

9 | BOCADESAPO

Revista de arte, literatura y pensamiento

Tercera época | año XII | N°9 | Abril 2011



El espectador emancipado. *Jacques Rancière*. Dossier Infancias: *Heffes, Pelegrinelli, Ferrari, Schérer y Hocquenghem, Lojo, Roitberg Strajilevich, Garbatzky, Néspolo*. Cuento de Marcelo Damiani. La literatura como spot publicitario. El cine de Michael Haneke. Opinan *Genovese, Mancini y Rodríguez Z.*

9 | BOCADESAPO

Revista de arte, literatura y pensamiento

Tercera época | año XII | N°9 | Abril 2011

SUMARIO

• Editorial	1
• El espectador emancipado. <i>Jacques Rancière</i>	2
Dossier Infancias	
• Escritura, violencia y niñez. <i>Gisela Heffes</i>	8
• Prodigiosa Marilú. <i>Daniela Pelegrinelli</i>	14
• Los lenguajes artísticos en la esfera del no-arte. <i>Carina Ferrari</i>	20
• Álbum sistemático de la infancia. <i>René Schérer y Guy Hocquenghem</i>	24
• La infancia que no cesa. <i>María Rosa Lojo</i>	30
• Testimonio: Frik. <i>María Rosa Lojo</i>	38
• Juego y creación en Latinoamérica. <i>Ivana Roitberg Strajilevich</i>	40
• Del teatrillo de la infancia a las performances poéticas. <i>Irina Garbatzky</i>	44
• Eduarda Mansilla o las vicisitudes de la mujer puente. <i>Jimena Néspolo</i>	50
Cuento	
• Las estrellas según Rey. <i>Marcelo Damiani</i>	58
Ensayo	
• La literatura como spot. <i>Gianluigi Simonetti</i>	64
Cine	
• El hombre que vino del frío. <i>Eduardo Rojas</i> .	72
Caterva	
• La evocación sentimental de la infancia. <i>Alicia Genovese</i>	78
• Alas de mariposas, una princesa y un pájaro azul. <i>Adriana Mancini</i>	79
• Cabeza de otro monstruo. <i>Jaime Rodríguez Z.</i>	80
Historieta	
• <i>Temporada de conejos</i> . J.J.Rovella	77

La obra de tapa, al igual que las imágenes del Dossier Infancias pertenecen a **Paula Adamo**.

Derechos reservados - Prohibida la reproducción total o parcial de cada número, en cualquier medio, sin la cita bibliográfica correspondiente y/o la autorización de la editora. La dirección no se responsabiliza de las opiniones vertidas en los artículos firmados. Los colaboradores aceptan que sus aportaciones aparezcan tanto en soporte impreso como en digital. BOCADESAPO no retribuye pecuniariamente las colaboraciones.

STAFF

DIRECTORA

Jimena Néspolo

SECRETARIA DE REDACCIÓN

Natalia Gelós

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Diego Bentivegna - Claudia Feld

Gisela Heffes - Walter Romero

JEFE DE ARTE

Jorge Sánchez

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Mariana Sissia - David Nahon

ILUSTRADORES

Paula Adamo - Víctor Hugo Asselbon -

Santiago Iturralde - Florencia Scafati -

Salvador Sanz

COLABORADORES

Marcelo Damiani - Carina Ferrari - Irina

Garbatzky - Alicia Genovese - María Rosa Lojo

Adriana Mancini - Daniela Pelegrinelli

Jacques Rancière - Jaime Rodríguez Z.

Gianluigi Simonetti - Ivana Roitberg

Strajilevich - Eduardo Rojas - Diego Vecchio

ARTISTAS INVITADOS

Ramiro Clemente - Alfonsina Néspolo

E-mail: redaccion@bocadesapo.com.ar
suscripcion@bocadesapo.com.ar
publicidad@bocadesapo.com.ar

Editor responsable: Jimena Néspolo

Dirección postal: Hortiguera 684, (1406)

Ciudad de Buenos Aires.

TE: (02322) 54-0064 / (011) 15 5319 5136

ISSN 1514-8351

Impresa en Ciudad Autónoma
de Buenos Aires, Argentina.

www.bocadesapo.com.ar



ARCHIVOS DE INFANCIAS

EDUARDA MANSILLA O LAS VICISITUDES DE LA MUJER PUENTE

POR JIMENA NÉSPOLO

Especie de eslabón perdido entre el fragor de las luchas intestinas y el despuntar del Estado-nación, la reciente reedición de sus *Cuentos* (1880) nos revela no sólo a la primera cultora del género infantil en el Río de la Plata, sino además la existencia de una poética fascinante capaz de subsumir la antítesis sarmientina civilización/barbarie.

Primera cultora del género infantil en Argentina, sobrina y traductora precoz del caudillo Juan Manuel de Rosas, hermana de Lucio V. Mansilla, esposa del diplomático Manuel Rafael García, amiga de Sarmiento, de Victor Hugo, de Laboulaye... Cualquiera de las caras de ese extraño poliedro que fue la vida y obra de Eduarda Mansilla (1834-1892) —esculpido entre las cabriolas de la política, el despuntar de un Estado en ciernes y una familia vuelta literatura— resulta por sí sola deslumbrante y aún así, pudorosamente excesiva. La lectura de sus textos, relatos y folletines escritos ya bajo seudónimo masculino, ya en otro idioma, ya en otro país, deja un regusto extraño, contradictorio, de antinomia encarnada, como si se tratara de una flor exótica que cuajara su ambrosía destilando raros perfumes y venenos.

Decir que Eduarda, específicamente su ficción gótica “El ramito de romero” (1883), bien puede ser leída como “la” precursora fantasmática que trasunta las páginas borgianas de “El Aleph” no anticipa mucho. Decir que los *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga respiran al compás de sus fábulas infantiles pareciera que tampoco es suficiente. Decir que su escritura derrapa, desborda por los siete costados y sus fisuras, como si no llegara nunca a cuadrar del todo en los límites que la misma autora se autoimpone con sus llamamientos a la civilidad y las buenas costumbres, y en esa tensión irresuelta, entre la letra (anormal) que fluye y la normalidad que en todo tiempo reclama, no pudiera más que llamarse al silencio dejando, a su paso, un vacío que hiere —antes de morir compromete a sus deudos a que no reediten sus libros y encima, al poco tiempo, se extravía un gran arcón con numerosos textos inéditos.

Desterrada del canon¹ junto a otras escritoras argentinas del siglo XIX (como Juana Manuela Gorriti o Juana Manso, por ejemplo), si bien su figura comienza a ser rescatada en los últimos años del siglo XX, la demorada circulación de sus textos la ubica en un lugar incluso más problemático cuando observamos que, en vida, Eduarda Mansilla fue quizá la mujer argentina más ilustrada e influyente de su tiempo.



UNA JAULITA DORADA

El volumen de sus *Cuentos* infantiles reúne nueve textos y un prólogo titulado “Una palabra al lector” donde Eduarda expone su concepción del género, el porqué de la publicación y los referentes europeos que encumbra como antecedentes de su novedosa empresa. De esta manera asegura: “Si lo hice bien o mal, no me incumbe a mí decirlo; solo he intentado producir en español, lo que creo que no existe aún original en ese idioma: es decir el género literario de Andersen.”²

La Fontaine, Andersen, la condesa de Segur y Laboulaye³ son así explícitamente invocados. No obstante, la profusión de citas y referencias eruditas a la historia universal, la constante mención a personajes históricos, de la cultura y de la actualidad (que tan bien rastrea y repone Hebe Beatriz Molina en la edición anotada que manejamos) desquicia de raíz su “modesto” objetivo de “Vivir en la memoria de los niños argentinos!” (sic).

Para que nos entendamos: o bien Eduarda asume el “género” de manera laxa, o bien este llamamiento debe leerse como ironía o sagaz *captatio benevolentiae* de una artista dispuesta, como el lobo de “Caperucita” de los hermanos Grimm, a comerse mejor a sus lectores. En todo caso, Eduarda sabe que para llegar a los niños, primero debe conquistar a sus madres, y confiesa sin más su celo: “¿Cuál ha sido mi objetivo al componer estos cuentos? (...) Penetrar en el hogar por la puerta mágica de la fantasía, y que las madres encuentren en mis cuentos con qué reemplazar esos hoy olvidados, que en mi infancia contaba yo a mi anciana abuelita.”(94) Y más adelante: “Casi con envidia veía el entusiasmo con que esas inteligencias [sus hijos], esos corazones que eran míos, se asimilaban sentimientos e ideas que yo no les sugería; y más de una vez traté de cautivar a mi turno con mis narraciones al grupo infantil.”(95)

Pero detengámonos en el diminutivo “abuelita”, y a su vez en el hecho de que no era la abuelita la que contaba los cuentos a la niña, sino al revés. Observemos además que para la fecha en que se publica este libro, Eduarda era ya una venerable “abuelita” que no sólo había dejado a su esposo, sino también a unos cuantos de sus hijos y nietos en Francia, para venir a disputar cuerpo a cuerpo un lugar en las letras patrias. Podríamos trasquilar ▶

| ...o bien Eduarda asume el “género” de manera laxa, o bien este llamamiento debe leerse como ironía o sagaz *captatio benevolentiae* de una artista dispuesta, como el lobo de “Caperucita” de los hermanos Grimm, a comerse mejor a sus lectores.]



todas las páginas del volumen en la precisa observación de la cantidad de diminutivos que lo puntúan y quizá, sin demasiada sorpresa, concluiríamos en que no siempre esos diminutivos colaboran en la creación de un clima infantil, más bien todo lo contrario. Veamos por ejemplo el comienzo del relato que abre el libro, intitulado “La Jaulita Dorada”:

Había una vez cierta Jaulita dorada, que desde el día en que salió de la fábrica que le dio forma, se lo pasaba descontenta, fastidiada y triste!

En vano la picarilla se sabía bonita y coquetamente adornada con graciosas campanitas rojas como la flor del granado, que realizaban a las mil maravillas su caprichosa estructura de pagoda chinesca.

“¿De qué me sirven estas galas?, decía. “El tener un enrejadito brillante, lujoso, un pisito reluciente...” (...) La más profunda melancolía abrumaba a la pobre jaulita. Cierto es que en el almacén había un muchacho de unos doce años, que miraba continuamente a la preciosa pagoda con gran admiración y vehementemente deseo de llamarla suya. Pero aquella maravilla valía doscientos pesos, y Camilo, que era muy pobre, se contentaba con pasarle el plumero delicadamente, admirarla en secreto y devorar con ávidas miradas el portento.

La jaulita, a decir verdad, leía en el pensamiento pobre de Camilo, que, tal es el don de todas las jaulitas doradas; pero es fuerza confesarlo, no simpatizaba con su admirador.
(97-98)

Como se sospechará, la felicidad que añora la Jaulita es la de poder enjaular a un lindo canario que, luego de apresado, es comido por un taimado gato que la hunde en la más terrible pena. Pero en efecto, algo hace ruido en este relato y en los sucesivos. Algo chirría en estas estructuras que pretenden ser estables, absolutamente correctas para el rol de educadora y “ángel del hogar” asignado a la mujer en la época, pero que al fin, cual construcción a la que se le han volado algunas tejas, termina enrareciendo todo el libro. Como era de esperarse, los primeros en caer en la cuenta de ello son sus mismos contemporáneos. Así, luego de publicado el libro aparece en el *Anuario Bibliográfico* editado por Alberto Navarro Viola una crítica lapidaria –que ni siquiera la bendición/salvataje de parte de Sarmiento⁴ puede invalidar– que le achaca a la autora “incorrección” y “mal gusto” (“...resulta de bastante mal gusto, recargado, encabezadas las páginas con angelitos de libro de misa y sobre todo, impreso en feo tipo y con tal incorrección y descuido que raya en lo increíble”⁵). Puede que la jaulita dorada “ejemplar” de la época fuera *Julia o la educación. Libro de lectura para las niñas* (1863), de la educadora Rosa

Guerra –volumen organizado como un diálogo entre madre e hija que incluía, además, un “Resumen de las reglas de urbanidad”–; o *El recreo de las niñas: Preceptos, ejemplos morales, propios para la educación de las mujeres* (1855, 1864 para la edición argentina), del chileno Luis Verdollin. Con todo, es preciso distinguir la idiosincrasia de estos y otros textos que, a diferencia de los Eduarda, difundidos bajo la esfera pedagógica ligada a la política de promoción y obligatoriedad de la educación, fueron la malla disciplinadora oficial de la infancia y juventud de la época.⁶

“Virtud y trabajo” son entonces los altos valores invocados. Los mismos que el positivismo romántico de Augusto Compte había reservado para la mujer en el paroxismo de su “Religión de la Humanidad”, encumbrándola en verdadero “ángel de la guarda” que auguraría el triunfo del espíritu positivo sobre la tierra, al conciliar en su seno las necesidades afectivas e intelectuales de los hombres.⁷ La figuración de la maternidad como extrema realización psicofemenina que puede observarse en los textos de Eduarda debe ser pensada como culminación de ese paradigma de pensamiento que, curiosamente, puede rastreado luego en la reflexión de otra feminista, de cuño “extrañado”, como Lou Andreas-Salomé.⁸ Las consideraciones de Eduarda vertidas en distintas colaboraciones realizadas en este período porteño, en *El Nacional*, *La Ondina del Plata*, *La Nación* o *La Gaceta Musical* comulgan con aquéllas esbozadas años después por la musa inspiradora de Nietzsche, Rilke y Freud en “Reflexiones sobre el amor”, “Erótica”, “El ser humano como mujer”. Veamos por ejemplo un artículo publicado en el diario *La Nación*, en 1883 (“Educación de la mujer”):

Yo lo confieso, a trueque quizá de arrancar ilusiones a algunos de mis amigos: no soy partidaria de la emancipación de la mujer, en el sentido de creer que ésta podrá luchar con el hombre en el terreno de las ciencias y en su aplicación profesional.

Pienso que la naturaleza ha dispuesto las cosas de otra suerte, y que la que está destinada a llevar en su seno al que más tarde ha de ser un hombre, hállese por ese hecho mismo, no digo a la altura de este último, sino más arriba.

Ambas, Eduarda Mansilla y Lou Andreas-Salomé comparten, en efecto, un malestar con la causa feminista; el malestar de mujeres que, siendo muy influyentes en su época, no se reconocían en un discurso que ponía en escena la subalternidad femenina, y desplegaban por tanto un aparato retórico capaz de presentar como virtud o valor aquello que el discurso androcéntrico abiertamente denostaba.



CABEZA DE ALFILER

Para poder entender la peligrosa excentricidad de Eduarda, quizá sea preciso observar la representación idiosincrásica que se hace de la mujer en otros textos de época, por ejemplo las novelas *Pot-pourri* (1881) y *Sin rumbo* (1885), de Eugenio Cambaceres⁹:

(...) estos demonios de mujeres tienen ciertas cosas que nos engañan, aunque ellas mismas no quieren engañar (PP.111)

Urraca encerrada en jaula de oro, sin darte cuenta de la indignidad de tus manejos, quiero hacerte el favor de suponerlo, espías inquieta y agitada el momento en que la mano incauta de tu marido te abra las puertas para volar a los tejados vecinos... (PP.118)

La limitación estrecha de sus facultades, los escasos alcances de su inteligencia incapaz de penetrar en el dominio profundo de la ciencia, rebelde a las concepciones sublimes de las artes, la pobreza de su ser moral, refractario a todas las nociones de justicia y de deber, el aspecto mismo de su cuerpo, ¿(...) no revelan claramente su destino, (...) no estaban diciendo a gritos que era un ser consagrado al amor esencialmente, casi un simple instrumento de placer, creado en vista de la propagación sucesiva y creciente de la especie? (SR.137)

Con su estilo de juanete bufonesco, conversacional, de “musicante infeliz que se presenta en público con el sombrero en la mano y cuyo solo delito consiste en haber escrito una farsa, en haber compuesto un pot-pourri en el que se canta clarito la verdad”, Cambaceres despliega

como estrategia ficcional el lugar del *causer* provocando un revuelo mayúsculo que, a la distancia, no hace más que evidenciar los dos grandes sujetos que aterran a la sociedad “bienpensante” de la época: la mujer independiente y el inmigrante. La literatura de Cambaceres es un claro tapiz del mundo del ochenta y su moral escindida entre el prostíbulo irredento y la “jaulita dorada”: la transgresión de las pautas sacras de la familia purgadas por la batería médico-biologicista de la época, mientras que en la mujer resultaban condenatorias, en el hombre se presentaban con el ejercicio de una sexualidad de conquista –atributo necesario del poder y la autoridad–. Pero si, como señala Andrés Avellaneda, Cambaceres termina por defender los ideales y formas de vida de la alta burguesía, que a su vez concluye por aceptarlo como escritor¹⁰, la discreta manera de Eduarda de mantenerse al margen o de llamarse al silencio, frente a la proliferación escriturante de sus contemporáneos, exige hoy a la crítica un ejercicio reflexivo mayor.

Pero el enrarecimiento –arriesgábamos– de estos textos pretendidamente infantiles (que se hacen cargo, por cierto, del cliché falocéntrico de su época de menospreciar a la mujer presentándola como una infante perpetua) se evidencia en la recurrencia de los diminutivos y de un tema, el de la maternidad. No por casualidad, dedica los relatos a sus hijos o –suponemos– a otros “niños” próximos de su entorno, teledirigiendo sutilmente la enseñanza brindada en cada apólogo. “Tiflor”, por ejemplo, está dedicado a Rafael (que es el nombre del ▶



tercer hijo de Eduarda), “Pascua” a Eda y Manuel (como se llamaban sus dos hijos mayores), “Chinbrú” a Daniel (su cuarto hijo) y “Nika” a Eddie y Charley (sus hijos menores). No obstante, es preciso apuntar que lo que diferencia a estos relatos de otros del género es la focalización narrativa, es decir el punto de vista que articula la historia, que la más de las veces se centra en la mirada del “menor” y en el gran arco semántico que esta palabra recorre (infante, mujer, indio o esclavo) y que sólo se suspende al final, con el remate pedagógico-moral que cierra los cuentos.

Veamos uno de los relatos más logrados del conjunto, “El alfiler de cabeza negra”, dedicado a un misterioso “Kin”. Esta vez el protagonista de la historia es un alfiler, que metonímicamente refiere a la costura, una actividad ligada al ámbito femenino sobre la que incluso Eduarda reflexiona en el artículo anteriormente citado.¹¹ Ésta es la historia de “un alfiler de cabeza negra —así comienza el cuento—, a quien se le había metido en su escasa cabecita negra y redonda, que era bonito, muy bonito y con mucho superior a sus hermanos alfileres como él; pero no pretenciosos y vanos”. El alfiler en cuestión habitaba un papel en la vidriera de una mercería, rodeado de botones de nácar, relucientes tijeras y ovillos de hilo. Contra lo que podría suponerse en una lectura apresurada del texto, la moraleja del relato está dispuesta más que a condenar las ambiciones de este alfiler —curioso antecedente del “Cabecita negra” (1962) de Rozenmacher—, a estigmatizar el hecho de que el mismo abandone y olvide sin más a sus hermanos, es decir a sus pares, para subirse al bello sombrero de raso de una dama de alcurnia y observar desde allí el poético paisaje de la diferencia: “¿Cuán feliz estaba el vanidoso, que creía ver plenamente justificadas sus pretenciosas miras: *Cierto —pensaba— yo valgo lo que mis hermanos no valen, y con razón nunca dudé de la suerte feliz que me esperaba.*”

Su final es por tanto doblemente ejemplar. La caída al piso, la pérdida de su brillante cabeza “donde la luz bailaba juguetona y caprichosa”, su devenir en atroz juguete de un niño mimado que lo utiliza para flagelar a una mariposa rota antes de ser barrido por una escoba, resignifica en clave infantil las tensiones que atraviesan todos los textos de Eduarda.

Pero es preciso insistir: estos relatos exudan un tufillo que va de la anormalidad a la excentricidad revulsiva. Y esa revulsividad se asienta, en parte, en el hecho de enarbolar a una jaulita o un alfiler en personajes centrales del relato *miniaturizando* problemáticas que son ya sociales, ya de género, para vaciarlas del *pathos* trágico y circular del mito y convertirlas en juguetes puestos al servicio de los niños (como se recordará, para Baudelaire, el alma del juguete es aquella que los niños pretenden apresar cuando lo destruyen). Según señala Giorgio Agamben, el carácter esencial del juguete se encuentra en su capacidad de suspender diacrónica y sincrónicamente el sentido (un juguete, en tanto miniaturización, sólo puede comprenderse en su carácter temporal reponiendo ese “una vez” y ese “ya no más” que en tanto objeto diacrónico/sincrónico condensa); el juguete, al fragmentar, tergiversar o miniaturizar el pasado lo presentifica, lo vuelve pura temporalidad humana.¹² Por tanto, como materialización radical de la historicidad contenida en los objetos, el juguete opera —de ahí su potencia— en un doble movimiento de clausura y apertura continua.

MUÑECA ROTA

Es el Platón de *Las Leyes*, el dolorido testigo de la corrupción de la polis que con minuciosa paciencia dibuja la imagen de un estado ideal, quien propone la fórmula para deterrar la decadencia: una legislación seria y la educación del ciudadano desde la infancia. El juego, en la perspectiva platónica, es mimesis y práctica de la vida seria, y cumple una función *paidética*: es el instrumento más eficaz de la educación y la vía más placentera para educar al ciudadano. Para Platón no hay juego sin leyes y la aceptación de las reglas de juego crea una comunidad lúdica que es modelo y maqueta de un orden acaso perfecto.

Desde esta plataforma de pensamiento, no sorprende observar que el juguete privilegiado en la formación femenina haya sido históricamente la muñeca y que la condena moral desplegada, por ejemplo, en el cuento “La Paloma blanca” esté centrada en la niña que juega a juegos varoniles y que la narradora llama una y otra vez “Machona”. No obstante, superada ya “La Jaulita dorada” en las primeras páginas del libro, Eduarda tampoco habilita aquí el cliché: Hay una “mamita” ideal que es rubia, tiene rizos, carita y gestos de ángel, pero no sólo está lisiada sino que es “Jorobadita” —y así por tanto la llama—; la Jorobadita, entonces, juega a las muñecas, cuando la Machona le rompe la que más quiere, muere. Todo el relato está consecuentemente dispuesto sobre la transformación de la machona en mamita, en la condena de su virilidad y en la necesidad de que la institutriz (Miss James y todas las maestras a las que interpela en las últimas líneas del cuento), es decir el entorno educativo, la acompañe en ese proceso.

| *La maternidad para Eduarda es la experiencia de lo inefable, la matriz de sujeción y de-sujeción de la psiquis femenina: una experiencia que, siendo intraducible e inclasificable, se vuelve en su obra, una y otra vez relato.* |



Sin embargo, en esa anormalidad nominativa que puntea el texto, se manifiesta un sino grotesco, entre trágico y bizarro, que termina desquiciando la misma ortodocia disciplinar que intenta desplegar. La maternidad para Eduarda es la experiencia de lo inefable, la matriz de sujeción y de-sujeción de la psiquis femenina: una experiencia que, siendo intraducible e inclasificable, se vuelve en su obra, una y otra vez relato.

Si en *Pablo o la vida en las pampas* (novela publicada en París en 1869 y traducida por su hermano Lucio V. Mansilla para el diario *La Tribuna* en 1870), por ejemplo, se proponía en principio describir el paisaje, las formas de vida y costumbres del gauchaje, explicando a los franceses –su público de entonces– la tensión civilización-barbarie; es curioso observar al finalizar las casi doscientas páginas, que la autora termina esbozando un tratado de las pasiones en la que no sólo se asume lo primitivo como propio de lo nacional, sino que la gran heroína de esa historia de amor termina siendo, precisamente, la madre. Una madre que luego calzarse un pañuelo en la cabeza corre tras su hijo para intentar salvarlo de la absurdidad de una muerte anunciada. Como señala María Gabriela Mizraje¹³, hay un destino fatal que en Argentina empieza a trazarse en el siglo XIX para llegar a su máximo grado de criminalidad y desesperación en el siglo XX y que en ...*la vida en las pampas* se anuncia como oráculo trágico en esa “loca de la Plaza” que sólo vive para recordar a su hijo muerto.

Con todo, esta pulsión hiperbólicamente maternal de la autora es preciso comprenderla, una vez más, en su tiempo y circunstancia. La realización de su mismo matrimonio fue vivido como un hecho político de al-

cance nacional que, en los hechos, se materializó en el pedido por parte de los cónyuges de que sus apellidos fueran desde entonces un solo bloque inseparable: en “García-Mansilla” confluían así las dos líneas antagónicas que habían violentamente escindido, hasta el momento, al territorio del Río de la Plata (“los García, diplomáticos y juriconsultos, liberales, rivadavianos, unitarios y amigos de lo extranjero; y los Mansilla, militares, federales, nacionalistas y desconfiados de todo lo foráneo”¹⁴).

Anteriormente observamos que otro elemento de anomalía en estos relatos es el modo en que se manifiesta o imparte el saber. El cuento “Bimbo” narra el amor de una niña por su perro o –mejor dicho– el perfecto amor de un *king charles* por su ama (“Quién podrá medir jamás el cariño de un perro! Qué pasión podrá luchar con esa abnegación incansable, con esa dedicación de todos los instantes, con esa constancia a prueba de ingratitud, de ausencia y aun de muerte!”, 135), pero para presentar la donosura del perro la narración se detiene, por ejemplo, en un cuadro de Van Dyck, o recuerda al personaje bíblico Job para graficar su miseria, o menciona el pensamiento de Fourier y la creación de sus falansterios cuando observa la figura de un “sirviente mal entrazado”¹⁵.

En los cuentos de Eduarda, la narración salta con naturalidad del Rey Lear de Shakespeare a comentar –por ejemplo– la elemental sencillez de la reina Isabel de España, a quien Eduarda y su familia visitaban habitualmente en París, luego de que ésta se exiliara en Francia para abdicar a favor de su hijo, Alfonso XII. Un ámbito selecto de relaciones, un saber atizado por una curiosidad excesiva y una capacidad extraordinaria para expresar con natural liviandad aquella distinción simbólico-cultural que por cuna le ha sido dada: he aquí el terrero lúdico sobre el que Eduarda despliega ese plus de saber que puntea con recurrencia sus textos.

Johan Huizinga señaló en *Homo ludens* que la cultura surge del juego, es juego y se desarrolla jugando; a partir del estudio de las sociedades arcaicas sobre las que acopió abundante documentación, afirmó incluso que la vida comunitaria “se juega”: el derecho, la poesía, el culto, la guerra, la danza y la música inclusive nacieron –según el historiador holandés– como formas de competencia noble y fue a través de ese espíritu lúdico que se desarrollaron y perfeccionaron.¹⁶ Con todo, un recorrido veloz por los dos mil años de vida occidental le arrojan la certeza de que en el siglo XIX se producen los últimos estertores del juego en tanto función motora del proceso cultural. Así, la formación de clubes clandestinos y el gusto por los salones, típico del siglo de las luces, sus asociaciones literarias y la afición por las sociedades secretas serán los últimos vestigios de esa matriz lúdica que occidente, en el siglo posterior, con su ideal utilitario de bienestar burgués terminará encorsetando en la noción de “niño” y en los dispositivos disciplinares que con ella se impone.

Asumir la voz del infante y trasladar a y por ella ese saber excesivo que porta, le permite a Eduarda desquiciar doblemente el deber ser asignado a la/s figura/s del subalterno, impuesto por las relaciones de clase, género y demás. Todo lo que pertenece a la esfera del juego ha pertenecido alguna vez a la esfera de lo sagrado, pero al *miniaturizar* conflictos y disponerlos en la lógica del juego, Eduarda potencia la capacidad lúdica de acción de los sujetos lectores (los destinatarios de sus relatos), desbaratando el ámbito estanco de la repetición impuesta por la lógica ceremonial del rito, para recordarnos una vez más que el tiempo y la cultura son asuntos enteramente humanos. ▶



NEGROS, INDIOS Y LENGUARACES

El relato “Chinbrú” despliega, en este sentido, múltiples referencias culturales enmarcadas esta vez en la teoría evolucionista y el “sistema educacionista americano”¹⁷. En diálogo con el relato “El alfiler de cabeza negra”, el cuento narra la historia de un mono que a causa de “aspiraciones de una esencia más elevada” (114) abandona a sus hermanos y “deserta de su frondoso timbó” (116), su árbol natal. Si bien por homofonía, parece ligarse a los monos churucos que habitan mayormente el Perú (también conocidos como choros o corongos), este “macaquillo” —como lo llama cariñosamente la narradora que incluso en este cuento irrumpe en primera persona (“Pero cuán lejos estoy de Chinbrú; y el picarillo aprovechando de mi distracción, salta, que trepa, trisca que huelga...” 116)— vivía en los tupidos montes del Gran Chaco gozando de una ilimitada libertad que sólo llega a valorar cuando la fatalidad lo convierte en la simpática mascota del “Signor Gian Battista Regnano”, que lo castiga a diario y apenas lo alimenta: “Látigo y hambre, qué dos palabras para levantar un mundo de monitos y aún de chiquillos!” (119) El relato se demora en la descripción de todos los sufrimientos de ese monito que no puede más que danzar sus miserias al son de la musiquita patética en las que se cifran las nueve lunas de su existencia. Pero es un niño quien, paradójicamente, detiene la canción de sus quimeras y pesares cuando —inocente— le arroja un durazno: al intentar tomar la fruta para saciar su hambre inmensa, Morino —como lo llama su amo— recibe en pleno espectáculo el guascazo final que termina con su vida. Es preciso apuntar que el macaco vistió hasta el trágico día de su muerte un vistoso traje de seda amarillo, con galones de plata que exageraban sus dimensiones y realizaban su “talla mezquina” (123) —el traje era, por supuesto, una réplica exacta del traje que usaba en su juventud su dueño.

Casualmente, el último cuento que cierra el libro se llama “Tío Antonio” y tiene como protagonista a un esclavo negro. Es imposible no leer el texto (fechado en 1879) sin recordar de inmediato la novela *La cabaña del tío Tom* (1852), de la norteamericana Harriet Beecher Stowe —más aún cuando comprobamos que para la fecha en la que esa novela alcanza su pico de influencia (se calcula que luego del primer año de publicada ya había vendido 300.000 ejemplares), Eduarda estaba en Estados Unidos acompañando a su marido. Efectivamente, en 1860 García es comisionado para estudiar las características y el funcionamiento de la justicia norteamericana, es decir que la familia García-Mansilla vive de cerca el estallido de la Guerra de Secesión. El cuento de Eduarda, en sintonía con la autora abolicionista, se centra en la historia de un esclavo africano maltratado por sus amos, que termina abrazando el amor cristiano y la fe, para convertirse en ejemplo de beatitud y bondad. La novela de Beecher Stowe sale a la luz en fechas en que Estados Unidos era uno de los pocos países que seguían admitiendo la esclavitud legal y contribuyó en su momento a profundizar el debate y concientizar a los lectores respecto de las atrocidades del sistema esclavista. Como se sabe, la esclavitud en el Río de la Plata fue abolida mucho tiempo antes (la Asamblea del año 1813 dicta la “libertad de vientres” y en 1853, con la vigencia de la Constitución de la Confederación Argentina, queda abolida definitivamente), por esa razón Eduarda fija la acción del relato en las inminencias del período revolucionario, exponiendo claramente el hecho de que los esclavos liberados luego debían sumarse a las filas del ejército patrio. El relato “Tío Antonio” se viste, entonces, con trajes facturados sobre la misma vocación redentora y salvífica de la escritora norteamericana, pero le imprime un sello propio. A los rasgos de estilo anteriormente expuestos para caracteri-

1 **Ricardo Rojas**, por ejemplo, en su paradigmática *Historia de la literatura argentina* le dedica sólo dos páginas en las que menciona algunas de sus publicaciones (*Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. 9 vol. Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1960). En 1959 **Roberto Giusti** (“La prosa de 1852 a 1900” en: *Historia de la literatura argentina*. **Rafael Alberto Arrieta**, dir. Vol. III. Buenos Aires, Peuser, pág.359-438) califica de “inconsistentes ficciones románticas” a sus relatos; a fines de los sesenta y comienzos de los años setenta, en la *Historia de la literatura argentina* del Centro Editor de América Latina se apunta apenas la existencia de la autora.

2 **Mansilla de García, Eduarda**. *Cuentos (1880)*. Edición anotada a cargo de **Hebe Beatriz Molina**. Buenos Aires, Corregidor, Ediciones Académicas de Literatura Argentina, 2011, pág.93.

3 **Sophie Rostopchine**, Condessa de Ségur (1799-1874), escritora de origen ruso, quien escribe una veintena de novelas y una colección de cuentos, entre ellos: *Les petites filles modèle* (1858), *Les malheurs de Sophie* (1859), *Pauvre Blaise!* (1862), *Le Général Dourakine* (1863). **Éduoard René Lefebvre de Laboulaye** (1811-1883), político e historiador francés, muy influyente en su época, amigo también de Sarmiento, autor además de

Contes bleus (1863) y *Nouveaux contes bleus* (1866) para niños. Es recordado por ser el inspirador de la idea de ofrecer una estatua que representara la «Libertad» a los Estados Unidos y por instaurar en Francia la libertad de la enseñanza superior. **Hans Christian Andersen** (1805-1875), autor danés que adquiere rápidamente prestigio internacional gracias a sus cuentos para niños, entre los más conocidos se destacan: “Den standhaftige Tinsoldat” (“El soldadito de plomo”, 1838), “Den lille Havfrue” (“La sirenita”, 1835), “Tommelise” (“Pulgarcita”, 1836) y “Den grimme Ælling” (“El patito feo”, 1842).

4 Para ahondar en la relación Eduarda Mansilla — Sarmiento, ver el trabajo de **María Rosa Lojo**: “Sarmiento crítico literario y promotor de mujeres escritoras: su lectura de Eduarda Mansilla” en: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=35893&portal=339>.

5 *Anuario Bibliográfico de la República Argentina* II, Buenos Aires, 1880. (www.cervantes.virtual.com)

6 **Alloatti, Norma**. “Cuentos y lecciones: Textos para niños decimonónicos en Argentina” en: *Ocnos. Revista de Estudios sobre Lectura* 3. Buenos Aires, 2007, pág.91-102. **Hebe Beatriz Molina**. Ob.cit.

7 Cfr: **Kolakowski, L.** *La filosofía positivista*. Madrid, Cátedra, 1979, cap.III.



zar la escritura de Eduarda, hay que agregar ahora el uso proliferante de palabras provenientes de otros idiomas (inglés, francés, italiano) que, al azar, se entremezclan en la narración junto a un registro del habla de época.

Es el mismo Lucio V. Mansilla⁸ quien se encarga de dejar constancia en *Mis memorias* del talento natural de su hermana para “hablar en lenguas”. Así y todo, hay una escena rescatada por biógrafos e historiadores que nos muestra a la niña Eduarda oficiando de traductora entre dos figuras más que relevantes de la política internacional de entonces: el presidente argentino Juan Manuel de Rosas y el conde Alejandro Colonna-Walewski, hijo de Napoleón y representante del rey Luis Felipe ante la Confederación Argentina, enviado especialmente a Buenos Aires para intervenir en el conflicto que determinó el bloqueo francés, en 1845.

A partir de esta escena capital, Graciela Batticuore aborda la totalidad de la obra de Eduarda para ver en ella su fuerte rasgo “mediador”: “Traducir América para los europeos es lo que intenta Mansilla en *El médico de San Luis* y todavía más en *Pablo ou la vie dans les pampas*. Pero también explicar a los argentinos las costumbres y los hábitos de la realeza europea en *Lucía Miranda* o las delicias y fealdades de una nación moderna y en todo diferente a su patria de origen en *Recuerdos de viaje*.”¹⁹ En esta misma línea de reflexión, María Rosa Lojo observa la extrema capacidad de Eduarda de traducir lenguas y culturas, “sin rechazo chauvinista ni admiración por lo extranjero”; talento que según la crítica desembocaría en la afirmación de una voz autoral única en su época.

En la edición anotada de la novela *Lucía Miranda* (publicada como folletín en el diario *La Tribuna* en 1860), Lojo rastrea distintas fuentes en busca de la presencia de ese relato mítico en que los indígenas se levantan movidos por el deseo de posesión de una mujer blanca, para distinguir el

singular aporte del texto. Según explica, la primera mención de esta historia aparece en *La Argentina manuscrita* de Ruy Díaz de Guzmán, reaparece en la *Argentina* de Martín del Barco Centenera, y sufre sucesivas reelaboraciones en la voz de los historiadores jesuitas en los siglos XVII y XVIII y en la *Descripción e Historia del Paraguay* de Félix de Azara. La singular reescritura del mito de Lucía Miranda vendría a explicar, entonces, de un modo absolutamente novedoso la violencia interétnica desencadenada en la Conquista, colocando a la mujer en la peligrosa frontera que comunica ambos mundos. La versión *moderna* de Eduarda resulta, así, no sólo fundadora sino excepcional: portadora de una educación fuera de lo común, la mujer se convierte en la gran intérprete del “Otro”, en vía de comunicación y mediación entre el mundo “salvaje” y el mundo “civilizado”. Según María Rosa Lojo, la reelaboración de este mito en un protagonismo activo —por encima de la función épica viril— de la mujer en tanto educadora, mediadora entre mundos, alienta la formación de un linaje mestizo donde no solo se entretrejen los cuerpos sino también las culturas.²⁰

Este esfuerzo de generar puentes entre las sociedades, las personas y las lenguas, puede observarse, entonces, a lo largo de toda su obra y más aún en los relatos infantiles aquí analizados. La excentricidad de Eduarda, su insistente manera de enrarecer de múltiples modos el texto para ingresar al mundo de la infancia y de la subalternidad, no sólo cuestiona el pensamiento hegemónico de la clase dirigente e ilustrada de su tiempo sino también las férreas premisas del proyecto civilizador occidental, del que también era parte. Con sus relatos infantiles, sus excesos e incluso sus mismas contradicciones, Eduarda intenta algo más que introducir en estas tierras un nuevo género. Puede que aún no hayamos comprendido totalmente su gesto... ■

8 Cfr. Lou Andreas-Salomé. *El erotismo*. Barcelona, José J. Oañeta Editor, 1998.

9 Cambaceres, Eugenio. *Pot-Pourri*. Madrid, Hispamérica, 1984 (PP). *Sin rumbo*. Buenos Aires, Hucmul, 1985 (SR).

10 Avellaneda, Andrés. “El naturalismo y E. Cambaceres” en: *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Tomo II, Bs. As., Cedral, 1968.

11 Según Hebe Beatriz Molina (ob.cit.), la escritora recurre allí insistentemente al concepto de ley natural para fundamentar sus juicios, y a la vez que defiende el lujo o la suntuosidad con razones tanto históricas como político-económicas, celebra el hecho de que la costura sea fuente de trabajo digno de “la mujer del pueblo”. Molina señala que este tema provocó en la época numerosos debates; no obstante, recién a partir de 1900 se establecen institutos secundarios donde las mujeres habrán de estudiar corsetería, hechura de sombreros, encajes, bordados etc. Ver además: Little, Cynthia J. “IX. Educación, filantropía y feminismo: Partes integrantes de la femineidad argentina, 1860-1926” en: Lavrin, Asunción. *Las mujeres latinoamericanas*. México, FCE, 1985.

12 Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Bs. As., Adriana Hidalgo, 2003.

13 Mizraje, M. Gabriela. “Estudio preliminar y edición crítica” en:

Mansilla de García, E. *Pablo o la vida en las pampas*. Bs. As. Colihue-BN, 2007.

14 García-Mansilla, Daniel. *Visto, oído y recordado: Apuntes de un diplomático argentino*. Buenos Aires, Kraft, 1950.

15 “...para esas faenas disgustosas que tanto preocupaban al buen Fourier en la distribución equitativa del trabajo en su falansterio...”

Mansilla, E. “Bimbo” en: *Cuentos*. Ob.cit., pág.143.

16 Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Buenos Aires, Emecé, 1968.

17 “No hay maestro como el dolor; si las madres no fueran madres, cuánto no alcanzarían de su prole con el sistema del educacionista americano Horacio Mann, que tanto recomienda el látigo (*even for girls*)...” (*Cuentos*. Ob.cit., pág.119) Horace Mann (1796-1859), propulsor de la educación pública norteamericana, amigo personal de Sarmiento.

18 Mansilla, Lucio V. *Mis memorias*. Buenos Aires, El Ateneo, 1978.

19 Batticuore, Graciela. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritoras en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires, Edhasa, 2005, pág.283.

20 Lojo, María Rosa. “Introducción” en: Mansilla, Eduarda. *Lucía Miranda*. Madrid, Iberoamericana – Frankfurt am Main: Vervuert, 2007.