaron la mirada de estos escritores en tanto lectores: qué libros leían, cómo intercambiaban sus juicios al respecto a través de la correspondencia, cuáles eran las solidaridades como lectores que se enviaban libros, etc.

*RB: Otra cuestión relacionada con la anterior es la referida a la lectura de las versiones de Los misterios del Plata de Juana Manso. Hablás de los cambios a través de esas versiones, incluso de las variaciones en los nombres de la autora -que recorren la extraterritorialidad lingüística, cuando se*

*llama en portugués o la extraterritorialidad identitaria, cuando se autodenomina Violeta y hasta el conflicto con el matrimonio o el nombre del marido y la famosa partícula de en el apellido de las mujeres-, y te pregunto, ¿cómo fue ese cotejo? ¿qué decisiones tuviste que adoptar?, me imagino, incluso, ciertas ilusiones o expectativas que se habrán filtrado en esa rareza polifónica.*

GB: La verdad es que el trabajo con *Los misterios del Plata* de Juana Manso significó un proceso complejo de análisis, a diferentes niveles; por momentos incluso un desafío: el de leer una obra que se resiste a la versión definitiva, a la trama única; se resiste a quedar fija bajo un título, un nombre de autora, una lengua única. Se trata de un texto muy particular, que la autora escribe y reescribe muchas veces a lo largo de su vida. Una novela bastante panfletaria sobre el rosismo que ella escribe por primera vez (y por única vez de manera completa) cuando está exiliada en Río de Janeiro, en portugués. Después, en otros momentos de su vida, estando ya en Buenos Aires la retoma y la reescribe incansablemente. Hace varias modificaciones significativas: modifica el nombre de los protagonistas, también algunos momentos de la historia, cambia el título, firma la obra bajo diferentes nombres (o diferentes seudónimos) de autora, la escribe en distintas lenguas. En fin, muchas cosas que tienen que ver con una búsqueda por parte de la escritora, que parece no encontrar su punto de llegada; no realizarse satisfactoriamente. Lo particular, también, es que en esas otras versiones al español Manso no logra nunca escribir un final para la historia. Y si hoy podemos leer la novela completa, se debe a una *intervención* muy particular: la de un editor que a comienzos del siglo XX decide escribir ese final tan postergado con la convicción de que esa novela vale la pena. Lo hace, creo

yo, tratando de respetar el espíritu de la obra y permitiendo de este modo que la autoría femenina -la de Manso, en este caso- pueda realizarse satisfactoriamente. Digo esto porque a lo largo de *La mujer romántica* vamos a asistir a muchos otros casos contrarios: los que muestran cómo las escritoras son ridiculizadas, burladas, obstaculizadas muchas veces cuando tratan de dar un paso hacia la autoría.

En lo que respecta a la novela de Manso, la verdad es que a nivel narrativo, a nivel literario, el texto tiene muchas deficiencias. No es una “buena” novela, para decirlo rápido. Sin embargo es una novela atractiva, que vale la pena recuperar en el diálogo con otros clásicos que narran el rosismo: *Amalia*, *Facundo*, los relatos de Gorriti, por ejemplo. Es una novela que permite ver de una manera muy notable cuestiones relacionadas con los modos de realización de la autoría femenina en el siglo XIX. Incluyendo esa intervención del editor postumo de Manso, a la que hacía referencia antes, que a mi modo de ver es la que finalmente legitima la imagen de la escritora como novelista y es la que habilita un público para la obra: es decir, sin un final, la novela hubiera sido impresentable, impublicable. El editor la hace legible y encontramos allí un caso positivo de intervención masculina en la autoría femenina. Se puede decir que Manso resultó una pieza clave en el rompecabezas que yo estaba tratando de armar. De algún modo, encontrarme con esta novela y con la riqueza de cuestiones que plantea, me ayudó a definir la decisión de conceptualizar, de nombrar los diversos modos que asume la autoría de mujeres en el XIX.

*RB: Precisamente, uno de los elementos que resultan muy atractivos de tu libro es el hecho de tu interés por nombrar, bautizar, diría, las distintas modalidades a través de las cuales la autoría de*

*mujeres del siglo XIX se fue dando. Sin duda, este esfuerzo me parece revelador de un modo de trabajo que redundaba en un alto grado de productividad no sólo para tu propio saber sino para el acervo disciplinar, del mismo modo que hablamos de “aluvión zoológico” (Germani) o, no sé, de “lector modelo” (Eco), es decir, que se conceptualizan ciertas ideas desde las que luego se puede partir y producir.*

GB: La necesidad de sistematizar las variantes que aparecen en los modos de leer y escribir, ya sea de hombres o mujeres, con los que yo trabajo se me hizo mucho más clara cuando estaba avanzando en la escritura del libro. Incluso cuando estaba empezando a corregir o afinar determinados capítulos. Cuando estaba trabajando en la corrección del capítulo 2, que es un capítulo en el que analizo los fantasmas de la autoría femenina -es decir, las dificultades para realizarla, los temores, los pudores, las censuras y autocensuras que afrontan las publicistas y primeras literatas-, se me hizo patente el hecho de que si bien todas las escritoras enfrentan diversas problemáticas a la hora de sentarse a escribir y especialmente cuando desean publicar, cada una muestra un perfil diferente en la manera de ser o hacerse escritora en el siglo XIX en la Argentina. En ese capítulo analizo las distintas variantes que pueden registrarse bajo las modalidades de la autoría *escondida*, *exhibida* o *intervenida*. Pero a lo largo del libro este esfuerzo de sistematización y conceptualización sigue estando presente cuando trato de definir o de nombrar qué modo de ser autora encaran Mariquita Sánchez, Juana Manuela Gorriti o Eduarda Mansilla. Le debo esta decisión, en parte, a Cristina Iglesia también, quien fue mi directora de tesis de doctorado. Algunos comentarios suyos y conversaciones con ella me resultaron muy

oportunos y me hicieron ver que este esfuerzo de conceptualización enriquecía mucho y posibilitaba percibir de manera mucho más clara todo lo que yo estaba viendo que pasaba en relación con las problemáticas que estaba estudiando. En rigor, me parece ahora que el esfuerzo de conceptualización es un intento imprescindible en todo ensayo de tesis como éste.

*RB: En el curso de 2004 publicaste un libro -de factura estética inusual- en el que editás cartas de Gorriti a Ricardo Palma. Las cartas se encuentran en diálogo -inevitablemente escriturario, dada la no contemporaneidad de las autoras- con tu trabajo preliminar, las notas y aclaraciones. Sería interesante que nos contaras cómo fue tu encuentro con estas cartas, con esa recuperada aura benjaminiana que imagino deben tener los trazos de Gorriti.*

GB: Encontré las cartas de Gorriti en la Biblioteca Nacional de Lima. Yo había viajado para hacer una investigación sobre todo en la sección Hemeroteca: iba a buscar periódicos limeños y semanarios femeninos de la década de 1870, que es la época en la que Juana Manuela Gorriti realiza sus célebres Veladas Literarias, adonde acude gran parte de la intelectualidad peruana y americana del momento, y donde se cruzan los debates acerca de la legitimidad - o no - de la figura de la literata, con las preocupaciones sobre la identidad nacional y americana. Yo estaba escribiendo el libro sobre Veladas Literarias en ese momento y el viaje a Lima y la búsqueda de materiales en la Biblioteca tenía que ver con eso. Estando allí se me ocurrió consultar si había epistolarios disponibles de Ricardo Palma, porque él fue muy amigo de Gorriti y pensé que seguramente se habrían escrito

cuando ella se trasladó a Buenos Aires, después de la experiencia de las veladas limeñas (en 1876/7). No me equivoqué. Entre los muchos biblioratos de manuscritos con cartas que diversas personalidades del mundo le escribieron a Palma a lo largo de su vida y que él supo conservar, se encuentran una cincuentena de cartas de Gorriti. Son cartas de las décadas del 80 a comienzos de los 90: la última la escribe algunos meses antes de su muerte. Este corpus tiene un valor doble: en primer lugar, porque las referencias y los diálogos que comparten los escritores resulta, creo yo, interesante para cualquiera que esté trabajando el período. Porque hay muchísimos comentarios sobre el movimiento de libros, los viajes de escritores americanos aquí y allá -de Lima a Buenos Aires o viceversa- y muchos relatos y datos sobre cuestiones que tienen que ver con el mundillo literario de la época, confidencias que se hacen -en la intimidad epistolar- estos dos amigos escritores. La otra cuestión relevante es que estas cartas *son las únicas* que tenemos, hasta el momento, de Gorriti, que fue una gran viajera y que tuvo muchos contactos con escritores de distintas partes de América; lo cual hace presumir que seguramente debió ser una corresponsal profusa también. Pero hasta el momento no se habían encontrado archivos con cartas suyas. Así es que cuando me encontré con ese material en la Biblioteca de Lima te puedo asegurar que me entusiasmé muchísimo y enseguida supe que quería editarlo.

Las cartas tienen un plus más que interesante porque iluminan de una manera nueva la lectura de *Lo íntimo* (el diario de Gorriti que publica su hijo tras la muerte de ella): con estas cartas (y algunas, que también encontré, que le envía el hijo de Gorriti a Palma), descubrí que varios fragmentos de *Lo íntimo* estaban extractados de la correspondencia de Gorriti a Palma. Esta fue tarea de Julio Sandoval,

el hijo de la escritora, que cuando muere la madre decide “completar los claros” de *Lo íntimo* con fragmentos escogidos de las cartas. Y, a la vez, decide tachar algunas zonas de lo escrito, es decir, censurar algunos pasajes con la convicción de que estas cartas pueden ser de interés para futuros lectores no tan íntimos, y que es su tarea preservar la memoria “honrosa” de su madre. Esto es, creo yo, mantener la “gloria” de la escritora a través de la convalidación de la figura de la escritora romántica, tal como ella la había pensado. Entonces hay todo un proceso allí, en las cartas, muy interesante, que tiene que ver con la intervención de este editor postumo en los textos de la escritora cuando ella muere.

*RB: En el marco de estas razones metodológicas es importante indicar cómo el análisis de cuestiones locales se vincula en tu libro con apreciaciones más generales, que recuerda al lector estar atento a situar en todo momento lo que se dice de las mujeres en la Argentina en el siglo XIX en el ámbito de lo que ocurría, por ejemplo, con las escritoras en el mundo europeo y aun americano. Madame de Staël, Stendhal, Madame de Sevigné construyen un telón de fondo que condice con la impresión inicial de la tapa, ¿no? Una dama francesa ilustra una escritura sobre literatura argentina. Esto es naturalmente diferente de hablar de conexiones, deudas, préstamos literarios y estéticos entre escritoras locales y los europeos -cosa que también estudiás en la lectura que se hace aquí de Lamartine o de Byron, por ejemplo.*

GB: Bueno, obviamente la existencia de una tradición de escritoras o mujeres de letras europeas -si podemos ha-

blar en un sentido tan general- es algo que está funcionando como referente, si no como modelo, para las escritoras argentinas a mediados del siglo XIX. No existen otros modelos ni referentes locales previos y esta es una realidad compartida con la sensación de “vacío” que experimentan los románticos cuando piensan que todo está por hacerse en el plano cultural. Y que el rol del “escritor americano” -tan mentado por Sarmiento- también es una tarea generacional. Pero en el caso de las mujeres, el problema del “vacío” de una tradición nacional previa se complejiza porque para poder invocar la figura de la “escritora americana” (cosa que harán Eduarda Mansilla y Juana Manuela Gorriti, por ejemplo, aunque de diversa manera) tendrán que vencer otras dificultades: vencer el “pudor” de escribir y publicar, el “temor” de ser mal juzgadas por esto o, lo que es a veces peor, de resultar indiferentes para los colegas y el público. Hacia mediados de siglo, Mariquita Sánchez confiesa a Gutiérrez un deseo profundo: publicar un libro, “hacer una obra”. Pero “si lo hago, ¿quién me leerá?”, se pregunta con resignación anticipada. El caso de Mariquita, precisamente, hace ver las relaciones de estas mujeres de las letras rioplatenses con las europeas: muchas veces Mariquita se piensa a sí misma -y es vista por sus contemporáneos- en relación con el modelo de Mme. de Sevigné y de Mme. de Staël. Mujeres bastante diferentes entre sí, que pertenecen a mundos y épocas algo diferentes: una es más representativa de la cultura femenina propia del siglo XVIII; la otra evoca la revolución, el exilio, el afán de ser una escritora renombrada. Mariquita comparte similitudes con ambas pero en lo que respecta al tipo de autoría que decide asumir, está claro que se reconoce más en la primera: la mayor parte de sus producciones se concentra en los epistolarios: las cartas a la hija Florencia, a los otros hijos, a los hombres ilustres de la época (Sarmiento, Alberdi, Echeverría, Gutiérrez). Sólo se convierte en autora *de ma-*



*nera postuma*, lo que no quita que podamos ver en ella un tipo de escritora, una “escritora a la manera antigua”, propongo, que busca su modelo literario en el perfil de las *salonnières* francesas de la centuria anterior, un poco a la manera de Sevigné.

Con este y otros casos, a lo largo del libro, el trabajo con las producciones de las autoras que estudio me llevó varias veces hacia otros escenarios. No sólo europeos, también hacia otras bibliotecas y circuitos americanos: Brasil cuando estudio a Juana Manso; Perú y Bolivia cuando me concentro en Gorriti; Montevideo y Santiago de Chile en el capítulo 1, cuando reviso las posturas de los románticos sobre la mujer lectora y autora en sus ensayos y ficciones de los años 40 y 50. Obviamente, son los textos -siempre- los que imponen al crítico un itinerario a seguir. Yo creo que es ineludible pensar la literatura argentina en relación con esos modelos, influencias europeas y también en el diálogo con otros círculos americanos. Pero, además, es imprescindible ver cuáles son las operaciones, las adaptaciones, los “desvíos” -como propone cierta crítica, Piglia, Molloy, entre otros- que realizan los/as escritores/as, en función de las condiciones o los condicionamientos a los que se ven expuestos.

*RB: ¿Existe en las autoras una doble figuración de “mujeres del hogar” y escritoras casi profesionales?*

GB: No es el concepto de “ama de casa” que manejamos hoy. Es decir, son otros los modos de *estar en la casa*, además de ser o no profesionales de las letras o tener algún tipo de vinculación con el mundo de las letras que tienen estas mujeres. En este plano, el modelo más fascinante para mí es el de Mariquita Sánchez, en quien el afán por “mantener la casa” en funcionamiento, aquí y allá, es decir en Bue-

nos Aires o en el exilio, es una meta que bien vale para ella todos los sacrificios. *Mantener la casa* significa mantener el ritmo de la sociabilidad de un hogar muy “visitado”, todo el tiempo, por visitas ilustres y personalidades políticas e intelectuales de prestigio. Esa casa confiere autoridad a la anfitriona.

Por supuesto no se trata de una frivolidad, por el contrario; esa casa distinguida, donde los hijos y los amigos conviven bajo rituales, como digo, muy civilizados, garantiza o exhibe el “saber”, el don de gentes, el trato amable y culto de sus miembros. Es decir, este modelo de casa, tan ricamente ataviada y que sabe ofrecer todos los hábitos y las costumbres de una vida civilizada en plena “pampa” americana, es la prueba más visible, para los contemporáneos, de la honorabilidad de Mariquita Sánchez. De una manera muy singular para la época en que le toca vivir, ella apuesta su *honor*-personal y familiar- a esa capacidad civilizadora que despliega en el mundo hogareño. En consonancia con ideales dieciochescos más que del siglo XIX, Mariquita confía su honor a la sensibilidad que los saberes (los que provienen de los libros) han forjado en ella: “Paciencia, si todo se pierde, nos quedará el honor”, escribe en una carta íntima a su hijo Juan Thompson, tratando de consolarlo por los males a los que lo expone la proscripción rosista. Desde luego, el modelo de familia que proyecta esa casa y que defiende Mariquita no se afianza necesariamente en los lazos de sangre sino en los vínculos intelectuales, afectivos, espirituales de sus miembros. Así que en su caso la mujer de letras se *realiza a través de vida en la casa*. Pero teniendo en cuenta que se trata de una casa concebida bajo los parámetros que acabo de describir. Es decir, no como un mundo cerrado, de puertas cerradas o de espaldas a “lo público” sino más bien todo lo contrario. Claro que Mariquita Sánchez no es un

modelo sino más bien una *excepción* en el siglo XIX y en el Río de la Plata, pero por esto mismo resulta fascinante. El caso de Gorriti o de Mansilla es diferente. Muestra otros ribetes en la relación público - privado.

*RB: ¿Podría decirse que estas escritoras no abandonan jamás una perspectiva pedagógica? ¿Es igual en todas ellas? ¿es posible que relacionen el interés pedagógico con la diferencia de ser mujeres?*

GB: No creo que sea el caso de todas las escritoras que estudio. No es el caso de Gorriti, diría yo, ni de Eduarda Mansilla, al menos no en primer término. Ellas piensan de manera muy fuerte en su afán de convertirse en escritoras, de escribir ficciones, de llegar a tener una obra, quiero decir. Si las novelas o los relatos que escriben enseñan algo, eso está bien, forma parte de la cosa. Pero no está en primer término. Tal vez sí sea el caso de Manso y de muchas otras publicistas más o menos anónimas o desconocidas hoy día, que no han pasado a la historia pero cuya intervención mayormente estuvo orientada a “persuadir” a los lectores y los interlocutores de la época sobre la necesidad de educar a la mujer, de ganar derechos civiles para la mujer, a veces de lograr un reconocimiento para ellas como literatas. Pero no diría que el afán pedagógico tiene que ver *necesariamente* con una cuestión de género, sino de intereses, de perspectivas, quiero decir. Son muchos los escritores -los que pasaron a la historia o los que no- que en el siglo XIX pensaron la literatura desde una prerrogativa didáctica y funcional. A menudo son los mismos que levantan su voz para polemizar o arengar en contra de un tipo de literatura que consideran puede ser “malsana”, “perniciosa” para los lectores o las lectoras, en general: es el caso de los debates en contra del

consumo de novelas; el caso de las polémicas que despunta el auge naturalista en los 80. O bien el caso de cierta literatura de corte popular que es acusada de promover en los lectores, o en las lectoras, un imaginario delictivo (lo que sucede en torno al moreirismo, por ejemplo).

*RB: En tu libro abordás la cuestión central que vincula a las mujeres con la escritura y el dinero.*

GB: En el caso de las escritoras argentinas, la preocupación por el dinero se hace presente de manera muy visible por lo menos en Manso y en Gorriti. En un gesto muy sarmientino, la primera pide una y otra vez al público que se digne “comprar” *El Álbum de Señoritas* (periódico que publica cuando regresa a Buenos Aires del exilio) para que éste pueda continuar saliendo, para que ella pueda sostenerse como directora y propietaria del semanario (son esos los términos que utiliza para describirse). Manso aclara que es una madre de familia, sin esposo, y que necesita dinero para vivir y también para sostener la publicación. No es casual que ella sea la primera mujer que decide exhibir su nombre completo al frente del semanario (los que habían salido anteriormente fueron anónimos, aunque conozcamos hoy quiénes fueron sus redactoras). Por su parte, los reclamos de Gorriti en relación con la necesidad de ganar dinero, de sustentarse como escritora, son algo más sutiles pero nítidos: ella pide subsidios al Estado para publicar, y en muchos casos los obtiene. En un gesto muy excepcional para la época, hacia el final de su vida logra -nada menos- que una compañía aseguradora le pague por escribir una novela en la que el nombre de esta empresa que financia debe aparecer inserto en la trama. La nouvelle en cuestión es *Oasis en la vida* (1890). Y es esta la única historia de Gorriti que tiene un final feliz: los enamorados logran casarse gracias al dinero recibi-

do de la compañía de seguros “La Buenos Aires”, que llega a tiempo para que los jóvenes perciban la herencia que la madre del protagonista dispusiera para ellos antes de morir. Con esta historia la autora también gana: el dinero que le da la Compañía y la publicación de un libro más, uno de los últimos que publica. Este y otros gestos en relación con el dinero en la carrera de Gorriti me permiten pensarla como una escritora cuasi-profesional. Las otras no lo son, pero esa imposibilidad de unir oficio y ganancias no implica que el tema del dinero esté exento de sus expectativas, de sus reclamos, de sus ilusiones o desilusiones.

*RB:* El diálogo, que apenas comienza, vuelve al planteo de lo metodológico, de modo que cierro la primera charla, con un detalle de esta naturaleza: en los trabajos de Graciela, la escritura de las mujeres es vista en *diálogo* con sus contemporáneos, en el marco de las discusiones y debates que tuvieron lugar en su tiempo y de las que fueron partícipes y hacedoras, incluso, de acuerdos, “permisos”, alianzas. Como hoy, las escrituras y las *autorías* (de hombres y de mujeres) se entrelazan en un juego de acuerdos, desacuerdos y contratos que posibilitan posicionar cada palabra y cada escritura en el foco de una cultura nunca cerrada y siempre dispuesta, como el salón de Mariquita, a ser visitada y leída otra vez.

## Nota

(\*) Graciela Batticuore es Doctora en Letras (UBA). De sus muchos escritos destinados a comprender el vasto siglo XIX en nuestra literatura -y por extensión en la americana-, se destacan el primer libro, *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti (Lima-Buenos Aires 1876/7-1890)* (Beatriz Viterbo, 1999), la compilación de artículos críticos junto con Klaus Gallo y Jorge Myers *Resonancias Románticas* (Eudeba, 2005) y los dos que ha comentado en esta entrevista: *Juana Manuela Gorriti. 53 cartas inéditas a Ricardo Palma. Fragmentos de lo*

*intimo* (2004) y *La mujer romántica* (2005). Para todos ellos, Graciela ha contado con el subsidio de becas obtenidas a lo largo de su carrera como académica provenientes todas ellas de diversas entidades de prestigio (Fondo Nacional de las Artes, LASA, Fundación Antorchas). Es docente en la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad Di Tella e investigadora de CONICET. En su trabajo se adivina el sumo interés por la palabra, por su resonancia y significación literaria y cultural. Graciela ha dictado seminarios y conferencias y ha beneficiado con su presencia el Congreso Internacional de nuestra revista en su primera edición y las Jornadas Críticas -en sus ediciones 2002 y 2003- que organiza el Grupo de Estudios de Teoría Literaria dirigido por la Dra. María Coira.