

Práticas letradas e circulação de ideias no mundo hispânico

Séculos XVIII–XIX

Editores

Laura Janina Hosiasson

Bruno Verneck

Mariana Hetti Gomes





Universidade de São Paulo

Reitor

Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitora

Maria Arminda do Nascimento Arruda



Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor

Adrián Pablo Fanjul

Vice-Diretora

Silvana de Souza Nascimento

DOI 10.11606/9788575065389



Práticas letradas e circulação de ideias
no mundo hispânico
(séculos XVIII-XIX)

Laura Janina Hosiasson
Bruno Verneck
Mariana Hetti Gomes
organização e edição



São Paulo, 2025

Catálogo na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
Elaborada por Elizabeth Barbosa dos Santos - CRB-8/6638

P912 Práticas letradas e circulação de ideias no mundo hispânico (séculos XVIII-XIX) [recurso eletrônico] / Organizadores: Laura Janina Hosiasson, Bruno Verneck, Mariana Hetti Gomes. -- São Paulo: FFLCH/USP, 2025.
7.200Kb; PDF.

ISBN: 978-85-7506-538-9;
DOI: 10.11606/9788575065389

1. Literatura hispano-americana – História e crítica. 2. Literatura espanhola – História e crítica. 3. Mundo hispânico - História intelectual.
I. Hosiasson, Laura Janina, *coord.* II. Verneck, Bruno, *coord.* III. Gomes, Mariana Hetti, *coord.*

CDD 860.9



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença *Creative Commons* indicada

ÍNDICE

<i>Prólogo</i>	3
<i>Debates sobre América en el Siglo de las Luces</i> Mariana Hetti Gomes Marcos Gallego Álvarez	7
<i>(Re)Producción de imaginarios raciales sobre la sociedad novohispana del siglo XVIII</i> Elisabeth Froumentoux Braga	50
<i>Las emociones como recurso narrativo en la historiografía decimonónica sobre la Revolución de Haití</i> Marc Sorribas Villarocha	77
<i>Galdós e Goya: a história como processo</i> Margareth dos Santos	93
<i>Folletín. Notas para un estado de la cuestión</i> Hernán Pas	111
<i>Teatro e reformas ilustradas</i> Bruno Verneck	151
<i>El espectador implícito en las traducciones y adaptaciones de Luis Ambrosio Morante: un modelo “a la altura de Europa”</i> María Belén Landini	183
<i>La gauchesca teatral argentina: hacia una reconstrucción de su canon y preservación de sus textualidades</i> Lía Noguera	201

<i>Anotaciones sobre el viaje al Niágara de Alberto Blest Gana</i> Laura Janina Hosiasson	215
<i>La travesía editorial de la Condesa de Merlin: el viaje transatlántico de La Havane a Viaje a La Habana</i> Pablo Gasparini	229
<i>De nosotras mismas y de las otras: la Condesa de Merlin y Fredrika Bremer en Cuba</i> Adriana Kanzevolsky	284
<i>Viagens por um mundo tranquilo e selvagem: J. B Ambrosetti em Misiones</i> Alfredo Cordiviola	314

PRÓLOGO

A impressão é que os séculos XVIII e XIX têm cada vez mais a nos dizer, e grande parte dos temas que hoje nos preocupam se remontam a esses dias, quando a modernidade ia fazendo seu ingresso paulatino e inexorável. Com efeito, se prestarmos atenção, constataremos que para o bem e para o mal “o passado é onipresente”, na expressão de David Löwenthal¹.

A aventura de reconsideração do mundo hispânico letrado de séculos passados, nos permite, como através de um espelho, enxergar feições que reconhecemos e que dizem respeito a aspectos tremendamente atuais.

Essa ambição revisionista tem sido estimulada, em parte, pela ‘descoberta’ de produções que pouca ou nenhuma consideração receberam até recentemente, mas também por indagações e formulações que iluminam os acervos já conhecidos à luz de novas aproximações. Dados e documentos da cena dramática, cartas e relatos de viagem de autoria feminina ou de sujeitos coloniais subalternos (negros, indígenas), assim como novos enfoques e novas relações estabelecidos a partir de novas perguntas dirigidas ao arquivo impulsionam leituras e releituras decisivas para compreender esse passado dentro do presente.

Este livro é resultado dos trabalhos do projeto *Práticas Letradas e Circulação de Ideias no mundo hispânico (séculos XVIII e XIX)* inscrito como grupo de Pesquisa no CNPq/ Brasil em 2023 e está norteado em base a quatro grandes linhas de pesquisa: A circulação de impressos e as formas da prosa no século XIX; Os saberes ilustrados e escritas da história no mundo hispânico; O

¹ *The past is a foreign country*. Cambridge UK: University Press, 1985.

teatro e a sociabilidade das reformas à consolidação dos Estados Nacionais; e Viagens e deslocamentos no mundo hispânico.

Os doze ensaios aqui reunidos exploram diversas possibilidades dentro dessas quatro linhas e se debruçam sobre distintas dimensões de um espectro temporal, espacial e cultural mais ou menos delimitável dentro daquilo que aqui denominamos mundo hispânico letrado durante esses séculos que emolduram os processos de emancipação das colônias e constituição dos novos estados nacionais, na perspectiva tanto do continente americano como da península ibérica. Vários dentre eles foram antes apresentados em forma de seminários ao longo destes últimos dois anos, desde a constituição do grupo.

Uma das vertentes é a reconsideração dos debates intelectuais *criollos* a partir do século XVIII que, se afastando das simples réplicas e imitações de influxos europeus, mostram como se articulavam desde já novas formas de percepção das contradições e paradoxos das sociedades coloniais hispano-americanas. No caso específico do Haiti, a revisão da narrativa historiográfica permite apreciar a importância da retórica emocional na elaboração de seus significados.

Já em âmbito peninsular, é possível estabelecer relações entre narrativa literária (Pérez Galdós) e artes plásticas (Francisco de Goya) como possibilidades de ressignificação de episódios da história espanhola.

Na cena dramatúrgica, juntamente com temas patrióticos sustentados por ideologias nacionalistas, a Ilustração chegava também com impulsos românticos de emancipação e liberdade, que faziam despontar adaptações às mudanças e formas de atuação mais naturais, menos declamatórias. Mas as releituras vão tornando evidente que a relação causal entre a Ilustração francesa e o ideário revolucionário hispano-americano precisa ser matizada para incluir o exame de outros fatores mais ligados à história social e às conexões da dramaturgia com o aparato do estado. Dentro desse espectro, a reforma do teatro foi cobrando importância fundamental a partir do século XVIII até finais do XIX. A comédia lacrimosa cedia lugar ao melodrama que se capilarizaria nos setores populares. Um caso aparte é o do chamado ciclo do teatro gauchesco, marcado por rupturas e continuidades ao longo do século XIX, na

Argentina. A figura do *gaucho* oscila entre a legalidade e a traição, a ilegalidade, em alegorias mais ou menos diretas aos regimes políticos vigentes.

No enalço de novas compreensões da sociedade novo hispana e avançando dentro do século XIX, também os relatos de viagem se mostram fontes riquíssimas de elementos extraídos da observação direta (daquilo que é possível enxergar) de narradores itinerantes à procura de raízes esquecidas ou do exotismo. Em sua maioria europeus, esses olhares se detêm na descrição das diferentes etnias, mestiçagens, formas de escravidão, modos de convivência e costumes, linguagens e mostram a integração daquilo tudo que observam com os esquemas e estigmas preconcebidos e somados às ideologias de origem. Além das viagens individuais, há também as viagens organizadas como expedições científicas. Algumas delas que deram origem aos primeiros empreendimentos museológicos etnográficos e antropológicos na região. A viagem pode ser no sentido contrário, para fora do mundo hispano, como é o caso dos letrados que dirigiram seus passos aos Estados Unidos ou Europa, estabelecendo também relações e distinções entre a novidade (modelos) e o já conhecido de seus lugares de origem.

Mais uma linha explorada neste livro é a do folhetim literário hispano-americano, gênero herdado da tradição europeia que nasceu junto com a imprensa e foi, aos poucos, sofrendo uma descida do pódio até ingressar no que passou a se denominar de paraliteratura. O gênero vem cobrando nova importância no interesse da crítica hispano-americana, sobretudo em suas relações com o popular e a oralidade.

Para representar o volume, a capa traz uma das gravuras da série *Caprichos*, do já referido Francisco de Goya, feitas no final do século XVIII. Nessa coleção, o pintor espanhol critica satiricamente a sociedade do seu tempo, o entresséculos que nos concerne e que o artista habita não só cronologicamente, incorporando essa mudança temporal que tantas vezes parece abismal nos estudos literários e históricos. Poucos séculos parecem mais distantes do que o XVIII e o XIX, e Goya parece tanto incorporar como desafiar esse abismo.

Mais concretamente, a gravura da capa faz parte da série chamada “asnerías”. Nela, vemos um burro professor ensinando os seus alunos a ler. A imagem com essas letras, que passam de uns aos outros, estão ladeadas pela pergunta, que soa quase incompleta: “Si sabrà mas el discípulo?”. O aluno-burro ao centro olha para o livro, enquanto o professor o observa, severo. Ao redor, outros burros, um deles destacando porque parece zurrar – e talvez seja a personagem que mais incorpore a sua essência de burro. A educação, preocupação profundamente ilustrada, parece ser impossível nessa imagem, em que o animal sinônimo da falta de conhecimento por excelência ensina a outros, igualmente burros. Não poderíamos ter uma imagem mais condensada e bem-humorada do que o livro se propõe a discutir: a profunda fé no conhecimento e seu desejo de difundi-lo que nunca se concretizou, mas nem por isso deixou de povoar, ao menos como projeto, a produção letrada.

Guardamos o caráter bilingue que tem caracterizado as atividades do grupo, apresentando os textos escritos pelos autores em suas línguas originais. Essa marca revela o mapa amplo do esforço institucional que tem conduzido nossas atividades, incluindo pesquisadores de universidades de diversos lugares deste amplo mapa que, além do Mundo Hispânico, incluem as instituições brasileiras. Esperamos que os temas aqui apresentados estimulem novas reflexões e estabeleçam, ao gosto dos séculos sobre os quais escrevemos, o interesse pelo debate.

Os organizadores

Laura Janina Hosiasson

Bruno Verneck

Mariana Hetti Gomes

DEBATES SOBRE AMÉRICA EN EL SIGLO DE LAS LUCES

Mariana Hetti Gomes¹
Marcos Gallego Álvarez²

En 1785, se erige el Archivo de Indias, materialización arquitectónica y urbanística del impulso compilador de las Luces sobre América. Juan Bautista Muñoz, por entonces cronista y cosmógrafo de las Indias Occidentales, da otro propósito a las paredes de la antigua Casa de Contratación, institución que hasta 1717 gestionaba el comercio entre América y España. Al lado del Archivo, se extiende la catedral de Sevilla, con su arquitectura mezclando

¹ Mariana Hetti Gomes tiene grado en Letras: Portugués y Español (2019) y máster en Literatura Hispanoamericana (2022) por la Universidade de São Paulo. Está cursando su doctorado con financiación de la Generalitat Valenciana, cofinanciada por el Fondo Social Europeo (CIACIF/2022/106), en la Universitat de València, España, investigando ediciones sobre América en el siglo XVIII. Este trabajo se inscribe en el grupo Prácticas Letradas y Circulación de Ideas en el Mundo Hispánico (siglos XVIII-XIX) (USP) y en el proyecto “Ganar y perder en las sociedades hispánicas del Mediterráneo occidental durante la Edad Moderna” (PID2022-142050NB-C21), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

² Marcos Gallego Álvarez es doctorando en el Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Sevilla. Su tesis doctoral, titulada “El artesanado de Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVIII”, busca conocer la realidad material, laboral y cultural de los trabajadores urbanos hispalenses en un periodo que marca el paso del Antiguo al Nuevo Régimen y del mundo gremial a la industrialización y el liberalismo. Anteriormente, realizó el Máster de Historia e Identidades en el Mediterráneo Occidental (siglos XV-XIX) por la Universitat de València, donde desarrolló su investigación acerca del criollismo y la Ilustración novohispanas a través de la obra periodística de José A. Alzate. A partir de este trabajo, ha participado en diversos congresos y seminarios y ha publicado un artículo en la *Revista Caracol* n° 29.

elementos cristianos e islámicos y donde hoy yacen los trasladados restos de Cristóbal Colón. Todo ese simbolismo se entrelaza con la propia historia de la ciudad, que durante más de dos siglos había ejercido casi como capital de la América Hispánica, centro político y económico de las posesiones españolas al otro lado del Atlántico. También en Portugal, desde inicios del siglo XVIII, hicieron el esfuerzo de reunir documentación de sus posesiones ultramarinas para componer una historia del imperio. En la misma década de 1780 en la que trasladaron documentos de toda península a Sevilla, el ministro portugués de los Negocios de la Marina y Dominios Ultramarinos empezó a promover viajes naturalistas a sus colonias, con el objetivo de recopilar información útil sobre esos territorios, muchos de los cuales estaban escasamente explorados hasta aquel momento.

En esos proyectos, el objetivo no se restringía a reunir información, sino también facilitarla y divulgarla. Si hubo una época en la que el sigilo sobre los territorios ultramar imperaba en España y en Portugal, algo parecía haber cambiado a lo largo del siglo XVIII. Aunque muchas veces la finalidad de tornar pública la información se vio frustrada, la intención de conocer y dar a conocer las colonias se volvió cada vez más importante. Un nuevo abordaje se consolida entre polémicas eruditas e ilustradas sobre nuevas epistemologías, con debates que impusieron miradas diferentes hacia el Nuevo Mundo y hacia las fuentes y medios para su estudio.

En este texto queremos explorar los debates intelectuales sobre la América española y la portuguesa durante el siglo XVIII que inciden en la relación entre los imperios ibéricos y sus posesiones americanas. No pretendemos agregar información nueva, sino más bien realizar nosotros mismos esta operación de recopilación de fuentes, más secundarias que primarias, resumiendo estudios académicos sobre el tema y articulando abordajes sobre los imperios español y portugués. Esperamos aportar información y bibliografía para reflexionar sobre cómo se desarrolla la idea de América en el Siglo de las Luces; un asunto que tanto al estudiar la Ilustración como al estudiar la historiografía literaria hispanoamericana y brasileña sigue siendo desestimado. Por ende, tenemos la esperanza de que este texto sirva como una breve introducción y un panorama de la historiografía actual, que deje entrever la riqueza de este tema tanto para

estudiar las producciones letradas sobre América en ese siglo como para estudiar más ampliamente las propias Luces. Al mismo tiempo, es un texto destinado al fracaso. Sería imposible que fuese exhaustivo y, aunque admitamos que nunca lo será, seguirá siendo insuficiente. Quizás sea el destino de todos los textos excesivamente panorámicos, pero tal vez aún así valga la pena escribirlos.

Empezamos describiendo brevemente cómo se encontraba el vínculo político y económico entre España y Portugal y sus dominios americanos entre los siglos XVII y XVIII, cuando se fortalece una nueva sociabilidad letrada. Nos interesa cómo estas nuevas dinámicas sociales y culturales darán base a proyectos intelectuales y eruditos de la primera mitad del siglo, especialmente las academias, muchas de ellas reconocidas por el aparato estatal, defendiendo, legitimando y reclamando sus posesiones. Luego, describimos el giro a partir de la segunda mitad del siglo, cuando la naturaleza y los indígenas americanos se vuelven objeto constante de críticas por parte de intelectuales del norte de Europa que utilizan métodos novedosos para desacreditar testimonios anteriores sobre esos territorios y sociedades. Exploramos cómo esto, a su vez, dará lugar a una serie de respuestas, tanto de peninsulares como de americanos, configurando una polémica conocida en la historiografía como “la disputa de América”. Para cerrar el texto, reflexionamos brevemente sobre cómo historiográficamente se ha pensado la articulación – o lo contrario, la falta de articulación – entre todos estos debates y lo que vendría después: las independencias americanas en el siglo XIX.

Fronteras inestables y la República de las Letras

A lo largo de toda la Edad Moderna, tanto Portugal como España tuvieron que luchar constantemente contra investidas en América y en territorios del Oriente por parte de otras naciones europeas, especialmente Inglaterra, los Países Bajos y Francia. Al mismo tiempo, la relación entre los reinos ibéricos era también fuente de constante tensión, tanto en la Península como en América. Partiendo de estos puntos en común, al mirar el siglo XVIII que aquí

nos interesa, los reinos ibéricos presentaban situaciones bastante diferentes con relación a su territorio ultramar.

Tras varias décadas de unión de Coronas, al empezar el siglo XVIII, no había pasado mucho tiempo desde el final de la Guerra de Restauración portuguesa que culminó con la recuperación de su autonomía frente a la vecina Castilla. Tanto la unión como la guerra tuvieron impactos también en los territorios ultramarinos portugueses. A lo largo del siglo XVII, el imperio luso había perdido gran parte de sus dominios de Oriente, hasta entonces el foco principal de sus emprendimientos. Tras la pérdida de territorios en la costa africana, su monopolio del comercio transatlántico de esclavizados se había debilitado. Una vasta porción de tierras al noreste y norte de Brasil había sido dominada por los neerlandeses y, aunque fue posteriormente recuperada, eso significó sustanciales perjuicios para las rentables plantaciones de caña de azúcar. Aun así, Portugal mantuvo muchas de sus posesiones en la costa de África y América lo que, junto al descubrimiento del oro en Minas Gerais a finales del siglo XVII, llevó a una reubicación del imperio portugués hacia el eje Atlántico en el momento que nos preocupa³.

Aunque España seguiría recaudando plata de Potosí en el siglo XVIII, se iniciaba para el imperio una etapa menos gloriosa (Marques, 2024). Además de los varios asaltos a territorios de ultramar y sus riquezas, a lo largo del siglo XVII, la corona española también se involucró y sostuvo varias guerras; por mencionar solo algunas, la Guerra de los 30 años, la Guerra de los 80 años, las rebeliones autonomistas de Cataluña y la guerra con Portugal. Por otra parte, el cambio de siglo acompañó la muerte sin herederos de Carlos II que dio origen a la Guerra de Sucesión española, que trascendió sus fronteras para decidir quién se sentaría en el trono. Entre las posibilidades estaban Carlos de Austria, otro Habsburgo, y el nieto del rey Luis XIV de Francia, Felipe de Anjou (García González, 2006). El conflicto duraría más de una década. Portugal, junto a Inglaterra, apoyó a Carlos de Austria y su frontera peninsular fue “el

³ Para historias más completas y complejas sobre los dominios portugueses, véanse Bethencourt y Curto (2010); Fragoso y Gouvêa (2016). Para un estudio más detallado sobre la situación geopolítica portuguesa por esa época, así como sobre los tratados en los que el reino se fue involucrando, véase Kantor (2005).

flanco más vulnerable para los Borbones durante toda la guerra de Sucesión” (Possamai; Reitano, 2015, p. 30). Finalmente, en 1713, con el Tratado de Utrecht, se instituyó como rey al Borbón, con la condición de que abdicara de la Corona francesa y de que España renunciara a todos los territorios europeos extrapeninsulares que mantenía hasta entonces, como sus posesiones en Italia, en los Países Bajos y Flandes. Además, perdió el monopolio comercial con su porción americana. Con Portugal, la paz solo se firmó en 1715, después de que España le restituyese la Colonia de Sacramento, hoy territorio uruguayo.

Sin embargo, el Tratado de Utrecht no fue suficiente para apaciguar las disputas en cuanto a la delimitación de las fronteras americanas y Colonia de Sacramento siguió siendo el punto de mayor conflicto. Las tensiones se prolongaron y, en 1750, se firmó el Tratado de Madrid, con un intercambio de territorios, a partir del cual se instauró una Comisión de Límites para trazar geográficamente los espacios y sus fronteras (Possamai; Reitano, 2015, p. 42). Teniendo como principio el *uti possedetis* – derecho basado en la previa ocupación de los territorios –, el tratado llevó a una reorganización política, administrativa y territorial de la América del sur. (Furtado, 2021; Kantor, 2016). No fue por casualidad que, en 1763, la capital del Brasil fue transferida de Salvador a Río de Janeiro, mejor conectada con el sur y el oeste. Ya en el caso del Imperio Español, a lo largo del siglo fueron creados dos nuevos virreinos: el de Nueva Granada, en 1717, y el del Río de la Plata, en 1776⁴. En todos estos eventos, no se pueden olvidar las negociaciones y conflictos con los súbditos de las coronas, las misiones y, por supuesto, con los pueblos indígenas.

Todas esas disputas⁵, que exigieron numerosos tratados, también se trasladaron en las producciones intelectuales y científicas de ambos reinos, aunque, como declara Damião Rodrigues (2015, p. 3), desde el siglo XV “a associação entre ciência e império constituiu uma das modalidades através das quais os diferentes impérios procuraram afirmar a sua soberania sobre os espaços extra-europeus”. Pero fue en el siglo XVII y, especialmente, en el

⁴ Es importante señalar que, a pesar de que los enfrentamientos en las fronteras también influyeron, no fueron el único motivo de esas transformaciones.

⁵ Debemos recordar que también hubo conflictos de frontera con Francia, por sus posesiones al norte de Brasil (Furtado, 2021, p. 8–11).

XVIII cuando estas producciones se entrelazaron con las nuevas redes de sociabilidad, tanto en Europa como en América. Fueron acumulándose academias, tertulias, *salons* y sociedades económicas de amigos del país, lugares donde se debatían novedades con respecto a los métodos del saber, las prácticas científicas, donde se compartían nuevos paradigmas y resultados. Esos intelectuales se reconocían como participantes de una República de las Letras más allá de las fronteras, con intercambios que trascendían la presencialidad. Esparciendo noticias a través de cartas — como sugiere la ambigüedad del nombre en inglés o en francés, idiomas en los cuales las palabras “letters” y “lettres” también significan “cartas” —, la comunicación y la divulgación eran esenciales, haciendo del conocimiento algo compartido y público.

El ímpetu de la circulación del conocimiento y de las noticias también se materializa en la prensa. En el siglo XVII surgen las primeras publicaciones que circularon con intervalos regulares bajo la influencia de dos modelos principales: el de las gacetas francesas, de connotación oficialista; y el de las ediciones inglesas, de carácter más crítico. En Inglaterra, tras la llamada Revolución Gloriosa, el Parlamento aprobaría, en 1695, la libertad de expresión para periódicos y libelos, mientras que la prensa francesa y la española estuvieron sujetas a la censura gubernamental. En la península ibérica, estos impresos comenzaron a proliferar durante la segunda mitad del siglo XVII, mientras en Hispanoamérica las gacetas se establecieron durante las primeras décadas del siglo XVIII, con los desarrollos iniciales del movimiento ilustrado. En ambos casos, se acercaron más a la tradición francesa.

A pesar de las divergencias derivadas de las particularidades territoriales, la prensa conoció una evolución similar en todos los lugares: apareció al principio en hojas volanderas, después se propagó en gacetas de periodicidad variable y, finalmente, se transformó en auténticos periódicos (Larriba, 2013, p. 18). Desde sus orígenes, aparece su sentido publicista y propagandístico, especialmente en tiempos de guerra. En tiempos de paz, las páginas de la prensa tienen como motivo fundamental la actividad cotidiana, el didactismo y la comunicación de los avances técnicos y científicos (Torres Puga, 2010, p.

197–198). En el siglo XVIII, los principales tipos de publicación periodística que consiguieron asentarse fueron la crítica literaria, la crítica política, la divulgación científica, la información local y la discusión económica (Sáiz García, 1996, p. 97).

La prensa del siglo XVIII tuvo un recorrido limitado en comparación con el siglo siguiente, cuando se convirtió en un medio de comunicación de masas. Aun así, existían publicaciones de periodicidad diaria, semanal o mensual. El pueblo en general recurría en mayor medida a los almanaques y pronósticos, aunque también tenía acceso a una prensa que en ocasiones, incluso, se leía en alto para quienes no podían hacerlo por sí mismos. Aunque tenía un campo de difusión reducido, sus lectores más asiduos fueron grandes protagonistas de la vida política, económica y cultural de la época. Muchos historiadores defienden que los periódicos fomentaron la aparición de una esfera pública y propiciaron el surgimiento de una comunidad crítica constituida por los lectores que se interesaban y conocían los temas de discusión (Rosas Lauro, 2002, p. 1033–1047, 1034). En ese sentido, podemos pensar en la prensa como un largo proceso de cambio de la comunicación social (Glave Testino, 2003a) y en los periódicos como testigos de la consolidación de la opinión pública y de una sociedad diferente.

Erudición en los imperios ibéricos en la primera mitad del siglo XVIII

Con soportes nuevos, como la prensa, y antiguos, como las cartas, lo que se desarrollaba en la República Literaria dieciochesca se esparcía, con nuevas formas de conocer y hacer conocer. Se trataba de una comunidad amplia y heterogénea, compuesta por diversos grupos de hombres y mujeres (Craveri, 2007), algunos de los cuales, con el tiempo, lograron obtener apoyo político y formaron instituciones reconocidas por las monarquías, como la *Royal Society of London*, en Inglaterra, o la *Académie royale des sciences*, en Francia.

El proceso no fue diferente en los dominios ibéricos en América, desafiando lo que planteaba una historiografía más tradicional que afirmaba que Ilustración no habría existido en estos reinos y, en caso de haber tenido

algún impacto, habría llegado únicamente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII⁶. Esa historiografía señalaba que las Luces habían llegado a España a partir del reinado de Carlos III en España y del gobierno del ministro marqués de Pombal, durante el reinado de José I, en Portugal. Hasta ese momento tanto la península como sus colonias habrían vivido en las tinieblas de la religión católica. Según esta interpretación, ya mayormente superada, figuras consensualmente ilustradas como el fraile Benito Jerónimo Feijoo, quien comenzó a publicar su ensayo *Teatro Crítico Universal* en 1725, serían casos aislados y excepcionales en ese periodo.

La historiografía de las últimas décadas ha flexibilizado los límites cronológicos y espaciales de la Ilustración, albergando casos que más allá del típico de Francia y sus *philosophes*⁷. A raíz de eso, se ha evidenciado que, entre 1680 y 1720 en España, había grupos llamados *novatores* – término utilizado de manera peyorativa por sus detractores –, que organizaban encuentros para debatir sobre anatomía, medicina, historia y otras disciplinas, recurriendo a textos extranjeros y cuestionando métodos tradicionales. Se ha planteado que los *novatores* podrían ser el origen de las Luces hispánicas, aunque este debate historiográfico permanece en abierto⁸. Además, otras investigaciones han destacado la existencia de más figuras contemporáneas a Feijoo, como Gregorio Mayans y Siscar, quien se convirtió en otro ejemplo paradigmático

⁶ Para estudios sobre la ciencia entre los siglos XVII y XVIII, véanse, por ejemplo, trabajos de Schaffer y Shapin (1985), Shapin (1996) y de Daston (1988); todos ellos, autores que han publicado otros trabajos interesantes sobre el tema.

⁷ Para un recorrido sobre esos cambios historiográficos, remitimos al capítulo de Mónica Bolufer Peruga “The Enlightenment in Spain: Classic and new historiographical perspectives” (2019) sobre el mundo hispánico. Sobre el imperio portugués, al capítulo de Júnia Ferreira Furtado, “Dom João V e a década de 1720: novas perspectivas na ordenação do espaço mundial e novas práticas letradas” en el volumen III de la colección *Brasil Colonial* (2016).

⁸ Sobre los *novatores*, debemos destacar a José María López Piñero en el ámbito de la historia de la ciencia y a Antonio Mestre Sanchís en el de la historiografía. Para conocer más, véanse Álvarez Barrientos y Mestre Sanchís (1995); Velasco Moreno (2000a); Pérez-Magallón (2023); y, para un debate historiográfico, Pimentel y Pardo-Tomás (2017).

de la Ilustración hispánica temprana⁹. En esa misma línea, en Portugal, estudios sobre el periodo que comprende todo el reinado de Dom João V, conocido como periodo *joanino*, han demostrado que había, en la primera mitad del siglo, un ambiente cultural acorde a las nuevas prácticas letradas ilustradas que fueron reconocidas e incorporadas por el Estado, como en tantas otras naciones europeas¹⁰.

Es evidente, aun así, que existen especificidades en el movimiento ilustrado de cada territorio. Como ha señalado la historiografía más reciente, en ambos reinos ibéricos, las Luces se caracterizaron por una fuerte oficialidad en sus respectivos gobiernos compuestos por una élite que ya no era necesariamente aristócrata. En este sentido, estos proyectos se concretaron en iniciativas prácticas y reformistas. Por ello, aunque a comienzos del siglo ya hubo una serie de reformas, efectivamente fue durante el gobierno del marqués de Pombal y el reinado de Carlos III cuando se produjeron cambios paradigmáticos. Por citar algunos ejemplos, fue bajo esos gobiernos que los jesuitas fueron expulsados y se instauró un nuevo currículum en las universidades, con asignaturas como la Historia Natural. Se disminuyó así la influencia de la Iglesia y de la escolástica en la educación, con significativos impactos en América. Además, en el caso de España, las reformas empezaron a privilegiar a los españoles para cargos en los gobiernos americanos en detrimento de los criollos, cuyo descontento se haría sentir a lo largo del siglo (Entin, 2013; Escamilla González, 2010, p. 111; Ferreira, 2024, p. 35; Glick, 1991).

Podemos destacar en España y en Portugal dos instituciones oficializadas para escribir la historia de los imperios y que incidieron en la historiografía de los territorios americanos. Fueron esas instituciones la Academia Real da

⁹ Antonio Mestre Sanchís hizo copiosos y voluminosos estudios sobre Mayans, editando sus obras completas. Como ejemplo, podríamos citar *Historia, fueros y actitudes políticas: Mayans y la historiografía del XVIII* (1970).

¹⁰ Silveira (2006, p. 116) señala que existe una percepción de que la Ilustración en las posesiones ibéricas fue responsabilidad del Estado, pero que esto se relativiza al observar la complejidad de las iniciativas letradas de ese momento. Sobre esto se extiende su estudio sobre la *Academia dos Esquecidos*, del cual hablaremos más adelante.

História Portuguesa (ARHP), la primera academia europea específicamente centrada en la historia; y la Real Academia de la Historia de España (RAH)¹¹. Como tantas otras, ambas surgieron como tertulias y propusieron a sus respectivos reyes que fuesen reconocidas como academias reales, obteniendo tal beneplácito en 1720 y 1738, respectivamente¹².

El enfoque de la ARHP, instaurada durante el periodo *joanino*, era escribir una historia portuguesa, siendo la historia del imperio y de su expansión uno de sus grandes temas (Academia Real da História Portuguesa, 2009; Kantor, 2004, 2005). En sus estatutos, se dibujó incluso el orden para discurrir sobre cada territorio, considerando la distancia en relación con la metrópoli, empezando por los territorios en África, pasando por América y, finalmente, Asia (Kantor, 2005, p. 269). Para ello, solicitaron el envío de documentos desde las diversas regiones del imperio y, en el caso brasileño, donde no había un archivo como el de la Torre do Tombo o de Goa, se pidió información al virrey del Estado de Brasil, a los gobernadores de Río de Janeiro y de Pernambuco y a magistrados; para las zonas más alejadas de la costa, se contó con los envíos de las órdenes religiosas (Kantor, 2005, p. 274)¹³.

La ARHP nunca logró realizar su mayor proyecto, una historia sacra y otra secular de Portugal y sus conquistas en lengua latina. Pero emprendió esta labor compiladora y fue responsable de la publicación de varios libros y folletos a lo largo de la primera mitad del siglo, que circularon y fueron leídos abundantemente (Mota, 2003, p. 73–96). Pedro Telles da Silveira (2016, p. 141–162) destaca el rol de las memorias y disertaciones históricas, a través de

¹¹ Para una historia bastante completa de la ARHP, véase Mota (2003). Para una historia de la RAH, véase Velasco Moreno (2000). Para una crítica al abordaje de ambos libros sobre la relación entre las academias y la Ilustración, véase el capítulo 2 de Silveira (2016, pp. 65–86).

¹² La historiografía sobre esas academias e instituciones de sociabilidad ha hecho hincapié en la importancia del estudio sobre los miembros que componían esas agregaciones y sus redes. Esto escapa a los objetivos de este texto, por lo que no profundizaremos en estos aspectos, aunque reconozcamos su relevancia. Por ello, remitimos en las notas a pie de página a investigaciones sobre cada institución para los lectores interesados.

¹³ Muhana (2018; 2021) trabaja con los documentos enviados a la academia portuguesa para catalogar los escritores brasílicos.

las cuales se disputaban diferentes versiones sobre eventos y hechos, a través de la autenticación y contraste de fuentes. Este es un movimiento típico de la crítica erudita que todavía se asentaba en producciones de la historia y que sería cada vez más el soporte para la historiografía posterior. Son géneros interesantes porque, aunque fuesen historiográficos, no eran propiamente historia, sino más bien la base para una historia futura más coherente y fundamentada.

Ya en Brasil, hubo dos academias dedicadas a la historia, ambas en la capital Salvador: la *Academia Brasílica dos Esquecidos*, creada en 1724, y su heredera, la *Academia Brasílica dos Acadêmicos Renascidos*, fundada en 1759¹⁴ (Pimenta, 2016). En ambas, el enfoque era en una historia local de Brasil, “História da nossa América” (Kantor, 2004, p. 107), aunque nunca desvinculada de la historia del imperio portugués. Señala Diogo Curto (2020, p. 375) que el establecimiento de esas academias representó un cambio significativo en la cultura colonial, aunque João Adolfo Hansen (2008, p. 186) ha destacado la vitalidad cultural de la ciudad ya desde finales del Seiscientos.

Debemos recordar que la producción cultural en la América portuguesa era restricta, debido sobre todo a limitaciones prácticas. Al contrario de la América hispánica, Brasil no tuvo universidades o imprentas hasta el siglo XIX. Durante prácticamente todo el periodo colonial, los libros llegaban de fuera y tenían que imprimirse en la metrópoli; hacia 1747, hay noticias de una imprenta que llegó a publicar algunas obras, pero ese mismo año se demandaba oficialmente su cierre. No obstante, estas limitaciones no impidieron que hubiese producciones culturales en Brasil, y las academias son prueba de ello.

Una de las grandes obras sobre Brasil es la *Historia da America Portuguesa desde o ano de 1500 do seu Descobrimento até o de 1724* (1730), escrito por Sebastião da Rocha Pita. Nacido en Salvador, fue miembro supranumerario de la ARHP y miembro fundador de la *Academia dos Esquecidos*. Su obra consolida una narrativa ornamentada y elegante, con dos

¹⁴ Para información más amplia sobre producciones intelectuales en Brasil a lo largo del siglo XVIII, el capítulo aquí citado de Pimenta (2016) es una consistente introducción. Ya para profundizar sobre las academias brasílicas, debe verse el ya clásico libro de Kantor (2004) y Silveira (2016).

libros dedicados a la descripción de la naturaleza brasileña y ocho a su historia, organizada cronológicamente. Si las producciones de la ARHP estaban preocupadas con las labores de erudición y de crítica histórica, Rocha Pita ofrece una historia más bien narrativa y poética, con el estilo adecuado a una historia que se presenta al lector como consensuada (Silveira, 2016).

Ya en España, la oficialización de la RAH centralizó los cargos ya existentes de cronistas encargados de producir la historia oficial de cada territorio de la Corona, y que a partir de entonces estaban formalmente incorporados a la institución¹⁵. En el caso del Nuevo Mundo, el cronista mayor de las Indias Occidentales, cargo creado en el siglo XVI (Domingo, 2007), solo fue incorporado en 1744, a la espera de que su ocupante, Luis de Salazar y Castro, lo dejase. Pero, incluso después del real decreto que cedía a la RAH la competencia para escribir sobre las Indias, no hubo producciones destacadas sobre América en el Siglo de las Luces. Por ende, contradiciendo los decretos reales anteriores, Fernando VI y Carlos III indicaron nombres para cronistas de las Indias Occidentales fuera de la institución¹⁶.

¹⁵ Para más detalles, tanto sobre los cronistas americanos, como sobre el traspaso de las instituciones, véase Kagan (2009).

¹⁶ El estudio de la historia también fue fundamental en el desarrollo de la prensa periódica, tal y como ha estudiado González Cruz (2017). El historiador onubense muestra cómo la atención al pasado formaba parte de los objetivos expresados por los responsables de estos medios de comunicación. Ciertamente, los periodistas ilustrados confiaban en la capacidad de esta disciplina para esclarecer y registrar lo acontecido y para conservar los recuerdos, al mismo tiempo que estimaban su labor pedagógica. Es decir, pensaban que esta rama del saber podía influir en los comportamientos de los seres humanos y en la forma de comprender la realidad. La historia fue utilizada en los periódicos ilustrados como un instrumento de promoción de determinados proyectos que pudieran favorecer el progreso socioeconómico de los territorios americanos. En efecto, la rememoración de la antigüedad clásica, las referencias a otras culturas o el relato de los antecedentes eran argumentos a los que se acudía con el fin de fundamentar determinadas iniciativas que se proponían en algunos artículos publicados. Los editores mostraron interés por renovar la metodología histórica, mediante la investigación de fuentes originales, el cotejo de la documentación, la interconexión entre la Historia y otras disciplinas como la Geografía, y el cruce de la información con el ánimo de realizar análisis rigurosos. Sin duda, el periodismo americano estuvo vinculado a los progresos del conocimiento histórico durante el Siglo de las Luces.

Volviendo a Salazar y Castro, a pesar de sus responsabilidades como cronista mayor a partir de 1698, no priorizó escribir sobre las posesiones ultramarinas, lo que le valió una reprimenda del Consejo de Indias en 1711 (Kagan, 2009, p. 274)¹⁷. También famoso por sus polémicas, el cronista produjo un folleto vindicativo llamado *Crisis del ensayo a la historia de la Florida* (1725), en el que critica un libro escrito por Andrés González de Barcia. Su insatisfacción iba más allá del gusto o discordancia de estilo, y probablemente se debía también a que Barcia fue un prolífico editor que se encargó de reimprimir varios libros sobre América escritos entre los siglos XVI y XVII¹⁸. Así, hizo circular libros por entonces poco accesibles que serían, de acuerdo con sus criterios, fiables y verdaderos, y los cuales corregía, añadía y adaptaba en renovadas ediciones. El único libro histórico del cual es autor es precisamente el texto objeto de la crítica del cronista, el *Ensayo cronológico para la historia de la Florida* (1723).

Barcia publicó relatos sobre la conquista desde la perspectiva española y de sus “héroes”, entre los cuales, los de Hernán Cortés, Francisco López de Gómara, Gonzalo Fernández de Oviedo, Álgar Núñez Cabeza de Vaca, y *La Florida del Inca*, en que el Inca Garcilaso de la Vega narra los hechos de Hernando de Soto. Pero también imprimió *Monarchia Indiana* (1723), de Juan de Torquemada, que usaba fuentes indígenas para discurrir sobre América antes de la conquista; y *Origen de los indios del Nuevo Mundo e Indias Occidentales* (1729), obra de Gregorio García que recopila diversas teorías sobre el poblamiento de América; publicó asimismo los *Comentarios Reales* (1723) del Inca Garcilaso, sobre los incas antes de la conquista¹⁹.

Hay en Barcia, por lo tanto, un intento de hacer una historiografía sobre América desde la llegada de los primeros humanos hasta el mismo año en que él empieza a publicar, en 1722. El editor mostraba la larga producción española

¹⁷ Se sabe que Salazar y Castro reunió una copiosa colección documental en la Real Academia de la Historia (Domingo, 2007, p. 139).

¹⁸ Sobre sus ediciones, véanse Carlyon (2005) y Hetti Gomes (2022). También anticipamos que este es el objeto de la tesis doctoral de Mariana Hetti Gomes, por lo que esperamos agregar futuramente más estudios sobre la producción de Barcia.

¹⁹ Las fechas que ponemos aquí corresponden no a las primeras ediciones, sino a las ediciones impresas por Barcia.

y, con los paratextos introductorios que añadía a los libros, se oponía a las varias críticas hacia España y hacia sus testimonios, críticas que, como veremos, se incrementaron a lo largo del siglo. De esta forma, movido por la erudición y la crítica, con un copioso trabajo documental, este intelectual esperaba que gracias a su labor se valoraran, se consagraran y circularan obras españolas sobre América, dando legitimidad histórica al dominio sobre esos territorios (Carlyon, 2005).

Pero la figura central para hablar de las fuentes sobre los pueblos americanos anteriores a la conquista española es sin duda Lorenzo Boturini. Al llegar a Nueva España en 1736, el italiano dio inicio a un proyecto para sostener el milagro de la Virgen de Guadalupe, larga tradición en Nueva España sobre la cual hasta entonces no se habían reunido fuentes históricas. Esto le llevó a circular por el territorio acumulando una prodigiosa colección de documentos, muchos de ellos conservados por los indígenas²⁰. Como señala Escamilla (2006), este carácter inédito de la investigación de Boturini se debe en parte a que los criollos, mientras enaltecían a la nobleza indígena anterior a la conquista, despreciaban a los indígenas contemporáneos, fenómeno que se repetiría en otras producciones preparadas por criollos.

Boturini enfrentó la resistencia de algunos sectores criollos y, en 1743, fue acusado de haber viajado a Nueva España sin permiso y de carecer de la autorización del Consejo de Indias para promover la coronación de la Virgen de Guadalupe. Como consecuencia, sufrió la confiscación de sus bienes y de su colección (Cañizares-Esguerra, 2007, p. 135–155; Escamilla González, 2006). Ya de vuelta en Madrid, se libró de las acusaciones que se le habían imputado en Nueva España y, en 1746, fue nombrado cronista *en las Indias*, cargo mucho menos prestigioso que cronista *de las Indias*. Ese mismo año, publicaba la *Idea de una nueva historia general de la América Septentrional* (1746) que se conserva porque, a pesar de que la aprobación del libro fue revocada, ya se había iniciado su impresión y distribución. Boturini también escribió un tratado interpretando los calendarios mexicanos, la *Ciclografía*, y redactó la

²⁰ Sobre las fuentes documentales de Boturini, véase Escamilla (2007; 2010) y Cordiviola (2020).

Historia general de la América Septentrional: de la cronología de sus principales naciones, ninguno de los cuales llegó a publicarse.

Por haber sido crítico de los historiadores españoles anteriores a él y elogiar a los indígenas, no acumulaba muchas amistades. Pero gracias a sus apoyos, destacándose Gregorio Mayans y Siscar, que defendía una historia crítica que admitiese errores historiográficos anteriores por parte de los españoles, Boturini sobrevivió en la corte. Aún así, como se nota por su trayectoria, siguió sufriendo bastante resistencia en suelo peninsular, en parte debido a su interpretación de la historia. Seguía la filosofía de la historia de Giambattista Vico, para quien todas las naciones tendrían una naturaleza común, con tres grandes ciclos temporales: la edad de los dioses, la edad de los héroes y la edad de los hombres. En ese sentido, el italiano se explaya en comparaciones entre la religiosidad nahua y la mitología griega y romana y, al mismo tiempo, alega que estas fuentes indígenas demostrarían la historia bíblica, representando el Génesis y el Diluvio²¹. Finalmente, fue perdiendo sus apoyos poco a poco, aunque la monarquía y sus representantes siempre tuvieron el cuidado de no apartarlo demasiado, a fin de mantener su colección en sus fronteras (Cañizares-Esguerra, 2007, p. 232–268; Cordiviola, 2020; Escamilla González, 2006).

Desde comienzos del siglo XVIII, tanto en el imperio portugués como en el español es posible encontrar, por lo tanto, muchos y variados proyectos historiográficos dedicados a los dominios americanos. Su oficialización no siempre sucedió, pero vemos que la proximidad con el poder conlleva una defensa de la integración de esos espacios ultramarinos de modo a asegurarlos o reclamarlos, trazando una “genealogia da ocupação territorial dos domínios ultramarinos” (Kantor, 2005, p. 267). Como hemos visto, cada vez es más importante la reunión y autenticación de fuentes y su puesta a disposición del

²¹ La interpretación bíblica seguía siendo una de las explicaciones dominantes sobre la población de los continentes y de América, y también de la ley natural. Al mismo tiempo, como señala Cañizares Esguerra (2007, p. 254–255), había en aquel momento cada vez más teorías laicas, como los sistemas de ley natural de Thomas Hobbes, de Hugo Grocio y de Samuel Pufendorf, que defendían que las leyes eran resultado de las pasiones humanas y no de la providencia divina.

público, aunque ese público se restrinja a los participantes de la difusa República de las Letras.

Los extranjeros aparecen como amenaza, no solo porque realmente los territorios eran constantemente atacados, sino también porque los ibéricos sentían una escasez en su propia producción sobre América que era suplantada por una ávida producción de fuera. Esta producción que venía del norte de Europa y de Italia era, de acuerdo a la percepción de los portugueses y los españoles, marcada por un desprecio hacia su expansión ultramarina, sus hechos y sus héroes. Esta es otra razón por la cual algunos sectores desconfiaban de Lorenzo Boturini que, a su vez, sentía que le trataban como “extranjero, sospechoso al Gobierno” (Campo; Palomo, 2010, p. 158). En un contexto de fronteras inestables, el impulso historiográfico aparece discursivamente como una respuesta a esa coyuntura desfavorable para probar y legitimar la ocupación territorial. Esta construcción discursiva, hay que decirlo, ya se ve antes del periodo que nos compete y también resonará mucho más allá.

Críticas de la Europa del Atlántico Norte hacia América

Las nuevas demarcaciones geográficas y los varios tratados conllevan y conviven con una apertura gradual del territorio americano hasta entonces bastante cerrado a otras potencias europeas (oficialmente, por lo menos). Y la nueva epistemología científica y su marcado empirismo llevarían a muchos viajeros al Nuevo Mundo en expediciones organizadas por las más diversas agremiaciones. En el caso portugués, contaban con la *Academia de Ciências de Lisboa*, que financió muchos de esos viajes, mientras España nunca llegó a tener una formación análoga²².

El Nuevo Mundo se abre a nuevas visiones, tanto por la entrada de nuevas personas como por la nueva forma de mirar del empirismo científico. Esta epistemología conlleva un contraste importante con el sigilo típico de los

²² Para más información sobre la fundación de la Academia de Ciências de Lisboa, véase el capítulo 4 de Ferreira (2024) y sobre la falta de academia en España, véase Lafuente (1992).

portugueses y españoles hasta entonces, ya que, coherente con la sociabilidad dieciochesca, la circulación de información es parte esencial del proceso. Al ver y registrar, el objetivo de los viajeros es que el conocimiento llegue al público para montar ese catálogo universal – cuya suma expresión fue la *Enciclopedia*, aunque también podemos citar los gabinetes de curiosidades, los museos, los archivos, jardines botánicos; en fin, instituciones que a lo largo de la Ilustración se reorganizan al no restringirse al “deleite aristocrático” (Kury, 2004, p. 110). Todos pretendían ser, de alguna manera, un índice, potencialmente exhaustivo en su materia, que tenía como objetivo reunir, concentrar, recompilar, preservar, divulgar un conocimiento que se pretendía planetario²³.

En ese ímpetu productor y agregador de conocimiento, se forma una red internacional que se moviliza para registrar el mundo: viajeros, funcionarios de la administración estatal, militares, comerciantes que, además de tener producciones propias, también se comunican con filósofos de gabinete (Kury, 2004, p. 111). En ese sentido, el viajero toma un nuevo lugar en el imaginario occidental. Con los métodos adecuados, su experiencia era esencial para el conocimiento científico. Como demostró Pimentel (2003), si durante los siglos XVI y XVII muchos expedicionarios eran vistos como mentirosos, en el siglo XVIII adquirieron una posición privilegiada como agentes de la verdad. Sin embargo, se exigía un método de observación, con instrumentos, uso de ciertos cálculos matemáticos, un modelo anatómico de dibujo botánico; en definitiva, una estandarización del saber. Al mismo tiempo, su interés no se limitaba a la producción del saber; como ha demostrado Pratt en su libro *Ojos imperiales* (1999), era también una cuestión comercial de búsqueda de recursos. Las plantas son un gran ejemplo: con su estudio, se incrementó la agricultura, la farmacia y el propio comercio.

Entre los numerosos viajes realizados a América, destaca la célebre expedición geodésica de Charles-Marie de La Condamine, cuyo objetivo, como indica su nombre, era medir la circunferencia de la Tierra. Organizada por la academia francesa, la expedición se desplaza al virreinato del Perú entre 1735 y 1744; entre ellos, estaban los españoles Antonio de Ulloa y Jorge Juan.

²³ No podríamos dejar de citar aquí el texto de Roger Chartier, *El orden de los libros* (2004).

También hubo una gran afluencia de expediciones para el estudio de la botánica y catalogación de nuevas especies impulsadas por el manual *Systema Naturae* (1726) de Carlos Linneo, especialmente en la segunda mitad del siglo. Por enumerar algunos de estos viajeros, Alejandro Malaspina se desplazó a América, Asia y Oceanía; Celestino Mutis hizo primorosos dibujos botánicos en el virreinato de Nueva Granada; Alexandre Rodrigues Ferreira (a quien retomaremos más adelante) emprendió un viaje por el norte de Brasil; Mariano da Conceição Veloso fue a la capitanía del Río de Janeiro; y no podemos dejar de mencionar, ya en el siglo XIX, las famosas expediciones de Alexander von Humboldt y Charles Darwin²⁴.

Es importante señalar que América no era el centro de la cuestión para muchos de esos científicos y eruditos del Setecientos. El continente y su naturaleza eran categorías como tantas otras que tendrían la virtud de constituir el entendimiento de todo, un conocimiento que se pretendía universal. Sin embargo, como bien discute Antoine Lilti en *La herencia de la Ilustración* (2024), las ganas de universalización no estaban exentas de contradicciones. Tal vez la máxima expresión de esas ambigüedades sean las categorizaciones raciales humanas diseñadas a lo largo del siglo, que aparecen desde la taxonomía de Linneo, situando invariablemente a Europa y a los hombres blancos en la cúspide del progreso (Sebastiani, 2012, 2013)²⁵.

Además, esta nueva epistemología provocó la desacreditación de relatos previos que no se ajustaban a sus métodos²⁶, como bien describe Jorge Cañizares-Esguerra en su libro *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo* (2001). En ese sentido, estas nuevas metodologías del conocimiento y estos

²⁴ Para algunos estudios de referencia sobre expediciones científicas, véase, como Bleichmar (2009), Bret *et al.* (2022), Ferreira (2024), Kury (2004), Lafuente (2012), Pimentel (2003), Pratt (1999).

²⁵ También recomendamos el texto en este volumen de Elisabeth Fromentoux Braga, “(Re)Producción de imaginarios raciales sobre la sociedad novohispana del siglo XVIII”.

²⁶ Aquí es necesario un inciso recordando la relativa escasez de producción portuguesa y aun más escasa circulación por Europa sobre Brasil hasta entonces (Kury, 2004, p. 116–117).

viajes conllevaron un fuerte impacto en cómo se concebía América²⁷. El continente, hasta entonces muchas veces descrito como una tierra de maravillas, fue duramente atacado en lo que se consagró llamar la disputa del Nuevo Mundo. En su monumental obra homónima, Antonello Gerbi (1955) reúne a varios autores que, entre 1750 y 1900, proclamaron la inferioridad de América²⁸.

Esta tesis de la debilidad o inmadurez del Nuevo Mundo nació con Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, naturalista, botánico, cosmógrafo, escritor francés y miembro de varias academias europeas. Su gigantesca producción *Histoire naturelle generale et particuliere*, compuesta por 44 volúmenes, comienza a publicarse en 1749 y termina después de su muerte, en 1804. Aunque ya existieran antes de Buffon relatos que despreciaban a los indígenas y la naturaleza americana, fue él quien hizo de esa jerarquización una teoría general de la naturaleza, la teoría de la degeneración que, más allá de una cuestión natural, también abarcaba juicios morales. Que el clima fuese más húmedo que en Europa, que las formaciones geológicas no alcanzasen ciertas alturas o que los animales fuesen más pequeños demostraba que el continente era inferior. Buffon daba ejemplos: el tapir era el elefante americano, pero más pequeño y débil. Los animales que se transportaban del Viejo al Nuevo Mundo, como las ovejas, se adelgazaban y debilitaban. Aseguraba que la fauna americana era diferente y, en la mayoría de los casos, inferior a la europea, porque el ambiente era hostil al desarrollo animal. Llegó a defender que todos los animales fueron creados en el Viejo Mundo y emigraron a América, donde habían degenerado, implicando que se trataba de un continente joven y de ahí su excesiva humedad. Además, este ambiente de la misma manera habría degenerado el ser humano que, parecido al caso de los animales, eran pocos y débiles. Para Buffon, los indígenas no habían podido dominar la naturaleza

²⁷ Esta crítica, evidentemente, no es peculiar al siglo XVIII, y tampoco lo es la incomodidad ibérica por verse atacados injustamente también ya tenía cierto recorrido. No obstante, es a lo largo de la Ilustración cuando esos relatos ganan el soporte de la legitimidad científica que se asentaba.

²⁸ Para una visión más profundizada, aun vale la pena ver Gerbi (1993). Ya para acceder a versiones más concisas, véase el primer capítulo de Cañizares-Esguerra (2007) o, con referencias más actualizadas, el artículo de Domingues (2024).

hostil y permanecían sujetos a su control. Afirmaba, además, que los varones amerindios eran feminizados y lampiños, mientras que las mujeres eran excesivamente lujuriosas (Gerbi, 1993, p. 4–13)²⁹. A juicio de Cañizares (2007), la tesis buffoniana nació de la insatisfacción provocada por no poder aplicar conceptos y tipos zoológicos del Viejo Mundo a la realidad natural del Nuevo.

Muchos discutieron las generalizaciones de Buffon. Thomas Jefferson, antes de ser el tercer presidente de los Estados Unidos, llevó a Francia un alce americano para mostrar al francés la grandeza de los animales del continente. Pero ninguna crítica frenó el impacto de la teoría del naturalista, que se difundió por toda Europa: no solo contó con traducciones en varios idiomas, sino que también circularon adaptaciones infantiles de sus libros por toda Europa.

Tras Buffon, lo escrito por Guillaume-Thomas Raynal resulta revelador. Fue un escritor y sacerdote francés que, siempre envuelto en polémicas, acabó recalando en las cortes prusiana y rusa. Su *Histoire philosophique et politique dans les deux Indes* (1770) fue escrita por una sociedad de gentes de letras a la que él pertenecía y que contaba con Diderot entre sus miembros. Raynal usó relatos de viajes para hacer la crónica de la expansión europea y fue un paso más allá de su paisano, desarrollando la tesis de la “América impúber”: el continente fue devastado y no se había repuesto aún, porque la naturaleza se había olvidado de hacerlo crecer. Prueba de ello, nuevamente, era la humedad, que tanto afectaba al carácter de los indígenas. No obstante, la humedad era

²⁹ La idea de la debilidad, inmadurez o infantilidad que muchos autores atribuyeron a la población autóctona americana estaba profundamente relacionada con la manera de pensar ‘lo femenino’ en la Ilustración, comparando habitualmente a las mujeres con los niños por su aspecto físico o por su falta de madurez intelectual (Soriano Muñoz, 2023, p. 57). A lo largo del texto, hemos recogido cómo se criticaban a los varones amerindios diciendo que el clima los había feminizado. Desde la visión ilustrada, una prueba del grado de civilización de una sociedad era que hombres y mujeres ocupasen el rol que les correspondía, al menos según el pensamiento europeo. Por eso, decir que un hombre estaba feminizado o que una mujer tenía un deseo sexual desenfrenado implicaba la supuesta inferioridad de una civilización que no había conseguido ajustarse a las ideas europeas de ‘lo femenino’ y ‘lo masculino’ (Terán Enríquez, 2008, p. 5–6).

prueba de un mundo renacido, no de un mundo decrepito. Así, atribuyó a este territorio juventud y senectud al mismo tiempo (Gerbi, 1993, p. 59–64). Esta obra evolucionó a medida que pasó por tres ediciones distintas y asimiló las ideas críticas del holandés de Pauw, rechazando las fuentes españolas.

Cornelius de Pauw escribió su *Recherches philosophiques sur les Américains* (1774). Fue un filósofo y diplomático holandés que trabajó en la corte de Federico el Grande de Prusia, cuyos escritos dieron un paso más en la denigración de toda la naturaleza americana. De Pauw, como Buffon y Raynal, desestimó los primeros relatos españoles sobre los imperios amerindios y usó relatos de viajeros como fuentes para el estudio de preguntas filosóficas. Describió a los americanos como salvajes degenerados, que vivían en un estado de indolencia y de completo envilecimiento (Cañizares-Esguerra, 2007, p. 59). Según este filósofo holandés, la naturaleza del hemisferio occidental era débil, corrompida e imposibilitaba la evolución de su materia orgánica (Gerbi, 1993, p. 67).

Como hemos mencionado, el clima era un factor fundamental en toda esta degeneración. La acusación de inferioridad a causa del ambiente físico y geográfico implicaba la imposibilidad de engendrar hombres libres (Gerbi, 1993, p. 96–97). El clima servía para salvar el abismo lógico que mediaba entre la tesis de la debilidad física del continente americano y de su inferioridad civil y política. Únicamente este factor permitía esbozar una explicación unitaria de infinidad de fenómenos geográficos e históricos (Gerbi, 1993, p. 56).

History of America (1777) fue escrita por el historiador real escocés William Robertson y no pretendía ofrecer un análisis de los relatos de viajeros, sino rechazar el uso – hasta entonces, bastante ostensivo – de analogías clásicas con Egipto, Grecia y Roma para estudiar los sistemas de gobierno precolombinos. El principio guía de su trabajo fue demostrar que los testigos que no entendieron las reglas de la evolución social produjeron distorsiones del pasado. A su juicio, los relatos tradicionales españoles habían usado nombres y frases que hacían referencia a instituciones y refinamientos de la vida elegante, propia de Europa, para referirse a lo que eran, de hecho, salvajes americanos cuya organización no había alcanzado esa sofisticación. Para él, los españoles, absortos por las doctrinas de su propia religión y habituados a sus

instituciones, estaban lejos de poseer las cualidades necesarias para entender el impresionante espectáculo desarrollándose frente a ellos. Esa desconfianza en la inteligibilidad de los españoles le hizo dar un mínimo porcentaje de fiabilidad a las fuentes hispanas, una conclusión a la que Raynal también había llegado. Es decir, para estos dos autores, parte de algunas crónicas del siglo XVI era fiable porque los españoles eran sencillamente demasiado ignorantes como para haber inventado completamente un sistema tan complejo (Cañizares-Esguerra, 2007, p. 76–82).

En definitiva, junto a la renovación del método científico y el deseo de universalizar el conocimiento, el Siglo de las Luces trajo consigo una corriente de filósofos y naturalistas que desarrollaron teorías sobre la degeneración y debilidad de la naturaleza americana y que pusieron en duda toda la historiografía ibérica de las dos centurias precedentes. Dieron prestigio a los relatos de viajeros dieciochescos y el pensamiento de filósofos y científicos que escribían desde sus gabinetes, habitualmente en Francia, Inglaterra o los Países Bajos, naciones cuyos proyectos imperiales, relativamente recientes, estaban en crecimiento. Estos autores, a los que hemos ido citando a lo largo del epígrafe, vertebraron sus discursos acerca de la debilidad natural del Nuevo Mundo a través de la tesis climática, concibiendo América como un lugar corrupto y degenerado, que imposibilitaba la evolución de su fauna y flora y que determinaba negativamente a sus habitantes. Esto conmocionó a la historiografía, que tuvo, así, que restablecer su conocimiento de la naturaleza americana, con ideas muy diferentes a las que habían imperado hasta ese momento (Cañizares-Esguerra, 2007, p. 76). Estas tesis, no obstante, no quedaron sin contestación.

Defensas de peninsulares

Todas esas críticas hacia América y hacia España engendraron una serie de respuestas, una polémica en la cual, aunque se criticase duramente a todo el continente americano, España parece haber sido mucho más atacada que Portugal (Furtado; Monteiro, 2019; Tietz, 1995).

Aunque faltan estudios más copiosos sobre la polémica americana y su incidencia en el imperio luso, sabemos que desde Portugal vieron esas producciones como oportunidades para actuar políticamente. Usaron su diplomacia para ser representados de manera más positiva y para que las demarcaciones fronterizas presentes en esas producciones les beneficiasen. Cartografías y relatos positivos – o al menos no tan negativos – sobre la ocupación de esos territorios eran poderosos instrumentos de legitimación del dominio portugués sobre esas regiones. Por ello, son tan interesantes los análisis sobre cambios en las tres ediciones de Raynal, por ejemplo, donde se identifican adaptaciones que responden a sus intercambios con agentes diplomáticos portugueses (Furtado, 2021; Furtado; Monteiro, 2019).

En España, ya que la RAH todavía no había engendrado ningún texto sobre América, se empezó a preparar una traducción de la historia de Robertson. Por entonces, la academia estaba encabezada por el ministro de Hacienda, magistrado en el Consejo de Castilla y miembro del Real Consejo Pedro Rodríguez de Campomanes, bastante afín a las tendencias historiográficas y reformistas europeas. Sin embargo, debido a una evaluación bastante negativa sobre la obra del escocés redactada para el Consejo de Indias, en la cual identifican a Robertson como uno de los detractores de los españoles, se suspende la traducción (Cañizares-Esguerra, 2007, p. 303–318)³⁰. Tampoco ayudó, como apunta Bas Martín (2001, p. 256), que España estuviese apoyando a los franceses en contra de los ingleses en la guerra de independencia de Estados Unidos, contexto en el cual no era muy decoroso editar, además con apoyo oficial, una obra británica.

Sea como fuere, la inacción de la RAH facilitó el camino a Juan Bautista Muñoz, quien ya ocupaba el cargo de cosmógrafo de las Indias Occidentales y escribió al rey en 1779 alegando que la mejor manera de ejercer su cargo era escribiendo una historia de América (Bas Martín, 2000a, p. 281). Recibió entonces la designación de Carlos III como cronista mayor de las Indias Occidentales y empezó su recorrido por toda península, incluyendo Portugal, a fin de reunir documentos para su obra y para supervisar la creación del

³⁰ Cañizares también alega que pudo haber sido Muñoz el autor de ese informe.

Archivo de Indias, terminado en 1785 (Bas Martín, 2000a, p. 254, 2000b, p. 559)³¹.

El primer volumen de la *Historia del Nuevo Mundo* de Muñoz salió a la luz en 1791³², alegando basarse más en documentos “públicos” – o sea, fuentes de archivo – que en impresos³³. A diferencia de los europeos, Muñoz defiende la fiabilidad de testimonios anteriores, aunque, en consonancia con su mentor Mayans y Siscar, argumenta que es necesaria una nueva historia con nuevas fuentes auténticas. No quiso reconstruir historias del mundo prehispánico, alegando que no había suficientes pruebas para ello, ya que desestimaba fuentes que no fuesen en escritura alfabética (Cañizares-Esguerra, 2007, p. 338–357). Concordaba con los extranjeros, diciendo que el continente americano era húmedo y frío, pero también alegaba que a través de la colonización se habían drenado los pantanos y limpiado los bosques. Además, la colonización había civilizado los pueblos nativos que, para Muñoz, eran de los más primitivos en la escala de evolución social. A pesar de la exaltación de la colonización española, el segundo volumen de su historia nunca vio la luz, probablemente debido tanto a críticas redactadas por el jesuita rioplatense Francisco Javier Iturri e incentivadas por su rival Campomanes como al momento político convulso tras la invasión francesa en la península (Bas Martín, 2000b, p. 255–256).

Tenía una visión semejante Pedro de Estala, quien, en *El Viajero Universal* (1798-99), sostuvo que el calor había feminizado a los varones indígenas, degradado la belleza de las mujeres y dificultado las relaciones sociales entre ambos. Consideró que el imperio mexica era un lugar dominado

³¹ Para saber más sobre el Archivo de Indias en sus primeras décadas y desde una interesante perspectiva arquitectónica, véase Hamann (2022).

³² Bas Martín (2000, p. 565) también plantea la posibilidad de que Muñoz haya ayudado a reunir el Museo Boturini, documentos del italiano traídos desde Nueva España, que siguen hasta hoy en la RAH. Ya Cañizares (2007, p. 338) señala otros documentos reunidos por Muñoz hoy presentes en la RAH y en la BN.

³³ Muñoz incorpora también el cargo de cosmógrafo de las Indias. Cañizares (2007, p. 278–295) discurre largamente sobre los debates internos de la RAH, sus conflictos con el Consejo de Indias y cómo todo esto se relaciona con el nombramiento de Muñoz. Ya sobre los conflictos entre la RAH y el libro de Muñoz, véase Bas Martín (2001, p. 259–266).

por instintos carnales e irracionales, donde los emperadores habían establecido el despotismo más bárbaro imaginable. Defendió la colonización y el mérito de los españoles por haber construido un imperio en un lugar tan difícil de gobernar y civilizar. En definitiva, asumió el discurso climático y degenerativo sobre América, pero introdujo algunos matices para justificar, o incluso ensalzar, la labor de la Monarquía Hispánica (Soriano Muñoz, 2023, p. 65–71).

Si hay algo en común en todos estos autores, tanto en los extranjeros como en los peninsulares, es la visión negativa hacia la naturaleza de América, su clima y sus habitantes (Cañizares-Esguerra, 2007, p. 346–347). Sin embargo, otros ilustrados españoles, como el padre Feijoo, en obras anteriores como *Población de España* o *Mapa intelectual y cotejo de las naciones* sí defendieron la valía del Nuevo Mundo. Aunque fuese antes de que la disputa tomase más cuerpo, el ensayista aseguró que la cultura florecía más en América que en la España peninsular y que los criollos eran de más viveza o agilidad intelectual que los peninsulares. Es más, sostuvo que la capacidad de los indígenas no era en nada inferior a la “nuestra” (Gerbi, 1993, p. 233).

Defensa de criollos y brasileños

Desde América, incluso antes de que estallara la polémica algunos criollos ya sentían el impulso de defender su tierra, motivados por el menosprecio que percibían no solo de los extranjeros, sino también de los propios peninsulares. Considerado uno de los *novatores*, el deán de Alicante Manuel Martí, en cartas póstumamente impresas, decía a uno de sus discípulos que no había doctos en América, lo que generó innumerables respuestas. Se destaca Juan José de Eguiara y Eguren, clérigo criollo y novohispano que decide publicar el índice titulado *Bibliotheca mexicana* (1755) para “aniquilar, detener, aplastar y convertir en aire y humo la calumnia levantada a nuestra nación por el deán alicantino” (Eguiara y Eguren, 1944, p. 59). Escrito en latín, en el catálogo reúne las producciones mexicanas y escribe veinte prólogos, en los cuales critica a los de fuera con uno de los argumentos que repetirían muchos de los criollos y brasileños: quienes no habían residido en América eran ignorantes e

incapaces de comprender el continente³⁴. En varias páginas exalta el conocimiento sacado de los códices y pinturas indígenas, aunque se restringía a elogiar la nobleza, a los doctos y, esencialmente, a los indígenas anteriores a la conquista. Para Eguiara, los herederos de ese saber en su época serían los clérigos criollos – categoría en la cual, recordemos, él mismo se encaja (Cañizares-Esguerra, 2007, p. 396–373; Flores Ramos, 2001).

A medida que la polémica avanzaba, la percepción negativa de América por parte de los noreuropeos intensificó aún más la necesidad de defensa entre los habitantes del Nuevo Mundo³⁵. La tesis climática, que asociaba el supuesto atraso o degeneración del continente a su clima cálido y húmedo, fue rebatida por los criollos de la América Hispánica con una demostración de entusiasmo por su tierra. Su orgullo surgía como ponderación de los méritos físicos del territorio y del vigor de la naturaleza que los rodeaba. Incluso la reivindicación de las dotes intelectuales de los criollos, de sus virtudes religiosas, de sus capacidades científicas, de su derecho a gobernarse por sí solos y a competir con los europeos, tuvo a menudo su punto de partida en la exaltación de la indiscutida opulencia natural del Nuevo Mundo en metales preciosos (Sánchez Santiró, 2009, p. 137).

Este pensamiento no se quedó en el Nuevo Mundo. Los criollos con ideas ilustradas y, sobre todo, de formación o profesión eclesiástica, fueron quienes tomaron la palabra. La prensa, en ese sentido, tiene un lugar privilegiado especialmente en los principales virreinos y en la última década de la centuria³⁶. Destaca José Antonio Alzate, criollo novohispano, sacerdote de

³⁴ Tanto aprecia a los residentes que elogia a Lorenzo Boturini, por ejemplo, con quien tuvo contacto (Eguiara y Eguren, 1944, p. 67).

³⁵ Recordemos que durante este periodo se agudizaba el conflicto entre criollos y peninsulares. A partir de las reformas borbónicas, se aumentó la fiscalidad en el virreinato y se eliminaron algunos privilegios de los que habían disfrutado los autóctonos los dos siglos anteriores, como el acceso a los principales cargos de la administración, que ahora pasaban solo a peninsulares (Malamud Rikles, 2005, p. 256).

³⁶ Podemos citar a José Ignacio Bartolache, quien, además de editor del *Mercurio Volante* (1772-1773), era físico, profesor de matemáticas y revisor encargado de los materiales impresos de la Ciudad de México; Juan Ignacio de Castorena, autor de la primera *Gaceta de México* (1722), tuvo una prolífica trayectoria eclesiástica y ejerció de docente en su Zacatecas natal (Cruz Soto, 2000, p. 17); Hipólito Unanue y José

formación jesuita y erudito, quien reivindicó la riqueza humana y natural del Nuevo Mundo y rebatió muchas de las ideas sobre América que llegaban desde el otro lado del Atlántico a través de sus publicaciones periódicas en la *Gaceta de Literatura de México* (1788-1795)³⁷.

La prensa novohispana no se puede entender sin la importancia del movimiento ilustrado. En todo el mundo hispano existieron publicaciones de carácter informativo dedicadas a la divulgación de temas literarios y políticos, periódicos dedicados a la crítica social y de costumbres, y revistas científicas y técnicas (Sáiz García, 1996, p. 158). La pretensión de elevar el gusto e instruir a los lectores en distintos campos del conocimiento también fue un rasgo constante de las publicaciones periódicas, o al menos eso declaraban continuamente sus editores. Campomanes y Jovellanos, cuando dicen “No son las luces e ilustración de los pueblos lo que debe temer un gobierno, sino su ignorancia” (Glave Testino, 2003b, p. 18), señalaban como causa decisiva del estancamiento español la ignorancia o falsa educación del vulgo y creían con firmeza que era fundamental cambiar la mentalidad del pueblo hispano (Cruz Soto, 2000, p. 19).

En América, durante más de dos siglos el escolasticismo había regido el pensamiento y la enseñanza, pero en el siglo XVIII, con la llegada de los Borbones y el desarrollo de la Ilustración, el paradigma comenzó a cambiar (Stoetzer, 1962, p. 260). Muchos eruditos e ilustrados vieron el escolasticismo, que dominaba las enseñanzas universitarias en el Nuevo Mundo e imponía el método de memorización de los textos de las autoridades reconocidas, como un método anticuado y tratan de dejarlo atrás (Lafuente; Valverde Pérez, 2003, p. 14). Por eso, se observa en muchos criollos, como en el propio Alzate, un empeño en cambiar la mentalidad de sus compatriotas, promover la ciencia moderna, caracterizada por el método empírico, la práctica y la observación (Hébert, 2011, p. 38).

Pero nadie vivía exclusivamente de su periódico y, aunque todos aspirasen a hacerlo o a ganar fama con sus escritos, resultaba realmente difícil. La

Baquijano, dos de los editores del *Mercurio Peruano* (1791-1795), desarrollaron importantes carreras como médico y naturalista y como jurista respectivamente.

³⁷ Para más información, véase Gallego Álvarez (en prensa).

empresa periodística era muy costosa para quien la emprendía. Sobre esta cuestión, Alzate afirmaba que “las obras que aquí se imprimen son muy pocas, no por falta de capacidades, pues las hay muy abundantes, así de la Antigua como de la Nueva España, sino por los costos de impresión y otras dificultades notorias” (Alzate y Ramírez, 1768, p. 3). Los elevados costos hacían que una fortuna moderada se perdiera fácilmente en una empresa periodística improductiva. La imposibilidad de lucro influyó para que, junto con la censura de las autoridades virreinales, las gacetas tuvieran una corta vida (Cruz Soto, 2000, p. 16). Ante esta situación, quienes escribían, ya fuese en Europa o en América, intentaban proyectar esa dedicación altruista a la instrucción de la sociedad.

Las defensas o respuestas criollas contaron también con varios libros publicados por jesuitas criollos expulsados tras el decreto de Carlos III, muchos de ellos exiliados en Italia. Es el caso del novohispano Francisco Javier Clavijero, que escribió una historia del México antiguo en su *Storia antica del Messico* (1781), en la cual denunciaba las tesis de de Pauw, Raynal y Robertson y reconstruía los muchos ciclos de civilizaciones en Mesoamérica que habían culminado con los aztecas (Cañizares-Esguerra, 2007, p. 116). También es el caso de Juan Velasco, quien quiso refutar a estos escritores europeos y escribió sobre el Reino de Quito en su *Historia moderna del Reino de Quito y crónica de la provincia de la Compañía* (1788). David Brading en *Orbe Indiano* (1991) afirmó que ambos no sólo escribieron con la intención de refutar las opiniones de los autores del norte de Europa, sino también para darle a los patriotas criollos narraciones históricas que les proporcionaran legitimidad. En esta línea, Cañizares alega que estos autores crearon lo que puede llamarse una “epistemología patriótica”, un discurso que creó y validó conocimiento en las colonias de una manera que fortaleció y reprodujo las jerarquías sociales y los privilegios de los grupos dominantes (Cañizares-Esguerra, 2007, p. 368–370).

Se observa un marcado interés de los criollos en las técnicas y conocimientos indígenas, lo cual guarda relación con la idea de evolución y progreso de muchos ilustrados al norte de Europa. Por ejemplo, Robertson concibió la historia del ser humano en diferentes etapas, en función de la situación material y los modos de subsistencia. En su escala, las civilizaciones

prehispánicas eran grupos de salvajes situados en lo más bajo, mientras que Europa ocupaba el nivel superior; el desarrollo y dinamismo de su sociedad y su cultura contrastaban con la quietud y salvajismo de un mundo precolombino dominado por su naturaleza (Sebastiani, 2012, p. 230–231). Al resaltar los adelantos de las sociedades indígenas, los criollos buscan romper esa escala de progreso que querían imponer los filósofos extranjeros. También de manera a oponerse a esos detractores ilustrados, otra constante de la reacción criolla fue la férrea defensa de las crónicas españolas de los procesos de descubrimiento, conquista y colonización, en las cuales se deshacían en elogios hacia la naturaleza americana, semejante al paraíso (Cañizares-Esguerra, 2007, p. 77).

Si bien este movimiento intelectual de los criollos cuenta con espacios comunes bastante reconocibles (rechazo a las tesis climáticas y degenerativas sobre América, defensa de las crónicas españolas de la conquista, reivindicación de la historia y naturaleza del territorio, interés por la divulgación del conocimiento científico y la creación de una esfera pública, deseo de recuperar el protagonismo y la autonomía política perdidas tras las reformas borbónicas, etc.), sería un error ignorar sus divergencias internas.

Ya hemos mencionado que, generalmente, los criollos reivindicaron el pasado indígena del territorio y el desarrollo de las sociedades prehispánicas. Sin embargo, esta defensa de los nativos condujo frecuentemente a una paradoja. Algunos criollos (antes o después de la independencia) y europeos idealizaban a las sociedades indígenas precolombinas en busca de un pasado mítico, pero hostigaban a los indígenas contemporáneos a ellos, tratándolos como salvajes o incivilizados. Francesco Algarotti, un ilustrado napolitano, elogió de forma entusiasta la gran civilización que Manco Capac y los incas habían construido, a pesar del carácter holgazán de sus súbditos. Desde la misma perspectiva escribió José Hipólito Unanue, uno de los principales representantes de la Ilustración peruana, que incluso llegó a recomendar a las autoridades españolas dar “azotes terapéuticos” para curar a los nativos de su indolencia (Cañizares-Esguerra, 2007, p. 443). El estudio que Claudia Rosas (2002, p. 1034) realizó sobre el criollismo peruano del siglo XVIII aborda esta idea y desarrolla cómo los criollos se identificaron con el glorioso pasado

incaico, pero ignoraron a los habitantes andinos que se supone que lo representaban.

Resulta evidente la paradoja que entraña la idea de que los nativos eran seres degenerados, pero que sus antiguos gobernantes, también amerindios, eran ejemplos de cómo gobernar. Para explicarlo, Cañizares pone el foco en las diferencias sociales del Antiguo Régimen. A pesar de ser todos nativos, pesaba más el origen social, y muchos intelectuales del Siglo de las Luces establecieron la siguiente dualidad: degenerados si plebeyos, grandes legisladores si nobles. Esta división también sirvió a algunos criollos, como Francisco Clavijero, Pedro Márquez o Juan Velasco, para explicar cómo pudieron desmoronarse aquellas civilizaciones: habían pasado de ser comunidades con cortes espléndidas y sofisticadas a ser sociedades de plebeyos (Cañizares-Esguerra, 2007, p. 434–446).

En cuanto a enfrentamientos entre los criollos, la prensa fue sin duda el espacio más habitual. No obstante, debemos ser cautos a la hora de analizar estos debates porque, tal y como expone Mónica Bolufer (2014, p. 111), algunos autores inventaron bajo pseudónimos artículos de lectores o respuestas a lo ya publicado para dar una imagen de mayor viveza y debate a sus periódicos. Sea como fuere, es indiscutible que algunas publicaciones, como el *Mercurio Peruano* (1791-1795), la *Gaceta de México* (1784-1809) en sus primeros años, antes de convertirse en un medio oficialista, o la *Gaceta de Literatura de México* (1788-1795) albergaron enfrentamientos entre criollos sobre una amplia variedad de temas (reformas económicas y culturales, la cuestión indígena, interpretaciones sobre el pasado, etc.) (Torres Puga, 2010, p. 355–356)³⁸.

³⁸ En la *Gaceta de México*, destacamos los debates entre Alzate y el jesuita José Rafael Larrañaga acerca de la traducción del segundo de la *Égloga octava de Virgilio*, que el primero criticó en su *Observaciones sobre la Física, Historia Natural, y Artes Útiles* (1788). Tras ello, intervino otro autor anónimo en el debate, que se prolongó a través de impresos sueltos. También resulta reveladora la polémica del doctor Esteban Morel, de origen francés, contra Ignacio Bartolache y, nuevamente, Alzate. Este enfrentamiento, que comenzó centrado en la conveniencia o no en el uso de los malacates en la minería (un dispositivo mecánico que sirve para arrastrar, levantar o desplazar grandes cargas), derivó hacia una disputa más amplia que el doctor publicó en un *Suplemento a la Gaceta* del 17 de noviembre de 1784 atacando intelectualmente

Aun más diverso resulta el panorama al añadir los autores de la América portuguesa. Antes de acercarnos a los textos, debemos recordar que no había una categoría como “criollos”, diferenciando a los “colonos” nacidos en Brasil y en Portugal, pero aun así creemos que es productivo exponer en este apartado, junto de los hispanoamericanos, a algunos pensadores que nacieron en Brasil y que participaron de alguna forma en esos debates. Su vinculación era mucho más estrecha con Portugal que la de muchos criollos con España, no solo porque los *colonos* brasileños que estudiaban tenían que desplazarse a la metrópoli, sino también porque muchos viajeros brasileños parten de un proyecto engendrado en la corte por la *Academia de Ciências de Lisboa*, fundada en 1779. Eran viajes para registrar los dominios ultramarinos y, de acuerdo con uno de sus más ilustres colaboradores, Domingos Vandelli, asociados a la materialización de un Museo de Historia Natural y de un Jardín Botánico en Lisboa.

Uno de los viajes promovidos por la Academia fue el de Alexandre Rodrigues Ferreira, naturalista nacido en Bahía, que como tantos otros brasileños fue a Portugal para estudiar en la Universidade de Coimbra, habiendo sido de los primeros que disfrutó de la institución después de la reforma del currículum. Entre 1783 y 1792 coordinó el viaje al “sertão” amazónico y de Mato Grosso. Se trataba de una región especialmente relevante, ya que desde el Tratado de Madrid la corona portuguesa hacía esfuerzos para garantizar su ocupación efectiva por las disputas fronterizas (Rodrigues, 2015).

Ferreira produjo una cantidad impresionante de material, con varios registros de esa región hasta entonces escasamente explorada y enviando materiales para componer museos en Lisboa. También redactó un texto más general llamado *Observações gerais e particulares sobre a classe dos*

a todos los artículos de la publicación, poniendo en duda su rigurosidad. Manuel Valdés, editor del periódico, junto a los otros dos criollos mencionados, respondieron a la ofensiva con un contundente y satírico libelo publicado a modo de apéndice de la *Gaceta* (Torres Puga, 2010, p. 266–270). Asimismo, existieron enfrentamientos abiertos entre publicaciones periódicas americanas, como el que se dio en Lima entre el *Mercurio Peruano* y el *Semanario Crítico* por cuestiones principalmente ideológicas (Armejo, 1993).

mamíferos, que solo se publicó en el siglo XX. En este escrito, Ferreira remite a fuentes de los más diversos orígenes, desde gobernantes a viajeros, aventureros, misioneros, científicos, indígenas, habitantes, usando información impresa, manuscrita y oral. Hace una crítica contundente hacia los eruditos de gabinete³⁹, que habían escrito sobre América sin ni siquiera haberla conocido, al mismo tiempo que se basa en Lineo, Buffon y Robertson para describir la naturaleza americana y a los indígenas. Comparte con el francés la creencia de que los animales en América no serían comparables a los del Viejo Mundo y que estos, al llegar a América, habían degenerado – aunque no puede explicar el motivo, ya que admite que la flora americana, por otro lado, era más exuberante. En cuanto a los habitantes de Amazonia, los clasifica como *Homo sapiens*, pertenecientes al grupo de los “Tapuias”, inferiores a los europeos en cuanto a su razonamiento, cultura, sociedad y economía. Señala las diferencias entre las distintas comunidades que este grupo abarcaría, atribuyendo su diversidad a las condiciones externas y naturales a las que estarían expuestos y asignando a cada comunidad distintas escalas de moralidad y civilización. En resumen, aunque hace cierta crítica a esos científicos de gabinete, al describir a los animales y a los indígenas utiliza un marco similar al utilizado por los europeos (Domingues, 2024, p. 181–191; Ferreira, 2024, p. 244–248).

Mientras Alexandre Rodrigues Ferreira viajaba por Brasil, João da Silva Feijó, nacido probablemente en Rio de Janeiro, viajaba por Cabo Verde. Ya al final de su vida, aproximadamente en 1810, volvió a vivir en Rio de Janeiro, por entonces sede del imperio lusitano. Desde ahí, con acceso a las obras de Buffon, escribió “Memória sobre a Capitania do Ceará” y “Memória econômica sobre o gado lanífero do Ceará”, en un viaje promovido también por el gobierno portugués en 1799 para verificar las potencialidades económicas de la región. En ambas, describe el clima como equilibrado, con una estación seca y una lluviosa, con días cálidos y noches frías, diferenciándose de Buffon en su descripción genérica del clima americano. También rebate las ideas del francés al describir los grandes fósiles

³⁹ Sobre la relación entre científicos de gabinete y los viajeros, Bleichmar (2012) hace un hermoso debate en su capítulo 2.

encontrados, que demostraban la grandiosidad de los animales americanos. En cuanto a la teoría de la degeneración, Feijó señala que árboles, vegetales y frutas prosperan como en Europa pero, al hablar de los habitantes de la región, dice que la mayoría es de “péssima qualidade”, sea por sus condiciones físicas o culturales. Al mismo tiempo, Feijó también defiende que esa raza de hombres puede mejorarse a través del trabajo con labores útiles, como ganadería y agricultura. Al hablar del propio ganado, tema central en uno de sus textos, alega que las ovejas podrían ser superiores a las de Europa si las cuidasen mejor. Para él, por lo tanto, el clima y los pastos en Ceará son favorables, pero están desaprovechados. En resumen, aunque sigue eventualmente a Buffon, no considera que el clima de la región sea inferior al europeo y no sería, por lo tanto, el responsable por la inferioridad de las especies y razas, sino más bien la falta de una intervención humana más especializada (Ferreira, 2024, p. 284-299).

A través de toda esta descripción verificamos que, si el surgimiento de públicos ilustrados en Francia, Reino Unido, Países Bajos llevó al desarrollo de una estrategia de lectura nueva y a géneros historiográficos que cuestionaron el valor de las fuentes tradicionales al escribir la historia del Nuevo Mundo, estas nuevas estrategias pasaron a América, pero sus habitantes no asimilaron el lenguaje y las reglas de los discursos de Europa del Norte pasivamente⁴⁰. La Ilustración iberoamericana no fue meramente un reflejo tardío de ideas ya inventadas. Sus representantes participaron en los debates y trataron de elaborar de manera explícita una crítica de las epistemologías eurocéntricas (Cañizares-Esguerra, 2007, p. 448–450), señalando la importancia de conocer adecuadamente los lugares sobre los cuales se escribe.

La participación de los criollos y de los brasileños en el debate sobre la naturaleza de América fue, en definitiva, heterogénea y se inserta dentro de un

⁴⁰ Aquí, Cañizares contesta a una historiografía que ha concebido la Ilustración de forma eurocéntrica. Dorinda Outram expresó que los libros, periódicos y revistas ilustradas europeas circularon en el mercado mundial, homogeneizando y globalizando la esfera pública. De esta forma, los asuntos y las controversias del mundo ilustrado en escala universal fueron aquellos que preocupaban a los intelectuales europeos. Para Cañizares, este enfoque es sólo parcialmente correcto, como se verifica por los argumentos criollos.

siglo marcado por los cambios políticos, que propiciaron la variación del poder colonial, y por los cambios culturales, caracterizados por el florecimiento de ideas ilustradas y la expansión y el deseo de conocimiento. Todo ello debe interpretarse sin ignorar sus intereses personales, el resentimiento por las últimas decisiones políticas de las monarquías y, especialmente en el caso de los criollos, el anhelo de recuperar sus privilegios y posición política.

Los criollos y los colonos brasileños no se apartaron tanto de los peninsulares, ya que como ellos reiteraron el desprecio hacia los indígenas contemporáneos y en su mayoría defendieron los procesos de colonización, raramente proponiendo combatir el poder monárquico hispánico o lusitano sobre el Nuevo Mundo. Pero defendieron o relativizaron de otra manera las tesis sobre América que propugnaban algunos autores europeos, reivindicando el conocimiento de la riqueza humana y natural del Nuevo Mundo y fomentando una personalidad propia del territorio.

Brading (1991) y Cañizares (2007) proponen que así se desarrolló un patriotismo criollo. Pero Entin (2013) señala que a lo largo del siglo XVIII la élite hispanoamericana no se pensaba como desvinculada de su metrópoli: los criollos se pensaban como españoles en América – y lo mismo podríamos decir en cuanto a los brasileños, que se pensaban como portugueses en América. En este sentido, Entin plantea que se trata no tanto de un patriotismo criollo, sino más bien un patriotismo americano, articulado en una élite que compone una retórica de lucha en contra de obstáculos impuestos a través de reformas políticas que perjudicaron a sus comunidades. De nuestra parte, podemos añadir otros obstáculos más allá de las reformas sobre los cuales ese discurso patriótico americano se configura, como la falta de gobierno (como hemos visto en el caso de João da Silva Feijó) y la estigmatización hacia el continente, ya anterior a los detractores noreuropeos y expresadas incluso por los peninsulares (como hemos visto en el caso de Eguiara).

Comentarios finales

A lo largo del capítulo, hemos repasado someramente debates sobre América durante el siglo XVIII. En ese sentido, tal y como enunciamos en la introducción, nuestro principal objetivo ha sido ofrecer una visión panorámica acerca de un tema tan amplio como rico, e incidir en la importancia de que la historiografía siga investigando y profundizando sobre las distintas maneras de concebir América que convivieron durante el Siglo de las Luces. Además, también nos gustaría hacer hincapié en la incidencia de América en el mundo ilustrado, ya que a pesar de que todavía muchas veces se relega a un segundo plano, fue esencial en varios debates centrales de la Ilustración. A modo de conclusión, haremos unos breves apuntes historiográficos, teniendo especialmente en cuenta la evolución en la manera de abordar la relación entre esas discusiones y las independencias posteriores.

Durante el siglo pasado y aún a principios de este, la mayoría de los análisis históricos sobre el pensamiento de los criollos y el contenido de la prensa americana anticiparon en ellos las ideas nacionalistas que triunfarían después. Fue bastante habitual establecer una suerte de “senda” que terminaba en las independencias y en la que todo lo ocurrido hasta entonces estaba encaminado a ese momento. Este análisis se ha abandonado bajo el pensamiento de que quienes escribieron en el Nuevo Mundo a finales del siglo XVIII no sabían lo que ocurriría décadas después, de modo que es imposible que estuvieran condicionados por ello. Por tanto, en la interpretación de estas cuestiones se debe contextualizarlas y analizarlas por sí mismas, huyendo de un enfoque teleológico, o sea, de soluciones basadas en aquello que nosotros sabemos que acabó sucediendo. Rosalba Cruz (2000), Gabriel Torres (2010) o Jorge Cañizares (2007) son ejemplos de historiadores que ya han abordado el estudio del criollismo hispanoamericano desde esta perspectiva.

Nuestro trabajo se adhiere a esta línea historiográfica y busca compilar muchos de los debates que se dieron acerca del Nuevo Mundo en un siglo marcado por la Ilustración y la expansión del conocimiento, pero también por las luchas de poder colonial y la reconfiguración del tablero político internacional. La tarea de comprender, contextualizar y examinar estos movimientos y disputas intelectuales resulta ineludible para entender el devenir de todo el continente americano. En este sentido, no rechazamos el

interés en estudios sobre la apropiación, el olvido o el rechazo de este debate cuando ya más avanzado el siglo XIX. Al mismo tiempo que debemos analizar estas producciones letradas en sus respectivos contextos, sus reverberaciones posteriores pueden traer a luz continuidades y discontinuidades en las independencias. Podemos verificar, entonces, la incidencia de esos discursos en un proceso histórico posterior no en un sentido teleológico, sino más bien verificando cómo durante ese proceso histórico se leyeron estos textos y se interpretó esa polémica. Las varias materializaciones de ideas sobre América durante el XVIII reverberan antes, durante y después del cambio político, no siempre como ruptura, no siempre como senda, sino de manera mucho más compleja. Pero estos son apuntes para introducir preguntas y no dar respuestas, ladrillos para una historia que sigue edificándose.

Referencias bibliográficas

- Academia Real Da História Portuguesa. “Coleção dos documentos, estatutos e memórias da Academia Real da História Portuguesa...”. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, 2, 3, 216–235, 2009.
- Álvarez Barrientos, Joaquín; Mestre Sanchís, Antonio. “La nueva mentalidad científica. El ensayo y la ciencia literaria”. In: García de la Concha, Víctor (org.). *Historia de la Literatura Española*. España: Espasa Calpe, 1995.
- Alzate y Ramírez, José. *Diario literario de México*, nº 1, 12 de marzo de 1768.
- Armejo, Raúl Zamalloa. “La polémica entre el Mercurio Peruano y el Semanario Crítico”. *Histórica*, 17, 1, 109–118, 1993.
- Bas Martín, Nicolás. “Juan Bautista Muñoz (1745- 1799): un ilustrado valenciano, autor de la ‘Historia del Nuevo Mundo’ y fundador del Archivo General de Indias”. *Estudis: Revista de historia moderna*, 26, 245–262, 2000.
- Bas Martín, Nicolás. *Juan Bautista Muñoz (1745-1799): un ilustrado valenciano, autor de la Historia del Nuevo Mundo y fundador del Archivo General de Indias*. Tesis doctoral. Universitat de València, Valencia, 2000b.

- Bas Martín, Nicolás. "Juan Bautista Muñoz y las polémicas con Europa". *Estudis: Revista de historia moderna*, 27, 247–298, 2001.
- Bethencourt, Francisco; Curto, Diogo Ramada (org.). *A expansão marítima portuguesa, 1400-1800*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- Bleichmar, Daniela. *Visible empire: botanical expeditions and visual culture in the Hispanic Enlightenment*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.
- Bolufer Peruga, Mónica. "Civilizar las costumbres: el papel de la prensa periódica dieciochesca". *Bulletin of Spanish Studies*, 91, 9, 97–113, 2014.
- Bolufer Peruga, Mónica. "The Enlightenment in Spain: classic and new historiographical perspectives". In: Lewis, Elizabeth M. Franklin; Bolufer Peruga, Mónica; Jaffe, Catherine (org.). *The Routledge companion to the Hispanic Enlightenment*. Londres: Routledge, 2019, 3–16.
- Brading, David. *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Kury, Lorelai. "Connaître la nature brésilienne : savoir utile et méthode linnéenne dans la seconde moitié du xviii^e siècle". In: Hilaire-Perez, Liliane; Lanoë, Catherine (dir.). *Les sciences et les techniques, laboratoire de l'Histoire: mélanges en l'honneur de Patrice Bret*. Paris: Presses des Mines, 2022, 257–273.
- Cañizares-Esguerra, Jorge. *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo: historiografías, epistemologías e identidades en el mundo del Atlántico del siglo XVIII*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Carlyon, Jonathan Earl. *Andrés González de Barcia and the creation of the colonial Spanish American library*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- Cordiviola, Alfredo. "Lorenzo Boturini e suas memórias do cárcere". *Revista de Letras*, 60, 1, 15–30, 2020.
- Craveri, Benedetta. *La cultura de la conversación*. Madrid: Siruela, 2007.
- Cruz Soto, Rosalba. Las publicaciones periódicas y la formación de una identidad nacional. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 20, 15–39, 2000.
- Curto, Diogo Ramada. *Imperial culture and colonial projects: the Portuguese-speaking world from the fifteenth to the eighteenth centuries*. New York: Berghahn Books, 2020.

- Daston, Lorraine. *Classical probability in the Enlightenment*. Princeton University Press, 1988.
- Domingo, Mariano Cuesta. “Los cronistas oficiales de Indias. De López de Velasco a Céspedes del Castillo”. *Revista Complutense de Historia de América*, 33, 115–150, 2007.
- Domingues, Ângela. “A Amazônia na história do Novo Mundo: Alexandre Rodrigues Ferreira, as ‘Observações gerais e particulares sobre a classe dos mamíferos’ e os povos originários”. *Fronteras de la Historia*, 29, 2, 170–197, 2024.
- Eguia Y Eguren, Juan José de. *Prólogos a la Biblioteca Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- Entin, Gabriel. “El patriotismo americano en el siglo XVIII: ambigüedades de un discurso político hispánico”. Em: Hébrard, Véronique (coord.), *Las independencias hispanoamericanas: un objeto de historia*, 2013, 19-34.
- Escamilla González, Iván. “Lorenzo Boturini y la comprensión de lo americano”. *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*, 1, 2006.
- Escamilla González, Iván. “La Iglesia y los orígenes de la Ilustración novohispana”. In: López-Cano, María Martínez (org.). *La Iglesia Nueva España. Problemas y perspectivas de investigación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, 105–127.
- Escamilla González, Iván. “La piedad indiscreta: Lorenzo Boturini y la fallida coronación de la Virgen de Guadalupe”. CERVANTES BELLO, Francisco Javier, (coord.). *La iglesia en la Nueva España. Relaciones económicas e interacciones políticas*. México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2010, 229-255.
- Ferreira, Breno Leal. *A economia da natureza: a história natural na Ilustração portuguesa e luso-americana (1750-1822)*. Jundiá: Paco, 2024.
- Flores Ramos, Alicia. “Historia y crítica literarias en las bibliografías novohispanas (siglo XVIII)”. In: Pascual Buxó, José (org.). *La producción simbólica en la América colonial: interrelación de la literatura y las artes*. México: UNAM, 2001, 589–600.
- Fragoso, João; Gouvêa, Maria de Fátima. *O Brasil colonial. Volume I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

- Furtado, Júnia Ferreira. “Cartography in dispute: the frontiers of Brazil in Abbé Raynal’s *Histoire des Deux Indes*”. *Culture & History Digital Journal*, 10, 2, 1–25, 2021.
- Furtado, Júnia Ferreira; Monteiro, Nuno Gonçalo. “Raynal and the defence of the Portuguese colonization of Brazil: diplomacy and the Memoirs of the Visconde de Balsemão”. *Análise Social*, 54, 230 (1), 4–33, 2019.
- Gallego Álvarez, Marcos. “La obra periodística de José A. Alzate ante el debate sobre la naturaleza de América (1768-1795)”. *Revista Caracol*, en prensa.
- García González, Francisco (coord.). “La Guerra de Sucesión en América”. In: *La Guerra de Sucesión en España y la batalla de Almansa*. Madrid: Sílex Editorial, 2006. p. 71–93.
- Gerbi, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo: historia de una polémica, 1750 - 1900*. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Glave Testino, Luis Miguel. Del pliego al periódico: prensa, espacios públicos y construcción nacional en Iberoamérica. *Debate y perspectivas: cuadernos de historia y ciencias sociales*, 3, 7–30, 2003.
- Glick, Thomas F. Science and Independence in Latin America (with Special Reference to New Granada). *The Hispanic American Historical Review*, 71, 2, 307–334, 1991.
- González Cruz, David. “El tratamiento de la historia en los periódicos de la América hispana (1722-1802)”. *e-Spania*, 26, 2017.
- Hamann, Byron Ellsworth. *The invention of the colonial Americas. Data, architecture, and the archive of the Indies, 1781-1844*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2022.
- Hansen, João Adolfo. “Barroco, neobarroco e outras ruínas”. *Destiempos*, 14, 169–215, 2008.
- Hébert, Sara. “José Antonio de Alzate y Ramírez: Una empresa periodística sabia en el Nuevo Mundo”. *Tinkuy: Boletín de investigación y debate*, 17, 1–65, 2011.
- Hetti Gomes, Mariana. “Que salga a la luz sin lunares de legítima contradicción: la reedición dieciochesca de Alvar Núñez Cabeza de Vaca”. In: *El mundo del libro y la cultura editorial en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ediciones Trea, 2022, 155–168.

- Lisi, Morgana. “‘The Garden of America’: Nature, Wonder, and Nationalism in the Creole-Jesuit Narrations of Chile”. *Humanities Bulletin*, 4, 2, 59–76, 2021.
- Kagan, Richard. *Clio and the Crown: the politics of history in medieval and early modern Spain*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009.
- Kantor, Íris. *Esquecidos e renascidos: historiografia acadêmica luso-americana, 1724-1759*. Salvador: Editora Hucitec, 2004.
- Kantor, Íris. “A Academia Real de História Portuguesa e a defesa do patrimônio ultramarino: da paz de Westfália ao Tratado de Madri (1648-1750)”. In: Bicalho, Maria Fernanda; Ferlini, Vera Lúcia Amaral (org.). *Modos de governar: idéias e práticas políticas no império português. Séculos XVI-XIX*. São Paulo: Alameda, 2005.
- Kantor, Íris. “Novas expressões da soberania portuguesa na América do Sul: impasses e repercussões do reformismo pombalino na segunda metade do século XVIII”. In: Fragoso, João; Gouvêa, Maria de Fátima (org.). *O Brasil Colonial. Volume III*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- Kury, Lorelai. “Homens de ciência no Brasil: impérios coloniais e circulação de informações (1780-1810)”. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 11, 109–129, 2004.
- Lafuente, Antonio (org.). *Las dos orillas de la ciencia: la traza pública e imperial de la Ilustración española*. Madrid: Marcial Pons, 2012.
- Lafuente, Antonio; Valverde, Nuria. *Los mundos de la ciencia en la Ilustración española*. Fundación Española para la Ciencia y Tecnología, 2003.
- Larriba, Elisabel. *El público de la prensa en España a finales del siglo XVIII (1781-1808)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.
- Malamud Rikles, Carlos Daniel. *Historia de América*. Alianza, 2005.
- Marques, Leonardo. “Mining Frontiers and the Making of the Modern World”. In: Curry-Machado, Jonathan *et al.* (org.). *The Oxford Handbook of Commodity History*. Oxford University Press, 2024, 213–237.
- Mestre Sanchís, Antonio. *Historia, fueros y actitudes políticas: Mayans y la historiografía del XVIII*. Valencia: Publicaciones del ayuntamiento de Oliva, 1970.
- Mota, Isabel Ferreira. *A Academia Real da História: os intelectuais, o poder cultural e o poder monárquico no séc. XVIII*. Coimbra: Minerva, 2003.

- Muhana, Adma. “Pelos mãos dos curiosos - livros de poetas na Bahia setecentista”. *Revista Cerrados*, 30, 56, 91–114, 2021.
- Muhana, Adma Fadul. “Memórias de escritores do Brasil na Academia Real da História Portuguesa”. *Teresa*, 19, 115–132, 2018.
- Pérez Magallón, Jesús. *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*. Madrid: CSIC, 2002.
- Pérez Magallón, Jesús. “La lectura, aire fresco en el tiempo de los Novatores”. *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, 27, 193–205, 2023.
- Pimenta, João Paulo Garrido. “Literatura e condição colonial na América portuguesa (século XVIII)”. In: Fragoso, João; Gouvêa, Maria de Fátima (org.). *O Brasil Colonial. Volume III*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- Pimentel, Juan. *Testigos del mundo: ciencia, literatura y viajes en la ilustración*. Madrid: Marcial Pons, 2003.
- Pimentel, Juan; Pardo-Tomás, José. “And yet, we were modern. The paradoxes of Iberian science after the Grand Narratives”. *History of Science*, 55, 2, 133–147, 2017.
- Possamai, Paulo Cesar; Reitano, Emir (coord.). *Hombres, poder y conflicto: Estudios sobre la frontera colonial sudamericana y su crisis*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2015.
- Pratt, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999.
- Rodrigues, José Manuel Damião. “Ciência, viagens e controlo do território: o caso do Brasil na segunda metade do século XVIII”. *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, 25, 1–33, 2015.
- Rosas Lauro, Claudia. “La imagen de los Incas en la ilustración peruana del siglo XVIII”. VARÓN, Rafael; Flores Espinoza, Javier. *El hombre y los Andes. Tomo II*, 2002, 1033–1047.
- Sáiz García, María Dolores. *Historia del periodismo en España. I. Los orígenes. El siglo XVIII*. Alianza, 1996.
- Sánchez Santiró, Ernest. La minería novohispana a fines del periodo colonial. Una evaluación historiográfica. *Estudios de Historia Novohispana*, 27, 2009.

- Sebastiani, Silvia. “Enlightenment America and the Hierarchy of Races: disputes over the writing of history in the Encyclopaedia Britannica (1768-1788)”. *Annales*, 67, 2, 217–251, 2012.
- Sebastiani, Silvia. *The Scottish Enlightenment: race, gender, and the limits of progress*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Shapin, Steven; Schaffer, Simon. *Leviathan and the Air-Pump. Hobbes, Boyle and the Experimental Life*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Shapin, Steven. *The Scientific Revolution*. Chicago: Chicago University Press, 1996.
- Silveira, Pedro Telles da. *O cego e o coxo: historiografia, erudição e retórica no Brasil do século XVIII*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2016.
- Soriano Muñoz, Nuria. “More Than One Modernity: North and South America in Enlightenment Debates on Empire, Gender and Nation”. In: Bolufer Peruga, Mónica; Andreu Miralles, Xavier. *European Modernity and the Passionate South: Gender and Nation in Spain and Italy in the Long Nineteenth Century*. Brill, 2023, p. 56–72.
- Stoetzer, Otto Carlos. “La influencia del pensamiento político europeo en la América española: el escolasticismo y el período de la Ilustración, 1789-1825”. *Revista de estudios políticos*, 123, 257–266, 1962.
- Terán Enríquez, Adriana. *Los derechos de la mujer: media luz de la ilustración. Colección Facultad de Derecho*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2008.
- Tietz, Manfred. “La vision corrélatif de l’Espagne et du Portugal dans les trois versions de l’Histoire des deux Indes (1770, 1774, 1780)”. In: Lüsebrink, Hans-Jürgen; Strugnell, Anthony (org.). *L’Histoire des deux Indes: réécriture et polygraphie*. Oxford: Voltaire Foundation, 1995, 263–277.
- Torres Puga, Gabriel. *Opinión pública y censura en Nueva España: indicios de un silencio imposible (1767-1794)*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2010.
- Velasco Moreno, Eva. “Nuevas instituciones de sociabilidad: las academias de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII”. *Cuadernos Dieciochistas*, 1, 39–55, 2000a.
- Velasco Moreno, Eva. *La Real Academia de la Historia en el siglo XVIII*. Madrid: Boletín Oficial del Estado, 2000b.

(RE)PRODUCCIÓN DE IMAGINARIOS RACIALES SOBRE LA SOCIEDAD NOVOHISPANA DEL SIGLO XVIII

Elisabeth Fromentoux Braga¹

Los relatos sobre el Nuevo Mundo en la era moderna: construcción de una “otredad americana”

Desde la llegada de los primeros navegantes, y a lo largo del siglo XVI, América ha experimentado un proceso histórico de invención progresiva. Inicialmente considerada una isla, pasó a ser vista como un continente y, de hecho, considerada la cuarta parte del mundo. Estos procesos de definición de América tuvieron lugar a través de los textos fundacionales (relatos de los primeros europeos en América) y de las imágenes que en ocasiones los acompañaron, y que determinaron la forma como América y sus habitantes serían representados durante el siglo XVI y más allá. Estas representaciones,

¹ Mestre en Letras y Doctoranda en Estudios Literarios del Programa de Posgrado en Letras de la Universidad Federal de Pernambuco (PPGL/UFPE). Becaria del Programa de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Miembro del grupo Estudos culturais/pós-coloniais de la UFPE y actualmente profesora substituta del curso de Licenciatura en Letras-español de la misma institución.

tanto textuales como visuales, contribuyeron a cristalizar un imaginario sobre esta cuarta parte del mundo, ya que circularon y se reprodujeron. Con el paso del tiempo y los grandes cambios que se produjeron en estas nuevas tierras, la definición del “ser americano” se fue moldeando, generando nuevas imágenes, sin que las primeras representaciones desaparecieran por completo.

Los primeros testimonios de estas nuevas tierras y de sus habitantes proceden de los diarios y cartas de relación de los navegantes y de los primeros conquistadores, quienes, a través de sus relatos y de las ilustraciones que los acompañaban, intentaron dar cuenta del espectáculo que se desarrollaba ante sus ojos. A estos primeros textos se añadieron también los de cronistas, colonizadores, exploradores, artistas y cartógrafos. Tales discursos fueron acogidos por europeos deseosos de dar forma a esta novedad y comenzaron así a crear una imagen de ese Otro, inicialmente el indio/nativo, que cristalizó en el imaginario europeo, dejando su huella hasta nuestros días. Las imágenes presentes en los relatos de viajeros fueron retomadas por otros grabadores, como Teodoro de Bry (1528-1598), por ejemplo, e incorporadas a lo largo del siglo en diversos repertorios pictóricos, no sólo cartográficos, como mapas o atlas, sino también en libros de trajes, género muy en boga en la época. Tales producciones de los europeos fueron consideradas por el propio Clavijero como “falsas imágenes, y mentiras grabadas en cobre” responsables por haber “corrompido también la historia de México” con ficciones dignas de novelas, no de historia (Sebastiani, 2020, s/p).

A medida que los europeos exploraban nuevas tierras, también se encontraban con nativos que, tras calurosos debates respecto a su naturaleza, fueron reconocidos como seres humanos y, de hecho, “integrados en el curso de la historia universal” (O’Gorman, 1992, p. 197). En consecuencia, el significado histórico de estos grupos humanos fue aniquilado en favor de la realización de una “España renovada” en América. Desde esta perspectiva, América debe entenderse como el resultado de un proceso de invención del hombre, que le permitió “apoderarse de la realidad universal” (O’Gorman, 1992, p.199).

Cabe señalar que, por un lado, los primeros españoles que llegaron al Nuevo Mundo trataron de encontrar lo que realmente buscaban: un habitante

del continente asiático – las llamadas Indias Orientales – con rasgos característicos propios, o, mejor dicho: un “indio”. A partir de entonces, intentaron a toda costa asimilar a los pueblos que encontraban a la imagen preconcebida que tenían de ellos. Por otra parte, para el siglo XV, el imaginario europeo, recién salido de la Edad Media, seguía fuertemente impregnado de figuras mitológicas e imágenes fantásticas de tierras lejanas y desconocidas donde habitaban seres monstruosos. Estas figuras se nutrían de los relatos de viajeros como Marco Polo (1254-1324) o del Libro de las maravillas del mundo (1356) de Jean de Mandeville (1300?-1372), de los que bebió el propio Cristóbal Colón.

La Conquista de México, a su vez, generó una copiosa producción literaria de cronistas y autores épicos, pero no estimuló una gran producción de imágenes. Fue a partir de finales del siglo XVII y sobre todo durante el XVIII cuando la élite criolla, deseosa de revivir un pasado heroico y reivindicar su doble ascendencia (conquistadores españoles y gloriosos emperadores mexicas), encargó obras sobre el tema de la Conquista. Las fuentes escritas que poseemos sobre este acontecimiento histórico son principalmente las llamadas Relaciones y Crónicas de Indias (muchas de ellas escritas posteriormente), así como los códices producidos por esa época, y la literatura épica que intentaba narrar los hechos, principalmente desde el punto de vista de los conquistadores. La gran mayoría de estas obras corroboraban la construcción de una imagen que ya se venía formando desde los primeros contactos, al establecer al español como conquistador, portador de la fe católica y poseedor de la civilización, y relegar a los indígenas a una posición de conquistados, idólatras y bárbaros.

En el caso de lo que se convertiría en el Virreinato de Nueva España, una vez “conquistada” la mayoría de los pueblos nativos, los españoles no sólo tomaron posesión de la tierra, sino que también se apoderaron de las mujeres nativas y tuvieron hijos con ellas. De hecho, nacieron nuevos seres que no eran ni indios ni españoles. La situación se volvió más compleja durante los siglos XVI y XVII, con la introducción masiva de africanos traídos en calidad de esclavizados. A pesar de los intentos de las autoridades por mantener separados a estos grupos, en la práctica no fue posible, y siempre hubo interacción entre

ellos. Así, a partir del siglo XVII, la sociedad novohispana ya estaba muy marcada por el mestizaje –entendido aquí como proceso biológico– y ese Otro inicial se había convertido en un Otro complejo y plural que daría lugar a nuevas representaciones y discursos.

Pero ese mestizaje podía representar una amenaza para la hegemonía peninsular que se esforzaba por mantenerla desarrollando un discurso colonial basado en la diferencia, que durante el siglo XVIII se fue “racializando”. Así, la articulación del discurso colonial construyó una representación de los colonizados “como un tipo de población degenerada, basada en un origen racial para justificar la conquista y establecer sistemas administrativos y culturales” (Bhabha, 1991, p.184). La necesidad de mantener su poder sobre las posesiones americanas llevó a los europeos a discursos orientados hacia la clasificación racial de los seres humanos que para el final del período colonial giraban en torno a la idea de raza². Este concepto, según Aníbal Quijano, es “una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial” (Quijano, 2007, p.51) y cuyos efectos aún se sienten en la actualidad (Lander, 2005 p. 216).

El discurso colonial puede entenderse, de hecho, como un conjunto de representaciones/inferiorización del Otro, a través de imágenes y textos que, a medida que circulaban, transmitían una idea de esa otredad que cristalizaría en el imaginario colectivo, no sólo de los europeos, sino también de los propios americanos.

A medida que avanzaba la expansión ultramarina, se hizo más evidente la necesidad de justificar la explotación de estas tierras y de la mano de obra nativa. Ello pronto condujo a una relación entre conquistadores/colonizadores y conquistados/colonizados. Así, estas representaciones de la alteridad basadas en la desigualdad, aprehendidas por y para los europeos, estructuraron el pensamiento colonial.

² En la Nueva España de los siglos XVII y XVIII, la ambigüedad del término “raza” abarcaba consideraciones de origen familiar, posición social y, sólo excepcionalmente, características raciales (Gonzalbo, 2013) “Raza”, de hecho, se registra desde la segunda mitad del siglo XVIII, en el Diccionario de Autoridades de (1726-1739), como sinónimo de linaje, familia, casta o nación.

En el siglo XVIII América ya era parte del paisaje mental europeo (Kupperman, 1995) y se trataba ya de evaluar su impacto. Así, se incrementaron discusiones no sólo filosóficas, sino científicas sobre el Nuevo Mundo, en las que la figura del “salvaje” recobró importancia y los europeos se interrogaban sobre la naturaleza del hombre (Hartog, 2005). En esta “Disputa del Nuevo Mundo” se debatía la naturaleza de América y sus habitantes, no sólo desde el punto de vista de la historia natural, sino principalmente de su participación en el mundo político y económico (Gerbi, 1982). La reivindicación o la condena del – y de lo – americano se encontraba directamente relacionada al proyecto ilustrado que buscaba encontrar constantes en la naturaleza humana (Pagden, 1993). Tal polémica setecentista dio lugar a una prolífica producción escrita dentro de la cual se insertaban, entre otros, naturalistas, historiógrafos y viajeros.

La naturaleza de los americanos en el corazón de los debates ilustrados

El siglo XVIII aportaría una serie de transformaciones al mundo hispánico, debido no sólo al cambio dinástico en España, sino también a la introducción de nuevas ideas y teorías provenientes de la Ilustración europea. En este contexto, el cientificismo racial surgió como un fuerte movimiento que buscaba encontrar nuevas respuestas sobre la vida humana y la existencia de las razas, propiciando amplias discusiones en las que participaron reconocidas figuras como Carl Linneo (1707-1778) y el Conde de Buffon (1707-1788). De hecho, este siglo estuvo marcado por una transición paradigmática en el ámbito de la ciencia occidental que dio lugar a una nueva mirada sobre la humanidad. Ante los cuestionamientos sobre la raza, surgió como respuesta la *teoría de la degeneración* y, debido a la gran variedad de mezclas étnicas en la población virreinal, los novohispanos pasaron a ser considerados “degenerados”. En este contexto, los criollos eran vistos como inferiores y se convirtieron en objeto de diversas críticas y acusaciones.

A partir del siglo XVIII, científicos y filósofos buscaron respuestas con relación a la existencia de las razas. Así, en la época de la Ilustración, los

científicos querían dar explicaciones racionales a los fenómenos de todas las esferas de la vida, incluido el ser humano, en detrimento de la postura tradicional de la Iglesia. De hecho, si todos los hombres tenían el mismo origen (Adán y Eva), faltaba explicar cómo, a medida que se repartían por el planeta, se volvían tan diferentes en cuanto a colores, fisionomía y costumbres.

Partiendo del principio de que el ser humano era producto de su entorno, se estableció que el hombre se desarrollaba en función de la naturaleza, la influencia de las constelaciones, el clima y la alimentación. Sin embargo, para justificar la superioridad de una raza – europea, blanca – y mantener el sistema colonial imperialista, era necesario demostrar que, al trasladarse a América, los españoles se degeneraban con el tiempo, ya que, además de mezclarse con los nativos “salvajes”, sufrían condiciones climáticas desfavorables y nuevas formas de vida. Así pues, se trataba de mantener el poder de los peninsulares en detrimento de los criollos y mestizos que habían obtenido algunos privilegios hasta el siglo anterior y podían convertirse en una amenaza para la Corona española.

Aunque fue una teoría desarrollada en el siglo XVIII, los antecedentes de la *teoría de la degeneración* se remontan al siglo anterior. En efecto, a finales del siglo XVI, Gregorio García, misionero español que vivió tres años en la Nueva España, escribió *Origen de los Indios del Nuevo Mundo e Indias Occidentales*, publicado por primera vez en 1607, en donde mencionaba la influencia del cielo, el aire y las constelaciones en el temperamento de los hombres que vivían en América. Estos elementos serían retomados por el cientificismo racial en el siglo XVIII:

Pero ya me parece que oigo dos réplicas contra lo dicho en esta solución. La primera que si fuera verdadera y cierta la causa que hemos dado, porque los Indios no tienen barbas, hiciera el mismo efecto en los hijos de Españoles que nacen en aquella región, a quien llaman Criollos; los cuales gozan del mismo cielo, de un mismo aire, y constelación, y del mismo temperamento que gozan los Indios. A esta réplica digo lo mismo que respondo a la objeción arriba puesta; conviene saber, que como los Indios fueron perdiendo los pelos de las barbas por la complexión y disposición que fueron adquiriendo en aquella tierra y región; así acontecerá a los hijos de Españoles por discurso de tiempo, y pasando muchos años (García, 1607, p. 152).

Se puede observar, entonces, que desde el siglo XVII ya existía una preocupación por la diferenciación moral y física entre criollos y peninsulares. El fragmento anterior muestra que ya estaba planteada la idea de que los españoles nacidos en América – los criollos – ya no eran españoles, sino una raza "degenerada". Tal asertiva ponía en riesgo la posición de los americanos en la sociedad novohispana, en un momento en que se elaboraba un discurso de castas³ en el cual, paradójicamente, participaban los propios criollos.

Para poder explicar la diversidad racial a través de un solo linaje, el monogenismo adoptó la tesis de la degeneración, principio que determinaba que a partir de un origen único las diversas razas se habían diferenciado, con el transcurso del tiempo, debido a la influencia del clima, la calidad del aire, las constelaciones y la alimentación. Bajo esta lógica, los criollos (hijos de europeos, nacidos en América), quedaban atrapados en una suerte de degeneración, a la cual estaban hipotéticamente condenados debido a las condiciones ambientales, supuestamente, poco favorables del Nuevo Mundo (Campos, 2017, s/p).

El primero en retomar estas nociones, ya en el siglo XVIII, fue Carl Linneo, en su extensa *Systema Naturae* (1735), obra que introdujo la nomenclatura binomial y propuso una clasificación taxonómica de todas las especies vivas, incluidas las razas humanas.

En esta obra Linneo mezcló las nociones tradicionales de genio, figura y temperamento con las características fenotípicas del hombre, proveyendo una legitimación científica al discurso de castas y su concepción de la sociedad (Campos, 2014).

³ El discurso de castas fue una herramienta utilizada por la élite para clasificar y controlar a la población y se manifestó a través de diferentes dispositivos destinados a distinguir al español/blanco del resto de la población formada por las llamadas castas. Para profundizar el tema, véase BRAGA, E. F. *Evoluções do discurso socio-racial novo-hispano: dos textos à pintura de castas*. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023.\

Esta clasificación, de hecho, no se limitaba a una simple categorización racial sobre principios geográficos, sino que también se aplicaba para describir el genio, la figura y los hábitos de cada una de las razas:

El hombre europeo fue descrito con figura blanca, sanguínea y exuberante, con un genio agudo, ilustrado e inventivo, finalmente dentro de sus costumbres se mencionó el uso de ropa ceñida y su sociedad construida en torno al rito de la ley. Como se puede ver, la clasificación racial blanca o europea iba mucho más allá de una simple cuestión física que atendiese a un color de piel, ser blanco significaba ser ilustrado, ser apto para las letras y las ciencias (Campos, 2017, s/p).

Los europeos eran entonces considerados física e intelectualmente superiores, al igual que su sociedad, vista como un modelo de buena organización político-económica y la máxima expresión de la civilización (Campos, 2017, s/p). Por otro lado, la raza amerindia fue descrita como "obstinada, licenciosa y alegre, cualidades asociadas con la ociosidad y el abatimiento" (Linneo, 1758, p. 20), percepción corroborada por las primeras representaciones pictóricas que se habían dado de los nativos ya en el siglo XV. Por esta razón, no es de extrañar que los criollos hayan intentado a toda costa defender su pertenencia a la raza europea, y distanciarse de las otras castas.

Para ilustrar este pensamiento europeo de superioridad en relación con los novohispanos, podemos citar a Cornelius de Pauw, filósofo y geógrafo holandés de la corte prusiana, que en el siglo XVIII fue más radical y provocó la ira de los criollos, al afirmar que:

Los europeos que pasan a América degeneran, como lo animales; una prueba de que su clima no es favorable para el desarrollo tanto del hombre como del animal. Los Criollos, descendientes de europeos nacidos en América, aunque educados en las universidades de México, de Lima, y el Colegio de Santa Fe, nunca han producido un solo libro (Pauw, 1795, s/p).

Esta afirmación despertó la indignación de los americanos, que ya contaban con obras literarias y científicas de intelectuales como Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora, entre otros. A partir de entonces, los criollos comenzaron a expresar su descontentamiento e insistieron en demostrar que eran tan aptos para las ciencias y las artes como los españoles

peninsulares. Entre aquellos que denunciaron vehementemente este pensamiento está Francisco Javier Clavijero, quien, en su *Historia Antigua de México* (1826), sostendría una visión apologética tanto de los indios como de los criollos, y, respondiendo a las ofensas de Cornelio de Pauw, alegaba que:

Mr. De Paw representa a los Americanos débiles y enfermizos; Ulloa afirma, por el contrario, que son sanos, robustos, y fuertes. ¿Cuál de estos dos escritores merece más crédito, Mr. De Paw que se puso a filosofar en Berlín sobre los americanos, sin conocerlos, o D. Antonio de Ulloa, que por muchos años lo vio, y trató en diversos países de la América Meridional? ¿Mr. De Paw que se propuso vilipendiarlos, y envilecerlos, para establecer su desatinado sistema de la degeneración, o D. Antonio de Ulloa, que, aunque poco favorable a los indios, no trató de formar un sistema, si no de escribir lo que creyó verdadero? (Clavijero, 1826, n.p.)

La *Historia Antigua de México*, publicada durante el exilio del jesuita italiano, jugó un papel de suma importancia, no sólo por responder a las críticas dirigidas a la Nueva España, sino también por buscar una revalorización del pasado prehispánico, que en el siglo siguiente serviría de base para el discurso de la nación⁴. El surgimiento de la teoría de la degeneración, nacida en los círculos científicos europeos a partir del siglo XVIII, representó un duro golpe para los criollos, que vieron sacudidos su prestigio, estatus y dignidad. Comenzaron a circular acusaciones y críticas de eruditos europeos, provocando en el último cuarto del siglo XVIII una enérgica respuesta por parte de los americanos, dando lugar a una apologética criolla y una fuerte reivindicación, haciendo de la pureza de la sangre una obsesión.

Expediciones y viajeros del siglo XVIII a Nueva España

El XVIII, siglo de las Luces, fue el escenario de los grandes viajes científicos y de exploración: un programa de conciencia planetaria que implicó

⁴ Sobre la relevancia de la obra de Clavijero para la historiográfica antigua norteamericana, se puede consultar a Silvia Sebastiani, 2020, *Cuando América entró en la “disputa del Nuevo Mundo”: la escritura de la historia y la formación de las disciplinas a través del Atlántico (1770-1810)*.

conocer los interiores continentales y otros territorios desconocidos (Pratt, 1997). Las expediciones afianzadas por la Corona española fueron motivadas por intereses económicos, territoriales y científicos ya que entre sus objetivos constaban la consolidación de sus territorios coloniales, el descubrimiento de nuevos recursos y la extensión de las rutas comerciales.

En esta centuria, el creciente poder de Inglaterra empezó a inquietar a los reyes Borbones de Francia y España, deseosos de proteger sus posesiones. Involucrado finalmente en la guerra – por sus vínculos de sangre con la monarquía francesa –, el rey español, Carlos III, fue derrotado en 1763, en la llamada guerra de Siete Años. Los barcos ingleses bloquearon los principales puertos españoles, Cádiz, la Habana, y Cartagena, hasta que nadie más pudo enviar nada a España, la cual se sustentaba de los recursos que venían de América y se quedó, de hecho, desamparada.

El monarca se vio, entonces, en la obligación de pensar en una nueva estrategia militar y ordenó la construcción de fortificaciones en las costas de Nueva España, además de la formación del primer ejército novohispano. Dichas medidas defensivas eran tan solo una pequeña parte de las reformas que el rey se proponía aplicar. De hecho, ellas incluían también la centralización administrativa en todos sus territorios, la unificación de sus leyes, la modernización de su economía, el fomento de la instrucción pública, las ciencias y las artes, así como el fin de los privilegios corporativos, inclusive los de la iglesia.

De este modo, España se empeñó en ejercer el control económico y social de América. Se trataba de explotar de forma racional los territorios de ultramar – cuya población excedía considerablemente a la de España – con el objetivo de asegurar la supervivencia de la Península y la manutención de las guerras.

Esta época se caracterizó, de hecho, por las grandes expediciones científicas a América para realizar inventarios de las riquezas, de las costumbres, de las poblaciones, de las plantas, del conocimiento, de la medicina, etc. Al desarrollo del cientificismo europeo y al afán por descubrir, describir y clasificar – propio del pensamiento occidental – se sumó entonces la necesidad de que la Corona española conociera en profundidad sus posesiones americanas para poder gestionarlas mejor.

En este contexto, a lo largo del siglo XVIII se enviaron expediciones en las que participaron naturalistas y viajeros curiosos, entre las que se destacan algunas afianzadas por la Corona española, como la Expedición de Malaspina y Bustamante (1789-94) o La Real Expedición Botánica a Nueva España que se extendió durante la centuria.

Si el objetivo de este tipo de expediciones llevó a los observadores a centrar su interés en la naturaleza, produciendo así relaciones y descripciones de fauna y flora, algunos viajeros y naturalistas también se interesaron por describir la población híbrida de la Nueva España e hicieron referencia a las variedades de mezclas étnicas.

Entre los varios viajeros que afluyeron al virreinato de Nueva España en la segunda mitad del siglo XVII y a lo largo del XVIII, se encuentran nombres relevantes como el misionario inglés, Thomas Gage (segunda mitad del siglo XVII) y Gemilli Carerri, un rico aristócrata italiano interesado en descubrir tierras que solo conocía a través de lecturas (en torno a 1697). También hay que mencionar a Antonio de Ulloa (entre 1776 y 1778), en calidad de comandante de la Flota de Nueva España. Este último, había participado años antes, junto a su compatriota Jorge Juan, en la expedición *La Condamine* (1735-1744) y había recorrido gran parte del continente americano.

Lo que estos viajeros tienen en común es el hecho de describir a los grupos que conformaban la sociedad novohispana y hacer referencia específica a las castas, entrando, de este modo, en diálogo con otros discursos en circulación por aquella época.

Además de estos primeros, dos otros personajes, ambos comerciantes, que transitaron por Nueva España merecen particular atención: Joaquín Antonio de Basarás y Garaygorta (décadas de 1750 e 1760) y Pedro Alonso O'Crouley (1765-1778), los cuales reprodujeron los discursos de las élites novohispanas en relación con las castas, pero, a diferencia de los demás viajeros, no se limitaron a aludirlas o describirlas. Sus escritos van acompañados de ilustraciones, claramente inspiradas en las pinturas de castas.

La sociedad novohispana en el siglo XVIII

La sociedad novohispana del siglo XVIII poco tenía que ver con la de la época de la Conquista, ya que las mezclas entre los distintos grupos se habían multiplicado y, de hecho, la sociedad estaba fuertemente marcada por el mestizaje. Esta relativa libertad de mezcla, observada entre los siglos XVI y XVII, se restringió, sin embargo, a partir del siglo XVIII. De hecho, los peninsulares estaban muy preocupados por esta “degeneración”, que ellos veían como una amenaza a su hegemonía y privilegios, especialmente tras el motín de 1692 en la capital virreinal, que dejó a los españoles con el temor constante de nuevas rebeliones. En respuesta a esta preocupación, se promulgaron leyes para mantener separados a individuos de distinta calidad, o más bien las castas⁵ de las élites.

Así, aunque durante la primera mitad del siglo XVI los mestizos habían gozado de cierta consideración por la asimilación a su ascendencia paterna, a partir de la segunda mitad del siglo, comenzaron a ser víctimas de una estigmatización debido a su parte indígena que pasaba a ser vista con otros ojos. De hecho, con el paso de los años, el desprecio de las autoridades hacia su cultura se hizo más patente. Los prejuicios de los funcionarios reales se hicieron cada vez más evidentes, llegando a calificar a los indios de “inconstantes, de malas inclinaciones e intelectualmente torpes” (Llaguno, 1983, p. 35).

Con la introducción de personas esclavizadas procedentes de África y el aumento de los mestizos, la diversificación social se había vuelto más compleja. A lo largo del siglo XVII seguían presentes negros y mulatos, tanto esclavizados como libres, lo que hacía más compleja la distinción entre los grupos. Al mismo tiempo, el número de españoles empobrecidos, vistos como vagabundos, holgazanes y malvivientes, se sumaba a la plebe, aumentando la desconfianza por parte de las élites.

⁵ En la España moderna, la palabra “casta” era sinónimo de raza o linaje, lo que implicaba un factor de respetabilidad. Así, en el Tesoro de Covarrubias, encontramos “Casta es linaje noble; y castizo, el que es de buena línea y descendencia, no embargante que decimos es de buena casta y mala casta [...]. Castizos, llamamos a los que son de buen linaje y casta» (COVARRUBIAS, 2006).

El miedo al “mezclado” puede vislumbrarse desde mediados del siglo XVI, como lo expresa, por ejemplo, el virrey Luis de Velasco, en una carta de 1554 a Felipe II -reproducida por Pilar Gonzalbo – para quien “los mestizos van en aumento y todos están tan mal inclinados y tan osados para todos los males que ellos y los negros deben ser temidos [...]” (Gonzalbo, 2013, p. 51). Aunque el prejuicio era mayor y más explícito hacia los individuos de origen africano, y especialmente hacia los esclavos, también existían el rechazo y el temor hacia los mestizos.

Cabe destacar que durante el siglo XVII se produjeron varias revueltas, que pusieron a las élites – tanto peninsulares como criollas – en constante temor y recelo ante una posible coalición de las masas formadas por indios ladinos, negros, mulatos y mestizos. Esta ansiedad ante la posible pérdida de poder y privilegios llevó a las autoridades a recurrir a mecanismos de control destinados a clasificar a los grupos étnicos y sociales y ordenarlos jerárquicamente. De este modo, a las castas se unieron españoles pobres e indios entregados a la “delincuencia”, formando lo que en el último cuarto del siglo XVIII se convertiría en la “plebe”. Se multiplicaron entonces los discursos de denuncia y crítica de un sistema considerado decadente.

El duque de Linares, trigésimo quinto virrey de Nueva España (1711-1716), expresó su rechazo a las castas – que para entonces ya se habían asimilado a la plebe:

[La plebe] se compone de diferentes castas que han procreado los enlaces de español, indio y negro; pero confundiendo de tal suerte su primer origen que ya no hay voces para explicar y distinguir estas clases de gentes que hacen el mayor número de habitantes del reino. Degenerando siempre en sus alianzas, son correspondientes sus inclinaciones viciosas, miran con entrañable aborrecimiento la casta noble del español y con aversión y menosprecio la del indio. No se acomodan a las honradas costumbres de aquél ni a las humildes y algo laboriosas de éste, y a la verdad, pudiesen bien compararse las castas infestas de la Nueva España, a la de los verdaderos y supuestos gitanos de la antigua. (González Esparza, 2018, p. 200).

El discurso de castas fue una herramienta utilizada por la élite (formada tanto por españoles peninsulares como americanos) para clasificar y controlar a la población y se manifestó a través de diferentes dispositivos destinados a

distinguir al español/blanco del resto de la población, formada por las llamadas castas. Hasta mediados del siglo XVII, muchos españoles americanos, que representaban una amplia mayoría en comparación con los peninsulares, formaban parte de la élite, ocupando incluso puestos importantes en la administración virreinal junto a los europeos. De este modo, los americanos o criollos participaron en la construcción del discurso colonial de castas.

Las mezclas que se produjeron durante los dos primeros siglos del Reino dieron lugar a una población mestiza con costumbres peculiares que irían cimentando la nueva nación. La sociedad novohispana del siglo XVIII fue el resultado de estas mezclas que las autoridades habían tratado inútilmente de impedir. Sin embargo, no fue sino hasta este siglo, cuando este mestizaje masivo ya era evidente, que surgió una verdadera preocupación por distinguir las diferentes mezclas y calidades⁶, lo que dio lugar a una prolífica documentación por parte de las autoridades.

Así, en vísperas del siglo XVIII, a medida que se configuraba una sociedad cada vez más mestiza, en la que resultaba cada vez más difícil distinguir a los individuos según su origen, y sobre todo ante las crecientes críticas de los peninsulares y la circulación de la *teoría de la degeneración* procedente de los círculos ilustrados europeos, la élite americana necesitaba reivindicar su “blancura” y buscaba demostrar a cualquier precio su distanciamiento de las otras castas. Para los criollos, la sangre “mestiza” pasó a significar lo “impuro”, lo “ilegítimo”, mientras que para los ilustrados europeos pasó a designar lo “degenerado”, categoría que incluía a los propios criollos. De este modo, los criollos se vieron “atrapados” por un discurso que ellos mismos habían contribuido a desarrollar.

La circulación de ideas ilustradas y las nuevas teorías del incipiente cientifismo racial acentuaron la distinción entre españoles peninsulares y españoles americanos, perjudicando a estos últimos en cuanto a sus privilegios y posición social. A partir de entonces, los criollos se esforzaron por demostrar su pertenencia a la raza blanca y su talento para la literatura y la ciencia,

⁶ La “calidad” de un individuo abarcaba factores tales como su fenotipo, su legitimidad, su factor económico, su posición social y el trabajo que realizaban sus padres (Gonzalbo, 2013, p. 101).

demostrando que la “degeneración” del Reino se debía a las castas. En efecto, el discurso de las castas adquirió un nuevo tono y se aprecia claramente la creciente importancia que los criollos concedieron al linaje, prefigurando el nacimiento de una identidad mexicana, cada vez más distanciada de la matriz peninsular.

La importancia del discurso de castas se evidencia por la cantidad de productos culturales que han sido elaborados en torno a su lógica. Así, se puede identificar en varios textos producidos durante la era colonial – emanados tanto de las autoridades (correspondencias y documentación oficial) como producidas por literatos desde el virreinato – y su representación visual máxima es sin duda la pintura de castas⁷ (Figura 1).

⁷ La pintura de castas, también conocida como “cuadros de mestizaje”, se desarrolló casi exclusivamente en Nueva España durante el siglo XVIII y más concretamente en las ciudades de México y Puebla, aunque hay algunos ejemplos en Perú y el Caribe. Este género pretendía narrar el proceso de mestizaje y sus consecuencias en Nueva España. Para más informaciones sobre el tema, se puede consultar BRAGA, 2023.



Figura 1: Anónimo. Pintura de Castas., s. XVIII. Fuente: Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlan, Mexico.

Las pinturas de castas, en general, pretendían narrar el proceso de mestizaje y sus consecuencias en Nueva España. Las series constan de dieciséis (a veces veinte) unidades individuales, pero algunas están realizadas en un solo lienzo dividido en compartimentos. Cada unidad representa a dos padres, ambos de etnias diferentes, y con ellos, a su hijo o hija, resultado de esta mezcla.

Este hijo o hija se convierte, en la siguiente unidad, en el padre o la madre, generando así una nueva casta. De este modo, parten de las mezclas originales, es decir, españoles con indios, españoles con negros y negros con indios, para presentar los resultados de estas mezclas a lo largo del tiempo. Casi todas las series siguen el mismo patrón: comienzan con la unión de españoles e indios y su resultado, el mestizo o mestiza. Asimismo, todas terminan con las mezclas originadas por individuos de sangre negra. Estas castas formadas por personas de sangre africana o algunos de sus descendientes «degeneran» a lo largo de la serie como forma de comprobar que a ellas se debía la decadencia del virreinato.



Figura 2: Cabrera. De Español y Mestiza, Castiza. 1763. Fuente: Museo de América, Madrid.



Figura 3: Magón. De Albinos y Español, lo que nasce Torna atrás, 1754-1760. Fuente: pueblosoriginarios.com.

Según los especialistas del género, tales obras eran mayoritariamente de exportación, contribuyendo, pues a difundir una imagen de los diferentes grupos componentes de la sociedad novohispana.

Reproducción del discurso socio-racial novohispano en los relatos de viaje

El discurso de castas no sólo circuló dentro del virreinato, sino que fue reproducido por los europeos que llegaron a Nueva España. Así, además de la literatura oficial emanada tanto de la península como de las autoridades locales, existen testimonios de viajeros europeos que veían con inquietud a la sociedad indiana, sin distinguir su calidad. Algunos de estos viajeros prestan especial atención a las castas y, en ocasiones, hacen hincapié en la dificultad de distinguir unas de otras. En estos textos se reproducen de forma clara diversos prejuicios de la época. En algunas ocasiones, los criollos también son criticados

y descritos con desdén por sus “costumbres o la crianza en brazos de mujeres indígenas o mulatas” (Gonzalbo, 2013, p. 35).

También en el siglo XVII, el dominico inglés Thomas Gage publicó *The English-American, His Travail by Sea and Land* (1648), obra en la que relataba su estancia en las Antillas, y en particular en Guatemala y México, ambos pertenecientes al entonces virreinato de Nueva España. En este relato, se refiere a las castas y sus relaciones sociales. También expresa una valoración del temperamento ligado a la etnia.

[...] los que llaman mestizos. Esta casta es la de los hijos de Europeo y de India, y el número es tan crecido, porque hay varios Españoles pobres que se casan con mujeres del país, y otros que no se casan, sino que hallan medio de seducir a las inocentes Indias [...] Hay una infinidad de Negros y Mulatos que se han vuelto altivos e insolentes hasta el extremo de poner a los Españoles en recelo de una rebelión [...] (Gage, 1838, p. 174).

Otro testimonio que ilustra la visión de los viajeros europeos sobre la sociedad novohispana, y en particular sobre la población mestiza, es el del italiano Gemelli Careri, quien, al inicio del siglo XVIII, relata en *Viaje a la Nueva España* (1700), que “todos los negros y mulatos son muy insolentes, y se convierten nada menos que en los españoles [...]” (Gemelli Careri, 1917), además de mostrar, como se evidenciará más adelante, el resentimiento mutuo entre peninsulares y criollos.

Antonio de Ulloa, que recorrió parte de América en el último cuarto del siglo XVIII, cuando se dedicó a describir y comentar lo que le parecía relevante en estas tierras, en una época en la que, por un lado, el interés por clasificar y ordenar estaba en su apogeo, y, por otro, se intentaba proporcionar información detallada sobre las posesiones americanas, escribía en relación con la Ciudad de México:

Y volviendo a seguir sobre el vecindario se dirá que al de las personas de primera clase y al de los comerciantes sigue el de los artesanos y gentes de oficio, siendo muy crecido, pues así lo manifiestan los obradores y tiendas donde trabajan. En esta clase hay familias de todas especies: españoles, europeos, criollos, blancos y de sangre mezclada; de donde resultan las diversas castas que allí se conocen, unos que se aproximan más a lo español que a lo indio o de negro, y otros al contrario. Cada una de estas castas tiene un nombre particular por donde se distinguen entre

sí, pero en su clase se estima tanto como los otros porque no es sonrojoso en la línea de castas ser menos blanco que los de otra. Y así se ocupan en los mismos ejercicios, sin reparo ni distinción (Ulloa, 1987, p. 113).

Ulloa se refiere al nombre particular que se le daba a cada casta. Lo que este viajero deja claro es la interacción entre los grupos, cuando se refiere al hecho de que "se ocupan en los mismos ejercicios, sin reparo ni distinción", que ciertamente incluía a los criollos, quienes pasaron a formar parte de este complejo social visto como "degenerado".

Tanto los testimonios de los habitantes de Nueva España como los europeos que la visitaron apuntaban a la nocividad de las mezclas, vistas como un factor de decadencia de la sociedad, ya que las castas se habían multiplicado exponencialmente y, con españoles e indios pobres, empezaban a componer la plebe mexicana.

Las últimas décadas del siglo XVIII fueron marcadas por tensiones entre los diferentes grupos y, con la circulación de las nuevas ideas ilustradas y los intereses económicos peninsulares amenazando las posesiones americanas, las élites tradicionales y los criollos ilustrados comenzaron a mostrar fuertes desacuerdos. El rechazo mutuo entre americanos y peninsulares hunde sus raíces ya en el siglo XVI, entre los hijos de los conquistadores y los españoles peninsulares que llegaron al virreinato para ocupar los principales cargos en las administraciones civiles y eclesiásticas. Con el paso del tiempo, la distinción entre los dos grupos se haría más clara, degenerando en un prejuicio más dentro del discurso de castas.

El ya mencionado inglés Thomas Gage alude al odio mutuo entre españoles peninsulares y los nacidos en América:

Conviene advertir que en todos los estados de América pertenecientes a la corona de España hay dos clases de habitantes, tan opuestos entre sí como en Europa lo son los Españoles y los Franceses; a saber: los que han nacido en la metrópoli y van a establecerse en aquellas regiones, y los que nacen allí de padres españoles, y que los Europeos llaman criollos para distinguirlos de su clase. El odio que se profesan unos a otros es tal, que me atrevo a decir que nada puede contribuir a la conquista de la América tanto como esa división, siendo fácil ganar los criollos, y decidirlos a tomar partido contra sus enemigos, para romper el yugo, salir de la servidumbre a que están reducidos, y vengarse de la manera rigurosa que

los tratan, y de la parcialidad con que se les administra la justicia, por el favor de que siempre gozan los naturales de España (Gage, 1838, p. 18).

En sus comentarios, Gage también menciona la situación de exclusión en la que los criollos se encontraban en relación con los altos cargos políticos, señalando que hasta entonces, Nueva España no había tenido ningún virrey criollo⁸, ni oidor o presidente de audiencia, posiciones de destaque y prestigio supremo (Gage, 1838, p. 21).

A su vez, Giovanni Franceso Gemelli Careri, se muestra aún más incisivo cuando declara que:

Tienen [Las mujeres criollas] mucha inclinación por los europeos (a quienes llaman gachupines) y con ellos (aunque muy pobres) más a gusto se casan que con sus ciudadanos llamados criollos, aunque ricos; viendo a estos amantes de las mulatas, de las cuales han mamado, junto con la leche, las malas costumbres. De que al pasar alguno por las calles, le hacen burla, avisándose de tienda en tienda con la expresión: él es. Y por eso, algunas veces, los españoles apenas llegados a la ciudad, encolerizándose, les han disparado pistoletazos. En fin, ha llegado a tal punto esta competencia, que odian a sus mismos padres porque son europeos (Gemelli Careri, 1917, p.22).

Gemili Careri enfatiza aquí no solo el rechazo de las mujeres criollas a sus compatriotas, sino que expresa la misma preocupación planteada en los discursos en circulación por aquel tiempo, reproduciendo así la idea de que los americanos se asimilan a las castas, una vez que, a través de la leche de sus nodrizas, adquirieron sus características.

La relación, siempre conflictiva, entre españoles americanos y peninsulares se complejizó aún más durante el siglo XVIII, con la introducción de las reformas emprendidas por los Borbones. De hecho, una de las primeras medidas tomadas por los monarcas fue substituir a los funcionarios americanos por peninsulares en las administraciones de ultramar. Los americanos, al haber

⁸ Cabe mencionar que poco después de que Gage escribiera su relato, fue nombrado el primer virrey de origen criollo. Entre 1635 y 1640, Lope Díez de Aux de Armendáriz, nacido en Quito (entonces Virreinato del Perú), ocupó el cargo de Virrey de Nueva España. Siempre hubo excepciones durante el periodo virreinal, por lo que es posible encontrar son varios ejemplos de individuos que ocuparon cargos y dignidades que, en teoría, no podrían haber ocupado debido a su casta.

nacido en estas tierras, ciertamente tenían mayores intereses y podían convertirse en enemigos de la Corona que se esforzaba por limitar sus poderes para asegurar su hegemonía en los territorios americanos. En consecuencia, los criollos comenzaron a sentirse marginados en relación con los peninsulares, quienes comenzaron a ocupar cargos y a gozar de privilegios que, durante el siglo anterior, habían conquistado los americanos. Así, las aspiraciones del régimen borbónico, alimentadas por el espíritu ilustrado de la época y conocidas como "despotismo ilustrado", acabaron creando un abismo entre criollos y peninsulares, que se encuentra mencionado en varios de los relatos de viajeros a Nueva España. Los fragmentos reproducidos aquí también advierten sobre claros prejuicios que serían retomados por el cientificismo racial. En este sentido, las referencias a las "malas costumbres" transmitidas "por la leche" presentan un claro antecedente a la teoría de la degeneración.

En su trabajo *Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos*, probablemente escrito en 1763, el comerciante Joaquín Antonio de Basarás y Garaygorta reproduce una buena cantidad de prejuicios de aquella época con respecto a la raza, el género y el estrato social. Este es otro ejemplo de la aprensión europea de la realidad americana, preocupado por describir y catalogar su naturaleza y su gente. Basarás presenta una serie de informaciones "curiosas" de tipo etnográficas que integran su obra al lado de listas de recursos naturales. Es probable que dicho contenido respondiera a la curiosidad intelectual de su lector europeo, divirtiéndolo, pero con la intención de instruirlo. Las castas se enumeran junto con la fauna, la flora, los virreyes, los motines, entre tantas otras informaciones y, como tantos otros productos, se ilustran con grabados claramente inspirados por la pintura de castas.



Figura 5: O'Crouley, ilustrações da *Idea compendiosa* (1774). Fuente: Biblioteca Nacional, Madrid.

Parte de los textos de estos viajeros fueron publicados y traducidos en Europa contribuyendo así a vincular imágenes y prejuicios sobre la sociedad novohispana que cristalizaron en el imaginario europeo, algunos de ellos perpetuándose hasta la actualidad.

Los relatos de viaje del siglo XVIII en la historiografía

Los relatos sobre América y sus habitantes surgieron desde los primeros encuentros, pero no siempre fueron considerados por la historiografía como fuentes confiables, sino que eran a menudo vistos como fantasiosos o engañosos.

A partir del siglo XVIII, en un contexto de profunda transformación científica y de desarrollo del pensamiento ilustrado, los relatos de viaje pasaron

a ser tomados como portadores de veracidad, ya que sus escritores, testigos de lo que describían, plasmaban sus propias experiencias y observaciones concretas.

Los viajeros buscaban cada vez más el rigor científico al describir y relatar, utilizándose para este fin de mecanismos variados, tales como la recolección de datos a partir de consultas a documentos oficiales, o las conversas y entrevistas con autoridades o personas que juzgaban relevantes en la región, etc. Con esos recursos buscaban apoyar su argumentación en fuentes sostenibles.

En una época en la que los filósofos de gabinete teorizaban sobre América sin nunca haber puesto los pies en ella, los relatos de viajeros se presentan como fuente primaria, abriendo la puerta a discusiones sobre el “hacer historia”.

Referencias bibliográficas

- Bhabha, H. K. “A questão do "outro": diferença, discriminação e discurso do colonialismo”. In: BUARQUE DE HOLLANDA, *Pós-Modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- Basarás, José Antonio. *Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos. Descripción acompañada de 106 estampas de colores (1763)*. México: Landucci editores, 2006.
- Campos, Carlos Federico. *El discurso de castas novohispano: Ficción y realidad*. Monterrey, 2014.
- Campos, Carlos Federico. “Los criollos novohispanos frente a la teoría de la degeneración: de la apologética a la reivindicación”. *En-claves del pensamiento*, enero junio 2017.15-40.
- Clavijero, Francisco Javier. *Historia Antigua de México*. Londres: Ackerman, 1826.
- Clavijero, Francisco Javier, *Historia antigua de México. Facsimilar de la Edición de Ackermann 1826*, prólogo de Luis González, epílogo Elías Trabulse, México, Factoría Ediciones, 2000.
- Gage, Thomas. *Nueva relación que contiene los viajes de Tomás Gage en la Nueva España*. Paris/Roma: [s.n.], 1838.
- García, Gregorio. *Origen de los Indios del Nuevo Mundo e Indias Occidentales*. Valencia, 1607.

- Gemilli Careri, Giovanni Francesco.. *Viaje a la Nueva España*. México, 1917. Disponível em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000043817&page=1>>. Acesso em: 10 outubro 2022. Versão digital traduzida.
- Gerbi, Antonio (1982). *La disputa del Nuevo Mundo*, MéxicoD.F.: Fondo de Cultura Económica
- Gonzalbo, Pilar. “La trampa de las castas”. In: ALBERRO, S.; GONZALBO, P. *La sociedad novohispana: Estereotipos y realidades?* El Colégio de México, 2013. p. 15-193.
- González Esparza, Victor Manuel. *Resignificar el mestizaje tierra adentro. Aguascalientes, Nueva Galicia, siglos XVII y XVIII*. San Luis Potosí: Colegio de San Luis, A.C., 2018.
- Hartog, François, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005. DOI : [10.4000/books.editionsehess.1373](https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.1373)
- Kupperman, Karen Ordahl (1995). “The changing definition of America”, en: Kupperman, K. O. (ed.) *America in European Consciousness*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Lander, Edgardo. *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2005.
- Linneo, Carl. *Systema Naturae*. Estocolmo: Laurentii Salvii, 1758.
- Llaguno, José. A. *La personalidad jurídica del indio y el III Concilio Provincial Mexicano (1585)*. México: Porrúa, 1983.
- O' Gorman, Edmundo. *A Invenção da América*. São Paulo: UNESP, 1992.
- Pagden, Anthony (1993). *European encounters with the New World: from Renaissance to Romanticism*, New Haven: Yale University Press.
- Pauw, C. *Selections from Mr. Paw*. Londres: R. Cruttwell, 1795. Disponível em: <<https://archive.org/details/selectionsfrommp00pauwarch/page/n13/mode/2up>>. Acesso em: 15 novembro 2022. versão digitalizada.
- Pratt, Mary Louise (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Quijano, Anibal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. In: (COMP.), E. L. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias*

sociales. Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires: CLASCO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.

Sebastiani, S. “Cuando América entró en la “disputa del Nuevo Mundo”: la escritura de la historia y la formación de las disciplinas a través del Atlántico (1770-1810)», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Colloques, mis en ligne le 24 février 2020, consulté le 29 janvier 2025. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/79176> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.79176>

Ulloa, Antonio. “Descripción de una parte de la nueva España”. In: SOLANO, F. D. *Antonio de Ulloa y Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987. p. 113-114.

LAS EMOCIONES COMO RECURSO NARRATIVO EN LA HISTORIOGRAFÍA DECIMONÓNICA SOBRE LA REVOLUCIÓN DE HAITÍ

Marc Sorribas Vilarrocha¹

El objetivo general de mi investigación, del cual se desprende el análisis que aquí presento, es trazar una trayectoria de la historiografía sobre la Revolución de Haití escrita en España durante las primeras décadas del siglo XIX. Para ello, tomo como punto de partida los estudios sobre los usos públicos de la historia, un problema de múltiples matices –la cuestión de la objetividad, la recurrente insuficiencia del lenguaje para captar satisfactoriamente las realidades pretéritas a ojos de nuestro presente, los sesgos ideológicos que condicionan las formas finales de los discursos históricos, etc.– e intensamente atendido por la historiografía desde las últimas décadas del siglo XX (Novick, 1997; Corti, Moreno y Widow, 2019; Lewis Gaddis, 2004). De la mano de autores como Pedro Ruiz Torres (2015) o Nicola Gallerano (2007), participo de una aproximación al estudio de la historiografía que reusa el establecimiento de distinciones demasiado drásticas entre la elaboración metódica del saber

¹ Investigador predoctoral en el Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universitat de València (España). Ha formado parte del proyecto europeo CIRGEN: Circulating Gender in the Global Enlightenment. Ideas, Networks, Agencies (ERC Advanced Grant 2017-787015).

histórico y su condición de discurso escrito desde su presente y para su presente.

Muchos autores, como Paulina Kewes (2005), Cañizares-Esguerra (2008) o Richard L. Kagan (2010) ya han demostrado la enorme potencialidad que puede tener incorporar las lecciones extraídas de los debates sobre los usos públicos de la historia al estudio de cronologías anteriores a la historia reciente. Todos estos trabajos evidencian que la identificación en los textos de intencionalidades más allá del genuino deseo de conocimiento, no sólo no los desvirtúa como fuentes historiográficas, sino que intensifica su interés en la medida en que permite mostrarlos como documentos vivos, recuperando la utilidad que pudieron tener para sus autores y para los lectores de su tiempo. Porque, evidentemente, también las plumas de los autores del siglo XIX se vieron expuestas a las circunstancias de sus propios presentes. De acuerdo con esto, atribuyo a las obras de historia una doble potencialidad: nos informan sobre un determinado aspecto del pasado, pero también están cargadas de información sobre el contexto que los vio nacer. Si analizamos detenidamente los discursos historiográficos, podremos identificar muchas de las circunstancias que condicionaron la manera como los autores observaron, comprendieron y explicaron ese determinado pasado.

Con todo, la historiografía sobre la Revolución de Haití escrita a principios del siglo XIX deviene un caso de estudio interesantísimo. Por un lado, permite seguir profundizando en la comprensión de cómo se fraguó el saber histórico sobre el proceso en un momento tan crucial para la disciplina, entre las postrimerías de la modernidad y las tempranas andanzas del mundo contemporáneo. Por otro lado, la construcción de los sentidos históricos de la Revolución de Haití puede comprenderse también a la luz del diálogo que los autores establecieron entre las noticias llegadas de la isla caribeña y sus concepciones previas sobre aspectos tan decisivos como las ideas revolucionarias, las disputas entre los imperios europeos o, sobre todo, la negritud como categoría racial cargada de connotaciones. Dialogo establecido, a su vez, a la sombra de los grandes procesos que atravesaron la irrupción de España en el siglo XIX, como la pérdida de colonias americanas o la invasión de las armas napoleónicas.

Muchas cuestiones, como puede comprobarse, afloran en la lectura de las obras sobre la Revolución de principios del siglo XIX. Evidentemente, el presente de sus autores está allí, latente en cada página escrita sobre el pasado haitiano. En realidad, decir esto a la sombra de montones y montones de libros sobre la compleja relación entre ambos tiempos, podría parecer una obviedad. Se trata de convertir estas reflexiones en herramientas de trabajo, en maneras de proceder en el análisis, que permitan comprender mejor y en toda su complejidad las obras historiográficas, entendiéndolas, como decía, como discursos vivos en sus contextos de publicación y en el de sus lectores a través de los siglos. Algunas preguntas empiezan a tomar forma, aunque, naturalmente, disto mucho de poder ofrecer una respuesta: ¿cómo afrontan los autores hispánicos la narración de los acontecimientos revolucionarios ocurridos en Haití?, ¿cómo dialogan al hacerlo con concepciones previamente asumidas sobre la negritud o sobre la revolución?, ¿de qué manera los acontecimientos que marcan la historia de España y América a principios del siglo XIX influyen en los sentidos dados a la Revolución de Haití por los autores?

Una dificultad fundamental es el hecho que el estudio de la historiografía sobre Haití producida en España a principios del XIX requiere la elaboración de un corpus de fuentes prácticamente desde cero. Pese a este hecho, que determina la necesaria provisionalidad de todas las ideas aquí planteadas, he podido realizar una primera aproximación al tema a partir del análisis de un grupo de tres obras relacionadas con la figura de Juan López Cancelada², periodista natural de El Bierzo (León, España) que vivió una parte importante de su vida en México. Cancelada es conocido, sobre todo, por su desempeño como director de la *Gaceta de México*, ocupación que abandonó cuando regresó a la Península. Recalando en la Cádiz asediada por las armas francesas, se mostró muy activo en el seguimiento de los debates de la naciente política parlamentaria, en la cual procuró incidir –tras negársele su concurrencia como diputado por Nueva España– a través de la fundación de publicaciones periódicas como el *Telégrafo Mexicano*.

² Hasta el momento, conocemos dos trabajos dedicados a la biografía de Cancelada, realizados por Verónica Zarate Torcano (1986) y Jesús Paniagua Pérez (2007).

Cancelada es un personaje interesantísimo por múltiples razones: un leonés emigrado a México que llegó a dirigir una de las principales publicaciones periódicas del virreinato de Nueva España. Desde su posición, además, participó activamente en la vida política del territorio, con un incansable apoyo, desde las páginas de su periódico, a la causa de los fieles al trono español ante los crecientes rumores de revolución y, sobre todo, ante la omnipresente amenaza del imperio británico. Personaje incómodo, aun así, también para los monárquicos, por ser capaz, al tiempo que exaltaba las virtudes cesáreas de Fernando VII, de reconocer sin ambages ciertas virtudes del gobierno del emperador Bonaparte (Cancelada, 1807). Cancelada terminó su periplo americano en 1810, cuando puso rumbo a la Península, desembarcando en la Cádiz asediada por las armas francesas. Desde allí, sin abandonar su labor periodística –fundó y dirigió el *Telégrafo Mexicano*– siguió activamente los debates de la naciente política parlamentaria, con especial atención a las cuestiones concernientes a la gestión de los territorios americanos (Cancelada, 1811).

El interés que Cancelada puede suscitar como personaje histórico, por tanto, parece fuera de toda duda: su biografía se ve directamente atravesada por muchos de los elementos fundamentales para comprender el mundo hispánico en el paso del siglo XVIII al siglo XIX. Asimismo, para mí el personaje resulta interesante por una cuestión más concreta: a partir de su labor como escritor, editor y distribuidor de textos –también como lector– podemos reconstruir un corpus de tres obras publicadas sobre la Revolución de Haití en el periodo estudiado y que circularon por el espacio hispánico. Cancelada, inmerso en procesos políticos de tal envergadura como la preparación de los alzamientos independentistas en México o la Guerra del Francés en España, se ocupó en leer, escribir y publicar sobre la Revolución Haitiana, convertida para él en un auténtico “pasado en disputa”³. ¿Por qué editar un texto sobre el proceso

³ Enzo Traverso (2012) defendía el pasado como “un campo de batalla constante”, donde se lucha por la verdad de los hechos, así como por las formas de narrar y recordarlos, con el objetivo de fijar unos determinados imaginarios históricos en el presente, que inciden en la construcción de imaginarios sobre el futuro. En concreto, el concepto “pasado en disputa” lo tomo de Juan Carlos Arboleda-Ariza, Santiago Bavosi y Gabriel Prosser Bravo (2020).

haitiano en una ciudad americana fracturada entre los defensores de la Monarquía y las voces que clamaban por la independencia? ¿Por qué escribir sobre Haití en una ciudad sometida al asedio francés?

De las tres obras referidas, la primera es la *Vida de J. J. Dessalines, jefe de los negros de Santo Domingo*. El original, escrito en francés por Louis Dubroca, apareció en París en 1804 y sólo un año después ya podía leerse en castellano gracias a una traducción publicada anónimamente en Madrid. Esta edición fue la que llegó a manos de Cancelada, en México, y a partir de la cual preparó su propia edición, añadiendo nuevos elementos como algunas notas introductorias y una serie de diez grabados. Esta edición mexicana apareció en 1806 y fue distribuida como suplemento de la *Gaceta de México*. La segunda obra es una *Historia de la isla de Santo Domingo*, continuada hasta los últimos acontecimientos durante la insurrección de los jefes negros, publicada anónimamente el mismo año de 1806 y que podría leerse como un intento de segunda parte de la *Vida*, es decir, una narración de los hechos posteriores a la muerte del autoproclamado emperador haitiano. Al menos, así es como se refiere a ella Cancelada en el prefacio de la tercera obra analizada, el *Código formado por los negros de la isla de Santo Domingo de la parte francesa hoy Estado de Haití*, publicada en Cádiz en 1810. Esta obra, con el periodista ya como autor único, se presenta como un compendio de materiales para la preparación de una historia de la Revolución Haitiana que, Cancelada nos dice, pretendía escribir cuando regresara a México, algo que nunca sucedió (1810, iv).

Más allá de las características concretas de cada una de estas obras, en las que no puedo detenerme, con una primera lectura ya pueden detectarse algunas de las utilidades políticas que se desprenden de la manera en que los autores narraron los hechos ocurridos en la isla caribeña. Puede observarse, por ejemplo, que la *Vida* y la *Historia*, escritas en un momento de conflicto abierto entre España y el imperio británico, constituyen claros alegatos contra las injerencias inglesas en los espacios coloniales, identificándolas como el principal detonante del alzamiento de los esclavos negros. En manos de Cancelada, la *Vida*, además, ve incrementado su contenido antirrevolucionario, sirviendo al director de la *Gaceta* como argumento para

reforzar la idea de los peligros inherentes a una descontrolada e irresponsable difusión de los ideales de igualdad y libertad por los territorios americanos – debe recordarse, como decía, su férrea oposición a cualquier idea de independencia política respecto de la Monarquía. El *Código*, escrito unos años más tarde y en un clima político totalmente nuevo con la guerra abierta contra Francia y los primeros pasos del proceso constituyente gaditano es, en el fondo, una pieza de propaganda antinapoleónica, donde Cancelada incluso llega a comparar al emperador francés con Dessalines, que aparece a ojos del lector como el bárbaro líder de una turba de salvajes negros sedientos de sangre.

Todas las cuestiones mencionadas sobre las posibles lecturas políticas de estas tres obras sobre la Revolución son de un enorme interés y ya he tenido ocasión de explorarlas más detalladamente en otras comunicaciones. No obstante, aquí pretendo llamar la atención sobre un aspecto que me sorprendió durante la lectura: en todas ellas, pueden encontrarse de manera recurrente pasajes cargados de un intenso contenido emocional, en el sentido en que constantemente se ponía en juego una especie de apelación a la sensibilidad, no solo de los lectores, sino también de los propios autores. Considero que estos elementos, lejos de aparecer como meros adornos retóricos, podrían funcionar dentro de los textos como recursos narrativos esenciales para la construcción de cierta interpretación de la Revolución de Haití. Es desde esta hipótesis que propongo el análisis de algunos de estos pasajes, tratando, a partir de ellos, de reflexionar sobre el papel que la historia de las emociones puede cumplir en el estudio de los discursos historiográficos.

Para comprender mi propuesta interpretativa, es necesario establecer la hipótesis de partida respecto a los sentidos que las obras analizadas confirieron a la Revolución. En este sentido, como ya he avanzado, sostengo que las tres participan de lo que podríamos denominar una visión apocalíptica de los hechos acaecidos en la isla de Santo Domingo, desde 1791 en adelante. Tomo este concepto de Johanna von Grafenstein (2011), que lo empleó en su trabajo sobre la recepción en las posesiones coloniales vecinas de las noticias sobre la Revolución. En su estudio, Grafenstein plantea la existencia en estos territorios de dos grandes líneas interpretativas: la primera, muy poco frecuente, realizaba ciertas lecturas positivas del caso haitiano, basadas sobre todo en la idea de

oportunidad económica por el descenso productivo de Santo Domingo y en la de constituir una fuente de inspiración para luchar por la independencia política nacional; la segunda, mucho más habitual, consistió en las mencionadas imágenes apocalípticas de los acontecimientos, con relatos que insistían morbosamente en describir escenas de violencia y destrucción.

En esta interpretación negativa de la Revolución, evidentemente, jugó un papel fundamental la racialización de los revolucionarios: el relato de destrucción de las haciendas y cuerpos de los colonos blancos se fundamentó y reforzó con la insistencia en la naturaleza supuestamente salvaje y monstruosa de los negros, empleada esta como una categoría racial y como un marcador de otredad (Casas Castañé, 1999; El Idrissi, 2023). Esto se comprende mucho mejor de la mano de Michel-Rolph Trouillot (2017), que explicó cómo los autores occidentales debieron dialogar con sus concepciones previas de la negritud para afrontar el reto epistemológico de narrar una Revolución que, en realidad, se antojaba imposible incluso mientras se estaba produciendo. La naturaleza vengativa y brutal de los esclavos negros se convirtió en el fundamento básico para comprender aquellos “hechos imposibles”, vaciándose así estos de su contenido explícitamente político. Considero que en las tres obras analizadas para este trabajo puede comprobarse cómo las emociones pudieron cumplir un papel clave en la construcción del relato apocalíptico sobre la Revolución, basado en el “miedo al negro” y, sobre todo, en la codificación a través de él de mensajes políticos para sus presentes.

Incluso antes de la aparición en México de su edición de la *Vida*, el propio Cancelada ya advertía a sus lectores desde las páginas de la *Gaceta* de la necesidad de prepararse emocionalmente para soportar el conocimiento de las desgracias acaecidas en la isla de Santo Domingo. Era necesario, en definitiva, preparar “el tierno y sensible corazón de los hijos de Nueva España a una lectura muy ajena a sus suaves costumbres”. Esta lectura consistía en describir una historia “horrorosa”: “desde el año de [17]91 hasta el presente los Negros de Santo Domingo han ido quitando la vida con los martirios más atroces e inhumanos a más de dos millones de Blancos europeos y criollos”. Cancelada, incluso, advertía: “¡Llega el caso de tener que arrojar a un lado el libro por no poder sufrir el alma la consideración de tantas atrocidades!” (*Gaceta de*

México, 1806, nº 104, 851-852). En efecto, en la *Vida* es una constante la narración de innumerables episodios de martirios infligidos por los revolucionarios a los colonos blancos. También su autor se enfrenta en ocasiones a la conveniencia de no compartir con el lector los detalles de episodios tan hirientes y dolorosos:

Infeliz el francés que llegaba a caer en manos de estos tigres, porque jamás quedaban satisfechos, por más espantosos que fuesen los suplicios que inventaban cada día, y que no pueden describirse porque hacen estremecer de horror, si la pluma no se negase a describirlos (Cancelada, ed., 1806, 357).

El autor de la *Historia*, con palabras muy semejantes, comunicaba a sus lectores la decisión de evitarles el conocimiento de algunos detalles macabros sobre los crímenes perpetrados por los revolucionarios, en aras de salvaguardar su civilizada sensibilidad: “podríamos describir en prueba de esta aserción los vergonzosos excesos a que se entregaron estos monstruos, pero temiéramos ofender demasiado la sensibilidad” (Anónimo, 1806, 86). Asimismo, puede leerse que el autor de la *Historia*, como expresaba Dubroca en voz de su traductor, experimentó en sus carnes la turbación provocada por los hechos narrados, dificultándole incluso continuar con la escritura: su mano flojeaba también ante la desagradable tarea de relatar las barbaries perpetradas por los negros.

El alma toda se remueve, la pluma escapa de las manos cuando es preciso escribir que más de cien mil hombres casi salvajes, habituados a cometer todas las barbaridades que desolan las provincias de África, se aprovechan de la oscuridad de la noche para echarse sobre los tranquilos y confiados colonos (idem, 96).

En todos los fragmentos citados se observa, no solo la apelación a los sentimientos de los lectores, sino también la irrupción de los cuerpos de los autores, que se estremecen, que casi se paralizan ante los horrores que describen. Esta corporalidad de los autores, esta herida en su sensibilidad, en realidad, nos dice poco –quizás nada– de lo que realmente sintieron al conocer y relatar los acontecimientos de la Revolución de Haití. Ciertamente, debemos tener presente la precaución en la que insisten prácticamente todos los

especialistas en la historia de las emociones: en la práctica histórica, nos situamos ante vestigios del pasado que, como artefactos culturales, siempre se encuentran mediados, codificados a través de un lenguaje, lo que implica ausencia de espontaneidad, selección de palabras, silencios... (Plamper, 2014; Barrera y Sierra, 2020; Bolufer, 2016). Apelación a ciertos sentimientos, emociones o sensaciones que, en definitiva, deben leerse desprovistos de su contenido experiencial o vivencial. El autor nos dice que se estremece de dolor, pero es evidente que yo pecaría de ingenuo si afirmara que, sin duda, escribiendo sintió miedo.

Establecida esta consideración, pienso que la búsqueda de la utilidad del estudio de las emociones para el análisis de la historiografía desde el punto de vista de los usos públicos de la historia, debe transitar por otros caminos. En el caso planteado, creo que estas pueden resultar de mucha utilidad si se las considera, dentro del análisis textual de los discursos históricos, como recursos narrativos empleados por los autores con, al menos, dos intenciones claras. En primer lugar, dotar de una retórica emocional el discurso apocalíptico de la Revolución permite, sin duda, reforzar el impacto de este entre los lectores. Todavía más, considerando que el dicho relato se asocia indisolublemente – recordemos, de nuevo, los planteamientos de Trouillot – con concepciones de la negritud heredadas de los siglos pretéritos y que reforzaban un sentimiento de “miedo al negro” por el salvajismo y brutalidad inherentes a su naturaleza. No escasean en estas obras, en efecto, pasajes donde la actitud monstruosa y fiera de los revolucionarios se asocia a sus “ardientes tierras de origen” (Cancelada, ed., 1806, 274), en una lógica que recuerda a la tan popular teoría monogénica sobre la diversidad humana (Dorlin, 2020, 314-327).

La categoría racial de “negro”, con sus connotaciones negativas – salvajismo, brutalidad, voracidad sexual, etc. – es fundamental en la construcción de los discursos históricos sobre Haití, empleada siempre como un marcador de otredad (Todorov, 1991; Schaub y Sebastiani, 2021), es decir, funcionando como una “identidad atribuida”. Es con este concepto con el cual Mónica Bolufer e Isabel Morant denominaron las “formas de identificación y categorización de un individuo o un grupo por parte de los otros” (2012, 318). Así entendido, las apelaciones a los revolucionarios como monstruos o salvajes,

siempre a partir de su atributo racial, establecerían también una distinción fundamental, una otredad insalvable respecto a un “nosotros” que contemplaría con estupor los crímenes de los negros. Es en este punto en el cual la retórica sentimental analizada adquiere sentido, ya que permite crear una complicidad entre autores y lectores, miembros de una misma “comunidad emocional”⁴ en las antípodas de la barbarie haitiana, que hiere sus sensibilidades civilizadas.

Considero que la retórica emocional, en los casos expuestos, no sólo sirve para edificar y consolidar el relato apocalíptico de la revolución, sino que es justo en esta apelación a la “sensibilidad herida” de los lectores –y, con ellos, de los autores– donde reside el potencial aleccionador del pasado haitiano. Es decir, los autores insisten en proponer a los lectores una sensación de horror y miedo ante lo ocurrido en la isla de Santo Domingo porque es justamente desde ese miedo desde el cual puede funcionar el mensaje político que se desea transmitir a través de la historia de la Revolución. Esta segunda intencionalidad del discurso emocional, estrechamente relacionada con la primera, se comprende mucho mejor tras leer este fragmento de la introducción de *Cancelada al Código*:

A la verdad, si no fuese preciso escribir los hechos de ellos [los negros rebeldes] para precaver a las edades futuras de los daños que nosotros hemos experimentado, sería prudencia correr el velo a la parte de esta historia, pero como también nos puede ser de gran importancia para salvar la patria del yugo que pretende imponernos uno de ellos, no hay remedio sino tomar la pluma y arrastrar con la tediosa fatiga de referir hechos que estremecen la humanidad (Cancelada, 1810, 19-20).

En gran medida, Cancelada condensó en este puñado de líneas todo lo que trato de explicar aquí. El autor asume que sería mejor para los corazones de sus lectores no tener que conocer jamás los excesos a los que se entregaron los rebeldes haitianos; sería mejor ahorrarles la lectura de una historia tan terrible. Terrible, pero por eso, justamente, necesaria: Cancelada creyó preciso inmortalizar con la pluma la memoria de aquella Revolución, absolutamente

⁴ Tomo el concepto aquí con las precauciones debidas, siendo consciente del intenso debate que su aplicación ha generado y sigue generando en el ámbito de la historia de las emociones.

necesaria para disuadir a las generaciones futuras de emprender los mismos caminos que condujeron a tan dramático escenario –confiar en Francia, quizás, o defender irresponsablemente los ideales de libertad e igualdad humana... La Revolución Haitiana se considera una historia aterradora y es por eso por lo que convenía que los españoles la conocieran. Desde ese terror, desde la turbación ante sucesivas descripciones de torturas y muertes, los españoles en pie de guerra contra Napoleón podrían aprender la lección.

¿Y cuál es esa lección? ¿En qué medida conocer los hechos ocurridos en Haití puede ser “de gran importancia para salvar la patria”? ¿Por qué considera Cancelada que vale la pena llevar a cabo esa tediosa labor? Para comprenderlo es necesario indagar en el contenido del *Código*: esta obra, aparte de incluir la traducción de disposiciones legales haitianas y notas biográficas sobre algunos de los principales líderes revolucionarios, consta también de un fragmento titulado “Paralelo entre Dessalines y Napoleón” (Cancelada, 1810, 19-28). La composición de este breve texto es sencilla: Cancelada cita de la *Vida* episodios de crueldad y violencia ejercidas contra los colonos blancos por parte de Dessalines, encarnación de todo lo monstruoso y salvaje de los rebeldes; asimismo, intercala entre ellos párrafos en los que afirma que Napoleón y sus soldados están cometiendo los mismos crímenes contra la población española. En este juego de semejanzas entre uno y otro “monstruo”, es el francés el que sale más perjudicado, pues es a él al que debe temerse todavía más, ya que mientras Dessalines luchó por desembarazarse del yugo del emperador y liberar a su pueblo de la esclavitud, Napoleón lucha por imponer la tiranía y sus cadenas sobre el pueblo español.

De las tres obras analizadas, quizás este sea el pasaje donde más claramente puede identificarse la instrumentalización de la historia de Haití por parte de los autores para ponerla al servicio de sus objetivos políticos. Cancelada acude a la Revolución de Haití, recupera la figura histórica de Dessalines –que conoce bien– porque ésta, envuelta de las connotaciones inherentes a su racialización como negro –bárbaro, vengativo, sanguinario– y asociada al relato apocalíptico sobre la Revolución, le permite establecer un juego de semejanzas con el que denigrar la imagen de Napoleón. Para que este ejercicio comparativo surta efecto, para permear en los ánimos de los lectores

españoles la convicción de que deben combatir sin ambages al invasor francés, su lectura debe herirles el alma, debe estremecerles el corazón: es desde el miedo al “salvaje africano” Dessalines, desde donde podrá nacer el deseo de combatir al “civilizado europeo” Napoleón (idem, 19).

“Prepara mientras tu corazón, lector, para que pueda resistir el acervo dolor que va a experimentar al ver la conducta de estos dos monstruos, azote de la humanidad de nuestro siglo” (idem, 21). Así advertía Cancelada a sus lectores justo antes de proceder con el paralelo entre el emperador haitiano y el emperador francés. Cancelada empleaba en el *Código* prácticamente la misma fórmula que, cuatro años antes, había utilizado en la *Gaceta de México* para presentar su edición de la *Vida*. ¿Por qué esa insistencia en advertir al público de lo hiriente del relato? Creo que ha quedado evidenciado que, en las tres obras, los autores propusieron una lectura de la Revolución de Haití que debía resultar dolorosa, aterradora, que debía “herir la sensibilidad” de cualquier alma civilizada. Incluso los autores participaban explícitamente de este dolor, expresando su turbación al relatar hechos de insoportable barbarie. Podría detenerse aquí mi análisis, con una lectura plana, leyendo miedo donde pone miedo, representando aterrado al autor cuando escribió que la historia de Haití se le antojaba aterradora. Con todo lo explicado, sin embargo, es evidente que decir esto es no decir nada.

Escribir no es nunca un acto espontáneo. Los autores decidieron describir cómo la turbación por el horror de la Revolución de Haití les impedía prácticamente sostener la pluma. Podemos imaginarlos revisando el texto e introduciendo esa nota de inmediatez, esa ilusión de narración vívida y directa en la que afloran, sin poder remediarlo, las emociones que les generaba lo narrado. Seguramente vosotros también habéis contado alguna vez una historia triste y las palabras se os han agolpado en la garganta, rasgando la voz, empujando unas lágrimas. La emoción es, por definición, fugaz. Es una experiencia, además, genuinamente íntima, que irrumpe en nuestros cuerpos sin aviso, sin control, para marchar al instante sin dejar –casi nunca– rastro. Se trata de una experiencia, sin duda, inaccesible y, en ocasiones, incluso imperceptible desde fuera del propio cuerpo. Esta circunstancia se intensifica exponencialmente si hablamos de las emociones vividas y sentidas por

personas a las que solo conocemos a través de la espesa losa de los siglos. ¿Qué significaría en el siglo XIX que a alguien le doliera el alma?

Antoine Roquentin, una vez instalado en Bouville e inmerso en su labor de reconstruir la vida del Marqués de Rollebon, también dudó: ante las contradictorias peripecias de su personaje, lamentaba no poder escudriñar su interior, comprobar amargamente que algunos vacíos sobre la biografía de ese individuo al que conocía perfectamente no podrían jamás llenarse. Rollebon ya no existía, se había disuelto en el pasado y con él su cuerpo y sus silencios. Así lo leemos en el diario de Roquentin: “no creo que el oficio de historiador predisponga al análisis psicológico. En nuestro trabajo sólo tenemos que habérmolas con sentimientos a los cuales se aplican nombres genéricos, como Ambición o Interés” (Sartre, 1999, 19). Creo que Sartre, a través de su protagonista, apuntaba aquí una reflexión fundamental para comprender la propuesta esbozada: sabemos que el miedo es algo que precede a las palabras, incluso precede al grito o al sudor frío; lo sabemos, pero, aun así, lo único que nos queda son los textos, las palabras. Y no conviene fiarse ciegamente de las palabras: probad a escribir un día triste, con los ojos llorosos, que sois felices. Veréis que nada os lo impide. Hacedlo y quizás en un tiempo alguien lea vuestro diario y, al hacerlo, quizás llegará a la fácil conclusión de que aquel fue para vosotros un día dichoso.

El empleo de una retórica emocional por parte de los autores que escriben la historia de la Revolución de Haití, como avanzaba antes, nos puede decir poquísimos de sus emociones y quizás nada de las de sus lectores. Esto no significa que su estudio sea prescindible o poco interesante, sino que debemos reflexionar sobre su importancia desde otros puntos. En este caso, he tratado de argumentar que el análisis de este lenguaje plagado de sentimentalismo puede ser de extraordinaria utilidad a la hora de estudiar la construcción de los discursos historiográficos sobre la Revolución de Haití durante las primeras décadas del siglo XIX. Reflexionar sobre la retórica emocional, no solo nos ayuda a entender mejor cómo pudo funcionar el relato apocalíptico de la Revolución, basado en la asignación a los revolucionarios de toda una serie de connotaciones negativas derivadas de su racialización como negros. De hecho, el aspecto más interesante, a mi juicio, ha sido comprobar de qué manera la

apelación a la sensibilidad de los lectores, a partir de cierta performatividad de los autores –sitúan en su propio cuerpo lo que pretenden generar con su relato–, pudo servir también para codificar tras la historia de Haití, mensajes políticos para su presente.

Referencias bibliográficas

- Anónimo. *Historia de la isla de Santo Domingo, continuada hasta los últimos acontecimientos durante la insurrección de los jefes negros, especialmente en el año 1800 (VIII de la República Francesa) y siguientes hasta el presente de 1806*. Madrid: imprenta de Villalpando, 1806.
- Arboleda-Ariza, Juan Carlos; Bavosi, Santiago; Prosser Bravo, Gabriel. “El pasado en disputa: apuntes para la articulación de la memoria social y los imaginarios sociales”. En: *Athenea Digital*, 20 (3), 2020, 1-20.
- Barrera, Begoña; Sierra, María. “Historia de las emociones: ¿qué cuentan los afectos del pasado?”. En: *Historia y Memoria* (Número Especial: 10 años), 2020, 103-142.
- Bolufer, Mónica. “En torno a la sensibilidad dieciochesca: discursos, prácticas y paradojas”. En: Candau Chacón, María Luisa (coord.). *Las mujeres y las emociones en Europa y América: siglos XVII-XIX*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2016, 29-58.
- Bolufer, Mónica; Morant, Isabel. “Identidades vividas, identidades atribuidas”. En: Pérez-Fuentes Hernández, Pilar (ed.). *Entre dos orillas. Las mujeres en la historia de España y América Latina*. Barcelona: Icaria, 2012, 317-351.
- Cañizares-Esguerra, Jorge. *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Casas Castañé, Marta. “Racialización de prejuicios: las teorías racistas en el debate esclavista de la primera mitad del siglo XIX”. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, nº 155, 1999. Disponible en: <https://www.ub.edu/geocrit/b3w-155.htm>. Acceso el 15 mar. 2024.
- Corti, Paola; Moreno, Rodrigo; Widow, José Luis (ed.). *La utilidad de la Historia*. Gijón: Trea, 2019.

- Dorlin, Elsa. *La matriz de la raza. Genealogía sexual y colonial*. Iruñea: Txalaparta, 2020.
- El Idrissi, Sarra. “Racización, racialización: emergencias, resistencias y apropiaciones”. En: *Passarelle*, 24, 2023, 44-51.
- Gallerano, Nicola. “Historia y sus públicos de la historia”. En: *Pasajes*. Revista de pensamiento contemporáneo, 24, 2007, 87-97.
- Grafenstein, Johanna von. “Revolución e independencia de Haití: sus percepciones en las posesiones coloniales vecinas, 1791-1830”. En: *Tareas*, 138, 2011, 33-46.
- Kagan, Richard L. *Los Cronistas y la Corona*. La política de la historia en la España medieval y moderna. Madrid: Marcial Pons, 2010.
- Kewes, Paulina. “History and Its Uses: Introduction”. En: *Huntington Library Quarterly* 68 (1), 2005, 1-31.
- Lewis Gaddis, John. *El paisaje de la Historia. Cómo los historiadores representan el pasado*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- López Cancelada, Juan. *Ruina de la Nueva España si se declara el comercio libre con los extranjeros, exponense los motivos*. Cádiz: imprenta de Quintana, 1811.
- _____. *Código formado por los negros de la isla de Santo Domingo de la parte francesa hoy estado de Haití*, sancionado por Enrique Cristóbal, Presidente y Generalísimo, Cádiz: imprenta de Quintana.
- _____. *Decreto de Napoleón Emperador de los franceses sobre los judíos residentes en Francia, y deliberaciones que tomaron estos en su cumplimiento, con un resumen de otros sucesos interesantes*. México: Oficina de Mariano Zúñiga Ontiveros, 1807.
- _____. (ed.). *Vida de J. J. Dessalines, jefe de los negros de Santo Domingo*, con notas muy circunstanciadas sobre el origen, carácter y atrocidades de los principales jefes de aquellos rebeldes desde el principio de la insurrección en 1791, México: Oficina de Mariano Zúñiga y Ontiveros, 1806.
- Novick, Peter. *Ese noble sueño*. La objetividad y la historia profesional norteamericana. México: Instituto de Investigaciones Dr. José M^a Luis Mora, 1997.
- Paniagua Pérez, Jesús. “Introducción”. En: Baptista Pino, Pedro y López Cancelada, Juan. *Exposición sucinta y sencilla de la provincia del Nuevo*

Mundo y otros escritos, ed. Por Jesús Paniagua Pérez en colaboración con Antonio Reguera Feo y Miguel Ángel Jacinto Márquez Ruiz. León: Universidad de León y Junta de Castilla y León, 2007, 90-123.

Plamper, Jan. “Historia de las emociones: caminos y retos”. En: *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 36, 2014, 17-29.

Ruiz Torres, Pedro. “La controversia de los historiadores sobre la memoria histórica en España”. En: Forcadell Álvarez, Carlos; Yusta Rodrigo, Mercedes; et. al. (coord.). *El pasado en construcción: revisionismos históricos en la historia contemporánea*, 2015, 67-106.

Sartre, Jean-Paul. *La náusea*. Madrid: Millenium (El Mundo), 1999.

Schaub, Jean-Frédéric; Sebastiani, Silvia. *Race et histoire dans les sociétés occidentales* (XV-XVIIIe siècle). París: Albin Michel, 2021.

Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI, 1991.

Traverso, Enzo. *La historia como campo de batalla: interpretar las violencias del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Trouillot, Michel-Rolph. *Silenciando el pasado: el poder y la producción de la Historia*. Granada: Comares, 2017.

Zárate Toscano, Verónica. *Juan López Cancelada: vida y obra*. Tesis de maestría, UNAM, México: 1986.

GALDÓS E GOYA: A HISTÓRIA COMO PROCESSO

Margareth dos Santos¹

A proposta dessa discussão é refletir sobre algumas relações entre literatura e arte, mais especificamente, entre os *Episodios nacionales*, de Benito Pérez Galdós (1843-1920) e a série de gravuras de *Los Desastres de la guerra*, de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828)².

A escolha deve muito ao contexto relacionado à efeméride dos 180 anos de nascimento do Galdós, que ocorreu em 1843, e por conta dessa proximidade

¹ Prof^a Dr^a Margareth Santos: livre-docente em Literatura Espanhola pela USP, professora do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo (USP). Suas linhas de pesquisa compreendem o exame das relações entre literatura, história e arte no século XX, tanto na Espanha como no contexto ibero-americano na produção vinculada à Guerra Civil Espanhola e ao pós-guerra civil espanhola. Autora da obra *Desastres do Pós-guerra Civil Espanhola* e organizadora do dossiê *80 anos da Guerra Civil Espanhola: leituras e releituras* e Mapas da poesia hispânica dos últimos 30 anos (1990-2020). Revista *Caracol*. Desenvolveu o projeto de pós-doutorado *Joan Ponç e o Brasil: pintura e literatura em movimento* em que discute relações entre arte e literatura.

² Um fragmento desse texto foi publicado anteriormente na apresentação da seguinte tradução: PERÉZ GALDÓS, Benito. *Dona Perfecta*. Trad. Andréa Cesco e Wagner Monteiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2024.

temporal, resolvi prestar uma homenagem a esse escritor fundamental para pensar o século XIX na historiografia espanhola.

Para articular essa homenagem ao escritor canário é importante apontar algumas precisões estéticas e histórico-sociais no panorama da historiografia literária espanhola. Para tanto, recorro, inicialmente, ao crítico Ignacio Ferreras, em seu artigo “España y la modernidad: dieciocho notas” (2002, p. 20), em que aborda o embate entre os movimentos de modernidade e contra-modernidade em solo espanhol e, ao referir-se à literatura espanhola do século XIX, indica: “Liberales y carlistas, monárquicos y republicanos, progresistas y moderados, etc. Lo mismo ocurrirá al nivel de la cultura literaria, realistas tradicionales y románticos exaltados. Zorrilla y Espronceda, Fernán Caballero y Pérez Galdós etc. No hay ninguna posibilidad, por otra parte, de separar la actividad artística y sobre todo literaria de la ideología política del momento. Los vaivenes políticos inciden en la cultura directamente, sin pantallas”.

A partir dessas considerações, Ferreras sustenta que uma aproximação crítica à literatura espanhola do século XIX não pode deixar de considerar seu panorama conturbado histórico e político, conformado por diversas crises e disputas acirradas, que o país assistiu frente à dominação francesa e a consequente Guerra de Independência (1808-1813), retratada de maneira contundente por Goya em sua série *Los Desastres de la Guerra* (1810-1815).

De maneira muito sucinta, podemos apontar para um percurso histórico social marcado por distintos conflitos e acontecimentos: a Guerra de Independência (1808-1814), a promulgação de uma constituição democrática em Cádiz (1812), seguida pela desastrosa ascensão ao poder de Fernando VII, o rei “deseado”, cuja atuação absolutista oscilou entre intervalos democráticos, repressões e perseguições ideológicas violentas e revoltas, além, claro, das três guerras entre os Carlistas, conservadores, e os Isabelinos, liberais, até o triunfo de “La Gloriosa”, em 1868, que destronou Isabel e culminou na instauração da Primeira República em 1873, cuja breve vida (apenas dez meses) deu lugar à Restauração Bourbônica e novamente à monarquia em 1874 com os herdeiros de Isabel II.

Com esse panorama histórico brevíssimo e conturbado, podemos ter uma ideia do turbilhão em que se viram imersos os artistas e intelectuais espanhóis

ao longo do século XIX, muitos envolvidos diretamente nos conflitos e debates em que atuaram como políticos, militantes ou tenazes observadores e analistas da sociedade daquele momento. Essa estreita vinculação entre a história literária e o desenrolar conflituoso dos acontecimentos sociais, políticos e históricos fica evidente, por exemplo, quando nos deparamos com os 46 títulos que compõem as cinco séries dos *Episodios nacionales*, de Benito Pérez Galdós.

Mas, antes que esmiucemos, efetivamente, algumas questões correlatas aos *Episodios* e suas relações com a produção artística goyesca, gostaria de apresentar rapidamente o escritor e o artista.

Galdós y Goya: literatura, arte e história como processo

Gula fabuladora. Esse sintagma bem poderia ser uma das tantas características definidoras de Benito Pérez Galdós (1843-1920), afinal de contas, estamos falando de um autor que transitou em todos os gêneros de maneira profusa: romance (30); os *Episódios nacionais* (cinco séries com 46 textos); poesia (de juventude, 6 poemas); teatro (24 obras e 6 adaptações); narração (24); artigos (11 volumes publicados que reúnem cerca de 500 resenhas; 135 artigos; 40 comentários; 270 editoriais e 47 colaborações em diversos periódicos); entre prólogos, memórias, relatos de viagens, discursos e obras inéditas, ainda podemos somar mais quarenta e seis volumes.

Ora, sem dúvida, a definição cabe como uma luva. No entanto, ela é insuficiente diante da grandeza e da importância do autor canário, preocupado, ao longo de toda sua vida, em pensar a Espanha, seus problemas estéticos, éticos, políticos e históricos. Mas, nesse itinerário, os ângulos escolhidos por *Don Benito*, embora diversos, conservam uma constância: a escolha da narrativa e, em especial, do romance como a grande forma para pensar a história como processo e um genuíno desejo de entendê-la a partir da arte em suas distintas dimensões, literária ou não.

A partir dessa premissa, gostaria de explorar essas inclinações do escritor e suas nuances, mas sem perder de vista seu desejo de examinar a Espanha a partir de uma ideia de projeto nacional e de um programa estético, em que o

escrutínio da condição humana se impõe como sua principal preocupação. É essa condição, creio eu, que o une a Francisco de Goya y Lucientes.

O pintor aragonês elaborou sua obra ao longo de cinquenta e três anos. Suas primeiras gravuras foram feitas em 1773, com uma série de cópias de alguns quadros de Velázquez. Em 1790, na chamada “Década dos Caprichos”, o gravador passou uma temporada no palácio de verão da Duquesa de Alba, produzindo numerosos desenhos nos denominados Álbum A e Álbum B, dos quais surgiram as oitenta e três estampas da série *Los Caprichos*, publicada em 1799. Durante a Guerra de Independência contra os franceses – 1808-1814 –, Goya permaneceu a maior parte do tempo em Madri, onde realizou a série de *Los Desastres de la Guerra*, possivelmente entre 1810 e 1815. Essa obra, composta por oitenta e cinco gravuras, não foi publicada em vida.

Em 1815, Goya fez uma nova série de estampas, intitulada *La Tauromaquia* (1816) e composta por trinta e cinco gravuras. Admirador das touradas, ele se dedicou a contar a história desse tipo de espetáculo e as façanhas de toureiros ilustres. Suas últimas séries de estampas, *Los Proverbios* (1815-1823) e *Los Disparates* também datam dessa época, mas, assim como *Los Desastres*, foram publicadas posteriormente à morte do artista. De difícil interpretação, nessas séries encontram-se imagens que aludem, de maneira obscura, a críticas sociais e/ou políticas.

Em junho de 1824, o artista partiu para a estância mineral de Plombières, na França, a fim de cuidar de sua saúde. Estabeleceu-se em Bordeaux, onde realizou algumas litografias, usando uma técnica nova na época. Em 1826 e 1827 o pintor visitou Madri. No ano seguinte morreu aos 82 anos de idade, cercado por sua nora e seu neto Mariano.

Em boa parte dessas séries, Goya fará uma dura crítica à superstição, ao fanatismo e às ações escusas da Igreja e nisso também podemos detectar um ponto de intersecção entre o artista e o autor canário.

Um bom exemplo dessa confluência de críticas e de pensamento entre ambos se localiza em 1863, quando o jovem Benito Pérez Galdós, com apenas 22 anos, começa a colaborar com a *Revista del Movimiento Intelectual de Europa*, criada por Luis Francisco Benítez de Lugo, Plácido Sansón Grandy e Fernando León y Castillo (tão jovens como o nosso escritor à época) e com o

jornal *La nación*. Logo se vê que as preocupações do autor surgem em tema e título em suas colaborações: discutir os movimentos intelectuais europeus e não apenas os locais, e também interessar-se pela circulação de ideias políticas e estéticas em âmbito nacional. Não por acaso, Galdós, desde seus primeiros escritos, travou uma luta férrea contra a superstição e o fanatismo, daí seu esforço por desmitificar algumas questões da história espanhola em muitas de suas obras.

Neste mesmo ano em que inicia tais colaborações, ocorre um evento que marcaria profundamente o intelectual: o episódio que passou para a história como “La noche de San Daniel”, na qual, numa segunda-feira do dia 10 de abril de 1865, durante o governo Narváez, estudantes que faziam uma serenata em apoio ao reitor da Universidade Central de Madrid (Juan Manuel Montalbán) foram selvagemmente atacados pela Guarda Civil. O que deveria ser uma manifestação pacífica se transformou, por conta da intervenção desastrosa da *Guardia Civil*, em uma carnificina, com onze mortos e uma centena de feridos. O próprio Galdós, testemunha ocular do episódio, chegou a declarar, posteriormente, que recebera umas quantas “borrachadas” durante a repressão do ato.

Chamo a atenção para esse acontecimento porque ele apareceria, anos mais tarde, nos *Episódios nacionais* de Galdós, que assinala, claramente, uma inquietação que se plasma na articulação dialética entre ficção e história, tão cara ao autor. Portanto, é possível afirmar que, constantemente, o texto galdosiano está marcado por uma técnica realista em que a combinação entre presente e passado se espraia, e literatura e história se entrecruzam.

Dentro dessa conjunção (literatura e história), gostaria de relacionar arte e literatura a partir de dois movimentos: a exploração do conceito de campo de batalha e como tal ideia se concretiza imagetivamente em um dos *Episodios nacionales* e nos *Desastres de la Guerra*.

O campo de batalha como conceito

Ao tentarmos definir o conceito de campo de batalha é possível que a relação entre arte e palavra se faça presente, posto que a representação desse

espaço passou, por um longo período da historiografia literária, pela constituição de um imaginário largamente cultivado na pintura. Daí que vaguem em nossas cabeças figurações de campos panorâmicos, advindos do cânon artístico dos séculos XVIII e XIX, mimetizadas em vastas descrições e alimentadas pela precisão dos prosadores do XVIII ou pela gula fabuladora dos narradores do XIX. Nessas imagens saltam à vista paisagens distendidas, em que se travam batalhas intestinas e nas quais o elemento anedótico assume o protagonismo.

A partir desses dois grandes campos artísticos, o literário e o plástico, pode-se inferir que, se no âmbito literário a gula fabuladora pode ser rastreada em autores espanhóis do século XIX, como Pérez Galdós em seus *Episódios Nacionais*; na esfera das artes plásticas, um dos ícones europeus se localiza no século XVII, na figura de Jacques Callot (1592-1635), pintor francês reconhecido por retratar de maneira contundente as atrocidades da guerra no ducado italiano de Lorena, quando este é tomado por Luís XIII, em 1633.

Apesar da origem francesa, Callot viveu boa parte de sua vida na Itália, daí que tenha se colocado ao lado da cidade de Lorena na representação da barbárie bélica, em detrimento de sua nacionalidade. Sua série, *Les Misères et Malheurs de la Guerre*, de dezoito pranchas, apreende os aspectos da vida militar durante o conflito, as cenas de pilhagem, as execuções e as humilhações corporais dos inimigos do rei francês. Como exemplo célebre dessa conformação, pode-se apontar a gravura “L’Arquebusade”, em que vemos a execução de um homem amarrado a um tronco; sob o olhar de soldados e curiosos, vislumbra-se o momento em que a artilharia se prepara para executá-lo.



Figura 1: Jacques Callot. “L’Arquebusade”. *Les misères et malheurs de la guerre*, nº 12. Água-forte, 135 x 128 mm. Imagem cedida pelo British Museum ©Trusties of the British Museum.

Ao examinarmos a gravura, constata-se que, embora Callot retrate os horrores da guerra, ele cede à representação canônica da imagem do campo de batalha, ao manter o distanciamento da cena. Conformada panoramicamente e com inúmeros personagens que dissipam o olhar e distraem o espectador, a cena obedece a uma configuração em que se mantém a pose no campo de batalha, em contraposição à urgência e à proximidade do momento da execução. A partir desses elementos, caprichosamente dispostos, o artista reserva ao espectador uma cuidadosa cena de fuzilamento, com todos seus elementos anedóticos.

Mas, o amplo espectro figurativo do campo de batalha, ao longo da história das artes plásticas, também nos ofereceu formas diversas, nas quais o apelo visual desprende-se do aspecto panorâmico para recorrer a composições minuciosas, em que a dor e a morte delineavam-se com uma cercania asfixiante. Nessas propostas, desobedientes ao cânone neoclássico, destacam-se as figuras perpetuadas pelos *Desastres de la Guerra*, de Francisco de Goya y Lucientes.

Diferentemente das imagens de Callot, os personagens goyescos abandonam a pose de batalha, preenchem todo o enquadramento e levam o espectador ao centro dos acontecimentos. Nesse movimento espacial e plástico,

o pintor aragonês deixa de lado a idealização da ação e explora o instante da morte em close.



Figura 2: Francisco de Goya y Lucientes, “No hay remedio”, *Desastres de la Guerra*, nº 22, 1810-1814, água-forte, ponta-seca, buril e brunidor, 142 x 168 mm. ©Museo Nacional del Prado, Madri.

Em “No hay remedio”, por exemplo, privilegia-se uma relação subjetiva entre o olhar e a imagem. Nela, Goya rompe o espaço clássico e elide a mediação espectador e objeto, uma vez que o olhar indiferente à grande batalha panorâmica se desloca para cenas diminutas, em que se mostram o horror e a crueldade da guerra de maneira concentrada e próxima. Essa exposição em primeiro plano e explícita representa uma mudança significativa no desenho da guerra, pois introduz a violência em *close-up*³.

De maneira surpreendente, o conceito canônico de representação do campo de batalha é questionado. Ao revelar-se em uma estrutura fragmentária, em que qualquer ideia de causa e efeito é desobedecida por fuzilamentos,

³ Ricardo Anderáos comenta o procedimento em sua tese de doutorado: *A guerra desnuda*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p. 118.

torturas e violações, os *desastres* goyescos proliferam e bombardeiam a percepção do observador, como se ele estivesse no meio da batalha sangrenta que se travou pelos campos madrilenos.

Essa percepção se confirma quando nos damos conta de que em toda a série de *Los Desastres de la Guerra* não há uma preocupação elucidativa, nem uma explicação extrínseca para seu caráter fragmentário. A contemplação das diminutas figuras em branco, preto e cinza revela fissuras que misturam o mundo real ao do pensamento, em uma busca lógica por diversas respostas para questões que se acumulam em meio à crise de seu entorno.

Mas essas respostas não aparecem, uma vez que as criações goyescas se inserem no movimento do sem sentido de um conflito de grandes proporções. Nele, as estampas dos *Desastres* operam numa configuração pensada para manter o espectador atento a todos os detalhes que compõem esse mundo deslocado, subjugando a perspectiva renascentista, organizada a partir de imagens em uma pirâmide visual, em que as figuras tinham, de antemão, tamanho e posição predeterminados, posto que seguiam a preocupação clássica de relação plano/fundo.



Figura 3: Francisco de Goya y Lucientes, “Tampoco”, *Desastres de la Guerra*, nº 36, 1810-1814, água-forte, ponta-seca, buril e brunidor, 142 x 168 mm. ©Museo Nacional del Prado, Madri.

No entanto, a série goyesca expõe uma preocupação por combinar ao máximo a simultaneidade e a descontinuidade, o que pressupõe o abandono da proporção e da posição renascentistas. Por conseguinte, esse extremo grau de aproximação da cena criado pelo artista espanhol rompe com a tradição do tratamento panorâmico da imagem, concebido pela maioria dos artistas da época e com a obra que inspirou o título de sua própria série: *Les Misères et Malheurs de la Guerre*, de Jacques Callot.

Apesar da inspiração do título, a ordenação narrativa do conjunto goyesco, em forma e disposição, anuncia uma nova maneira de compreender e de apreender o tempo, o espaço e o movimento na expressão de conflitos bélicos, e essa nova concepção é extremamente importante para nosso debate, pois, imiscuídas a essas duas percepções plásticas, a de Callot e a de Goya, se encontra a narrativa dos *Episodios nacionales*.

O conjunto dos *Episodios Nacionales*⁴ tinha por objetivo narrar a história nacional entre 1805 e 1880 a partir da visão galdosiana de formação da sociedade como um *continuum*. A partir de um inventivo jogo entre o coletivo e o individual, Galdós se dedica a esquadrihar as causas, consequências, redes de interesses e implicações de cada um dos episódios que seleciona do amplo espectro temporal aludido. Dessa série, gostaria de destacar alguns fragmentos de *Trafalgar* e de *19 de marzo y 2 de mayo*, que mesclarei ao sabor da minha discussão.

A série tem início com *Trafalgar*, romance de 1873, cujos acontecimentos se dão em meio à batalha naval homônima que selou os destinos de Espanha, França e Inglaterra, com desdobramentos para Portugal e Brasil, em 1805.

De maneira resumida, *Trafalgar* pode ser entendido como o prelúdio da Guerra de Independência. Nele, narra-se o combate em que a armada inglesa vence a franco-espanhola em 21 de outubro de 1805. Seguido deste episódio encontra-se *Bailén*, quarto da série, em que se relata a primeira derrota importante das tropas napoleônicas diante do general Castaños em 19 de julho de 1808; como consequência de tal derrota, o rei José I Bonaparte retira-se de

⁴ Ao todo quarenta e seis livros distribuídos em cinco séries e publicadas de 1872 a 1912.

Madrid rumo ao Ebro. No mesmo ano, a capital será retomada pelos franceses, após a chegada de Napoleão, quem reconduz seu irmão José I ao trono, em 2 de dezembro; estes acontecimentos estão recolhidos no quinto episódio da série, *Napoleón en Chamarín*. Os episódios sexto e sétimo, *Zaragoza* e *Gerona*, apresentam as cidades e seus espaços que, durante meses, sofreram com os ataques franceses até a rendição de ambas, respectivamente, em 21 de fevereiro e em 21 de dezembro de 1809. Em *La batalla de los Arapiles*, décimo e último episódio do conjunto, o exército anglo-espanhol, sob o comando de Wellington, vence o exército francês em 22 de dezembro de 1812 e José I é obrigado a abandonar definitivamente Madri.

Portanto, da série acima mencionada, destaca-se todo o movimento anterior, durante e posterior a um dos acontecimentos centrais na constituição da sociedade espanhola do início do século XIX: a *Guerra de Independencia*, iniciada com a invasão de Madri pelas tropas napoleônicas e o conflito civil que se deflagrou a seguir e se prolongou, de certa forma, por todo o século, mediante a fragmentação ideológica na Espanha.

Sendo assim, a minha escolha pela discussão dos *Episodios* (aliada às relações com a produção goyesca) se deve ao contundente desenho verbal de seu conjunto, em que a plasmação do espaço de combate pende para a minúcia em detrimento da paisagem dilatada, já que a narrativa em questão move-se por terrenos em que a intimidade do olhar revela-se como elemento deflagrador das rememorações do conflito por parte da personagem Gabriel de Araceli, um tipo popular e de baixo estrato social, eco da figura do *pícaro*, que, já idoso, narra em sua autobiografia uma vida entretecida aos fatos da história espanhola e sua ascensão na carreira militar. De modo que boa parte do *Episodios* estão forjados em um amálgama de lembrança e imaginação, no qual as personagens se expõem à intempérie histórica e social.

Se me permitirá que antes de referir el gran suceso de que fui testigo diga algunas palabras sobre mi infancia, explicando por qué extraña manera me llevaron los azares de la vida a presenciar la terrible catástrofe de nuestra marina. Al hablar de mi nacimiento, no imitaré a la mayor parte de los que cuentan hechos de su propia vida, quienes empiezan nombrando su parentela, las más veces noble, siempre hidalga por lo menos, si no se dicen descendientes del mismo emperador de Trapisonda. Yo, en esta parte, no puedo adornar mi libro con sonoros

apellidos; y, fuera de mi madre, a quien conocí por poco tiempo, no tengo noticia de ninguno de mis ascendientes, si no es de Adán, cuyo parentesco me parece indiscutible. Doy principio, pues, a mi historia como Pablos, el buscón de Segovia: afortunadamente Dios ha querido que en esto sólo nos parezcamos (Galdós, 1995, 3).

Note-se que o desenho histórico proposto nasce a partir do protagonista Gabriel oferecendo-nos sua “existencia escrita” (1950, p. 10) e nela se configuram, como veremos, algumas preocupações galdosianas: o jogo entre o histórico e o particular, o individual e o coletivo; o desenvolvimento trânsito entre o mundo íntimo e o nacional, em que distintos estratos sociais se imiscuem com suas notas de alto e baixo imitativo.

Yo creía también que las cuestiones que España tenía con Francia o con Inglaterra eran siempre porque alguna de estas naciones quería quitarnos algo, en lo cual no iba del todo descaminado.

Parecíame, por tanto, tan legítima la defensa como brutal la agresión; y como había oído decir que la justicia triunfaba siempre, no dudaba de la victoria. Mirando nuestras banderas rojas y amarillas, los colores combinados que mejor representan al fuego, sentí que mi pecho se ensanchaba; no pude contener algunas lágrimas de entusiasmo; me acordé de Cádiz, de Vejer; me acordé de todos los españoles, a quienes consideraba asomados a una gran azotea, contemplándonos con ansiedad; y todas estas ideas y sensaciones llevaron finalmente mi espíritu hasta Dios, a quien dirigí una oración que no era Padre-nuestro ni Ave-María, sino algo nuevo que a mí se me ocurrió entonces. Un repentino estruendo me sacó de mi arrobamiento, haciéndome estremecer con violentísima sacudida. Había sonado el primer cañonazo (Galdós, 1995, 85).

A partir das impressões de Gabriel Araceli, o leitor vê desenhar-se diante de si uma contundente multiplicidade de pontos de vista e o desejo de constituir distintas formas de narrar e de expor registros linguísticos diversos, como no episódio em que o populacho tenta capturar o Primeiro Ministro Manuel Godoy.

Santurrias, apoyado en su palo para no caer al suelo, alargó su cuello, fijó en nosotros los encandilados ojos, arrugose su cara más aún que de ordinario, y dijo:

-Señor paterniá: el Príncipe ha juío... ¡Viva el Rey! ¡Muera el Choricero! ¡Muera ese pillo lairón!... ¡*O salutaris hooo... stia*! Si me bían dejao, le hago porvo con este palo... Prrun, prrun... ¡marchen! Media güelta... ¡Viva el comendante Pujitos! (Galdós, 2008, p. 376)

E dentro desse arcabouço múltiplo, não raro vemos vacilações e ambiguidades do narrador (em nomes de personagens, registros, toponímias e um bom etc.), mas inclusive essas hesitações ganham corpo na representação do campo de batalha que, em seu desenvolvimento desordenado e vertiginoso, acompanha os registros linguísticos e os passos desses mesmos personagens, numa espécie de fusão entre discurso e arte, cuja forte reflexão moral aparece como pano de fundo, em que ideologia e estética andam juntas.

No âmbito dessa reflexão de fundo moral, a interrupção se destaca como elemento de inflexão, ademais, constantemente, nos deparamos com uma mistura de baixo e alto imitativo, jornadas espaciais externas e no interior das personagens, registros linguísticos populares e cultos. Nesse mundo misturado, frequentemente, o pensamento ou a fala são interrompidos por um som, um ruído, um corte interno ou externo.

Esse é o caso do excerto em que os pensamentos de Gabriel nos lançam no combate que resultou desastroso para França e Espanha. Através de uma miríade de vozes, Galdós vai tecendo a crítica viva dos eventos históricos, e coloca sob análise grandes questões, como a condução das nações e o caráter dos homens em momentos decisivos, em que este deixa de ser mero espectador para se converter em um dos protagonistas do conflito, que questiona o sentido da guerra e o conceito de nação.

Nota-se também um apelo fortemente imagético. Nele plasmam-se a observação e a experiência sensorial em toda a escrita galdosiana. E esse recurso nos expõe a vida não linear que é quase sempre posta em xeque:

Yo, con ser casi un niño, no me libraba de la aprensión general, y por mi mente pasaban, a modo de relámpagos, **ideas tan tristes como vagas acerca de desastres futuros**. En la atmósfera, en el ambiente moral del pueblo había no sé qué sombras avanzadas de aquellos desastres, no conocidos todavía.

Sin explicarme el motivo de mis temores, yo creía ver por todas partes la imagen lúgubre de la guerra con formas que no podía determinar, y

aquella imagen pasaba ante mi veloz, horripilante, ordenándome que la siguiera... !Oh! !Cuan pronto corrimos tras ella todos los españoles! Vino la revolución de Aranjuez; vino el **Dos de Mayo, día de sangre y luto**; los franceses inmolaron muchas víctimas; Inés cayó en poder de los invasores...Pero ahora me faltan fuerzas para relatar tan horrosos acontecimientos. Estoy fatigado y necesito tomar aliento para seguir contando (Galdós, 1995, 363. Grifos meus).

Nesse vai-e-vem temporal e espacial, a escritura dos episódios, não raro, apela para o recurso de continuidade “folhetinesca”, de modo que o protagonista vai enganchando o leitor ao antecipar algumas pistas do próximo relato, ao mesmo tempo em que compõe um lúgubre retrato do conflito. Este surge com um forte contorno visual, marcado pela mescla de títulos goyescos, como a gravura “Tristes acontecimientos de lo que ha de acontecer” e o célebre *Dos de mayo*.



Figura 4: Francisco de Goya y Lucientes, “Tristes acontecimientos de lo que ha de acontecer”, *Desastres de la Guerra*, nº 69, 1810-1814, água-forte, ponta-seca, buril e brunidor, 145 x 206 mm. ©Museo Nacional del Prado, Madri.

Ao erigir seu relato a partir de imagens conhecidas, vividas ou imaginadas, o protagonista oscila entre a exatidão de alguns fatos dos quais foi testemunha

e algumas impressões ou vagas lembranças que a memória tenta resgatar. Essas alterações permitem entrever instabilidades numa empreitada que, à primeira vista, apresenta-se como sólida.

Ora, se, por um lado, todo o panorama da batalha se oferece aos nossos olhos de maneira detalhada a partir do esforço de Gabriel em reconstruir seus acontecimentos, por outro, a memória é limitada e falha, de maneira que toda a arquitetura histórica, social, política e íntima recorre, constantemente, ao poder ampliador da imaginação. Portanto, no final das contas, não estamos diante da palavra certa, exata, mas de pontos de vista, de possibilidades de compreensão de todos esses fatores. Não por acaso, os *Episodios* se constituem como um esforço de interpretação da história como processo.

É nesse momento em que a História, tão cara a Galdós, ganha maior sentido: ela é necessária para que possamos estabelecer relações entre o presente e o passado e, obviamente, a fim de que evitemos o esquecimento. E em Galdós essas relações ganham, literalmente, corpo, já que, nos *Episodios nacionales*, lembrar é agir, daí a impactante gestualidade de seus personagens.

Yo me estremecía al sentir los cañonazos, ¡Qué espanto! Humo, mucho humo, brazos levantados, algunos hombres tendidos en el suelo y cubiertos de sangre (Galdós, 1995, 117)



Figura 5: Francisco de Goya y Lucientes, *Tres de mayo de 1808*, 1814. Óleo. 2,68 m x 3,47 m ©Museo Nacional del Prado, Madri.

Nesse percurso, o público e o privado sempre se embaralham e isso é relevante: não se trata apenas de uma mescla entre distintos espaços (populares ou nobres), de trânsitos por diferentes camadas sociais, mas encontramos, nesse universo, o gosto deliberado pela combinação de registros linguísticos. Tudo sempre tratado de maneira séria: desde os arroubos patriotas, passando pela crítica aos ingleses e franceses até chegar ao centro do combate, em que tudo se estabelece como uma poética única, particular em gesto e linguagem.

O experimentalismo como signo

Diante de todo o exposto, me arriscaria a dizer que o texto realista de Galdós nunca buscou concretizar uma fidelidade ao referente, ao contrário. Ao buscar caminhos múltiplos: linguagem marcada (popular ou não); mescla contundente entre o baixo e o alto imitativo; permeabilidade de distintas linguagens, uma inclinação inegável às artes plásticas (pautada não apenas por seu caráter imagético, mas histórico) e, por fim, a necessidade de pensar a história como processo, Galdós transformou a linguagem em uma preocupação genuína para refletir sobre esses elementos elencados que, claramente, extrapolam seu tempo e lugar de maneira contundente e personalíssima (sem nunca nos esquecermos da gula fabuladora, tão própria do século XIX espanhol e do nosso autor).

Portanto, ainda que Galdós se refira, de maneira recorrente, à ideia do romance como capaz de reproduzir a realidade, não podemos nos fiar totalmente e tampouco podemos levar ao pé da letra o que o autor diz. Afinal, a noção de espelho da vida é tortuosa, pois, sobretudo no século XIX, está pautada pela visão de um mundo objetivo guiado pelos sentidos, ou por sua experiência, nada mais instável, ainda que se queira objetiva.

É certo que em Galdós há um desejo mimético que é constantemente desconstruído ao longo de suas narrativas e aí está a graça, em afirmar e negar de maneira afiada: o narrador nos envolve em seu desejo mimético, de espelho da realidade, mas, constantemente abre fendas pelas quais passam

instabilidades que nos apontam para a impossibilidade da totalidade e da construção abarcadora em todos os sentidos da gula fabuladora.

Sendo assim, a meu ver, Galdós é moderno onde, em teoria, falha: na visão realista canônica. De modo que não é falha, e sim genialidade. Daí que na escritura do autor canário o fictício e o supostamente real convivam de maneira atenta e intensa sempre, tal como em inúmeras obras goyescas.

Como diria María Zambrano, em seu estudo primoroso, *La España de Galdós* (1989), no universo do nosso autor “o romance se estabelece como uma forma de conhecimento, como um esforço por eliminar o divórcio entre as palavras e as coisas”.

Sua vasta obra, não por acaso, despertou o interesse de outros escritores, filósofos e historiadores, assim, não seria demais afirmar que seja muito difícil prescindir de seus escritos, ficcionais ou não, para pensar o debate sobre o romance moderno e determinadas perspectivas sobre a história espanhola e a do resto da Europa. Esse não deixa de ser também o caso de Goya na esfera das artes plásticas.

Lançando mão de José Bergamín, podemos finalizar essa discussão dizendo que:

“El tiempo también pinta”, decía Goya. Y a esta frase, muy citada por mí, añadí: el tiempo también escribe. Y escribe novelas. El tiempo pinta como Goya. El tiempo escribe como Galdós.

¿Cómo pinta, cómo escribe, el tiempo, preguntaríamos; o qué pinta, qué escribe, en la obra poética, creadora, pintada y escrita —con sangre— de Goya y de Galdós?

Goya abre el siglo que, en la casi totalidad de su obra novelesca, cierra Galdós. Lo que Goya pintaba, porque lo veía, contemporáneamente, Galdós lo evocaba, históricamente, en su creación novelesca de la primera serie de los *Episodios*. A estos *Episodios*, siguiendo el consejo de un amigo, Galdós llamó, justamente, *nacionales*. En ellos nos dice aquellos años de la guerra de la independencia (...) son los años que engendran, que originan, la moderna nacionalidad española (Bergamín, 1979, 168)

Tal exercício narrativo e imagético, em Galdós e em Goya, pode ser visto como exemplo de uma vida dedicada a apreender e utilizar novas técnicas, a

perseguir o experimentalismo na escritura e na arte, em que o olhar para a tradição não se perde, ao contrário, articula-se às preocupações destacadas ao longo desse texto.

Ou, para dizer de outra maneira, imagem, letra, história e política: a vida (ficcionalizada/pintada) como ela é.

Referências bibliográficas:

- Anderáos, Ricardo. *A guerra desnuda*. Tese de doutorado. FFLCH/USP, São Paulo: 1994.
- Bergamín, José. Galdós y Goya. *Calderón y cierra España*. Madrid: Editorial Planeta, 1979, p. 167-172.
- Ferreras, Juan Ignacio. España y la modernidad. Dieciocho notas. Fanjul, A.; González, M. M.; Olmos, A. C. *Hispanismo 2002*. Vol. II. São Paulo, Associação Editorial Humanitas/Associação Brasileira de Hispaistas, 2004, p. 17-23.
- Pérez Galdós, Benito. El 19 de marzo y el 2 de mayo. *Episodios nacionales*. 1ª serie (Vols I, II, III), 2008.
- Pérez Galdós, Benito. Trafalgar. La corte de Carlos IV. *Episodios nacionales*. Volumen 104. Barcelona: Crítica, 1995.
- Zambrano, María. *La España de Galdós*. Madrid: Endymion, 1989.

FOLLETÍN.

NOTAS PARA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hernán Pas¹

Le feuilleton est une puissance.

Frédéric Soulié

(*La Presse*, nº 1, 1836).

Comienzos

El folletín nace vinculado con los márgenes –políticos y literarios–. Es el resultado de la caída del *Ancien Régime*, pero sobre todo de la imposibilidad de la palabra política en la prensa. Proviene de los *canards*, u hojas sueltas, que evitaban la censura circulando clandestinamente, y se nutre, además, de la zona más popular de la producción literaria. En 1800, el *Journal des débats* inaugura el espacio del *feuilleton* con una línea horizontal que divide al impreso en dos partes, claramente jerarquizadas. En la parte superior se publicaban los textos

¹ Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), La Plata, Argentina. Contacto: hpas@fahce.unlp.edu.ar. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4365-7662>.

serios, principalmente editoriales y noticias; mientras que en el subsuelo de la primera plana aparecían textos misceláneos, referidos en general a la literatura y al teatro. De hecho, antes de ser un género más o menos reconocible, *le feuilleton* era eso: un sitio del periódico, cuya ambigüedad temática amparaba –con la condición de no rozar la política– una amplia gama de escrituras. Los franceses lo llamaban *rez-de-chausée* (rodapié en español), término que podría ser traducido como zócalo o, más descriptivamente, como la parte inferior del impreso.

Al igual que el melodrama –con el cual mantiene más de un vínculo histórico y genérico–, el folletín expresa la demanda de una audiencia caracterizada por su progresiva inclinación al esparcimiento y a la búsqueda de una lectura más emocional que reflexiva –no por casualidad, los primeros folletines que aparecieron fueron folletines dramáticos–.²

La retórica sentenciosa, inflada y apabullante del melodrama cuyas figuras típicas son la hipérbole, el oxímoron y la antítesis, como expuso Peter Brooks en *The Melodramatic Imagination*, se conjuga con la estructura del *suspense* –promovida materialmente por la prensa–, la ambientación gótica y el heroísmo romántico, generando así una oferta editorial novedosa.

En general, la fundación en 1836 de *La Presse* de Émile de Girardin –junto con *Le Siècle*, de A. Dutacq– suele ser la fecha estipulada en los estudios dedicados al tema como la del inicio del género. No obstante, la crítica especializada ha observado diversos hitos en su desarrollo. Por un lado, los estudiosos de la prensa y la literatura anglosajonas han identificado los años de la Restauración borbónica como aquellos en los que surgió y se consolidó la modalidad de publicaciones seriadas en la prensa. Así, desde 1817 la *Edinburgh Monthly Magazine* destinó una importante cantidad de páginas a la publicación de novelas en episodios. Inglaterra contaba, se sabe, con una larga tradición de *magazines*, y ya en los siglos XVII y XVIII pueden hallarse pruebas de ficciones publicadas periódicamente, como por ejemplo *Don Rugero*, primera novela publicada episódicamente en un efímero hebdomadario titulado *News from the Land of Chivalry*, o las ficciones de

² El melodrama nace y se expande en el cambio de siglo, a través sobre todo de su principal productor, Guilbert de Pixérécourt.

Defoe, publicadas en el *Mist's Weekly Journal* (1715), o las que fueron apareciendo en el conocido *Gentleman's Magazine* (desde 1731), como las *Uncommon adventures of a female correspondent*, publicadas entre 1737 y 1738, o la exitosa *Sir Launcelot Greaves* de Tobias Smollet en el *British Magazine* de 1760, entre tantos otros. A ello se suman las célebres publicaciones de Richard Steele y Joseph Addison, *The Tatler* (1709) y *The Spectator* (1711), revistas semanales en las que, como es conocido, aparecieron diversos relatos ficticios en formato epistolar.

La diferencia entre estos antecedentes británicos y el *feuilleton* francés es que éste último se publicaba diariamente, mientras que las *serial novels* o *serialized fictions* inglesas aparecían, al menos hasta los años de 1830, de manera semanal.

Por otra parte, en los últimos años se ha avanzado y puesto énfasis en una lectura global del desarrollo del folletín, describiendo al fenómeno como el de una “economía-mundo de la ficción literaria”. En este sentido, se ha destacado que el modelo británico –*core*– en verdad pudo haberse nutrido de experiencias de la prensa foránea, como por caso los Estados Unidos. Allí, *The Columbian Magazine*, publicado en la década de 1780 en Filadelfia, ofreció regularmente a sus lectores breves ficciones que eran anunciadas como romances. En 1787, el *Columbian Magazine* comenzó a publicar de manera seriada la novela *The Foresters*, escrita por Jeremy Belknap, una ficción epistolar que obtuvo un éxito inusitado para la época y que trasvasó las fronteras.

El folletín literario comenzó siendo un texto fraccionado. El primero en publicarse bajo esa modalidad fue el *Lazarillo de Tormes*. No obstante, el primer folletín en sentido estricto, *Le Capitaine Paul*, de Alexandre Dumas, apareció recién en *Le Siècle* entre el 30 de mayo y el 23 de junio de 1838. Hasta entonces, los textos fueron mudando de la sección *Variétés* a la del *Feuilleton*, de un modo característicamente ambivalente, que deja ver un momento transicional entre la miscelánea y el género *roman-feuilleton* propiamente dicho.³

³ *La vieille fille*, de Balzac, uno de los primeros relatos folletinescos, apareció sin embargo en la sección *Variétés* de *La Presse* entre los números 103 (23/10/36) y 115 (04/11/36).

De 24 FÉVRIER, an 9 de la République.

JOURNAL DES DÉBATS

ET LOIX DU POUVOIR LÉGISLATIF.
ET DES ACTES DU GOUVERNEMENT.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

ANGLETERRE.

Londres, 1^{er} janvier (12 pluviôse.)

Le public a été pendant ces deux jours derniers par les bruits qui couraient d'une division parmi nos ministres, et d'une saisisse d'intelligence (ou d'entente) entre le duc d'York et M. Pitt. Hier au soir il y avait eu une opinion relativement à la vérité de ces différents bruits, mais la connaissance des diverses causes qui les avaient produits n'étoit point destinée à alimenter la curiosité publique, et on ne sauroit en rendre compte, puisque jusqu'ici elles n'ont d'autre fondement que des rumeurs hasardeuses.

M. Pitt qui s'est à des talents supérieurs une qualité encore plus rare dans un ministre, nous intéresse, qui le rendoit digne d'être méconnu l'histoire, durant une administration d'une difficulté sans exemple, et pendant laquelle la sûreté de l'Angleterre a été menacée, et dit-on, même sa domination, et on désigne déjà les approbateurs des hommes en place disgraciés; le marquis de Lansdown, et M. Grey semblent destinés à remplacer M. Pitt, le premier comme lord de la trésorerie, et le second comme chancelier de l'échiquier. (The Observer.)

De 24 (13). — C'étoit un bruit généralement répandu, samedi dernier, que par suite de quelques différences d'opinion qui s'étoient élevées entre le duc d'York et M. Pitt, relativement à l'état critique des affaires du continent, on seroit engagé ce dernier à donner sa démission des places importantes de premier lord de la trésorerie, et de chancelier de l'échiquier. On ajoutoit que le marquis de Lansdown étoit nommé à la première de ces places, et M. Grey à la seconde. Tel est du moins le bruit fondamental que nous avons pu donner à ce bruit. Il a produit une agitation violente dans tous les esprits; mais nous pouvons assurer infailliblement nos lecteurs que ce bruit est entièrement dénué de vérité. (The Morning Herald. Production littéraire.)

De 5 février (14 pluviôse).

CRANQUE DES FAIRS.

Stance du 5 février.

Vers les trois heures, S. M. est entrée dans la chambre avec sa suite accoutumée; et après avoir soulevé la chaise des commodes, elle a adressé du haut de trois, aux deux chambres, le discours suivant:

My lords et messieurs,

« Dans une crise si importante pour les intérêts de mon peuple, j'éprouve une grande satisfaction de pouvoir, pour la première fois, consulter le parlement du royaume-uni de la Grande-Bretagne et de l'Irlande.

« Cette ère mémorable qui voit s'accomplir des mesures qui doivent augmenter et consolider la force et les ressources de l'Empire, et qui réunit et dissuade à-la-fois les intérêts et les allouances des ennemis, sera certainement, je l'espère, par cette vigoureuse, cette énergique, cette ferme disposition ecclésiastique et impériale.

« La cause malheureuse qui les événements ont pris aux conséquences, et les conséquences qui doivent en résulter, ne peuvent qu'exciter l'attention et l'assentiment de tous ceux qui ont le sens droit de la sûreté générale, et de l'indépendance qui doivent régner en Europe.

« Vous avez dû être non-moins surpris qu'affligés de voir la conduite de ces puissances qui, dans une conjoncture pareille, avoient plus d'occupé d'affaiblir les forces navales de la Grande-Bretagne, que d'en faire une application ostensible au puissant à l'habileté des hommes de la France, que de constater les moyens d'une défense mutuelle contre un danger commun, et qui s'accroît sans cesse.

« Les représentations que j'osais faire à la cour de Pétersbourg, relatives au cas des Russes qui ont souffert les vaines, les propriétés et les personnes de nos sujets, ont été reçues avec un manque absolu d'égards, et les procédés dont je me suis plaint ont été aggravés depuis par des actes d'injustice et de violence. Cette cour a refusé, dans ces circonstances, de se soumettre à la convention avec celles de Copenhague et de Stockholm, convention dont l'objet avoit été l'armement des puissances de renouveler leurs anciennes liaisons, pour établir, par la force, un code maritime qui change les droits et les intérêts de ce pays.

« Placé dans une situation pareille, je ne pourrois point hésiter sur la conduite que j'avois à tenir. Je ne suis cependant pas le seul à me sentir offensé par ces procédés qui ont compromis la confiance en cette confédération ennemie, et pour soutenir ces principes qui sont essentiels à la conservation des forces navales, et qui sont fondés sur un système de législation maritime qui a été le triomphe d'ailleurs et reconnu en Europe. — J'ai eu même l'honneur de donner des assurances qui ont consacré nos dispositions de réciprocité, avec ces puissances, mes anciennes relations, pour que par cette manière je ne compromette ni la dignité de ma couronne, ni la liberté de mes sujets.

« Je suis persuadé que, de votre côté, vous soutiendrez rien de ce qui peut contribuer à appuyer mes efforts de la marine la plus énergique et la plus saine, déterminé, comme je le suis, à soutenir de tout mon pouvoir toute espèce d'attaque, les droits maritimes et les intérêts de la patrie.

« Messieurs de la chambre des communes.

« J'ai donné ordre qu'on vous mit sous les yeux le tableau des dépenses qui couvrent les divers services de la marine. Quoique je sois profondément affligé de la triste nécessité

Figura 1: *Journal des débats*, 1801. Feuilleton: « Théâtre de la République et des arts ».

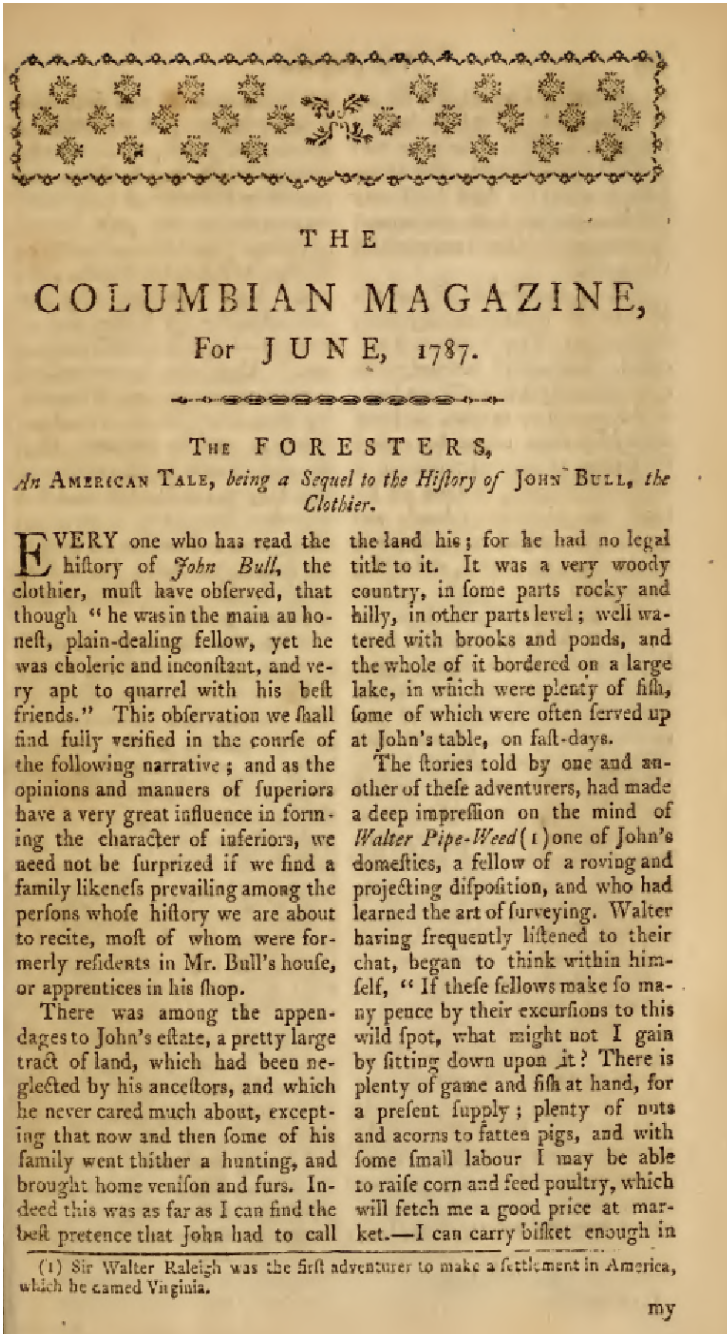


Figura 2: Primera entrega de *The Foresters*, de Jeremy Belknap en *The Columbian Magazine*, 1787.

Esa posición ambivalente –tanto en términos formales como tipográficos, es decir en términos de secciones o espacios del periódico en el que aparecían estos relatos–, ofrece sin duda pruebas acerca de las variadas combinaciones de la escritura folletinesca. Los vínculos del folletín con el *fait divers*, con la prosa veritativa del diarismo, pero sobre todo con los “crímenes célebres” y los procesos judiciales publicitados en sus páginas, han sido suficientemente analizados por la crítica.

En efecto, muchos de los folletines hoy famosos tuvieron como fuentes los archivos policiales o los sueltos periodísticos referidos a casos criminales. Al escribir *Claude Gueux*, por ejemplo, un folletín relativamente menor que circuló profusamente en Sudamérica, Victor Hugo –como tantos otros– se basó en la *Gazette des Tribunaux*, en cuyas páginas, entre marzo y junio de 1832 se dio a conocer el enjuiciamiento del obrero homónimo.⁴ Alexandre Dumas (padre) publicó entre 1839 y 1840 dieciocho crónicas sangrientas en ocho volúmenes, cuyo título, *Crimes Célèbres*, se hizo eco del éxito editorial que alcanzaba ese tipo de sucesos entre el público.

A decir verdad, ese sensacionalismo, que el *fait-divers* y el *feuilleton* explotarían editorialmente, provenía de una larga tradición que se puede remontar a los famosos *canards* –impresos volantes, generalmente ilustrados, de alcance polémico o difamatorio– o, también, a títulos como *Histoires mémorables et tragiques de ces temps* (1614) de François Rosset. (Raymond Williams nos recuerda en *La larga revolución* que, en Inglaterra, las cifras más notables de edición fueron las que alcanzó James Catnach hacia fines del siglo XVIII, cuyos relatos de crímenes sangrientos superaron el millón de ejemplares con títulos como *Últimas palabras y confesión en la agonía* del asesino de Marie Marten).

El romanticismo exploraría y aprovecharía esa veta sensacionalista, apelando a la tradición del gótico y de los sucesos escabrosos, reutilizando los episodios de esa narrativa espectacular. La combinación entre un caso (policial o judicial), o “suceso”, y la narrativa ficcional será una instancia constitutiva

⁴ En el Río de la Plata, un ejemplo criollo de esa combinación, como sabemos, fueron los folletines de Eduardo Gutiérrez.

de un tipo de literatura popular que cobrará gran éxito hacia mediados y fines de la centuria, dentro y fuera de Europa.

Consolidación del género

La historia decimonónica del folletín tiene tres etapas o momentos claramente distinguibles, identificadas con los nombres de sus más conspicuos productores franceses.

Un primer momento, el del surgimiento, se sitúa alrededor de la empresa de Émile de Girardin. Si la emergencia del género tuvo múltiples usinas geográficas, es decir, si el folletín fue en verdad un producto de la temprana mundialización de la cultura literaria y la imprenta, no habría que dejar de señalar que la sagaz propuesta de Girardin resultó un mojón en su progresiva fijación.

El gran cambio introducido por *La Presse* se dio a partir de la reunión de escritores especialmente convocados para esa sección del periódico. En efecto, *La Presse* publicaría todos los domingos un folletín histórico de Alexandre Dumas, todos los martes un folletín dramático a cargo de Frédéric Soulié, todos los miércoles un folletín de la Academia de ciencias a cargo del doctor Lambert, todos los jueves reseñas de libros nuevos, los viernes un folletín dedicado a la industria y a la agricultura, los avances tecnológicos, etc., y, por último, los sábados, un folletín destinado a pasar revista de las novedades extranjeras. Esta organización precisa convivía con colaboraciones en la sección de *Variedades*—como, por ejemplo, la novelita de Balzac antes mencionada—, de modo que poco a poco la fórmula del *Demain la suite* (“continuará mañana”) se fue consolidando.

Sin duda, en ese contexto, los famosos folletines de Eugène Sue y Alexandre Dumas, *Los misterios de París* y *El conde de Monte-Cristo*, respectivamente, marcaron la consagración de una narrativa popular de alcance global. Ambas novelas representan las dos tendencias narrativas predominantes en esta primera etapa: la novela reformista, de intención social—algunas de cuyas zonas narrativas alcanzarán al realismo y al naturalismo—, y

la novela basada en hechos o episodios históricos, que la crítica suele denominar “de capa y espada”.

Una segunda etapa en Francia está pautada por la censura real posterior a 1848 y el apogeo del Segundo Imperio (1852-1870). Dentro de esta etapa descuella la producción del legitimista Pierre Alexis Ponson du Terrail, cuyo personaje característico, Rocambole, protagonista de una larga saga que principió con *Les Drames de Paris*, publicados entre 1857 y 1862, es el paradigma de la conversión del héroe: de ladrón y asesino a maravilloso justiciero. Conviven con la saga rocambolesca la novela de aventuras, la de carácter histórico y la novela de tinte policial.

Una tercer y última etapa, a grandes rasgos, es la que principia con la caída del Imperio, la expansión capitalista y la nacionalización de los mercados. El más exitoso escritor de folletines de este periodo fue Xavier de Montépin, con sus famosos dramas de alcoba, a quien debería sumarse, desde España, al profuso Enrique Pérez Escrich, cuyas afamadas novelitas –por ejemplo *El cura de la aldea*– tuvieron un gran éxito allende los mares.

El esquematismo que acabamos de esbozar puede, desde ya, complejizarse acudiendo a la abundante bibliografía sobre el tema. Otros nombres, no menos célebres, deberían colocarse en el mapa del despliegue del género (por ejemplo, para citar sólo algunos de los más conocidos: Féval, Gaboriau, G. Sand, M. Fernández y González, W. Ayguals de Izco, A. Maquet, Richebourg, Soulié, G. Leroux). En todo caso, lo que cabe resaltar es el vínculo del género y del formato con el contexto sociopolítico y económico y, especialmente, con los avances tecnológicos que propulsaron decisivos cambios en la cultura impresa.



Figura 4: Primera entrega de *El judío errante* de E. Sue en *Le Constitutionnel*, 23/06/1844.

Formato

Un aspecto relativamente controvertido suele ser la definición del formato y su consecuente delimitación genérica. La ambigüedad del término *roman-feuilleton* ha generado múltiples confusiones a lo largo del tiempo. Y es que tanto en la *palabra* –el *término*– como en el *espacio* folletín reside un núcleo problemático, relacionado con su descripción analítica.

De un lado, *feuilleton* es un tipo de texto particular, determinado por condiciones precisas de producción: el de una escritura supeditada por el ritmo de publicación diaria y por determinadas estructuras narrativas estandarizadas –como el *suspense*, el maniqueísmo, la exageración, los contrastes– ligadas a la búsqueda de efectos persuasivos sobre los lectores. Del otro, se trata de un espacio físico del periódico, el zócalo, que admite ser analizado materialmente –tipografía distintiva, enmarcada, visualmente diferenciada, fragmentada, es decir un formato popular de edición que no sólo prevé la colección, sino que también responde a una localización connotada– y que no siempre coincide con la dinámica editorial del *roman-feuilleton*.

Al mismo tiempo, las distintas tradiciones críticas reconocen diferentes modos de nombrar lo que la palabra folletín engloba vagamente. En inglés, el *roman-feuilleton* se denomina *serialized fiction*, o *serialized novel*; pero también puede designarse a la narrativa ficcional del periódico como *magazine novel* o *newspaper fiction*. Estas denominaciones relativas suelen confundirse a veces con modalidades emparentadas de publicación como las “entregas”, o “novelas por entrega”, que a su vez retoman y se superponen a la práctica del “pliego suelto”, la “literatura de cordel”, o *colportage* en la tradición francesa. A decir verdad, un folletín –o, para ser más precisos, una novela de folletín– puede muy bien compartir el recurso editorial de las “entregas”; el caso inverso, en cambio, no necesariamente representa lo mismo: como se sabe, la prensa estimuló de modo progresivo las alternativas de edición popular y muchas novelas fueron editadas en volúmenes por entregas –habiendo o no pasado previamente por el periódico–, a costos en principio más accesibles –costos, en definitiva, como la lectura, también fragmentados–, pero objetivamente no menos baratos que el de un libro.

Concomitante con esta ambivalencia, el folletín ha sido conceptualizado, o bien a partir de sus rasgos de estilo o de lenguaje, o bien a partir de su comercialización y consumo. En ambos casos, no obstante, el folletín ha sido integrado a nociones aledañas como “novela popular”, “literatura de masas”, “infraliteratura”, “baja literatura”, “literatura popular” y “literatura barata”. A fin de delimitar un objeto con mayor precisión y evitar engorrosas confusiones, hacia fines de 1960 surgió en Francia el término *paralittérature*, categoría que, por oposición, apunta a describir un modo marginal, ciertamente diferencial de la escritura literaria, dentro del cual, como el policial, el gótico o la novela rosa, también ha sido incluido el folletín. (Dado que la bibliografía sobre *paralittérature* es abundante, retomaremos esta noción más adelante, al revisar la trayectoria crítica iniciada con Sainte-Beuve).

Globalización: el caso Sue

Un buen modo de apreciar la dinámica de lo que se ha dado en llamar “economía-mundo de la creación literaria”, consiste en revisar el suceso editorial de algunos de los más afamados títulos aparecidos durante la década de 1840.

En un trabajo dedicado a la mundialización de la literatura folletinesca, Jean-Yves Mollier recupera una anécdota ilustrativa acerca de las prácticas de lectura y de los procesos de masificación letrada. Las obras de Alexandre Dumas (padre) eran tan populares que en las fábricas cubanas de puros los trabajadores juntaban dinero para pagarle a un compañero letrado –el que sabía leer– con el fin de que les leyera las historias de Edmundo Dantés mientras trabajaban. La lectura en voz alta de *El Conde de Monte-Cristo* provocó una emoción tan grande que tuvieron el honor de bautizar con el nombre de su héroe el mejor puro sacado de sus talleres (Mollier, 2008). El episodio desnaturaliza de modo elocuente la producción –literaria y fabril–, al punto de vincular la marca del producto tabaquero con la otra *marca*, la literaria, que deviene así homóloga de la manufactura.

El caso de Eugène Sue es, en este sentido, ejemplar. Sus *Mystères de Paris* migraron continental y mundialmente, en un movimiento que puede ser

reconocido como la primera gran expansión global del consumo literario popular. Rápidamente, comenzaron a aparecer no sólo traducciones (italianas, alemanas, españolas, holandesas), sino también reproducciones y apropiaciones en distintos puntos del mapa. Como escribió en su clásico estudio Jean-Louis Bory, cada ciudad quiso ser París y tener sus misterios.⁵

Además de *Los Misterios de Londres*, de Paul Féval, publicada bajo el seudónimo de Francis Trollope en el *Courrier Français*, hubo *Los misterios de Madrid* y *Los Misterios de Barcelona*. En Italia, aparecieron en 1847 *I misteri di Napoli*, y dos años después *I misteri di Torino scritti da una penna in quattro mani*. En Portugal, aparecieron los *Misterios de Lisboa* (1845); en Inglaterra, previsiblemente, los *Misterios de Londres* (1844), pero también *Misterios de Manchester* (1851); en Alemania, *Los Misterios de Berlín* (1845), y *Los Misterios de Hamburgo* (1855). En EEUU, aparecieron *Los Misterios de Boston* (1844), *de Nueva York* (1847), *de Filadelfia* (1853). Y en Latinoamérica, desde México hasta el Río de la Plata, la novela de Sue corrió la misma suerte: en 1851, se publicó *Antonio y Anita, o los nuevos Misterios de México. Novela religiosa y moral*, escrita en francés por Eduardo Revière y traducida al español por Carlos Seran; poco después aparecieron *Los Misterios de San Cosme* (1851) y *Los Misterios de Chan Santa Cruz* (1864). Hubo también *Los Misterios de Mérida* (1846), en Venezuela, y *Los Misterios de Brasil* (1845), *de Río de Janeiro* (1854) y *de Bahía* (1860). En la prensa fluminense también se publicaron, como sabemos, *Los Misterios del Plata*, de Juana Manso, y en 1856 aparecieron en *La Tribuna* de los Varela *Los Misterios de Buenos Aires*, novela escrita por Felisberto Pélissot, un emigrado francés radicado en Tucumán.

En Buenos Aires, como en muchos otros puntos de Hispanoamérica, el ingreso y la circulación más notoria de las traducciones españolas de folletines franceses se dio a través de *El Correo de Ultramar*, periódico editado en París para el público hispanoparlante, y cuya circulación se extendió entre 1842 y 1886.

⁵ “Chaque ville se veut Paris pour le mystère”, escribió Bory (*Eugène Sue. Le roi Du Roman populaire*, p. 288). Hubo hasta *misterios* húngaros: *Mystères hongrois*, de Ignace Nagy.

En efecto, el *Correo de Ultramar*, publicación típica de mediados del siglo XIX, es un ejemplo de esta novedosa combinación entre empresa comercial y creación literaria. Al observar los recursos empleados por el *Correo* se vuelve tangible el mecanismo de reproducción en términos continentales e incluso mundiales: los agentes de cada ciudad cabecera –en su mayoría burgueses ilustrados, libreros, militares reconocidos, diplomáticos o periodistas–, encargados de mediar y dar a conocer las novedades editoriales a los suscriptores, recibían sus paquetes provenientes de un circuito de distribución y expansión que parece haber seguido las previsibles rutas de los navíos comerciales.

El *Correo* llegaba –vía Southampton– a las Antillas, probablemente a Cuba o Puerto Rico, y de allí se distribuía hacia el sur por la ruta del Pacífico. No es de extrañar, entonces, que las novedades reprodujeran esa ruta. Y que los ritmos temporales siguieran ese curso: primero La Habana o Puerto Rico, luego México y Nicaragua, Cartagena de Indias, Caracas, Lima, Bogotá, Valparaíso, Santiago de Chile y por último el Río de la Plata. Como fuera, lo cierto es que la firma Sue, como lo había entrevisto el agente Louis Véron, se convirtió rápidamente en una *marca*, una primera *marca* en sentido moderno, un primer *best-seller* mundial, el primero, tal vez, comparable con los éxitos de taquilla cinematográfica del siglo XX.⁶

⁶ Sobre el impacto editorial de *El Correo de Ultramar* y la difusión del folletín francés en el Río de la Plata me he ocupado en trabajos previos: “Eugène Sue en Buenos Aires. Edición, circulación y comercialización del folletín durante el rosismo”. *Varia Historia*. Belo Horizonte, Vol. 34, Nro. 64; y “*El Correo de Ultramar* y su impacto editorial en Buenos Aires”. *Bibliographica*, Vol. 7, núm. 1, México, UNAM. Sobre el proceso de “mundialización” de *Los Misterios...*, ver el ítem “Eugène Sue” en Bibliografía.



Figura 5: Folletín *Los Misterio de Paris* (E. Sue), en *El Siglo Diez y Nueve*, México, 1845.

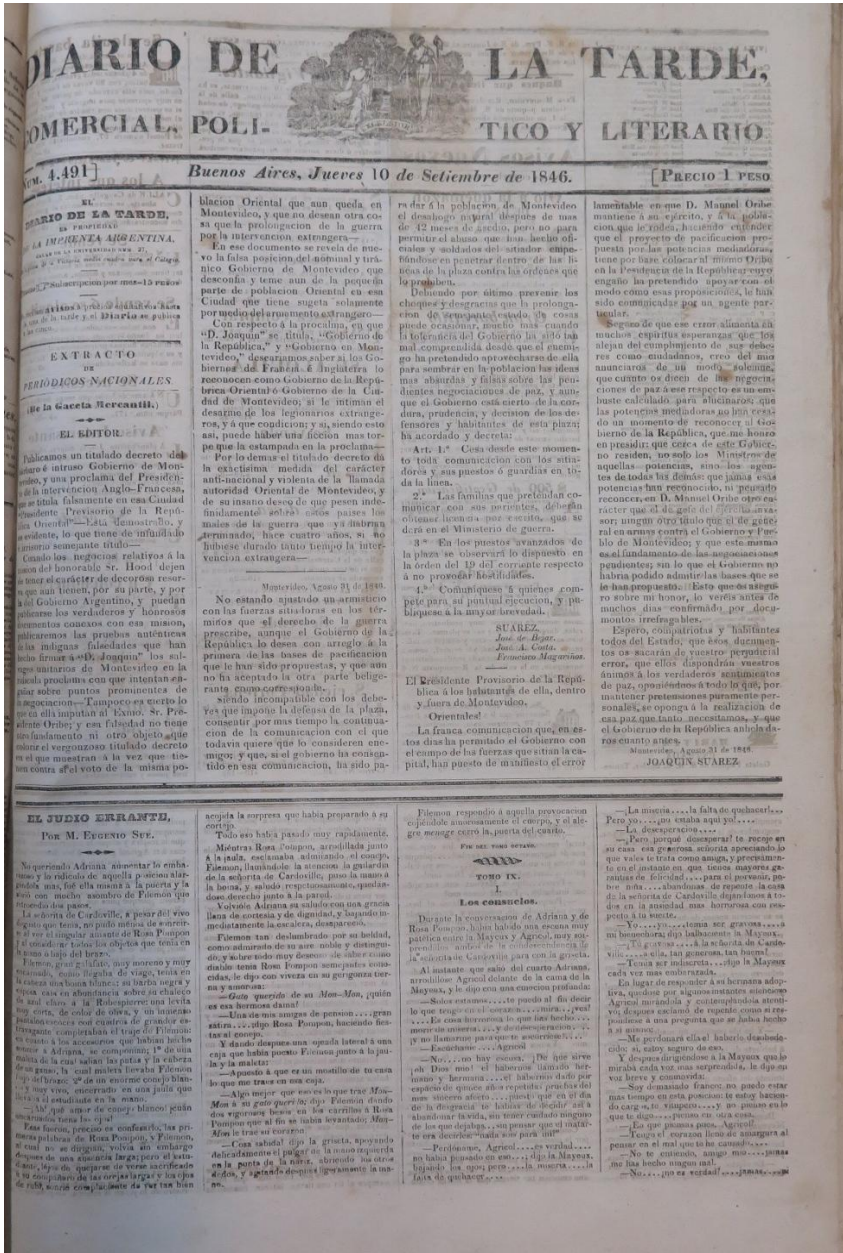


Figura 7: Folletín *El judío errante*, en el *Diario de la Tarde*, Buenos Aires, 1845.

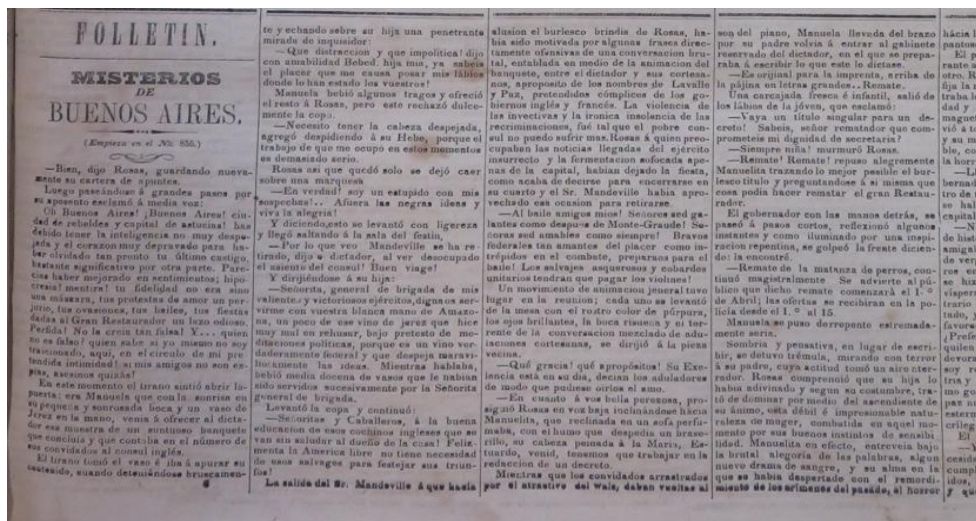


Figura 8: Los *Misterios de Buenos Aires*, de Felisberto Pélissot, en el folletín de *La Tribuna*, 1856.

Crítica

Bajo el título “De la littérature industrielle”, Charles Agustin de Sainte-Beuve trazó las primeras coordenadas críticas sobre los aspectos históricos y formales del género. Publicado en 1839 en la *Revue des deux Mondes*, el estudio de Sainte-Beuve ponía de relieve, entre otras cosas, el imperio de la propiedad literaria entre los nuevos escritores que habían relevado a aquellos que, después de la revolución de 1830, habían abandonado las letras para pasarse a la diplomacia y a la política; las condiciones económicas y culturales de lo que denominaba “invasión de la democracia literaria” (“l’invasion de la démocratie littéraire”), tanto como los efectos negativos de la llamada “prensa a 40 francos” —como *La Presse* y *Le Siècle*—, en cuyas páginas se daba prioridad a las letras de cambio antes que a la crítica y el intercambio literarios.

El término “literatura industrial” ha sido recogido por la crítica ulterior, incluso por la crítica materialista concebida en las últimas décadas del siglo XX. El ya citado Jean-Yves Mollier, en uno de sus últimos trabajos, apela a esa denominación con una pregunta insidiosa: “¿Literatura industrial o literatura popular?”. Para Mollier, la cuestión debería resolverse indagando en las

modalidades de edición más que, o antes que, en los tipos de lectores o de obras escritas. Desligado de la desconfianza elitista de Sainte-Beuve y sus epígonos, el planteo de Mollier busca distanciarse de los prejuicios ideológicos y enfocarse en las características editoriales que determinan un tipo de consumo particular.

Hay que decir, en todo caso, que, a pesar de su postura negativa ante el fenómeno de la “democratización” letrada, la de Sainte-Beuve es una de las primeras –si no la primera– aproximaciones críticas al folletín, por lo que vale la pena retener muchos de sus datos y observaciones históricas. Así, por ejemplo, las referidas al estilo: “Los periódicos se agrandaron, los folletines se dilataron indefinidamente, la elasticidad de las frases generó la multiplicación de palabras vanas, de descripciones ociosas, de epítetos redundantes: el estilo se estiró como una tela demasiado extendida”.⁷ Para tener una idea del impacto de este tipo de observaciones tempranas, basta con citar el ensayo de Alfred Moufflet, “Le Style du Roman-feuilleton”, publicado en 1931 en el *Mercur de France* –ensayo que revisó Antonio Gramsci para sus apuntes sobre literatura popular–, cuyo núcleo argumentativo reiteraba a Sainte-Beuve al destacar como marca del estilo, típica del folletín, la supremacía del régimen económico por sobre el literario, cuya consecuencia formal era el indiscriminado uso de clisés y la dilatación estéril de las frases.

Pocos años después, el crítico conservador Alfred Nettement repitió a Sainte-Beuve en dos volúmenes que se presentaban con ecuanimidad retórica: *Études critiques sur le feuilleton roman* (1845).⁸ En el primer volumen, Nettement examinaba *Los misterios de París*, *El judío errante* y las *Memorias del diablo*; en el segundo, se detenía en la prosa y estilo de Balzac, Sand, Dumas, y destinaba unas cuantas páginas a la (supuesta) influencia negativa que el folletín introducía en el orden doméstico. En verdad, Nettement no hacía sino reproducir y explotar los argumentos que la noción de “literatura industrial” de Sainte-Beuve había puesto en circulación: la omisión de postura

⁷ « Les journaux s'élargissant, les feuilletons se distendant indéfiniment, l'élasticité des phrases a dû prêter, et l'on a redoublé de vains mots, de descriptions oiseuses, d'épithètes redondantes : le style s'est étiré dans tous ses fils comme les étoffes trop tendues » (*Revue des deux Mondes*, París, 1839, p. 685).

⁸ Los ensayos habían sido previamente publicados en *La Gazette de France*.

política por parte de los periódicos, puesto que, con el folletín, de lo que se trata es de atraer lectores; la disolución consecuente de la crítica literaria y la corrupción de las reglas de arte; la hegemonía de la publicidad y del mercado en la superficie editorial de la prensa. Pero en el caso de *Nettement*, la crítica avanza, conservadora, con sentencias elocuentes. La prensa, dice, se ha convertido en “una sucursal de la Bolsa”; y los folletines en una vitrina del escándalo. Para *Nettement*, *Los misterios de París* podían compararse con una ejecución pública a la que cada lector accedía desde su casa, o con una visita a la cárcel sin salir de su oficina (1847, Vol.I, p. 325).⁹

El nuevo género alcanzó indirectamente las desmitificaciones del joven Marx. En las respuestas a Bruno Bauer, editor a la sazón de la *Literaturzeitung*, Karl Marx incorporó su furibunda diatriba a los escritos de un tal Szelinga, seudónimo de un oficial prusiano llamado von Zychlinsky, colaborador esporádico de la gaceta de Bauer. Al parecer, Zselinga dedicó candorosas notas literarias a *Los Misterios de París*, cuyo éxito rotundo, como acabamos de ver, había traspuesto las fronteras. Los escritos de Marx –y Engels, quien colaboró con esa embestida– fueron publicados finalmente con el título de *La sagrada familia*. En sendos capítulos, Marx desmenuza las sentencias moralistas y especulativas del tal Szelinga, quitándole el velo al entronizado misterio y demostrando que, en esa lectura, “todas las relaciones humanas y naturales deben metamorfosearse en algo trascendente, en relaciones con Dios” (*La sagrada familia*, p. 198). La crítica de Marx es, por momentos, ambivalente, aunque concluye condenando el tipo de simbolismo burgués que sostiene la novela y, por ende, achacando la visión burguesa de su autor.

Este tipo de crítica, de tinte más bien contenidista e ideológico, es el que predomina a lo largo del siglo XIX y durante buena parte del XX. Se la puede hallar en innumerables manifestaciones que crecieron al ritmo de la expansión global del género. En términos locales podemos citar, por ejemplo, la ironía con que Sarmiento –en “Nuestro pecado, los folletines”, publicado en *El Progreso*– se despachaba contra sus críticos en Santiago de Chile; el fastidio de Paul Groussac contra los folletines de *La Nación*, a los cuales calificaba de “manual

⁹ *Études critiques sur le feuilleton roman* (deuxième édition), Paris, Lagny Frères, 1847, vol. I, p. 325.

completo de corrupción y [...] un verdadero ultraje al pudor doméstico”; o las desaforadas injurias del padre Blanco García en su *Literatura española en el siglo XIX* (1891), contra lo que llamaba “sentinas literarias [...], [que] llevaron a todas partes las heces del mal gusto y de la inmoralidad”...

La visión contenidista y moralista comienza a resquebrajarse con el surgimiento de los *mass media*, es decir con el auge de la cultura de masas. Mediante el impacto de los *mass media*, los debates en torno a la cultura popular tendieron a rectificar las perspectivas folklorizantes e iluministas de *lo popular*, substrayendo su objeto de las tradicionales dicotomías alto/bajo, escritura/oralidad, tradición/modernidad. Los nombres de Gramsci, Bajtín, Burke, Ginzburg, Bollème, Chartier, entre otros, resultan hoy indispensables para cualquier reconstrucción categorial sobre *lo popular*.

Desde la noción bajtiniana de “carnevalización”, que piensa lo popular como contracultura, a la idea de “apropiación” que describe el paradigma indicial de Ginzburg —es decir, apropiación de la cultura hegemónica (Gramsci) por parte de la cultura subalterna y, como tal, transformación—, ha dejado de pensarse a la cultura popular como patrimonio del pueblo (lo que es propio del pueblo) para dar paso a una mirada de los usos y las apropiaciones (para resumir: lo consumido por el pueblo [el término *consumo*, por lo demás, es indicador del cambio de paradigma que introdujo el campo de los *mass media*]). Ese corrimiento reemplazó la tradicional oposición *élite/pueblo* por la más dinámica de *centro/periferia*, que tanto en la historia económica y política como en el campo literario operó una transformación significativa. Las relaciones culturales y sociales dejaron de pensarse de modo binario y jerárquico, para revalorizar los pasajes e intercambios, los cruces y préstamos. Como escribió Peter Burke al sintetizar esa dinámica ciertamente más fluida y enriquecedora: “El *Fausto* de Goethe tomó prestados algunos elementos de los tradicionales espectáculos de marionetas sobre Fausto” (1991, p. 110).

En ese marco, nos interesan las reflexiones de Antonio Gramsci, puesto que en sus apuntes sobre literatura popular el folletín ocupa un lugar importante.

Para Gramsci, el pueblo es “contenidista”; lo que no implica necesariamente que de la trama y el lenguaje del folletín se derive una “estética

popular” –como veían algunos críticos contemporáneos, por ejemplo el citado Moufflet–. Al contrario, el éxito popular del folletín se vincula más a las “ilusiones particulares” que ofrece a sus lectores que a sus propuestas y resoluciones formales –no puede dejar de señalarse, en este punto, la vecindad de esta idea con la noción de “estructuras consoladoras” analizada por Umberto Eco¹⁰–. Gramsci capta esa potencia de la que hablaba Soulié (en la cita que sirve de epígrafe a este trabajo). Y en consecuencia, se inclina a creer que gran parte de la “superhumanidad” nietzscheana debería buscarse, no en el modelo doctrinario de Zaratustra, sino en *El Conde de Monte-Cristo*, de A. Dumas.

Las observaciones de Gramsci lograron captar un punto irreductible (tanto a los esquemas ideológicos como a las prevalencias del mercado) en la estructura narrativa del folletín: su capacidad de revelar lo monstruoso. De acuerdo a su etimología latina, *monstrum* representa lo sobrenatural que transgrede la norma; o, también: lo que se muestra de modo espectacular. En cualquier caso, se trata de un fenómeno que desborda lo canónico, haciendo de sus márgenes un principio activo.

Atendiendo en parte a este tipo de lecturas, promediando la década de 1960, surge un nuevo campo de reflexiones teóricas sobre las producciones literarias marginales, tales como las del folletín: se trata del campo de la denominada “paralittérature”. La noción de *paraliteratura*, y sus consecuentes derivaciones críticas, surgió en 1967 en un coloquio realizado en Cerisy-la-Salle. En efecto, sus principales organizadores, Jean Tortel, Noël Arnaud y Francis Lacassin colectaron los trabajos y discusiones sobre *roman populaire* de ese encuentro con el título *Entretiens sur la paralittérature*, volumen que vio la luz en 1970.

Desde entonces, varios autores (Marc Angenot, Yves Olivier-Marti, Jacques Dubois, Daniel Couégnas, entre otros) profundizaron esta línea de

¹⁰ Eco, desde el análisis semiótico, describió la “estructura sinusoidal” del folletín de Sue, que reproduce la intriga mediante una operación que la aproxima al kitsch, es decir la reiteración de lugar común literario como recurso efectista. Apunta Eco: “Sue inventó hasta un ‘kitsch’ de los pobres [...], compone un mosaico con la ayuda de los cromos anteriores; es lo que hoy en día llamaríamos una operación ‘pop’, con la condición de que al menos hubiera alguna ironía en la intención.” (1971, pp. 115-116)

estudios, contribuyendo a delimitar el fenómeno de lo paraliterario. La noción de *paralittérature* intenta describir un tipo de producción extraliteraria o marginal, no canónica y generalmente masiva, ligada a lo popular en términos de industria cultural (Adorno), como la literatura de cordel, los almanaques, el melodrama y el *voudeville*. Entre las características que definen lo paraliterario se suelen señalar ciertas marcas paratextuales –como las ilustraciones de tapa, los prólogos, la publicidad reinserta en las entregas– así como la presencia de recursos narrativos estandarizados, como la iteración, la permanente alegorización y falta de psicología de los personajes, la ilusión referencial, los metacomentarios moralizantes del narrador, etc.

Según un clásico de Marc Angenot (« Qu'est-ce que la paralittérature ? »), lo paraliterario no debe confundirse con la noción de *bon marché* o *best-sellers*. Por el contrario, aspira a distinguirse de lo “infra” (lo degradado) para pensarse, en cambio, bajo la hipótesis de que “*para*” y “*literatura*” forman una dupla inseparable. No obstante, a pesar de los esfuerzos por no caer en el absoluto relativismo (por ejemplo, *Les dehors de la littérature : Du roman populaire à la science-fiction* del mismo Angenot), la noción de *paralittérature* ha sido considerada, o bien como un modo negativo o peyorativo de referirse a creaciones estandarizadas –repetición en términos formales, intertextuales, lingüísticos, de contenido–, o bien como un enfoque de carácter sociológico en el que cobran mayor relevancia las condiciones de producción y las características del público consumidor.

Otro campo de estudios que colaboró con la revisión del folletín en tanto producto editorial masivo, fue la nueva historia cultural, y en particular la historia del libro y de la edición, entre cuyos trabajos deben resaltarse los de Chartier, Martin, Darnton, Mollier, Lyons, Thiesse, Hébrard, Charle, Barbier. Los cuatro volúmenes de la monumental *Histoire de l'édition française* dirigidos por Roger Chartier y Henri-Jean Martin representan la mayor ambición de esta nueva escuela. En los tomos II y III, *Le livre triomphant* y *Le temps des éditeurs*, respectivamente, hay varias colaboraciones que permiten reajustar, desde el punto de vista editorial y de su lectura, la emergencia y circulación de la literatura popular en el caso de la cultura impresa francesa, aunque sus hipótesis pueden hacerse extensivas a

otras regiones, en especial aquellos trabajos vinculados a las nuevas tecnologías de la imprenta, como por ejemplo: «La multiplication des périodiques», de Jean Sgard; «Les pratiques urbaines de l'imprimé», de Roger Chartier y Daniel Roche; «Livres bleus et lectures populaires», de Chartier; «Les innovations technologiques», de Frédéric Barbier; «L'élargissement du public», de Maurice Crubellier; «Le champ de la production littéraire», de Christophe Charle; «Le texte et l'image», de Michel Melot; «Les best-sellers», de Martyn Lyons; «Le roman populaire», de Anne-Marie Thiesse; «Les nouveaux lecteurs», de Jean Hébrard, entre otros.

Asimismo, la nueva historia de la prensa –un campo en formación que debe mucho al surgimiento de los *mass media studies*, de un lado, y a la bibliografía material y la sociología de la literatura, del otro– y las historias de la lectura que no son, de acuerdo al programa que Roger Chartier esbozó en su famosa conferencia, sino una inflexión o modulación particular de la historia del libro, es decir el pasaje del libro a la lectura, vienen generando reflexiones en torno a las plataformas de edición, a los soportes textuales, a las prácticas y modalidades de lectura que colocan al folletín en un amplio horizonte de expansión de la cultura letrada.

En particular, deben destacarse los trabajos reunidos en *La civilisation du journal*, compendio enciclopédico que reúne a medio centenar de investigadores, historiadores, críticos y sociólogos de la cultura abocados a interpelar las novedades introducidas por la prensa periódica, en particular desde su período de oro: el largo siglo XIX. Algunos de los nombres más representativos de esta escuela, Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thériault, Alain Vaillant, Benoit Lenoble, Gilles Feyel, Lise Dumasy-Queffelec, han escrito a su vez ensayos clave sobre prensa, folletín, policial, *fait-divers*, publicidad, etc.

En estrecha vinculación con esta mirada cultural y literaria sobre la prensa, el portal científico www.medias19.org presenta una serie de rigurosos trabajos, entre los que cabe destacar el dossier *Les Mystères urbains au XIXe siècle : circulations, transferts, appropriations*, dirigido por Dominique Kalifa y Marie-Ève Thériault, abocado a seguir de cerca y examinar la propagación y apropiación del modelo folletinesco de los misterios instalado por Eugène Sue.

Como ocurrió con el género en el siglo XIX, puede decirse que en los últimos veinte años la crítica sobre el folletín tendió a mundializarse – siguiendo, en parte, la dinámica del nuevo comparatismo representado por, entre otros, Moretti, Prendergast, Casanova, Even-Zohar—. Surgieron así, estudios y equipos de investigación abocados a examinar la circulación, apropiación y/o reproducción de los modelos narrativos más consagrados (particularmente la dupla Sue-Dumas): en 2003, Berry Palmer Chevasco publicó *Mysterymania: The Reception of Eugène Sue in Britain* que, como su nombre lo indica, se encarga de explorar y analizar la difusión de la novela de Sue entre los lectores y escritores ingleses; en México, el equipo del Instituto Mora, representado por Laura Suárez de la Torre y María Esther Pérez Salas, avanzó en la misma línea dando por resultado su *Tras las huellas de Eugenio Sue. Lectura, circulación y apropiación de Los Misterios de París* (que incorpora dos trabajos sobre la obra de Sue en la cultura impresa mexicana: “Lectures des *Mystères* dans la ville de Mexico. XIX Siècle”, y “Las ilustraciones en las ediciones mexicanas de los *Misterios de París*”, respectivamente); Nelson Schapochnik se preocupó de seguir su circulación en el Brasil imperial y también en el Río de la Plata; por su parte, Santiago Díaz Lage examinó el derrotero del fenómeno llamado *Suismo* en España, observando una verdadera competencia entre editores y periódicos españoles por reproducir las famosas obras de Eugène Sue, como solía ocurrir en todos los países o enclaves en donde la novela de Sue era promocionada (cfr. “Pour une histoire des *Mystères* urbains espagnols”, en www.medias19.org); es el caso, también, de Estados Unidos, particularmente de Nueva York, analizado por Carol Armbruster en: “Translating the Mysteries of Paris for the American Market: *The Harpers vs The New World*”, trabajo que demuestra el impacto que *Los Misterios de París* tuvieron en el campo editorial neoyorkino, al publicarse por primera vez su versión traducida en el *New World*, un semanario (de Jonas Winchester y Park Benjamin) que ya venía publicando textos folletinescos de Dumas y Balzac y con el cual entró en franca disputa la casa editorial Harper & Brothers, conocida por ser “the biggest book publisher among them”.

El folletín en América Latina y el Río de la Plata

Desde México hasta el Río de la Plata, el folletín se instala en el zócalo del periódico a mediados de la década de 1840 –en algunas ciudades más tempranamente, como Rio de Janeiro, México, La Habana, Lima, Santiago de Chile, en otras, como Buenos Aires, Caracas o Montevideo, apenas unos años después– a partir, como vimos, del ingreso y publicación de los afamados folletines de Eugène Sue, *Misterios de París* y *El judío errante*. (Antes, por cierto, *folletín* designaba la publicación de una miscelánea: textos de crítica teatral, correspondencias, relatos de viaje, cuadros de costumbres, protocronicas, etc.).

Como ocurrió con el género en Europa, su recepción estuvo marcada por el progresivo rechazo de las élites intelectuales que veían en el género, en términos generales, una producción de baja calidad, sostenida por clichés y moralmente perjudicial. A pesar de la euforia jactanciosa de figuras como Sarmiento, quien se adjudicó la introducción del folletín en los diarios chilenos, la posición crítica general durante el siglo XIX puede quedar sintetizada con las célebres palabras de Eduardo Gutiérrez en respuesta a la solicitud de Miguel Cané respecto del envío de los ejemplares de sus exitosos folletines: no son “para la gente como Ud.”, le dice el autor del *Juan Moreira*.¹¹

Ese tipo de evaluación, jerarquizante y dualista, analizada agudamente por Adolfo Prieto en *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, perduró durante buena parte del siglo XX y puede decirse que recién comenzó a revisarse con los primeros enfoques preocupados por la sugerente combinación entre medios masivos y cultura popular.

En 1968, Jorge B. Rivera publicó para el Centro Editor de América Latina *El folletín y la novela popular*, ensayo que todavía amerita su lectura puesto que ofrece una primera y breve ojeada “integral” del género en Francia, con

¹¹ La respuesta fue reproducida por Adolfo Prieto en *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*: “No le he mandado ésos, porque no son para Ud. ni para la gente como Ud. Le ruego que no los lea, porque si lo hace, me va a tratar muy mal. Yo le prometo a Ud. que así que esos abortos me aseguren dos o tres meses de pan, me pondré a la obra, y escribiré algo que pueda presentar con la frente levantada a todos los hombres de pensamiento y gusto” (p. 103).

argumentos que la vinculan a sus inflexiones criollas, como es el caso de los folletines de Eduardo Gutiérrez, sobre quien el mismo Rivera había escrito un breve ensayo un año antes.¹²

Pocos años después, Guillermo Saccomanno y Ema Wolf dieron a luz *El folletín*, un breve ensayo enmarcado en los fascículos de “La historia popular” del CEAL. Allí, Saccomanno y Wolf analizaban los inicios del folletín hasta “La Novela Semanal”, pasando por *Amalia*, de José Mármol, y los ineludibles folletines de Gutiérrez, deteniéndose en la conformación de la novelística argentina a partir del influjo de los folletines franceses durante el rosismo.

A mediados de 1980, Jorge B. Rivera, Eduardo Romano y Aníbal Ford reunieron una serie de trabajos –en su mayoría escritos durante la dictadura– bajo el título *Medios de comunicación y cultura popular*. En ellos, si bien el folletín como género no es abordado, se despliegan interesantes reflexiones acerca de fenómenos colindantes como el radioteatro, el cine, el humor gráfico y la historieta, el teleteatro, el periodismo, la crónica. (Los inaugurales trabajos sobre teatro y radioteatro de Jorge B. Rivera y Eduardo Romano hallan continuidad en las indagaciones actuales de Sylvia Saítta).¹³

En 1987 apareció un libro destinado a trastocar definitivamente los habituales modos de abordar la cultura masiva: *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (Barcelona, Gustavo Gili S. A.), del español-colombiano Jesús Martín-Barbero. En este trabajo crucial, Martín-Barbero coloca la lectura como una instancia de mediación fundamental para entender el consumo masivo de textos no canónicos como los folletines, el melodrama, o las *varietés* de la prensa.

En dos capítulos centrales, “Del folklore a lo popular” y “De la masa a las masas”, Martín-Barbero examina la dialéctica entre oralidad y escritura –y entre escritura y lectura– que se consolida, en tanto fenómeno singular, con los melodramas de Pixerecourt a comienzos del 1800. A partir de una frase del dramaturgo francés (“Escribo para los que no saben leer”, habría dicho),

¹² *Eduardo Gutiérrez*, Buenos Aires, CEAL, 1967. Rivera reorganizará esa producción en “El folletín. Eduardo Gutiérrez”, en *Historia de la Literatura Argentina*, 32, Buenos Aires, CEAL, 1980.

¹³ Cfr., de S. Saítta, 2015/2016; 2019.

Barbero –apoyándose en Brooks– demuestra que la estructura dramática del melodrama y su capacidad de adaptación a los diferentes formatos tecnológicos no pueden ser explicadas en términos de operación puramente ideológica o comercial. De allí surge una de sus más potentes hipótesis, la hipótesis de las matrices culturales. Para Martín-Barbero, el melodrama y el folletín serán matrices culturales de la cultura popular masiva. Desde ese punto de vista, el folletín será caracterizado como “la entrada en el campo de la literatura de un *habla* que hace estallar el círculo de las maneras y los estilos literarios [...]. Las clases populares acceden a la literatura sólo mediante una operación comercial que escinde el acto mismo de escribir y desplaza la figura del escritor hacia la del periodista. Pero en el folletín va a hablar de todos modos una experiencia cultural que inicia ahí el camino de su reconocimiento” (1995, p. 135).

Apegado a Gramsci en su afán de indagar, no la estructura semiótica o narrativa del folletín, sino, los modos de consumo y de intersección del público lector popular en su funcionamiento, Martín-Barbero verá al folletín como el primer *relato de género*, sólo asequible desde la antropología y la sociología de la cultura; en el sentido dado por Barbero, el término *género* designa “un funcionamiento social de los relatos, un funcionamiento diferencial y diferenciador, cultural y socialmente discriminatorio que atraviesa tanto las condiciones de producción como las de consumo” (*idem*, p. 147).

En 1992, el uruguayo Álvaro Barros-Lémez dio a conocer *Vidas de papel. El folletín del siglo XIX en América Latina*, tal vez el primer enfoque global del folletín en la región. Con un pie en la sociología cultural (desde Robert Escarpit hasta Raymond Williams), y otro en la perspectiva crítica de Ángel Rama y Antonio Candido, Barros-Lémez se preocupa por analizar la forma en que los folletines criollos (o novelas folletinescas, en el sentido de su estructura narrativa) se vinculan con las realidades locales de la desigual modernización latinoamericana. Para ello, se centra en la producción folletinesca de cuatro países: Argentina, Cuba, Brasil y México. No obstante, el estudio de Barros-Lémez sigue afincado en un modelo historiográfico tradicional, de allí que su recorrido parta de títulos ya consagrados por la tradición (*Amalia*, *Moreira*, *Francisco*, *Sab*, *Cecilia Valdés*, *Mi tío el empleado*, *La esclava Isaura*, *Quincas*

Borba, El Zarco, Santa) al análisis estructural y contextual, sin arrojar peculiaridades o novedades significativas respecto al corpus elegido.

Poco después, en 1996, Marlyse Meyer publicó *Folhetim. Uma história*, estudio que iba a marcar una bisagra en los modos de examinar la producción literario-folletinesca de los países latinoamericanos. Preocupada por la emergencia de la novela (*romance* en la tradición portuguesa-brasileña) en Brasil, Meyer partió de una pista –como no podía ser de otro modo–, un indicio o una marca que la llevó a recorrer archivos, catálogos y bibliotecas de Brasil (y también de Francia). Esa marca o pista era la novela *Sinclair das Ilhas*, de autor desconocido, citada en casi todas las novelas de Machado de Assis –leída por sus personajes– y que podía ser emparentada con otras obras menores –como por ejemplo *Gil Blas* o *Telémaco*– que también circularon marginal y profusamente. A partir de allí, Meyer se interrogó sobre la lectura de ficción extranjera en el Brasil en las vísperas del surgimiento del romance nacional (1996, p. 26). La respuesta son más de 400 páginas de un exhaustivo análisis del surgimiento, tendencia y circulación del folletín en Europa (particularmente en Francia), de su traslado a América Latina y de su reproducción y recreación, en tanto género, en los diarios de Brasil. El libro, separado en dos partes: “O Folhetim na matriz”, y “O Folhetim no Brasil”, es un estudio sistemático del folletín en su pasaje a Latinoamérica –estudio de caso–, cuyo mayor aporte tal vez radique en su apuesta metodológica: examinar la formación del género y su circulación *en la prensa periódica*.¹⁴

Este enfoque le permitió a Meyer un cambio de perspectiva: no ya leer en términos exclusivos de modelo/copia, sino también observar derivaciones, formaciones marginales y funcionamientos determinados por el medio. Entre ellas, Meyer pudo describir la formación, en las décadas de 1840 y de 1850, de un público lector extendido, consumidor de novelistas y folletines, más lectores de diarios que de libros. Estas reflexiones continúan hoy día en investigaciones como las de Márcia Abreu, quien en varios trabajos analizó la lectura popular

¹⁴ A diferencia de Barros-Lémez (a quien, por otra parte, no cita), Meyer va de la prensa a la literatura; más aún, podría decirse que su enfoque va del campo de la lectura al de la producción, invirtiendo los típicos abordajes deudores de las historiografías literarias nacionales.

de obras menores, no canónicas, como *Telémaco*, o la literatura de cordel; asimismo, Nelson Schapochnik se ha preocupado, desde el paradigma de la historia del libro, como dijimos, en examinar la circulación y lectura de los folletines franceses y su incidencia en la formación de públicos lectores.

Para el caso particular de Argentina, además de los ya reseñados (Rivera, Romano, Saccomanno y Wolf), cabe mencionar algunos trabajos que fueron, desde distintos enfoques e intereses, contribuyendo con la revisión de la cultura y la lectura populares y, por ende, con la posibilidad de reevaluar al folletín como género popular. Entre ellos: *El imperio de los sentimientos* (1984) de Beatriz Sarlo; *Revolución de la lectura. El discurso periodístico de las primeras revistas ilustradas rioplatenses* (2007) de Eduardo Romano; Caras y Caretas. *Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino* (2008) de Geraldine Rogers; La Novela Semanal (*Buenos Aires, 1917-1927*). *Un proyecto editorial para la ciudad moderna* (2004) de Margarita Pierini; *El tiempo vacío de la ficción* (2001) de Alejandra Laera; *Cómo crecen los hongos. La novela argentina entre 1838 y 1872* de Hebe Molina (2011); *La novela gauchesca de Eduardo Gutiérrez. Prensa, discurso judicial y folletín en la génesis de una literatura popular*, de Carlos Hernán Sosa (2020).

Asimismo, cabría mencionar los trabajos Ana María Amar Sánchez, *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas* (2000), que analiza el cruce entre medios masivos –cine, televisión– y literatura; de Diego Galeano, *Escritores, detectives y archivistas: la cultura policial en Buenos Aires, 1821-1910* (2009) que, en línea con los trabajos de Dominique Kalifa en Francia, aborda la cultura y el género policiales en el fin de siglo, y, por último, aquellos trabajos que leen los cruces y pasajes entre la cultura popular urbana del folletín o de la novela por entregas y los medios masivos de comunicación –especialmente la radio y el cine– durante la primera mitad del siglo XX, como son: *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* (Buenos Aires, Ariel, 2013), de Matthew Karush; *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30* (Buenos Aires, Teseo, 2015), de Cecilia Gil Mariño; *La construcción de un género radiofónico: el radioteatro* (tesis doctoral, 2013), de Andrea Mónica Berman.

Las montañas, en la zona de la montaña de...
años de pasado y la zanja de los peces, etc.

Pleito ruidoso
La Corte Suprema de la Provincia acaba de pronunciar su definitivo fallo, en un asunto que ha durado largos años, pasando por todo el crisol de las pruebas, triunfando al fin, como ha triunfado la verdad y la justicia.
El que ha ganado la cuestión, representando a uno de los pobladores mas antiguos, doctor José Caminos, después de toda clase de sacrificios, ha hecho un vilísimo é importante servicio al fisco, pues por defender sus legítimos derechos, defendió igualmente los de aquel, dándole esa gran zona de campo, que se disputaba a la sucesión de Terrero, siendo dichos campos de los que pertenecían a Rosas, y en los que hay varios pobladores, que estaban esperando el fallo de la Suprema Corte, para pedir la escrituración de sus respectivos campos; y por lo tanto, su acreedor, una justa recompensa del Superior Gobierno de la Provincia, por sus tan laudables esfuerzos para que volviese al fisco lo que se litigaba.
El distinguido letrado que ha defendido con toda la fuerza de su talento, esta tan importante cuestión, ha sido el joven abogado Dr. D. Pedro Goyena, una de las ilustraciones de nuestro foro y cuyo talento y vastos conocimientos que ha puesto siempre en defensa del bien, y rectitud de ideas, son reconocidos por todos.
Ha sido el notable jurista que ha hecho triunfar la justicia y el derecho, que se pretendía negar.

Palabras benévolas
El ilustrado colega «El Combate» dedica las siguientes palabras a la historia de Llorca, que terminamos ayer, cuya benevolencia nos será grato recordar:
«El CAPITAN DE LADRONES—Hoy publica nuestro colega LA PATRIA ARGENTINA la conclusion del curso relato que durante algunos dias ha venido haciendo en su seccion «Variedades» sobre la vida del famoso Llorca.
«El interes siempre creciente con que su autor ha sabido concertarlo, ha hecho que el publico lo haya acogido con verdadero placer, siguiendo con la mas viva ansiedad su desarrollo.
«Felicitamos al señor Gutierrez por su doble triunfo de cronista y literato».

Diablo sí, pero no pobre
«El Nacional» de ayer refiere como sigue una anécdota en que figura el célebre Almonacid.
«Preguntaba un dia el comandante Viojebueno al mencionado juez, por qué razon visitaba tan poco la ciudad viviendo constantemente alejado en su departamento.
«El juez contestó sin titubear: No vengo, señor, porque le tengo miedo al gobernador.
«—Y por qué le tiene V?—
«—Porque es mas malo que un zorrino.
«Lo gracioso del cuento es que Almonacid, segun opinion de personas que lo conocen, es un pobre diablo incapaz de inspirar miedo a nadie».
El colega no dice si el juez en cuestion se abotonaba los bolsillos y oprimia sobre el pecho la cartera.
En cuanto a que Almonacid sea un diablo por la longitud de las uñas, convenimos; pero eso de pobre diablo se aviene muy poco con el desprecio y la habilidad de los altos tirios perpetrados por ese caballero.

El Vigilante
En el Ministerio del Interior se recibió ayer el siguiente telegrama del Sr. Moreno, jefe de la exploración a las costas australes.
Bahía Blanca, Noviembre 26 de 1879.
A. S. E. el Señor Ministro del Interior Don Benjamin Zorrilla.
Oficial—Mientras el «Vigilante» recorre la Bahía de San Matías desde el Rio Negro hasta San José en busca de agua dulce, elemento indispensable para el ganado.

Venta de animales puros
Ayer vendieron los señores Baltar y Quesada los siguientes animales:
Del establecimiento «Los Tapias».—«Tapias» 6500, toro Durham al Sr. Rosa en ps. 5500, «Dragón» id id T. García id 4000, «Arlington» id id Hektor Elia id 4000, «Duncaster» id id A. Rosa id 5500, «Burlington» id id H. Elia id 5000.—Termino medio ps. 5000.
De varias procedencias.—vacca Durham al señor Moreno en ps. 6500, 1 yegua mancha id Perez id 1700, 1 potrillo criollo id Weber id 700.
Hoy a la 1 venden los mismos martilleros Baltar y Quesada, en su casa San Martín 51, los siguientes animales introducidos:
Padrillos y yeguas de carrera Cleveland y Clydesdale, toros y vacas Durham, Alderney, P.O.I. Angus y Normandos; 2 preciosos Ponies 1/2 sangre; carruajes y una magnífica yunta de caballos oscuros de tiro y artilugos de talabartería.

Dramas policiales
JUAN MOREIRA
Como fiera perseguida
Piso una ceniza de abrojos,
sin sueño para mis ojos
ni venda para mi herida,
sin descanso ni guardia
ni esperanza ni piedad,
y en fúnebre soledad
al dolor amarrado,
voy a la muerte arrestrado
por mi propia tempestad.
R. GUTIÉRREZ, Editor.

Juan Moreira es uno de esos seres que pisan el teatro de la vida con el destino de la celebridad; es de aquellos hombres que cualquiera que sea la senda social por donde el destino encomiase sus pisadas, vienen a la vida poderosamente tallados en bronce.
Moreira no ha sido el gauchito cobarde encanecido en el crímen, con el sentido moral completamente pervertido; no ha sido el gauchito asesino que se complace en dar una puñalada y que goza de una manera inmensa viendo saltar la entraña agena, desgarrada por su puñal.
No; Moreira era como la generalidad de nuestros gauchos: dotado de un sinas fuerte y un corazón generoso que lanzado en las sendas nobles, por ejemplo, al frente de un regimiento de caballería, hubiese sido una gloria patria, y que empujado a la pendiente del crimen, no reconociese límites a sus instintos salvajes despertados por el odio y la zafia con que se lo perseguido.
Moreira sabía que peleando defendía su vida amenazada de muerte, y peleaba de una manera frenética y haciendo lujo de un valor casi sobrehumano.
Moreira tenía los sentimientos tiernos é hidalgos que acompañan siempre al hombre realmente bravo—educado y bien dirigido, cultivados con esmero su propensión guerrera y su astucia inherente a la mayor parte de nuestros gauchos, ya lo hemos dicho, Moreira hubiera hecho una figura gloriosa.
Moreira hasta la edad de treinta años, fue un hombre trabajador y generalmente apreciado en el partido de Matanzas, donde habitó hasta aquella edad, cuidando unas ovejas y unos animales vacunos, que constituían su fortuna pequeña.
Demandor consumido, se ocupaba en amansar aquellos potros que, por indomables, llevaban a su puesto con aquel objeto.—No concurría a las pulperías sino en los dias de carreras en que iba a ellas montado sobre un magnífico caballo parjeiro, apurado con ese lujo del gaucha que recontra toda su vanidad en las prendas con que adorna su caballo en los dias de paseo.
Nunca se le había visto beber con exceso, ni andando en aquellas fatales paradas de los gauchos, donde nacían las peles: que terminaban gene-

Figura 9: Pasaje de la sección "Dramas policiales" al folletín de *La Patria Argentina* de Juan Moreira, de Eduardo Gutiérrez, del 29 de noviembre al 1 de diciembre de 1879.

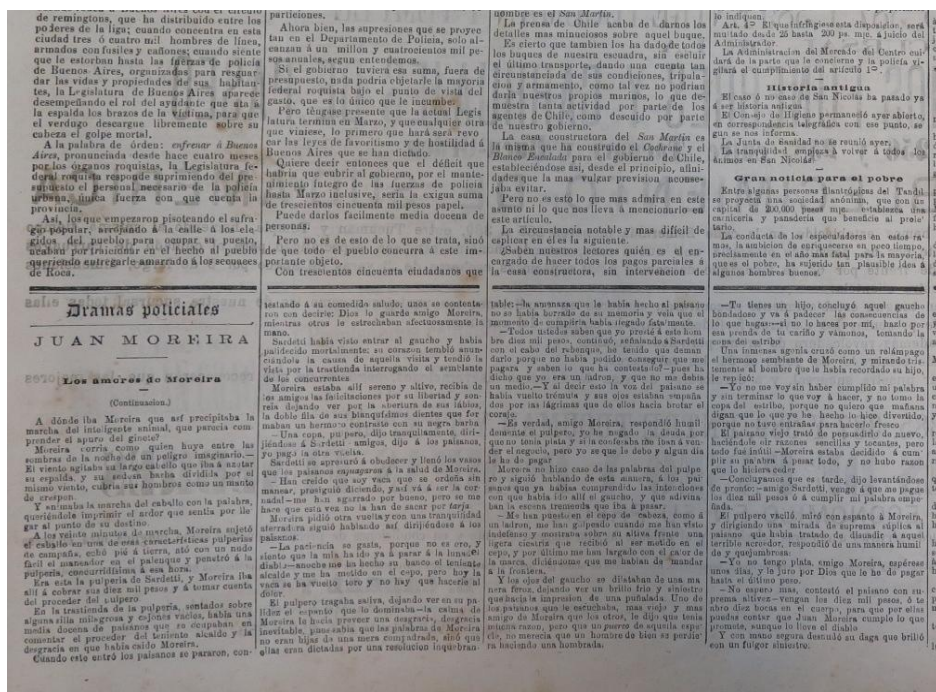


Figura 10: Pasaje de la sección “Dramas policíales” al folletín de *La Patria Argentina* de Juan Moreira, de Eduardo Gutiérrez, del 29 de noviembre al 1 de diciembre de 1879.

Bibliografía¹⁵

Folletín, novela por entregas, *serial novel*

Adamowicz-Hariasz, Maria. “From the Opinion to the Information: The *Roman-Feuilleton* and the Transformation of the Nineteenth-Century Fench Press”, in: *Making the News. Modernity & the Mass Press in Nineteenth Century France*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1999, pp. 160-184.

Barros-Lémez, Álvaro. *Vidas de papel. El folletín del siglo XIX en América Latina*. Montevideo: Monte Sexto, 1992.

¹⁵ La que sigue es una bibliografía específica suficientemente amplia y actualizada, aunque no aspira a ser un repertorio exhaustivo.

- Bonet, Laureano (coord.). "El folletín: un género marginal en las letras españolas del siglo XIX". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n°693, septiembre 2004.
- Botrel, Jean-François. "La novela por entregas: unidad de creación y consumo". En Botrel, J-F. y S. Salaün (eds.). *Creación y público en la literatura española*. Madrid: Editorial Castalia, 1974, pp. 111-155.
- Brooks, Peter. *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the mode of Excess*. New Haven & London: Yale University Press, 1995.
- Cachin, Marie-Françoise ; Cooper-Richet, Diana ; Parfait, Claire et Mollier, Jean-Yves (dirs.). *Au bonheur du feuilleton. Naissance et mutations d'un genre (Etats-Unis, Grande-Bretagne, XVIII^e-XX^e siècles)*. Paris: CREAPHIS éditions, 2007.
- Dellepiane, Ángela. "Los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez". *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIV, n° 104-105, jul/dic., 1978, pp. 487-506.
- Epple, Juan Armando. "Notas sobre la estructura del folletín". *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 358, 1980, pp. 147-155.
- Europe. Revue Littéraire Mensuelle*, « Le roman feuilleton » n° 542, (numéro spécial) juin 1974.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La novela por entregas, 1840-1900*. Madrid: Taurus, 1972.
- Guisse, René. « La diffusion du roman français du XIX^e siècle dans le monde. Le cas des *Mystères de Paris*. L'année balzacienne, Paris, n.14, p.407, 1993
- Guisse, René. *Le Roman-feuilleton 1830-1848 : la naissance d'un genre*. Lille: A.N.R.T., 1985 (Thèse de Lettres soutenue à Nancy II en 1975).
- Kalifa, Dominique. *L'encre et le sang. Récits de crimes et fait divers à la Belle Époque*. Paris: Fayard, 1995.
- Lenoble, Benoît. "Les campagnes de lancement de romans feuilletons : l'exemple du Journal (1892-1935)". *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 52-1, 2005, pp 175-197.
- Mayo, Robert Donald. *The English Novel in the Magazines, 1740-1815*/ Evanston, NJ: Northwestern, University Press, 1962.

- Meyer, Marlyse. *Folhetim. Uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Nettement, Alfred. *Études critiques sur le feuilleton roman* (deuxième édition). Paris: Lagny Frères, 1847, 2 vols.
- Parfait, Claire. « The nineteenth-century serial as a collective enterprise: Harriet Beecher Stowe's *Uncle Tom's Cabin* and Eugène Sue's *Les Mystères de Paris* ». Proceedings of the American Antiquarian Society, vol. 112, 2002, pp. 127-152.
- Queffélec-Dumasy, Lise. *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*. Grenoble: ELLUG, 1999.
- Queffélec-Dumasy, Lise. *Le Roman-feuilleton français au XIXe Siècle*. Paris: PUF (Que sais-je?), 1989.
- Rivera, Jorge B. *El folletín y la novela popular*. Buenos Aires: CEAL, 1968.
- Sacomanno, Guillermo y Wolf, Ema. *El folletín* (“La historia popular”). Buenos Aires: CEAL, 1972.
- Sainte-Beuve, Charles A. “De la littérature industrielle”, en: *Revue des deux Mondes*, Quatrième Série, Tome XIX, Paris, 1 juillet de 1839, pp. 675-691.
- Thiesse, Anne-Marie. *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- Vareille, Jean-Claude. *Le roman populaire français : 1789-1914 : idéologies et pratiques*. Limoges: PULIM « Littératures en marge » / Québec, Nuit blanche éd., 1994.

Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Alexandre Dumas, traducción, mundialización

- Angenot, Marc, « Roman et idéologie: *Les mystères de Paris* », *Revue des Langues Vivantes*, 1972, no 38, p. 392-410.
- Armbruster, Carol. “Translating the Mysteries of Paris for the American Market: *The Harpers* vs *The New World*”. *Revue Française d'Études Américaines*, 2014/1 (n° 138), pp. 25-39.
- Atkinson, Nora. *Eugène Sue et le roman-feuilleton*. Paris: Nizet, 1929.

- Bory, Jean-Louis. *Eugène Sue, le roi du roman Populaire*. Paris: Hachette, 1962.
- Chevasco, Berry P. *Mysterymania: The Reception of Eugène Sue in Britain, 1838-1860*. Berna: Peter Lang, 2003.
- Eco, Umberto. « Rhétorique et idéologie dans *Les mystères de Paris* d'Eugène Sue ». *Revue Internationale des sciences sociales*, XIX, n° 4, 1967, pp. 591-609. Traducido y reproducido en *Sociología de la creación literaria/ Nueva Visión*: Buenos Aires, 1971, pp. 99-126.
- Galvan, Jean Pierre. *Les Mystères de Paris: Eugène Sue et ses lecteurs*. Paris: L'Harmattan, 1998, 2 vols.
- Goudmand, Anaïs. « Le roman-feuilleton ou l'écriture mercenaire : l'exemple des *Mystères de Paris* », *Cahiers de Narratologie*, 31 | 2016.
- Kalifa, Dominique y Marie-Ève Thérenty (dir.). *Les Mystères urbains au XIXe siècle : circulations, transferts, appropriations*: www.medias19.org
- Maxwell, Richard. *The Mysteries of Paris and London*. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1992.
- Mollier, Jean-Yves. « Traduction et mondialisation de la fiction : l'exemple d'Alexandre Dumas père en Amérique du Sud », en: *Actes de Vingt-quatrième Assises de la Traduction Littéraire (Arles 2007)*. 2008.
- Pas, Hernán. "Eugène Sue en Buenos Aires. Edición, circulación y comercialización del folletín durante el rosismo, en: *Varia Historia*. Vol. 34, Nro. 64, jan/abr, 2018, pp. 193-225.
- Picard, Michel. « Pouvoirs du feuilleton, ou d'Artagnan anonyme ». *Littérature*, n° 50, 1983, pp. 55-76.
- Prendergast, Christopher. *For the people, by the people? Eugene Sue's Les Mystères de Paris: A Hypothesis in the Sociology of Literature*. Oxford: University of Oxford, Legenda, 2003.
- Schapochnik, Nelson. "Edição, recepção e mobilidade do romance *Les mystères de Paris* no Brasil oitocentista". *Varia Historia*, vol. 26, n° 44: jul/dez 2010, pp. 591-617.
- Suárez de la Torre, Laura (coord.). *Tras las huellas de Eugenio Sue. Lectura, circulación y apropiación de Los Misterios de París*. México DF: Instituto Mora, 2015.

Cultura popular, literatura popular

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987 [1965].
- Bigsby, C. W. E. (comp.). *Approaches to Popular Culture*. Londres: E. A. Publishers, 1976.
- Bollème, Geneviève. *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo "popular"*, trad. de R. Cusminsky de Cendrero. México: Grijalbo, 1990 [1986].
- Bollème, Geneviève. *La Bibliothèque bleue*. Paris: Julliard, Archives, 1971.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998 [1979].
- Brunori, V. *Sueños y mitos de la literatura de masas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Burke, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza, 1991, [1978].
- Chartier, Roger. "'Cultura popular': retorno a un concepto historiográfico", *Manuscripts*, 12, 1994.
- García Canclini, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*. México DF: Grijalbo, 1977.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. Estrategias para entrar y salir de la posmodernidad. México DF: Grijalbo, 1990.
- García Canclini, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. México DF: Nueva Imagen, 1982.
- Ginzburg, *El queso y los gusanos*. El cosmos, según un molinero del siglo XVI. Barcelona: Muchnik Editores, 1990 [1976].
- Gramsci, Antonio. "Literatura popular", en: *Literatura y vida nacional* (Cuadernos de la cárcel). México D. F: Juan Pablos Editor, 1998 [1976].
- Grignon, Claude et Passeron, Jean-Claude. *Lo culto y lo popular*. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura, Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- Hall, Stuart. "Notas sobre la desconstrucción de «lo popular»", en: Samuel, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica, 1984.

- Nathan, Michel ; Colin, René-Pierre et Guise, René. *Splendeurs et misères du roman populaire*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1998.
- Olivier-Martin, Yves. *Histoire du roman populaire en France : de 1840 à 1980*. Paris: A. Michel, 1979.
- Pierini, Margarita(coord.). *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927)*. Un proyecto editorial para la ciudad moderna. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.
- Preto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Thompson, Edward P. *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Barcelona: Editorial Crítica, 1989.
- Thompson, Edward P. *Tradición, revuelta y cultura de clase*. Barcelona: Grijalbo, Editorial Crítica, 1979.
- Zubietta, Ana María (dir.). *Cultura popular y cultura de masas*. Conceptos, recorridos y polémicas. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Paralittérature

- Angenot, Marc. « Qu'est-ce que la paralittérature ? ». *Études littéraires*, 7 (1), 1974.
- Angenot, Marc. *Le roman populaire : recherches en paralittérature*. Montréal: Presses Universitaires du Québec, 1975.
- Angenot, Marc. *Les dehors de la littérature : Du roman populaire à la science-fiction*. Paris: Éditions Honoré Champion, 2013.
- Arnaud, Noël ; Lacassin, Francis & Tortel, Jean (dir.), *Entretiens sur la paralittérature* (colloque tenu à Cerisy-la-Salle, « Littérature et paralittérature », 1967). Paris: Plon, 1970.
- Boyer, Alain-Michel. « Questions de paralittérature », *Poétique*, n° 98, 1999.
- Boyer, Alain-Michel. *La Paralittérature*. Paris: Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1992.
- Couégnas. Daniel. *Introduction à la paralittérature*. Paris: Seuil, Poétique, 1992.

Massart, Pierre. « La paralittérature : un concept intermédiaire pour une production intermédiaire ». *Recherches Sociologiques*, 1992/1, pp. 55-83.

Prensa, edición, lectura, cultura mediática

Barei, Silvia y Ammann, Beatriz. *Literatura e industria cultural. (Del folletín al best-seller)*. Córdoba: Alción Editora, 1988.

Bleton, Paul. « Industrie, masse et culture médiatique : la paralittérature américaine (1860-1940) », en : Mollier, Jean-Yves, Jean-François Sirinelli et François Valloton (dir.). *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*. Paris: Puf, 2006, pp. 37-49.

Bolter, J. David and Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: Massachusetts: MIT Press Edition, 1999.

Botrel, Jean-François. “Narrativa y lecturas del pueblo en la España del siglo XIX”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 516, junio de 1993, pp. 69-91

Botrel, Jean-François. “Teoría y práctica de la lectura en el siglo XIX: el arte de leer”. *Bulletin Hispanique*, T. 100, n° 2, 1998, 577-590.

Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus-Alfaguara, 2001.

Chartier, Roger- Martin, Henri-Jean (dir.). *Histoire de l'édition française*. 4 Vols. Paris: Fayard /Promodis, 1990-1991.

Chartier, Roger. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 1994.

Darnton, Robert. *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural*, traducción de Antonio Saborit. Buenos Aires: FCE, 2010, pp. 73-104.

De la Motte, Dean and Jeannene M. Przyblyski (eds.), *Making the News. Modernity & the Mass Press in Nineteenth-Century France*. United States of America: University of Massachusetts Press, 1999.

Durand, Pascal. « De la ‘littérature industrielle’ au ‘poème populaire moderne’. Filtrages médiatiques et littéraires de la ‘culture de masse’ au XIX^e siècle », en: Mollier, Jean-Yves, Jean-François Sirinelli et François Valloton (dir.). *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*. Paris: Puf, 2006, pp. 23-36.

- Ford, Aníbal; Rivera, Jorge B. y Romano, Eduardo. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- Kalifa, Dominique, Philippe Régnier, Marie-Éve Thérenty et Alain Vaillant. *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris: Nouveau Monde éditions, 2011.
- Lyons, Martyn. *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Editoras del Calderón, 2012.
- Lyons, Martyn. *Readers and Society in Nineteenth-Century France. Workers, Women, Peasants*. New York: Palgrave, 2001.
- Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona-México: Ediciones G. Gili, 1991.
- Mollier, Jean-Yves, Jean-François Sirinelli et François Valloton (dir.). *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*. Paris: Puf, 2006.
- Mollier, Jean-Yves. « La naissance de la culture médiatique à la Belle-Époque : mise en place des structures de diffusion de masse ». *Études littéraires*, 30 (1), 1997, pp. 15–26.
- Mollier, Jean-Yves. *La lectura y sus públicos en la Edad Contemporánea: ensayos de historia cultural en Francia*. Buenos Aires: Ampersand, 2013.
- Mollier, Jean-Yves. *Michel et Calmann Lévy ou la naissance de l'édition moderne (1836-1891)*. París: Calmann-Lévy, 1984.
- Okker, Patricia. *Social Stories: The Magazine Novel in Nineteenth-Century America*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2003.
- Parent, Françoise. *Lire à Paris au temps de Balzac*. Paris: l'EHESS, 2000 [1981].
- Saïtta, Sylvia. “Policías y ladrones en los comienzos del radioteatro argentino”. *ReHiMe. Cuadernos de la Red de Historia de los Medios. Historia de los medios en América Latina*, n° 4, p. 150-171, 2015/2016.
- Saïtta, Sylvia. “Los usos de la historia en los comienzos de la radio argentina”. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, Vol. 18, n. 32, p. 327-337, 2019.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011 [1985].

Silva Beauregard, Paulette. *Las tramas de los lectores. Estrategias de la modernización cultural en Venezuela (siglo XIX)*. Caracas: Fundación para la cultura Urbana, 2007.

Thérenty, Marie-Ève et Alain Vaillant. *1836: l'an I de l'ère médiatique. Étude littéraire et historique du journal La Presse d'Émile de Girardin*. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2001.

Thérenty, Marie-Ève. *La invención de la cultura mediática. Prensa, literatura y sociedad en Francia en el siglo XIX*. México DF: Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 2013.

TEATRO E REFORMAS ILUSTRADAS

Bruno Verneck¹

“Creo que una nación que se ilustra puede hacer grandes reformas sin sangre, y creo que para ilustrarse tampoco sea necesaria la rebelión”.

Gaspar Melchor de Jovellanos

Introdução

Em seu seminal *Utopia e reforma no iluminismo*, resultado de conferências realizadas entre 1968 e 1969, Franco Venturi destaca que os vínculos entre as reformas e as ideias ilustradas se deu na medida em que os philosophes “entablaron vínculos cercanos con el aparato administrativo y gubernamental, que intentaron mejorar y volver más racional” (2014, p. 70). Para o historiador italiano, não há dúvidas de que figuras como o enciclopedista Denis Diderot eram reformistas na medida em que souberam “crear ciertos instrumentos técnicos de acción” para materializar na realidade aquelas ideias que, como trata de demonstrar Venturi, nasciam de um substrato utópico.

¹ Doutorando em Letras pela FFFLCH-USP. Estudou as relações entre cultura e política nas literaturas hispânicas dos séculos XVIII e XIX. Este texto apresenta resultados parciais de minha pesquisa de doutoramento realizada na FFLCH-USP, Brasil, e na UNLP, Argentina, com financiamento da FAPESP (Processos: 2021/11447-2; 2022/02061-6).

Trata-se de uma revisão das interpretações que insistiram numa relação causal em que as ideias ilustradas seriam a origem essencial dos processos revolucionários. Foi assim desde que os revolucionários franceses transladaram e instalaram os restos mortais de Rousseau e Voltaire no Panteão como pais da revolução. Ou, do outro lado do Atlântico, quando Mariano Moreno prefaciou *O contrato social* de Rousseau afirmando que ele era o “catecismo dos povos livres”, uma obra que fez brotar o desejo de liberdade nos povos cativos.

A operação produtiva de Franco Venturi, portanto, ao insistir no caráter reformista das ideias ilustradas ajuda a desvencilhá-las do nexos causal fundado pelos revolucionários. No mesmo sentido, avançaram os trabalhos posteriores de Roger Chartier, *As origens culturais da Revolução Francesa*, de 1990, e de Robert Darnton, *Os Best-Sellers proibidos na França Pré-Revolucionária*, de 1995. Com ruídos e dissonâncias, os dois trabalhos insistem em um novo enfoque que, em vez de aproximar a filosofia da ilustração às revoluções, parece distanciá-las ainda mais. Chartier defende que o iluminismo e a revolução se inscrevem num processo amplo que desagua na dessacralização do rei e da política do Antigo Regime, pois a ela se “imputava todas as enfermidades sociais” e os “escritores frustrados passaram a responsabilizar o rei, sua corte e seus ministros pelas suas vidas fracassadas” (1990, p. 273).

É também a esses escritores fracassados que persegue o livro de Darnton, pois em sua posição de “subliteratos” praticavam uma literatura ressentida e incendiária, voltando-se sem cerimônia até mesmo contra a República das Letras que lhes havia fechado as portas. Com seus panfletos pornográficos, suas biografias de alcova e sua literatura utópica, esses autores realizaram uma simplificação radical que “em vez de propiciar uma discussão séria dos negócios de Estado, fechou o debate, polarizou as opiniões e isolou o governo” (1995, p. 262).

Como quando Franco Venturi defende a necessidade de pensar o “humus en que esas ideas germinaron y crecieron” (2014, p. 71), Darnton defendia a necessidade de uma história social da ilustração que tivesse “um olhar mais ligado à terra, porque, enquanto os historiadores das idéias mapeavam a vista de cima, os historiadores sociais estavam escavando em profundidade os

substratos das sociedades do século XVIII” (1990, p. 198). Nesse sentido, seria necessário matizar o radicalismo atribuído às luzes presente em trabalhos como os de Peter Gay em que, segundo Darnton, a ilustração surge como “algo tão explosivo que a gente fica imaginando como é que o Antigo Regime conseguiu chegar até 1789. Os philosophes cercaram o local com arames, espalharam minas e armaram granadas” (1990, p. 204). Em vez disso, Darnton reafirma a necessidade de reconhecer o que chama de caráter “ameno” do iluminismo, reconhecendo que ele fora, contraditoriamente, um esteio dos dias finais do Antigo Regime: “Quesnay, Turgot e até Voltaire ofereceram um programa de reforma liberal, uma possibilidade de perpetuar a ordem social amortecendo seus conflitos” (1990, p. 205).

Deste modo, a reforma aparece enquanto núcleo problemático das relações entre a ilustração e o Estado não para renovar os termos da queda do Antigo Regime, mas para iluminar as condições específicas em que o século XVIII e as primeiras décadas do XIX se desenvolveram. Seguindo as ideias de Franco Venturi, não se trata de reinterpretar os fluxos e contrafluxos das ideias ilustradas numa perspectiva conservadora, tutelada pelo Estado, mas para mostrar que a ilustração ofereceu o que H. M. Scott chamou de um “amplo contexto intelectual dentro do qual as reformas ocorreram” e que os governantes e seu entorno “queriam, sobretudo, governar seus estados de acordo com as ideias mais atualizadas, e eles as encontraram principalmente, mas não exclusivamente, nas doutrinas do Iluminismo” (1990, p. 18).

Como observa Gabriel Paquette, também o horizonte das reformas se viu conceitualmente ampliado nos últimos anos. Se antes parecia se circunscrever, do ponto de vista da pesquisa, às ações governamentais ligadas à política fiscal e ao comércio, agora abrange diversas outras áreas: “a criação de academias científicas, sociedades e bibliotecas, a renovação das universidades, a melhora de técnicas agrícolas, investimento em infraestrutura (...) e o equipamento de expedições científicas” (2009, p. 11).

As reformas teatrais, portanto, não tardaram a se somar no concerto das mudanças em curso no século XVIII. Como principal entretenimento público, o teatro foi também alvo do interesse de notáveis ilustrados nas várias partes do mundo. Levados por uma *théâtromanie*, homens e mulheres de diversas

classes sociais enchiam os teatros europeus e acompanhavam, ávidos, as profundas mudanças operadas na cena. No rastro da polêmica entre Antigos e Modernos, o teatro ainda oscilava entre o desejo de preservar as belezas eternas da tradição clássica, revigoradas no debate culto, e a profunda atração por formas novas como a ópera ou a comédia sentimental.

À medida que o século avançava, de Paris à longínqua Buenos Aires, o teatro fazia correr rios de tinta: pensava-se sobre licitude, debatia-se a conveniência das formas modernas e, sobretudo, integrava-se cada vez mais o repertório das principais cidades europeias. Um dramaturgo como o alemão August von Kotzebue (1761-1819) teria seu *Magnum opus*, *Menschenhass und Reue* (em espanhol, *Misanthropía y arrepentimiento*) encenado de Berlim a Buenos Aires num período de menos de vinte anos, varrendo os corações de ambos os lados do Atlântico com os copiosos dramas de seus personagens. O cosmopolitismo ilustrado, já início do século XIX, havia criado um sólido repertório comum e com ele fez viajar novas ideias sobre o teatro, marcadas por um forte impulso reformista.

Este texto, portanto, pretende oferecer uma perspectiva comparada com o objetivo de mostrar como as ideias ilustradas sobre o teatro circularam no século XVIII, promovendo um amplo debate sobre sua licitude e capacidade cívica e pedagógica. Exploramos como, a partir de um repertório e escopo comuns, as manifestações teatrais revelaram aspectos peculiares nos diferentes contextos, mas marcando, como um núcleo comum, a ideia da reforma como um fio condutor.

Uma nova dramaturgia para novos tempos

A reforma foi um imperativo que moveu, no Século das Luzes, o teatro em direção a uma renovação radical. Estava em jogo o impulso reformista quando Diderot apregoou o gênero sério na busca de uma dramaturgia capaz de dar gravidade à vida – e às pessoas comuns; quando Carlo Goldoni defendeu a centralidade dramaturgia imbuída de moral pedagógica diante da dinamicidade da *Commedia All'improviso*; quando George Lillo e Lessing expiaram seus heróis virtuosos em troca das lágrimas da plateia; quando

Jovellanos e Moratín condenaram a quase dois séculos de desprestígio a comédia dos *Siglos de Oro*; quando os periodistas argentinos ansiaram por um teatro capaz de conduzir a longínqua Buenos Aires ao processo da ilustração.

O *Diccionario de Autoridades* da Real Academia Española, explicava o termo “reforma”, em 1737, de modo claro: “Volver a dar forma a alguna cosa, que la había perdido o mudado; Vale tambien arreglar, corregir, o poner en orden alguna cosa, que se había deteriorado”, sem deixar de assinalar uma vocação mais expressa: “Vale assimismo reducir, o restituir alguna cosa a su primitiva observância o instituto” (1737, t. V). A reforma, como ideia, era uma hidra: significava reabilitar as instalações carcomidas dos edifícios teatrais, mas apelava sobretudo ao sentido referido no *Diccionario de Autoridades*: como conceito, possuía um impulso francamente correccional que parte, como condição, de um diagnóstico do deterioro da coisa a ser reformada.

No caso da reforma teatral, este gesto de correção parte dos vultos legados pela tradição anterior. O signo da decadência se instala com mais ou menos descrição para fundar um gesto pendular: um desejo de retorno à harmonia perdida, mas que jaz no passado e merece ressurreição; ou, como foi mais frequente no caso do teatro, um anseio de novidade que, ponderando os estratos do passado, decide perseguir uma cifra de futuro. Esta talvez seja a contribuição de um notável reformista: o francês Denis Diderot.

Em 1758, Diderot publicou sua peça *O pai de família* seguida de seu *Discurso sobre a poesia dramática*. É sobretudo no discurso que o *philosophe* delinea o que seria o *genre sérieux*, capaz de reformular as cláusulas clássicas para aproximar-se melhor da natureza humana. Ele afirma que a comédia clássica, a qual qualifica de “jocosa”, tinha “por objeto o ridículo e o vício”, enquanto a comédia séria representaria “a virtude e os deveres do homem” (2005, p. 39-40). Contra o aristotelismo do Renascimento que apregoava que a tragédia era grave e se ocupava de nobres enquanto a comédia era baixa e tratava das pessoas comuns, Diderot funde a gravidade aos personagens comuns mantendo o clássico andamento da comédia: começando mal e terminando bem.

O arrojo da proposta de Diderot está profundamente conectado com as profundas transformações das artes no século XVIII. Em seu célebre ensaio

“Elogio de Richardson”, de 1762, o filósofo celebra a obra do romancista inglês e sublinha como Pamela, a jovem criada de quarto e protagonista do romance homônimo, emergia como um modelo de virtude diante das investidas de seu amo, um nobre lascivo. Diderot encontra no romance de Richardson os fundamentos da dramaturgia que ele havia defendido no *Discurso*, como observa Franklin de Matos: “Diderot celebra em Richardson o correlato romanesco de sua própria reforma teatral” (2018, p. 34). Esta relação entre o romance e a dramaturgia indica uma palpação comum: eram ambos gêneros plebeus, destituídos da genealogia legada pela tratadística, mas que perseguiam um repertório comum de problemas.

Diderot também escreveu na esteira de outro dramaturgo extremamente popular: Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée, considerado o criador da *comédie larmoyante*, a comédia lacrimosa. Nas obras de Chaussée já apareciam os tipos virtuosos que povoariam a dramaturgia de Diderot. São heróis sensíveis castigados pelas circunstâncias expressando sua sensibilidade elevada por meio das lágrimas. Torrentes e torrentes delas, rendendo-lhe a alcunha de *larmoyante* dada por seus detratores. Como lembra Auerbach, “as lágrimas começam a adquirir na literatura do século XVIII uma importância que antes não possuíam como motivo independente” (1971, p. 374). Elas são a expressão exterior de um fórum interior admirável. Diderot dirá no *Discurso* que propõe um drama moral capaz de comover a plateia: “A cada momento, aos lábios deve levar um sorriso, aos olhos deve trazer as lágrimas” (2005, p. 49). São, portanto, um recurso fundamental para algo que a filosofia da ilustração tanto cultivou: a empatia. No uso da “linguagem do coração”, a cultura setecentista formulou um modelo baseado, segundo Monica Bolufer (2015, p. 2061), “en el elogio del sentimiento, planteándose de manera compleja la relación necesaria entre razón y afectos (...) atando al individuo a los demás a través de la empatía y la benevolencia”.

No *drame* de Diderot que antecedeu seu *Discurso*, intitulado *O pai de família* (*Le Père de famille*), os afetos estão no centro: Saint-Albin se apaixonou por Sophie, uma moça virtuosa, mas sem família prestigiosa ou posses. Seu pai, o senhor d'Orbesson, é radicalmente contrário não apenas à união do filho, mas também da filha Cécile com Germeuill, outro prometido pouco prestigioso. A

partir desta intriga com ares de *capa y espada*, Diderot desdobra sua artilharia sentimental e termina, pelo caminho dos sentimentos, unindo a família quando o pai passa a aceitar os casamentos dos filhos. Sophie, descobre-se, é uma contraparente da família, dissolvendo todo potencial conflito sobre suas origens escusas.

A peça termina com um quadro terno, em que o pai se aproxima dos genros e reconhece seu valor: “Une belle femme, un homme de bien, sont les deux êtres les plus touchants de la nature. Donnez deux fois, en un même jour, ce spectacle aux hommes...” (Diderot, 1875, p. 298), terminando com uma exclamação que reitera a força da família como núcleo da peça: “Oh ! Qu'il est cruel... Qu'il est doux d'être père !” (Diderot, 1875, p. 298). O drama doméstico de pessoas comuns é escrito por Diderot em prosa em vez do pomposo verso alexandrino, metro do teatro clássico. Aqui o desejo de aproximar-se à conversa cotidiana estreita a conexão com o público e adensa a ilusão da plateia que, como verifica Ana Portich (2008), estará na base da tratadística direcionada aos atores a partir de Diderot, culminando em seu *Paradoxo sobre o comediante* (*Paradoxe sur le comédien*), escrito entre as décadas de 1760 e 1770.

É certo que Diderot encontrou resistência e que a dramaturgia de fundo clássico ainda gozara do prestígio que o Antigo Regime lhe havia renovado. Voltaire, por exemplo, seria um ferrenho defensor do teatro clássico, pouquíssimo afeito à ideia de reforma. Como observa Franklin de Matos, para ele a imitação da bela natureza implicava “embelezamento, idealização e universalização”, defendendo que o gênero grave, o trágico, deveria circunscrever-se a imitar as ações elevadas de figuras notáveis e “seu meio natural de expressão é o ritmo pomposo do verso alexandrino” (2001, p. 171). Rousseau, por outro lado, é ainda mais radical: encampou a polêmica sobre o teatro mais notável do século com sua *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos* quando respondeu a crítica que seu interlocutor havia feito sobre os males causados pela falta de teatros em Genebra. A crítica havia sido feita por Voltaire, entediado com o marasmo nos entornos do castelo que havia adquirido na cidade de Rousseau. O filósofo genebrino, furioso com a crítica, ataca o sentido pedagógico atribuído ao teatro que mascarava sua corrupção

viciosa, defendendo o modelo da festa cívica “onde o povo inteiro é ator, espectador e o próprio espetáculo” (De Matos, 2001, p. 176); em suma, onde a ação é verdadeira, pois o público é extraído de sua letargia artificiosa.

Na efervescente Veneza setecentista, o dramaturgo Carlo Goldoni iniciaria uma produtiva e longa carreira teatral. A república veneziana de sua época demonstrava uma especial contradição no que se refere à assimilação das ideias ilustradas. No campo político, as reformas pareciam caminhar de modo lento, contudo, no campo cultural, havia um notório interesse que a transformou num dos centros prolíficos de impressão de obras ilustradas (Mussi, 1998). Esta intensa circulação de ideias originária, pela figura de Goldoni, um novo programa para o teatro que, como na França, também enfrentava os espectros da tradição anterior.

Em questão estava o método da tradição que o próprio Goldoni batizaria como *Commedia dell’Arte*, espetáculos calcados no improviso dos atores, tradição profícua que remontava ao início do século XVI. Este improviso era, contudo, absolutamente técnico: os atores seguiam uma espécie de roteiro – conhecido como *canovaccio* – que estruturava o argumento da peça para que os atores, a partir de seu repertório pessoal e das máscaras que vestiam, dessem andamento à peça. Era, portanto, uma arte do ator. O dramaturgo, como era de se esperar, ocupava uma posição quase periférica.

Também essa constituição dos personagens se chocava com a sensibilidade ilustrada. Em primeiro lugar, os personagens eram divididos entre os jovens namorados, os velhos e servos, com pouca variação do ponto de vista da ação: de cada grupo, esperava-se os lances de seu repertório. Os namorados falavam em estilo elevado, com gravidade e demonstravam seu amor por meio de composições poéticas. Os velhos e os servos, por outro lado, exploravam a caricatura cômica, falando em dialeto. Do velho comerciante veneziano Pantalone, esperavam-se variações engenhosas dos expedientes que revelassem sua avareza e lascívia; do Doutor bolonhês, muita verborragia; e de servos como o Arlequim, originário de Bergamo, muitas artimanhas para sobreviver às adversidades de sua condição subalterna, empapada de irremediável fome e muitas acrobacias.

Nada deste esquema parecia coadunar com o universalismo ilustrado e seu anseio de um “drama moral”. O voluntarismo e a individualidade irrompem na base de uma dramaturgia baseada nas circunstâncias e não nos caracteres. Buscando esta dimensão universal, Goldoni escreveu em 1752 sua comédia *A dona da pousada* (em italiano, *La locandiera*). No prólogo de sua edição publicada, o dramaturgo veneziano afirmava:

De todas as comédias que escrevi até hoje, eu diria que essa é a mais moral, a mais útil e mais instrutiva [...] eis uma boa lição para os nossos jovens! Eu mesmo, se Deus tivesse me oferecido tal exemplo a tempo, não teria sido obrigado a ver umas moças rirem barbaramente das minhas lágrimas. [...] As mulheres honestas podem festejar que se desmascarem as sedutoras que desonram seu sexo; as demais, as sedutoras, ficarão de face corada e me amaldiçoarão; não me importo (2020, p. 229).

Já neste prefácio se apresenta o impulso de educação sentimental com que a história da *Mirandolina*, a dona da pousada do título, é contada. Cotejada furtivamente pelos nobres que frequentam sua pousada, a protagonista resolve conquistar o coração do Cavaleiro de Ripafratta, quem a princípio lhe havia esnobado. Num jogo de conquista que bordeia o desenlace trágico, *Mirandolina* termina arrependendo-se de seu comportamento lascivo e casando-se com seu garçom Fabrício, afirmando no final da peça: “Espero que os senhores tirem algum proveito do que aqui se passou. Saibam proteger seus corações. E toda vez que eles vacilarem, toda vez que estiverem a ponto de ceder, de cair, de perder-se... reflitam bem e lembrem-se de *Mirandolina*” (Goldoni, 2020, p. 299). Num desenlace típico do gênero, a corrupção se converte em lição moral e, sem que haja expiação trágica, os personagens se reconciliam entre si e, assim, com a própria consciência.

Em sua *Teoria do drama burguês*, Peter Szondi mostrou como este horizonte de conciliações responde a um claro imperativo político. Para o crítico húngaro, esta dramaturgia ilustrada mais do que representar burgueses, quer expandir seus valores, num processo de “aburguesamento”. Mesmo em casos como o da dramaturgia de Diderot que escolhe representar membros de uma baixa aristocracia, a medida é a pequena família burguesa patriarcal. O drama sério deixa de ter o peso expiatório da tragédia e avança numa didática

moral que, segundo Szondi, mostra “ao espectador como este deve levar sua vida e, sobretudo, como *não* deve levá-la” (2004, p. 119). A história de Mirandolina, portanto, oferece uma contraprova dessa moralidade ideal, extraindo a virtude de um amontado de circunstâncias viciosas.

O mundo doméstico desse gênero novo, portanto, garante uma coesão essencial, introduzindo: “uma separação do privado e do público, que tem sua essência no isolamento de um espaço privado em relação à esfera pública” (Szondi, p. 132). *A dona da pousada*, *O pai de família* e muitos outros textos da época apostam em um repertório de procedimentos afinados moral e dramaturgicamente. No empuxo emocional garantido pelas lágrimas, “os personagens contemplam uns aos outros e a si mesmos, e deixam-se contemplar pelo mundo ao redor” numa “reconciliação de todos com todos” (Szondi, 2004, p. 106-107) sempre acompanhada da perspectiva de um casamento. Este processo bem pode ser sintetizado pela expressão do historiador alemão Reinhart Koselleck que, ao pensar a “patogênese” do mundo burguês afirmou que, no confronto com as estruturas do Antigo Regime, certos aspectos da ilustração conferiram “investidura política ao foro interior da consciência humana” (1999, p. 53). As revoluções aparecerão, assim, como “o cumprimento de postulados morais” (1999, p. 161), pois “o estado da natureza não é mais uma guerra civil, mas o reino da virtude da inocência” (1999, p. 146).

Na inocência dos heróis virtuosos e no tom prosaico das tramas de homens comuns, estão cifradas mudanças de ordem radical. Estão lançadas também como uma certa forma de ler e reconsiderar o interesse patético do teatro anterior. É celebre o exemplo de Diderot sobre a Rainha Clitemnestra em suas *Conversas* [*Entretiens*], uma espécie de tratado dialogado que procedeu sua peça *O filho natural* [*Le Fils naturel*]. Nela dois personagens dialogam “Eu” e “Dorval” e em determinado momento se ocupam da tragédia *Ifigênia* de Jean Racine: nela, Clitemnestra assiste à imolação da filha Ifigênia diante do público e Dorval pondera: “Se a mãe de Ifigênia se mostrasse, por um momento que fosse, rainha de Argos e mulher do general dos gregos, ela me pareceria a última das criaturas. A verdadeira dignidade, a que me toca e perturba, é o quadro do amor materno em toda a sua verdade” (Diderot, 2008, p. 108). A quase um

século de sua estreia nos palcos franceses, a tragédia de Racine aparece valorizada por seus elementos patéticos e por sua dimensão privada, familiar. Em suma, pelo caráter doméstico de sua tragédia e não pela dimensão pública que enuncia.

Nesta breve – e insuficiente – síntese do modo como Diderot e Goldoni catalisaram as querelas francesas e italianas é possível observar que o teatro era alvo de disputas poéticas com fortes reverberações políticas e conceituais. Nenhum outro, contudo, se assemelha ao panorama complexo e intrincado espanhol em que a reforma teatral foi encampada pelo Estado.

Razão e reforma na Espanha

Um diagnóstico de decadência atravessava a Espanha do século XVIII. Com a mudança dinástica após a Guerra de Sucessão (1701-1714), conflito de dimensões europeias, os Bourbons chegaram ao poder e auspiciaram uma mudança ampla no campo das artes. A arquitetura abandonava a estética abarrotada dos irmãos arquitetos Churriguero, de grande influência na centúria anterior, e adotava o estilo neoclássico com a entrada de arquitetos italianos como Juan Bautista Sachetti, responsável pela construção do Palácio de Madrid. Na pintura, os ambientes fechados e as cores avermelhadas de Diego Velázquez deram lugar aos cenários abertos, ao estilo *rococó*, e se intensificou o fluxo de pintores estrangeiros, como o francês Louis-Michel van Loo que retrará os reis Filipe V e Fernando VI antes de pintar seu célebre retrato de Diderot. A Espanha setecentista parecia definitivamente se abrir para a Europa.

Nas belas letras, o curso parecia similar. Havia uma ideia mais ou menos partilhada já na primeira metade do século XVIII de que a literatura espanhola havia decaído. Dois eram os principais culpados deste processo: Luís de Góngora, na poesia, que havia abandonado a justa medida do verso preciso de Garcilaso de la Vega, e Lope de Vega, que havia dado as costas às eternas regras da arte que vinham dos Antigos, instalando no teatro espanhol uma liberdade ilícita e imoral. Contra os desvarios do século XVII, surgia um novo ciclo de

tratados que buscavam reconduzir a Espanha ao caminho da medida, harmonia e moralidade.

Nesse espírito de reforma das artes, Ignácio de Luzán publicou em 1737 *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales espécies*. Após um período na Itália e na França, Luzán parecia afinar os repertórios que circulavam nesses outros países: não apenas ele recolhe a discussão de rigor neoclássico da *Academia de la Arcadia* italiana, como, em 1751, traduzirá a *comédie larmoyante* de Nivelles de la Chusée, *Le préjugé à la mode*. A obra apresenta o tom correcional da tratadística, oferecendo sua *Poética* como um parâmetro: “Los errores propios de la poesía dramática son fáciles de conocer, si se saben sus reglas” (2008, p. 600); mas, atento às novas incursões do drama, ele demonstra alguma flexibilidade, a exemplo do uso da prosa em detrimento do verso nas comédias: “comedia, bien escrita en prosa y bien representada, una vez que los oídos se acostumbrasen a la novedad, haría el mismo efecto” (2008, p. 572). Há no tom conciliatório de Luzán um ecletismo que, segundo Russell P. Sebold, marca uma ponte entre a poesia culta e seguidora da preceptiva greco-latina e os poetas modernos “con su nuevo concepto de la poética liberalizada por la filosofía de la ilustración” (2008, p. 60). Pára, contudo, sempre uma regra geral: a observância à verossimilhança, crime capital cometido por Lope de Vega.

A *Poética* de Luzán foi a mais influente do século, mas a ela se seguiram outras incursões ainda mais mordazes na crítica ao século anterior. Em 1788 aparece em Valência uma tradução da rigorosíssima *Poética* do francês Nicolás Boileau-Despréaux, líder do partido dos Antigos na querela contra os Modernos. Seu tradutor era o poeta Juan Bautista Madramany y Carbonell, quem justifica sua incursão no prefácio como uma espécie de exorcismo do mau gosto que o século anterior ainda projetava sobre a literatura espanhola. Contra ela, as eternas regras da arte, pois perdê-las de vista “fue la causa de la decadencia de la Poesía, y que solo el aprecio de esas mismas reglas podrá restituir el buen gusto, y el antiguo esplendor a este Arte noble” (1788, p. 11). Novamente, o pária escolhido fora Lope de Vega, criminoso confesso, pois em seu *Arte Nuevo* havia assumido que “todas sus comedias pecaron contra el Arte gravemente, a excepción de seis” (1788, p. 05). Meio século se passou

entre os textos de Luzán e Carbonell, no entanto, a polêmica ainda era premente e o desejo de reforma das artes, especialmente do teatro, ainda era um projeto em curso.

Uma mudança substancial viria com a atuação de Pedro Pablo Abarca de Bolea, o Conde de Aranda, presidente do conselho de Castilha entre 1766 e 1773 já no reinado de Carlos III. O empenho de Aranda na reforma teatral vinha na esteira de um passo importante dado em décadas anteriores: a reforma dos edifícios quando o *Corral de La Cruz*, em 1736, e o *Corral del Principe*, em 1744, são derrubados e dão lugar a novos edifícios agora utilizando a terminologia da moda: *Coliseo de la Cruz* e *Coliseo del Principe*. No caso de *La Cruz*, sua reforma foi levada a cabo pelo arquiteto e cenógrafo italiano Filippo Juvarra, figura notável que havia construído edifícios do tipo em Nápoles e Roma (Thomason, 2005). Também os cenários ganharam grande investimento para sua modernização, além da especial atenção aos atores que originou a criação de escolas de declamação em Madrid e mais tarde em Sevilha, ações capitaneadas por Aranda (Rubio Jiménez, 1994).

Perseguindo um teatro guiado pela moral instrutiva, Aranda voltaria a artilharia do Estado contra a dramaturgia popular da época: as chamadas *comedias de espectáculo* em suas mais diversas variações derivadas dos *Autos Sacramentales*. Nestas peças, absolutamente exitosas na bilheteria, as companhias lançavam mão de efeitos cenográficos que ampliavam o impacto dos temas fantásticos, permitindo que os atores voassem ou desaparecessem comungando com os enredos mágicos, povoados por deuses, demônios e figuras mitológicas. Contra este teatro dito supersticioso e herege – contra o qual, aliás, a Inquisição raramente se levantou – aparecerá um decreto real de 09 de junho de 1765:

El religiosísimo celo del señor D. Fernando el VI prohibió la representación de comedias de santos y, teniendo presente S. M. que los autos sacramentales deben, con mayor rigor, prohibirse, por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los Sagrados misterios de que tratan (Cotarelo y Mori, 1904, p. 657).

A justificativa da proscrição atacava a imoralidade contextual das representações em defesa da religião. As representações mudaram de nome,

mas continuavam seguindo as mesmas técnicas e recursos das comédias de magia de modo que um novo decreto real, mais de 20 anos depois, em 1788, impôs categorias mais amplas para evitar transgressões: “Se han privado por la Superioridad las comedias de magia y las que hablasen de religión, Escritura y hubiese papel de dominio” (Cotarelo y Mori, 1904, p. 682). Para tomar o lugar dos repertórios desterrados, Aranda favoreceu a tradução de textos estrangeiros.

Maria Jesús García Garrosa (2020, p. 258) afirma que o *boom* das traduções a partir da década de 1760 foi favorecido por um espírito de cosmopolitismo ilustrado e que, por meio de sua disseminação, houve um “gradual enraizamento na sociedade espanhola de valores mais alinhados com a vida cívica e secular”. Em muitos casos encomendadas e pagas por Aranda a ilustrados destacados, as traduções inundaram o mundo editorial espanhol no quarto final do século, sendo promovidas por iniciativas do poder central. Como destaca García Garrosa: “o governo envolveu-se diretamente nos planos para provocar mudanças efetivas, a fim de restabelecer o bom gosto nos teatros do país. As traduções foram o meio para atingir esse fim” (2020, p. 265). Mais importante do que investigar se as razões de Aranda e seu séquito eram mais ou menos levadas pelo impulso ilustrado, é reconhecer que a partir delas os textos da ilustração europeia puderam circular amplamente na Espanha.

Com Goldoni e Diderot, entraram por meio de traduções na Espanha os italianos Vittorio Alfieri e Pietro Metastasio, os alemães Gotthold Lessing, August von Kotzebue, Friedrich Schiller e os franceses Voltaire, Pierre de Marivaux, Louis-Sébastien Mercier e Pierre Beaumarchais. Estes dramaturgos aportam textos e visões de teatro distintas, às vezes antagônicas, mas juntos nos palcos espanhóis puderam aportar um novo paradigma para o teatro. Em primeiro lugar, um teatro menos ligado ao caráter festivo e maravilhoso das *comédias de espectáculo* e mais próximo “de um novo conceito de virtude derivado da ética cívica do Iluminismo”, numa aposta no valor educativo do teatro que era visto como ferramenta capaz de encampar “valores morais e sociais da política reformista” (García Garrosa, 2020, p. 266).

Também foi um capítulo fundamental da reforma da dramaturgia a entrada do gênero sério, que logo se disseminaria nas diversidades taxonômicas

que melhor se acomodam sob o termo “comédia sentimental”². O peruano Pablo de Olavide, enviado por Aranda para estabelecer uma escola de dramaturgia e reformar o teatro em Sevilha, recebeu numa carta a seguinte incumbência do ministro Jerónimo Grimaldi em outubro de 1769: “convendría que trajesen aprendidas algunas comedias de las más análogas al *género serio*, para que, interpoladas con las tragedias, variasen el espectáculo” (*apud* Aguilar Piñal, 1974, p. 97). O uso do termo *género sério* remonta diretamente a Diderot e demonstra o interesse por uma renovação dramática para além das taxonomias estritas da tratadística. Para fomentar o gênero, Olavide criou uma espécie de concurso para estimular a escrita da primeira obra espanhola do gênero. Seu ganhador foi Gaspar Melchor de Jovellanos com sua peça *El delincuente honrado*, publicada em 1787 como “comedia en prosa”. Com um tratamento lacrimoso do velho binômio *honra y honor*, a peça foi enorme sucesso dentro e fora da Espanha.

Além dessa introdução *in vitro* do gênero sério ou comédia sentimental na Espanha, Jovellanos também foi o autor de um memorial anos depois, na década de 1790³, sobre a questão das diversões públicas. Já com Carlos IV no poder, o memorial intitulado *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre sus orígenes en España* fora encomendado em 1786 pelo Conselho de Castilha à Real Academia de História que legou a tarefa a Jovellanos. Neste texto, o ilustrado asturiano acusa a tão apregoada necessidade de desterrar a dramaturgia coeva por sua baixeza e corrupção moral. Seguindo o consenso de seus contemporâneos, ele acusa os “costumes supersticiosos” presentes nas comédias de espetáculo e acusa Lope de Vega pela corrupção do teatro. Deste modo, defende a necessidade de que o Estado intervenha de modo radical: “un teatro tal es una peste pública, y el

² A esse respeito, García Garrosa (1997, p. 108) afirma que no repertório espanhol encontro mais de vinte formas de denominar o gênero em sua variedade: “comedia sentimental, sensible, patética, seria, plañidera, lacrimosa, lacrimógena, lacrimante, llorona, llorosa, lastimosa, lastimera, triste, tierna, burguesa, urbana; drama; drama sentimental, drama lloroso, drama trágico; tragicomedia; tragedia, tragedia urbana, tragedia ciudadana”.

³ Segundo Guillermo Carnero (1998, p. 64), uma primeira versão foi redada por Jovellanos em 1790, recebendo forma definitiva em 1796 e publicação apenas em 1812.

Gobierno no tiene más alternativa que reformarle o proscribirle para siempre” (Jovellanos, 1998, p. 178). Para ele, a dramaturgia ideal seria aquela capaz de apresentar:

un teatro que presente príncipes buenos y magnánimos, magistrados humanos e incorruptibles, ciudadanos llenos de virtud y de patriotismo, prudentes y celosos padres de familia, amigos fieles y constantes; en una palabra, hombres heroicos y esforzados, amantes del bien público, celosos de su libertad y sus derechos y protectores de la inocencia y acérrimos perseguidores de la iniquidad (Jovellanos, 1998, p. 201).

Em suma, Jovellanos parece propor aquele esquema do gênero sério ou comédia sentimental. Em vez de valer-se do esquema clássico dos gêneros – que, na leitura enviesada de Aristóteles, conferia a elevação grave dada aos nobres na tragédia e do rebaixamento cômico às pessoas comuns – Jovellanos defende, como Diderot, uma dramaturgia moral. A escala está totalmente voltada para os nobres atributos humanos e valoriza, do nobre ao plebeu, um repertório moral capaz de instituir a plateia e corrigir o curso do teatro. Trata-se de um teatro que visa comover, nos termos defendidos por Diderot, e que espera contar com a mão forte de uma política regulatória, pois “su reforma parece absolutamente necesaria” (Jovellanos, 1998, p. 202). Em seu *Discurso sobre a poesia dramática*, Diderot defendeu algo parecido ao sugerir que todo povo precisa de espetáculos para o processo da ilustração: “Que instrumento para o governo, se souber utilizá-lo quando for preciso prevenir a mudança de uma lei ou a extinção de um costume” (2005, p. 106).

Na última década do século, surgiu outra figura que significou na Espanha a culminação do gênero sério e um novo capítulo para a reforma teatral. Trata-se de Leandro Fernández de Moratín, nascido em 1760 e que até sua morte, em 1828, colecionou êxitos na sua longa carreira como dramaturgo. Admirador de Goldoni, a quem conheceu pessoalmente em Paris⁴, e tradutor de Voltaire, Moratín conhecia os debates da ilustração sobre o teatro. Iniciou sua carreira como dramaturgo com *El viejo y la niña*, estreada em 1791, comédia melancólica que acusa os interesses que resultam em casamentos desiguais e

⁴ Sobre o encontro de Goldoni e Moratín e os diálogos que suas respectivas obras estabelecem, Cf. Verneck, 2024.

moralmente controversos: nela, Isabel é casada com o velho Roque, tendo, com isso, recalcado seu amor por Juan. Representada como comédia, a estreia de Moratín nem mesmo se ocupa de conciliar o conflito das personagens. Nas notas sobre *El viejo y la niña* em suas *Obras póstumas*, Moratín parte dela para estabelecer sua visão da comédia.

De aquí resulta la mezcla de riso y llanto que es propia de la buena comedia; de ambos medios se vale para formar una pintura fiel de las acciones de los hombres, comprendiendo en ella las causas y los efectos: sólo así la imitación será conforme a la verdad y agradable, y la doctrina moral, sólida y extensa. Basta que se contenga la comedia en sus propios límites; que en lo ridículo no descienda a rozarse con la grosería o la obscenidad, y en lo afectuoso no se eleve tanto, que usurpe a la tragedia sus acciones heroicas, sus pasiones, sus catástrofes, la pompa y grandilocuencia de su estilo (Moratín, 1867, p. 80-81).

Ao defender que a comédia “usurpe” a gravidade da tragédia, abdicando de grosserias, e aprofundando-se na “doutrina moral”, Moratín emparenta sua visão da dramaturgia às ideias de Diderot. A comédia, fundada na empatia, reitera as agruras da virtude e busca, mais do que o riso, “las lágrimas que derraman la amistad y el amor” (Moratín, 1867, p. 81). Sua visão destaca do gênero sua dimensão privada e grave, pois a comédia seria responsável por pintar “acciones domésticas, caracteres comunes, privados intereses” (Moratín, 1867, p. 73).

Na década de 1790, Moratín ainda estabeleceria uma sátira mordaz do teatro de sua época em *La comedia nueva o el café*, de 1792: tendo como cenário um café – espaço de sociabilidade por antonomásia – a peça contrapõe os entusiastas da “comédia heroica” à defesa da dramaturgia moral.

O ponto alto de seu estilo viria, contudo, em 1806 com a estreia de *El sí de las niñas*, sucesso absoluto de público. Nela, Moratín retorna ao tema dos casamentos desiguais: a jovem Francisca está sendo obrigada por sua tirânica mãe, Irene, a se casar com Don Diego que, além de mais velho é, num lance típico, tio de seu verdadeiro amado, Carlos.

Apresentando um horizonte mais positivo, a peça termina com a reconciliação geral e a união das famílias por meio do casamento moralmente adequado: o de Francisca e Carlos. A jovem consegue convencer a mãe ao

apelar para sua sensibilidade, enquanto o rapaz consegue o perdão do tio por amar sua antiga pretendente. Em seu desfecho há uma sucessão de abraços e a imagem inquebrantável dos laços familiares. Trata-se de um quadro patético, tal como havia imaginado Diderot, “Uma disposição desses personagens em cena, tão natural e verdadeira que seria capaz de me agradar se reproduzida fielmente por um pintor, numa tela, é um quadro” (2008, p. 107). Os abraços que encerram a peça de Moratín constroem uma “cena muda”, pois concentram o valor moral do perdão familiar e funcionam, ainda nos termos de Diderot, para aproximar a obra da vida doméstica por meio da potência da pantomima.

Curiosamente, a peça despertou a ira da Inquisição que havia feito vista grossa para as tais “comédias de espetáculo” que encenavam grandes embates entre deuses e demônios. Para René Andioc (1976, p. 100), a proibição se dava pelo sabor ilustrado do texto, crítico diante das hierarquias sociais e morais do Antigo Regime. É necessário ter em conta que, após a Revolução Francesa, a Inquisição ganhou impulso na Espanha de Carlos IV motivado por um “entendimento mútuo entre o monarca e a Igreja sobre a importância de conter a propagação das tendências mais radicais do Iluminismo” (Muñoz Sempere, 2020, p. 358). O perigo representado pelo texto se fundava especialmente na proporção de seu êxito: como observa Jesús Cañas Murillo (2000, p. 36), a peça se manteve 26 dias com grande arrecadação de bilheteria, sendo tirada de bilheteria apenas por conta do fechamento dos teatros na quaresma. O triunfo da razão do coração sobre o despotismo da hierarquia deu ao teatro espanhol o primeiro êxito inquestionável da reforma das luzes.

Há ainda um aspecto notável da trajetória de Moratín e dos dias finais da reforma teatral na Espanha. A criação da *Junta de Dirección de Teatros* ou *Junta de Reforma*, decretada por ordem real em 21 de novembro de 1799. Moratín foi seu diretor durante seu primeiro ano, demitindo-se após discordâncias com outros membros. O produto mais notável desta reunião, que marcou o auge da política regulatória das diversões públicas, foi a coleção em seis números intitulada *Teatro Nuevo Español* publicada entre 1800 e 1801.

Somados, os números apresentaram 28 peças, das quais a imensa maioria eram traduções. Ali figurava, por exemplo, *El padre de familia*, de Diderot, *Pablo y Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre, ou ainda obras “refundidas” como *Los amantes generosos*, apresentada como “compuesta en frances sobre un modelo alemán por Monsieur Rochon de Chabannes” (v. 4, p. 297). O repertório publicado, portanto, se mostrava aberto às novas incursões dramáticas e demonstrava o circuito dinâmico de tradução e adaptação que, mesmo catalisados pelas versões francesas, demonstrava uma abertura às diversas tradições europeias.

No prólogo, há menção direta às comédias “que los modernos llaman Comedias Sérias, o lastimosas, o Tragedias Urbanas” justificando sua presença, pois “aunque esta nueva especie dramática no fue bien recibida al principio por muchos hombres de voto en la Poesía Dramática, con todo eso se ha hecho tanto lugar en todos los Teatros cultos de Europa, que ya sería una rareza el no admitirla en el nuestro” (1800, v. 1, p. XXII). O prólogo ainda reforça o interesse que o efeito dessas comédias pode provocar na plateia, pois até mesmo “un ignorante, que compone Entremeses, hará reír con sus composiciones y acaso nunca podrá hacer llorar, por mas que lo instante con ellas” (1800, v. 1, p. XXIII). Nos estertores do século XVIII, a nova comédia e seu caudal lacrimoso já eram um consenso.

A presença menor de dramaturgos espanhóis, longe de apresentar uma contradição, reforça o impulso reformador da antologia, buscando um teatro novo *para* a Espanha. Embebido do cosmopolitismo ilustrado, seu repertório ainda sublinhava o diagnóstico da decadência dramática nacional presente na imensa lista, atualizada a cada volume, de “piezas dramáticas, que conforme a la real orden de 14 de enero de 1800, se han recogido prohibiéndose su representación en los teatros públicos de Madrid y de todo el reyno”. A um só tempo a antologia retirava de circulação textos venenosos e sugeria às companhias seu antídoto moral.

Entre o êxito de *El sí de las niñas* que coroou a impronta reformista e a invasão de Napoleão na península em 1808, passaram-se apenas dois anos. Diante da convulsão social iniciada pela chegada de José Bonaparte ao trono, o teatro enfrentou maus bocados diante de um processo brutal de ruptura.

Contudo, as ideias reformistas, a partir destes anos, começavam a frutificar do outro lado do Atlântico.

Buenos Aires e um novo ciclo de reformas teatrais

Desde o incêndio de sua primeira casa de comédias, em 1792, a cidade de Buenos Aires vivia uma carência de teatro. A situação só seria remediada em 1804, quando o ator e empresário José Speciali conseguiu a autorização das autoridades vice-reais para construir o *Coliseo Provisional*. Como indicava o nome, o novo *Coliseo* tinha caráter provisório até que a obra principal ficasse pronta o que, no entanto, não aconteceu e a casa de comédias improvisada seguiu funcionando até 1872 (Fuster, 2022).

Em 1805, num informe enviado ao cabildo a um ano de sua construção, Speciali defendia diante das autoridades coloniais a moralidade do empreendimento. Para tal, o ator e empresário defendia a integração do repertório bonaerense ao teatro da corte, afirmando que a companhia possuía um arquivo composto por uma “colección de las mejores piezas Españolas antiguas y modernas, y así mismo Italianas y Francesas, arregladas nuevamente a nuestro Teatro Nacional”. Formando parte deste teatro *nacional*, Speciali garantia a legitimidade das representações, pois os textos eram “los mejores que han salido desde el año noventa y nueve y han pagado subscripción a los que vayan saliendo en adelante en la Corte” (PEÑA, 1910, p. 288). A data de 1799 não é sem propósito: trata-se do ano da formação da Junta reformista em Madrid e o estabelecimento oficial de um novo repertório.

A promessa de Speciali não foi meramente retórica. Desde o início dos trabalhos do Coliseo até avançada década de 1820, os repertórios bonaerenses e madrilenhos estiveram afinados e as novidades da metrópole chegavam com notável celeridade na capital das Províncias Unidas do Rio da Prata. Como atesta o espólio da companhia ainda hoje disponíveis nos arquivos de Buenos Aires, o teatro bonaerense se valeu das numerosas edições teatrais espanholas para acessar o moderno repertório europeu.

O Coliseo seguiu representando depois da independência, em 1816, celebrados dramaturgos espanhóis como os reformistas Moratín e Jovellanos,

além de nomes prolíficos como Manuel José Quintana e Vicente Rodríguez de Arellano, cujas obras figuravam na coletânea *Teatro Nuevo Español*. Nomes de peso da dramaturgia europeia como Goldoni, Voltaire e August Von Kotzebue chegaram a Buenos Aires por meio das traduções espanholas. Tratava-se, portanto, de um teatro nascido plenamente integrado ao corpus reformado e forjado no gosto ilustrado.

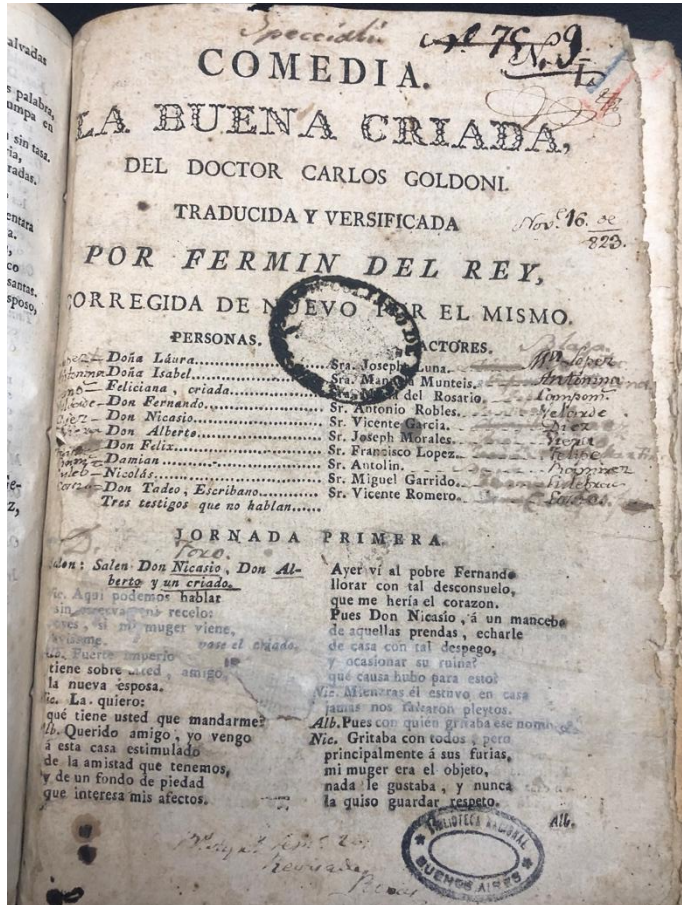


Figura 1: Capa da comédia “La buena criada” de Carlo Goldoni, traduzida e editada em Madrid, em 1788. A edição fez parte do acervo do Coliseo Provisional: notar o selo da companhia na parte superior da página e o nome dos atores diante dos personagens

⁵ Sobre esta relação entre os repertórios argentino e espanhol, consultar nosso estudo Verneck, 2025.

da peça original. O nome de José Speciali pode ser visto na parte superior, antes do título.

Reprodução nossa, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires, Argentina, Sección Libros, Tomo: *Comedias españolas varios autores*.

Uma nova etapa do processo da ilustração na recém-independente Buenos Aires começaria, contudo, a partir de 1821 com a entrada do governador Martín Rodríguez e seu ministro Bernardino Rivadavia. Sua chegada ao poder ocorreu em um momento especialmente delicado do ponto de vista político, pois no ano de 1820 o território parecia se fragmentar pelas lutas facciosas, culminando no acosso das tropas do interior à capital argentina desafiando o poder central num período designado como “anarquia dos anos 1820” (Ternavasio, 2022). O desafio do novo governador e de seu ministro era reverter a tendência de dissolução unificando o Estado sem, no entanto, ignorar os anseios das províncias.

Entre 1821 e 1824, Rivadavia capitaneou um amplo plano de reformas em um período que fora designado por seus contemporâneos como a “feliz experiência”. Como observa Maria Elisa Noronha de Sá (2014), havia um ímpeto de modernização nas reformas que eram celebradas na época como a criação de um novo estado de coisas. As reformas rivadavianas possuíam, para tal, um forte caráter secularizado e uma tendência francamente ilustrada.

Para modernizar o aparato do Estado, Rivadavia suprimiu o cabildo, instância herdada da colônia e que estabelecia uma convivência truncada entre duas formas de representação política, o que parecia questionar a autoridade republicana. Em contrapartida, o ministro criou a “Sala de Representantes” que se transformou rapidamente no poder legislativo. Composta de um grupo social heterogêneo, incluindo representantes militares, membros do clero e até artesãos, a Sala de Representantes foi bem recebida pelas elites e progressivamente foi centralizando o poder político da província de Buenos Aires (Noronha de Sá, 2014; Ternavasio, 1998).

Klaus Gallo (2021) destacou que este impulso modernizador está fundado na influência direta não apenas das experiências reformistas europeias, mas também das incursões bourbônicas no então vice-reino do Rio da Prata em fins do século XVIII, especialmente no que se refere ao empenho de criar estruturas

administrativas para promover uma maior centralização do poder. Cercado pelo séquito de ilustrados, Rivadavia revigorou o modelo setecentista da “*Reform-from-above*” criando, como afirma Gabriel Paquette (2009, p. 19), uma segunda era reformista na América quando declinava seu impacto na Europa.

Seguindo o paradigma do reformismo ilustrado, as políticas de Rivadavia deram especial interesse à cultura e à educação. Em 1821, é fundada a Universidad de Buenos Aires que também era responsável pelo controle das escolas primárias, antes sob a responsabilidade do cabildo, e pelo ensino médio, fundando escolas notáveis, onde se educariam os filhos das elites letradas (Noronha de Sá, 2014, p. 57). Houve também um notável incremento das publicações periódicos que quase triplicaram de número com relação à década anterior (Ternavasio, 1998, p. 180), favorecendo ainda a circulação de livros importados comercializados em vários pontos da cidade (Parada, 1998). Não tardou para que as reformas de Rivadavia se ocupassem do teatro, principal diversão pública da cidade.

Em 16 de dezembro de 1822, Rivadavia adota medidas que, segundo Teodoro Klein (1994, p. 11), foram um marco na história das intervenções estatais na cultura. Neste dia, o ministro torna o *Coliseo Privisional* propriedade do Estado, projeta uma escola de declamação e reativa as obras do edifício teatral definitivo. No decreto que retomava as obras do novo *Coliseo*, afirmava-se:

Es ya más que urgente desplegar nuevos esfuerzos para acordar la consideración que reclama el establecimiento de un teatro en esta capital que siendo digno de ella, ejerza la influencia que debe tener en la moral y en la ilustración pública. El consultar a este objeto dicta al mismo tiempo elevar la profesión de los actores dramáticos no solo a la perfección que regla el buen gusto, sino a la decencia que contribuya a hacer efectivo el principio que debe dominar en todo país (*Registro Oficial de la Provincia de Buenos Aires*, n. 25, 06/12/1822, p. 315).

Não apenas os meios para lograr o estabelecimento da vida teatral, como o recurso aos argumentos de fundo moral emparentavam a impronta de Rivadavia aos esforços espanhóis, notadamente à figura de Aranda. Ansiando

por uma reforma de todas as esferas do teatro, o decreto dispunha sobre o novo edifício, a moralidade cívica e o trabalho dos atores.

Do ponto de vista dos repertórios, Aranda ainda reforçaria o sistema de censura republicana vigente já desde os primeiros dias da república. Ele era realizado por associações, como a *Sociedad del buen gusto en el teatro*⁶ que atuou em 1817 ou por figuras notáveis como o então ministro Vicente Lopez y Planes, escolhido pelo governador de Buenos Aires em 1819 para realizar “el examen de las piezas que deben exhibirse en el Teatro” (AGN, Fondo Lopez, n. 3701). Na época de Rivadavia, a instância que garantiria a moralidade do repertório seria a *Sociedad Literária*, associação por ele fundada para conformar e garantir a estabilidade de seu projeto (Pas, 2010).

Outro braço importante das reformas teatrais foi o jornal semanal *El Argos de Buenos Aires*. Criado pela *Sociedad literária* em 1821, foi um dos esteios e propagadores das benesses da época de Rivadavia, combinando as instâncias políticas, literárias e comerciais. No centro de sua ação estava, segundo Jorge Myers (2004), o desejo de intervir na opinião pública e delinear a identidade do país baseada nos valores ilustrados emanados pelo poder central. O teatro ganhou espaço fixo no primeiro ano do jornal com a coluna “Coliseo” dedicada a comentar as obras representadas, sendo um marco inicial da crítica teatral no país.

Em textos breves e agudos, todos os elementos das representações eram comentados. As instalações precárias eram frequentemente submetidas ao escrutínio dos comentadores, a exemplo de quando criticaram os gatos com fogos artificiais do lado de fora do teatro em vez de investir para “alumbrar toda la sala” (*El Argos*, 25/08/1821). Sobre os atores, censuravam frequentemente a declamação grandiloquente, defendendo o estilo naturalista: “Méenos énfasis, y más naturalidad es lo que exige” (*El Argos*, 29/09/1821). Quanto aos repertórios, celebraram a *Zaira* de Voltaire, destacando o gosto “bello delicado de una tragedia religiosa” (*El Argos*, 13/10/1821). As críticas ofereciam, sobretudo, parâmetros para a fruição da elite letrada, apontando elementos que

⁶ Esta associação gerou controvérsia no ano de sua criação pela censura à obra republicana *Camila o la patriota de Sudamérica*, do frei chileno Camilo Henríquez. Sobre este caso e a polêmica que se seguiu, cf. Verneck, 2021.

faziam das peças mais ou menos oportunas ao gosto delicado da república em formação. Havia um claro intento de fomentar o bom gosto e educar, também por meio desses textos, a opinião pública, tal qual os reformistas espanhóis tentaram fazer, desterrando o mau gosto manifestado, por exemplo, pela presença de comédias satíricas, aqui representadas pelos *sainetes*, designados como: “salada al paladar del populacho; éste... a la vez insulso e indecente” (*El Argos*, 09/06/1821).

Era através da imprensa que os parâmetros de civilidade dentro do teatro e nos seus arredores eram reiterados pelos regulamentos publicados pela polícia. Por exemplo, no regulamento publicado por *El Argos*, em que a presença de policiais se veria reforçada e um artigos afirmava: “Toda vez que alguno de los concurrentes cometiese algún exceso que tienda perturbar el orden y tranquilidad pública, será conducido al cuerpo de guardia en calidad de arresto por uno de los comisarios” (04/12/1824). O esforço coordenado parecia unir as diversas instâncias ligadas à cultura (especificamente ao seu controle) para garantir que, das instalações, passando pela representação e chegando à recepção do teatro, ele fosse instrumento da virtude ilustrada e se realizasse seguindo os padrões de moral e civilidade cultivados.

A dramaturgia local, apesar de abafada pelo imenso influxo da dramaturgia estrangeira, também manifestou algum avanço por esses anos. O autor mais celebrado do período foi Juan Cruz Varela que escreveu duas ambiciosas tragédias: *Dido*, em 1823, recuperando a história da rainha homônima de Cartago preterida por Enéas, e *Argia*, de 1824, uma revisão do enredo de Antígona, a partir de sua cunhada, a personagem que lhe dá título.

Também por esses anos o jovem Manuel Belgrano – sobrinho do prócer homônimo – se aventurou pelo gênero em *Molina*, de 1823. Trata-se de uma tradução da obra portuguesa *O triunfo da natureza*, escrita pelo jornalista Vicente Pedro Nolasco da Cunha, em 1809. Uma tradução da peça já havia sido publicada em 1814 pela *Imprenta de Niños expósitos*, numa edição local pioneira. Nela, o editor segue o proforma ilustrado na sua longa nota de apresentação afirmando que esta “pieza moderna” deve substituir “las indecentes representaciones” que profanavam o teatro, “primera escuela de costumbres de um Pueblo civilizado” (1814: p. 08). Foi representada no ano

seguinte no contexto das *fiestas mayas*, celebração anual da Revolução de 10 de maio de 1810, recebendo comentários elogiosos da *Gaceta de Buenos Aires*: “En la noche del 25 se representó en el teatro la filosófica, la interesante, la magnífica tragedia *el Triunfo de la naturaleza*” (03/06/1815).

A tragédia do jovem Belgrano, portanto, seguia uma prática comum no teatro da época conhecida como *refundición*, que pressupunha uma adaptação livre em que o “refundidor”, valendo-se do argumento original, muda seu encadeamento e insere novos elementos (Freire López, 2009, p. 122). Belgrano, alterando desde o título a peça portuguesa, oferece uma entrada francamente política à trama agora no contexto do pós-independência. O novo texto é publicado com uma dedicação a Rivadavia. No prólogo da edição, Belgrano afirma que, apesar da região contar com muitos homens destacados, poucos se dedicaram à arte dramática, afirmando que “el triste estado de nuestro teatro reclama poderosamente auxilio” e que essa necessidade explica sua incursão pelo caminho que “temió aun el portentoso Voltaire” (Belgrano, 1925, p. 7).

Oferecida como alento ao malformado teatro nacional, *Molina* também é, ao gosto do século XVIII, uma tragédia cheia de lances lacrimosos: Atahualpa (ou Ataliba como é designado na peça) sofre por ter de perpetrar a guerra contra seu irmão, Huáscar, pelo controle do império Inca. Contudo, em vez da dimensão pública do destino do império, a peça escolhe contar a história de amor do general espanhol, o Molina do título, pela indígena virgem e consagrada Cora, salvando-a de uma expiação injusta. Longe de seguir o esquema trágico a contento, aqui também a peça termina na mais alta nota com o casal finalmente podendo viver juntos, sob os auspícios de Atahualpa: “Cora bella, llega a los brazos de tu dulce amante: ya eres libre, yo rompo las cadenas con que lo esclavizara el fanatismo... Ancianos! Bendecid a la hija vuestra: que cesen vuestras lágrimas” (Belgrano, 1925, p. 62).

Como os palcos madrilenhos, a cena bonaerense rapidamente se impregnou de tragédias domésticas e lacrimosas, seguindo o delicado gosto ilustrado. Com menos sucesso do que a impronta inicial de Rivadavia previa no campo da instrução autoral ou das condições materiais, a reforma promoveu, contudo, no campo dos repertórios uma especial penetração de

textos estrangeiros. Com eles, penetraram o sistema de valores universalizantes da moralidade ilustrada num período de transformação profunda das estruturas sociais. Mais do que arenga, nos palcos, as lágrimas cada vez mais cobravam relevância como instrumento para a forja das adesões políticas.

Considerações finais

“Reforma eclesiástica, reforma militar todo es fácil; menos la reforma cómica; esta sí que es obra romana”, finalizava um texto publicado no jornal bonaerense *El centinela*, em 18 de maio de 1823, após acusar a precariedade do *Coliseo* na abertura da temporada. A percepção sintetizada pelo articulista pode ser estendida para toda a imensa cartografia das reformas teatrais que terminaram, quase sem exceções, frustrando suas figuras mais proeminentes. Diderot não obteve êxito com suas incursões no *genre sérieux*, Goldoni terminou sua carreira escanteado em Paris, a pátria de Moratín ainda veria o retorno exitoso, sob os auspícios do rei Fernando VII, das proscritas *comédias de magia*. Em suma, o passo da reforma parecia lento, uma espécie de miragem ilustrada à qual nunca se chegou.

É certo que a proposta de integrar as diversas dimensões da vida teatral não atendeu ao anseio ilustrado, contudo, a dramaturgia conheceu uma renovação incomparável. A comédia sentimental, forjada no ideário delicado do século das luzes, se metamorfoseou, por exemplo, nos melodramas que lotavam os boulevards parisienses, ou forneciam matrizes domésticas para as comédias *costumbristas* que testavam e repunham a inquebrantável ordem familiar. Se bem o desejo ilustrado de tutelar o teatro se mostrou impraticável, sua marca está na base do teatro oitocentista por meio de uma estrutura dramatúrgica que se capilarizou nos setores populares.

O processo dessa renovação, portanto, deve ser entendido no marco de um esforço reformista coordenado, nascido de um amplo debate sobre a natureza educativa e o alcance cívico do teatro. Nos casos espanhol e argentino, a profunda conexão com o aparato do Estado demonstra a aposta política na possibilidade de tutelar a opinião pública por meio de um entretenimento sadio, cujos modelos a atuação dos ministros se encarregou de fornecer. Nas

traduções estimuladas por Aranda ou no fino modelo de censura e de recepção forjada pelo séquito de Rivadavia, a “reforma-de-cima” operou com relativo êxito na formulação e promoção da circulação de um heterogêneo corpus reformado que gravitava em torno da moralidade ilustrada.

REFERÊNCIAS

Fontes

- Belgrano, Manuel. *Molina*. Tragedia en cinco actos. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad, Instituto de Literatura Argentina, 1925.
- Diderot, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução: Franklin de Matos. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.
- Diderot, Denis. Le père de famille. In: *Œuvres complètes*, t. VII. Paris: Garnier, 1875.
- Diderot, Denis. *O filho natural*. Obras V. Tradução: Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- El Argos de Buenos Ayres* (1821-1825).
- El Centinela* (1822-1823).
- Fernández de Moratín, Leandro. *La Comedia Nueva y El sí de las niñas*. Ciudad de México: Prisma, 1997.
- Fernández de Moratín, Leandro. *Obras póstumas*. Madrid: Rivadeneyra, 1867.
- Gaceta de Buenos Aires* (1810-1821).
- Jovellanos, Gaspar Melchor de. Carta a desconocida persona. In: *Obras publicadas e inéditas*. Organização de Candido Nocedal. Biblioteca de Autores Españoles. Tomo II. Madrid: Rivadeneyra, 1859, p. 366-367.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de. *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Luzán, Ignacio de. *La poética*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Madramany y carbonell, Juan Bautista. *El arte poética de Nicolas Boileau Despréaux traducida en verso francés al castellano*. Valencia: Joseph y Tomas de Orga, 1788.

- Moreno, Mariano. Prólogo à reedição de *O contrato social*, de Jean-Jacques Rousseau. In: Pamplona, Marcos & Noronha de Sá, Maria Elisa. *Revoluções de independências e nacionalismos nas Américas*. Volume 1: Região do Prata e Chile. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- Nolasco de Acuña, Vicente Pedro. *El triunfo de la naturaleza*. Tragedia em cinco actos. Buenos Aires: Imprenta de Niños Expositos, 1814.
- Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Disponível em: <<https://webfria.rae.es/DA.html>>.
- Registro Oficial de la Provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta de Alvarez, 1821-1822.
- Teatro Nuevo Español*. 6 volumes. Madrid: Oficina Benito García y compañía, 1800-1801.

Bibliografia

- Aguilar Piñal, Francisco. *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo: Cátedra Feijoo, 1974.
- Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1976.
- Aubrecht, Erich. “A ceia interrompida”. In: *Mimesis*. A representação da realidade na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- Bolufer, Mónica. Estilos emocionales del siglo XVIII. In: Iglesias Rodríguez, Juan José et al. *Comercio y cultura en la Edad Moderna*. Comunicaciones de la XIII Reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015.
- Cañas Murillo, Jesús. El sí de las niñas, de Leandro Fernández de Moratín, en la comedia de buenas costumbres. *Káñina: revista de Artes y Letras*, vol. XXIV, núm. 1, 2000.
- Carnero, Guillermo. Introducción. In: Jovellanos, Gaspar Melchor de. *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Chartier, Roger. *Origens culturais da Revolução Francesa*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

- Cotarelo y Mori, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- Darnton, Robert. *O beijo de Lamourette*: mídia, cultura e revolução. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- Darnton, Robert. *Os best-sellers proibidos na França pré-revolucionária*. Tradução de Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- De Matos, Franklin. *A cadeia secreta*: Diderot e o romance filosófico. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- De Matos, Franklin. *O filósofo e o comediante*. Ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- Freire López, Ana María. *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo*. Madrid durante la Guerra de la Independencia. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- Fuster, Teresa. *La comedia: espejo de la vida*. Un recorrido por los viejos teatros de la ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires: Antigua, 2022.
- Gallo, Klaus. Reformismo tardo-ilustrado y utilitario. La “feliz experiencia” y su dimensión europea. 1776-1824. *Trabajos y Comunicaciones*, n. 54, 2021.
- García Garrosa, María Jesús. El drama francés. In: Lafarga, Francisco. *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Barcelona: edicions Universitat de Lleida, 1997
- García Garrosa, María Jesús. *La retórica de las lágrimas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.
- García Garrosa, María Jesús. Translation in Enlightenment Spain. In: Franklin Lewis, Elisabeth; Bolufer Peruga, Mónica. & Jaffe, Catherine. *The Routledge Companion to the Hispanic Enlightenment*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2020.
- Klein, Teodoro. (1994). *El actor en el Río de la Plata II*: de Casacubierta a los Podestá. Buenos Aires: Ediciones Asociación Argentina de Actores, 1994.
- Klein, Teodoro. *El actor en el Río de la Plata*: de la colonia a la independencia nacional. Buenos Aires: Ediciones Asociación Argentina de Actores, 1984.
- Koselleck, Reinhart. *Crítica e Crise*. Uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Tradução: Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

- Muñoz Sempere, Daniel. Inquisition and enlightenment. In: Franklin Lewis, Elisabeth; Bolufer Peruga, Mónica. & Jaffe, Catherine. *The Routledge Companion to the Hispanic Enlightenment*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2020.
- Mussi, Aurelio. Assolutismo, riforme, rivoluzione. In: Malato, Enrico, org. *Storia della letteratura italiana*. volume IV. Il Settecento. Roma: Salerno Editrice, 1998.
- Myers, Jorge. Identidades porteñas. El discurso ilustrado en torno a la nación y el rol de la prensa: El Argos de Buenos Aires, 1821-1825. In: Alonso, Paula. *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820- 1920*. Buenos Aires: FCE, 2004.
- Noronha de Sá, Maria Elisa. Por uma nova ordem de coisas: as reformas rivadavianas na década de 1820 na província de Buenos Aires. *Revista Territórios e Fronteiras*, v. 7, 2014.
- Paquette, Gabriel, org. *Enlightened reform in Southern Europe and its atlantic colonies*, c. 1750–1830. Londres: Ashgate, 2009.
- Parada, Alejandro. *El mundo del libro y de la lectura durante la época de Rivadavia. Una aproximación através de los avisos de la Gaceta Mercantil (1823-1828)*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas/Universidad de Buenos Aires, 1998.
- Pas, Hernán. *Literatura, prensa periódica y público lector en los procesos de nacionalización de la cultura en Argentina y en Chile (1828-1863)*. Tese de Doutorado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2010.
- Peña, Enrique. *Documentos y planos relativos al período colonial de la ciudad de Buenos Aires*, tomo V. Buenos Aires: Jacobo Peuser, 1910.
- Portich, Ana. *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII: da Commedia Dell'Arte ao paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Rubio Jiménez, Jesús. El conde de Aranda y la reforma del teatro. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, N° 75-76, 1999.
- Scott, H.M, org. *Enlightened Absolutism: Reform and Reformers in Later Eighteenth-Century Europe*. Nova Iorque: Red Globe Press, 1990.
- Sebold, Russell P. Introducción. In: Luzán, Ignacio. *La poética*. Madrid: Cátedra, 2008.

- Szondi, Peter. *Teoria do drama burguês, século XVIII*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- Ternavasio, Marcela. *Historia de la Argentina, 1806-1852*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2022
- Ternavasio, Marcela. Las reformas rivadavianas en Buenos Aires y el Congreso General Constituyente (1820-1827). In: Goldman, Noemí. *Nueva Historia Argentina: revolución, república, confederación (1806-1852)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- Thomason, Phillip. *El Coliseo de la Cruz. 1736-1860. Estudio y documentos*. California: Tamesis, 2005.
- Venturi, Franco. *Utopía y reforma en la ilustración*. Tradução: Hugo Salas. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2014.
- Verneck, Bruno. A lição reformista. *Dramaturgia em foco*, v. 8, 2024.
- Verneck, Bruno. Teatro español en la Buenos Aires independiente (1810-1830): un interés renovado. In: Cabanillas, Rocío & Wucherer, Omar, org. *Glocalidades, individuos y resistencias en la Historia de América*. Madrid: Dykinson, 2025.
- Verneck, Bruno. Y al morir al hombre enseña: teatro e política no contexto das independências. *Revista USP*, n. 130, 2021.

EL ESPECTADOR IMPLÍCITO EN LAS TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES DE LUIS AMBROSIO MORANTE: UN MODELO “A LA ALTURA DE EUROPA”.

María Belén Landini¹

Es sabido que el siglo XVIII se caracterizó en Europa por el auge del pensamiento racional, que puso en primer plano el conocimiento. Ser intelectual era tomar protagonismo en los ámbitos de poder. Para los territorios anexos, las colonias, este mensaje se transformó en un mandato que los privilegiados se esmeraron en reproducir: quienes podían costear un viaje a Europa lo hacían con el fin de estudiar. En estos recorridos, los libros iban y venían entre ambos continentes. Y las noticias sobre el ámbito del espectáculo también. Es así que un hombre como Luis Ambrosio Morante, cercano al teatro desde su temprana juventud, pudo tener conocimiento sobre las puestas en escena europeas y los autores que eran llevados a las tablas.

Morante, nacido en Buenos Aires en 1780, se vinculó por primera vez con el teatro en su adolescencia (si cabe esta palabra para la época), cuando fue contratado para servir de apuntador y consuela en el Coliseo de Montevideo,

¹ Licenciada y Profesora en Letras y Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se especializa en la obra inédita y manuscrita de Luis Ambrosio Morante (1780-1837), dramaturgo porteño.

donde su familia se instaló durante unos años. Rápidamente aprendió los oficios y en pocos años ya escribía y protagonizaba sus propias obras. En la culminación de su carrera, fue designado director artístico del Coliseo de Buenos Aires: bajo su dirección, el teatro porteño fue muy prolífico. Como Morante no venía de una familia acomodada, era mestizo y, según dicen, no muy agraciado, tuvo que esforzarse para pertenecer a la élite intelectual de la ciudad. Aprendió inglés, italiano y francés y tradujo más de veinte obras en estos idiomas, que logró llevar a escena. En este aprendizaje, supo que el neoclasicismo imperaba y que escribir teatro significaba cumplir con ciertas reglas. En este sentido, la alegoría estuvo muy presente en las obras de su puño y letra, por ejemplo, en *El hijo del Sud* o *El refugio de amor* en Chile.

En la obra de Morante es importante destacar dos movimientos que se dieron simultáneamente y que reflejan el pasaje entre dos archipoéticas: primero, su proceso personal y dramático se fue moviendo de la forma al sentido, es decir que, si bien nunca abandonó su objetivo pedagógico-político a la hora de hacer teatro, la alegoría (con personajes como la Libertad, la Virtud o el Sud) fue dejando lugar al drama o a la tragedia, en los que la voz de los personajes y sus emociones o sentimientos reflejaban el amor por la patria; segundo, su poética de actuación fue poco a poco virando hacia la naturalidad y el desparpajo, al punto de que debió irse de Buenos Aires por un ex abrupto con Trinidad Guevara en pleno escenario. Estos dos movimientos acompañan un pasaje del Neoclasicismo al Romanticismo que se evidencia en la inclinación hacia la libertad de expresión de emociones y sentimientos, así como a la reivindicación de la patria. Jorge Myers (2005, P. 30-39) enumera las condiciones de posibilidad del Romanticismo rioplatense: la autorrepresentación del artista; la revuelta en contra de la forma o el deseo de subordinar la forma al fondo del asunto tratado; la aguda conciencia de la experiencia inmediata y profunda de la historia; la nueva definición cultural de “nación”; y la creencia en la capacidad profética de los poetas a la hora de inventar una literatura nacional allí donde no existía.

Quien quisiera, entonces, seguir inmerso en el ámbito cultural y en particular en el circuito teatral debía acomodarse y abrirse a esperar estos cambios. El espectador ideal o implícito que se construye a lo largo de la obra

de Morante es aquel que puede adaptarse a los cambios y a las circunstancias. En este sentido, el dramaturgo desarrolla la capacidad de circunscribirse al molde neoclásico cuando la ocasión así lo requiere (por ejemplo, en el tercer aniversario de la Revolución de Mayo, cuando pone en escena *El hijo del Sud*) y al mismo tiempo acostumbra a su público poco a poco a su poética de actuación más natural y menos declamatoria, no sin ocasionar cierto escándalo en algunas oportunidades.

Jorge Dubatti explica que el espectador implícito es el espectador modelo que se desprende de las exigencias de cada poética teatral (2024, 9) y sostiene que:

Cada texto dramático y/o espectacular, cada poética de actuación, de vestuario, etc., diseñan su espectador “ideal” a partir del diseño inmanente de competencias, que desde ya no necesariamente encontrarán su correlato en los espectadores reales o históricos. Podemos preguntarle a un texto escénico por sus características poéticas desde los diferentes ángulos de análisis de las metodologías (ángulos de la historia, sensorial, referencial, lingüístico, semántico; ángulos de la palabra, el movimiento, el espacio, el vestuario, los accesorios, etc.) y observar qué modelo de espectador reclaman complementariamente (2023).

En el trabajo de análisis realizado para mi tesis doctoral (*El teatro de Luis Ambrosio Morante [1780-1837]: configuración de territorialidades en torno al proceso independentista*, 2022), decidí agrupar las obras halladas de Morante en cinco capítulos, que responden a la forma en la que cada una construye territorialidades a partir de su contenido y del acontecimiento que genera, entendiendo por territorio a una unidad espacial habitada y vivida por una colectividad que se percibe como tal, que acciona sobre el espacio y se relaciona a través de un marco institucional o estatal que garantiza la igualdad de ciertos derechos. En este sentido, la territorialidad se define como el conjunto de valores atribuidos a ese territorio y la territorialización es el conjunto de acciones que se hacen sobre el espacio material fundamentadas en la territorialidad. Implica los límites y el control del espacio reconocidos por los habitantes y las prácticas socioespaciales en las que se involucra una dimensión

afectiva y deseante, aquella que permite “ficcional un mundo como espacio vital” (Fabri, 2016, 80).

En esta construcción de territorialidades, la imbricación entre el dramaturgo, el texto dramático, la representación y sus destinatarios es fundamental. El acontecimiento construye territorialidad y el rol del espectador no solo es recibir el mensaje programático que el dramaturgo desea transmitir (explícita o implícitamente, según la obra), sino que además debe involucrarse desde su sentir y por qué no desde su hacer voluntario para sea efectiva la territorialización que la obra pretende. Cada uno de estos grupos de obras pide un espectador implícito con muchos elementos en común, pero también con ciertas particularidades.

Desde la concepción del teatro como acontecimiento, decimos que el espectador es un componente fundamental. Si no hay expectación, no hay teatro. Si no hay convivio, no hay teatro. En este sentido, la construcción de las territorialidades que propone el siglo XIX rioplatense involucra la reflexión acerca del espectador, que es quien observa la representación, pero además quien vive los procesos históricos, sociales y políticos (podemos pensar acá en lo que Dubatti llama “espectador histórico” [2024]) que modifican y determinan lo que sucede en la escena. Es imposible dilucidar si la coyuntura determina a la escena o la escena a la coyuntura. El arte y los procesos políticos son inseparables en nuestro siglo XIX. En el caso de la obra de Morante, podemos observar un ejemplo de acontecimiento que involucra vivamente a actores y espectadores.

En *La semana de mayo de 1810* de Vicente López (comp.) y Larran de Vere (glosas) (1960, 40-48), se reproduce una carta de Buena Ventura Arzac a Mariano Orma en la que se narran los sucesos ocurridos en el Coliseo de Buenos Aires el domingo 20 de mayo de 1810: Morante, contra las órdenes recibidas, decide representar *Roma Salvada*, encarnando el personaje de Cicerón. El cuerpo de patricios copó la sala para dar por terminada la función, pero los actores no sólo siguieron en escena, sino que luego de terminada la tragedia, salieron del teatro llevando a Cicerón (Morante) en andas y festejando los revolucionarios parlamentos que acababan de sucederse.

En el primer grupo de obras que analicé en mi tesis doctoral, me refiero a aquellas piezas que tienen como eje el conflicto de la otredad, aquellas que problematizan la conquista y la colonización. Se trata de *Idamia o la reunión inesperada* (1808) y *Tupac-Amaru* (1821). El primer caso es una traducción de una comedia napolitana de Francesco Cerlone, que Morante decide transformar en un extenso drama. Se trata de una de las traducciones más tempranas del dramaturgo y se enfoca en dejar en claro que la cultura y la educación europeas deben ser valoradas por encima de cualquier virtud que un nativo americano pueda tener. En este texto reina el prejuicio disfrazado de buena intención cuando se demuestra que Indatiro, el joven cacique de una tribu local, es bondadoso, sensato y amable, pero aun así la mejor vida para su amada está en Europa. En el segundo caso, el personaje de Tupac-Amaru es reivindicado por Morante como revolucionario, pero además como intelectual que, aunque defiende a los suyos, también se diferencia de ellos por su cultura y su formación privilegiada. ¿Qué espectador se construye entonces a partir de estas obras?

Queda claro que el ciudadano porteño asume sin cuestionar la validez y el poder de la letra escrita frente a la oralidad: el poderoso lee, escribe, estudia, así lo plantea la sociedad iluminista. Es entonces esta idea la que debe compartir el espectador de estas obras, un espectador de la ciudad. Desde las didascalias, el paisaje natural es un lugar que hay que dejar, del que hay que irse, se debe salir de allí lo más rápido posible. De la misma forma, un ámbito urbano y europeo será siempre la mejor opción para una joven hermosa, que merece un marido leído. No compartir este “prejuicio” podía costarle socialmente muy caro a cualquier artista o espectador. Porque ¿a qué va la gente al teatro en el siglo XIX colonial? A mirar y ser mirada, a saber de otros, a incluirse en la sociedad. Para eso, debe compartir el punto de vista y aceptar el mensaje que se le impone en la escena.

El segundo grupo de obras que trabajo responde a la omnipresencia de la causa patriótica y creo que es el conjunto más rico en cuanto a la conformación de territorialidades y por consiguiente de un espectador implícito. Las obras que trato aquí son *El hijo del Sud*, *Defensa y triunfo el Tucumán por el General Manuel Belgrano*, *Hamlet, príncipe de Dinamarca*,

El refugio de Amor en Chile y Tediato y Lorenzo. Quien acudiera a ver estas representaciones debía estar a favor de la causa independentista. Ninguno de estos textos admite lugar para quien no quisiera un territorio independiente de España. Las dos primeras de estas obras son de autoría de Morante, al igual que la loa *El refugio de amor en Chile* y proponen un ideario sin tapujos. En *El hijo del Sud*, los personajes alegóricos convocan a la celebración de la libertad en una obra perfectamente neoclásica. Esta obra propone un espectador implícito familiarizado con las reglas de las tres unidades y con un tipo de puesta en escena simbólica, musical y acartonada. Por eso, podemos imaginar un teatro colmado de representantes de las clases acomodadas o de la nobleza, que acuden al acto formal de conmemoración de una efeméride. Se asemeja más al espectador de un acto escolar que a un espectador que desea disfrutar de una buena representación.

De hecho, Berenguer Carisomo (1947, 111-127) manifiesta abiertamente su desagrado frente a todos aquellos dramas que emulan las formas neoclásicas. El teatro de la revolución, dice, necesita desprenderse de lo español y, para esto, encuentra el teatro jacobino francés como ejemplo de los ideales de libertad y revolución contra la tiranía. Se indigna porque los intelectuales porteños no logran encontrar una forma propia. La emulación de retóricas ajenas, sostiene, no produce ningún resultado artísticamente feliz en nuestro territorio. Por otro lado, observa que la Sociedad de Buen Gusto de Teatro “se equivoca” cuando propone un teatro anti-español porque instala una censura y ninguna censura genera productividad en las formas artísticas. “La censura española, caída en 1813 [año de estreno de *El hijo del Sud*] con la Asamblea famosa, se convierte, a poco andar, en una censura inversa: el teatro ‘debe’ ajustarse al canon revolucionario” (Berenguer Carisomo, 1947, 159). Por eso, esta censura inversa implica que el espectador asistente al Coliseo porteño comulgue con el canon revolucionario.

El caso de *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano* es diferente: nos muestra un texto propio de un dramaturgo más avezado al oficio de la tabla y conectado con las expresiones artísticas locales. Aunque no deja de lado el tema de la independencia, dado que se trata de interacciones de Belgrano con sus soldados del Ejército del Norte, nos muestra

aquí su habilidad para la creación de los personajes cómicos que representan tipos sociales conocidos y aceptados por la comunidad. Es la primera muestra incipiente de teatro popular gauchesco en Buenos Aires porque pone en escena un grupo de gauchos conversando en una pulpería y peleándose por el amor de una muchacha. Morante intenta aquí no solo reproducir el ambiente rural, sino también remedar una forma de hablar propia del campo.

El espectador implícito entonces requerirá el conocimiento necesario para identificar el habla rural frente al habla urbana y la tolerancia para aceptar que se coloque a los personajes del campo en el lugar de cómicos. Podemos pensar que esto último no sería difícil, teniendo en cuenta que el teatro español o europeo de los siglos XVI o XVII ponía en los sirvientes el rol de cómicos o graciosos de una obra. En este caso, además, por la prevalencia del sentido frente a la forma, toma prioridad la necesidad de diferenciar a Manuel Belgrano, serio, responsable y líder, de un grupo de gauchos que solo saben apostar, beber y cumplir órdenes.

Si bien hay disidencias respecto de la fecha de estreno de esta obra (Groussac sostiene que está inconclusa y por eso infiere que no se estrenó, mientras que Bosch y Binayán sostienen que se estrenó en 1821 y se repitió en 1833), es seguro que para la fecha en que surgió, Morante ya tenía a sus espectadores acostumbrados a la comedia burguesa y a la proliferación de traducciones del italiano y del francés que colocaban al Coliseo a la altura de un teatro europeo. Es interesante entonces pensar que el estreno de *Defensa y triunfo...* plantea la ruptura de un patrón de espectador implícito porque propone un estilo y una temática locales que no eran habituales hasta entonces. Ese espectador implícito es aquel que logra adecuarse a la localización (y lugarización) de la poética dramática y por qué no identificarse con una idea de individuo local que lucha por su patria pero que no por eso se mantiene en el ámbito de lo formal y lo solemne. Más allá del espectador implícito como aquel “ideal” que responde a las matrices presentes en el texto dramático o en el acontecimiento, me aventuro a sostener que Morante fue quien creó un público que pudiera desprenderse de lo europeo, tanto en su temática como en su forma.

En *Defensa y triunfo del Tucumán* se ve claramente la conciencia histórica porque se le da un lugar de privilegio a la narración de las batallas en las que participó Belgrano. El deseo de Morante de reafirmar cierto fervor patrio y cierta identidad nacional fue tan fuerte e implacable que logró crear un teatro propiamente rioplatense y quizá propiamente argentino dándole anclaje local a todo aquello que puso sobre la escena. Si bien no es posible denominarlo “dramaturgo romántico”, se ubica en la bisagra entre el neoclasicismo y el romanticismo, habiendo formado parte de las rupturas del primero y de los esbozos más incipientes del segundo.

Dentro del grupo de obras que responden a la causa patriótica y que se cuentan como adaptaciones y traducciones, contamos con *Hamlet, príncipe de Dinamarca* y *Tediato y Lorenzo*, ambas obras muestran la voluntad de Morante de acercar el teatro europeo al público rioplatense y de transformar ese teatro en propaganda política, cueste lo que cueste. Entonces, tal como expliqué anteriormente, Morante es un puente entre el acceso a la cultura legitimada del viejo continente y la explosión y expansión de un teatro nuevo al servicio de la revolución y la independencia. Entre estas dos patas se ubica también su espectador ideal o implícito: alguien que pueda conmoverse con las desgracias de Hamlet, pero sin dejar de lado el objetivo central de reivindicar la independencia.

Morante reconoce a Shakespeare como creador original de la tragedia de Hamlet, según lo explica en su prólogo, en el que narra la historia danesa y aclara qué detalles quitará o agregará con el fin de que su pieza no solo sea verosímil y ajustada a los cánones neoclásicos, sino que además sea lo más teatral posible. Explica también las razones por las que preferirá traducir la versión de Jean Francois Ducis y no la original. En su recorrido como figura de la cultura sudamericana, Morante se ocupa de cumplir con los mandatos literarios de la élite local, que implican el manejo de las traducciones y de los textos documentados y legitimados. Sin embargo, siempre aparece, voluntaria o involuntariamente, su cariz de hombre de teatro que lo lleva a pensar las acciones y los parlamentos desde el cuerpo y la escena. Porque antes que dramaturgo o director artístico o traductor, es actor. En este sentido, el espectador implícito de Morante es aquel que está entrenado en la experiencia

del acontecimiento y que no se queda con el texto o con la literalidad de lo que se dice.

Al igual que en *Idamia o la reunión inesperada*, *Hamlet* plantea la problemática del ser: ¿quiénes somos? ¿cuál es nuestro propósito? En la obra de 1808 está claro que es mejor ser letrado, europeo y blanco, porque el otro es el indio, el nativo, el salvaje. En *Hamlet*, en cambio, si bien las reminiscencias renacentistas nos acercan a esa pregunta, se pretende contar una historia verosímil en la que el sentido de la existencia humana sea pura y exclusivamente político. Quizá el espectador implícito de este *Hamlet* decimonónico deba ser ingenuo y poco avezado en la cultura del Renacimiento para poder tolerar el anacronismo que *Hamlet* profiere al final de la obra:

¡De los míos privado, para siempre, mis desgracias han llegado a su colmo! Mas me queda mi virtud: mas me queda mi constancia: reservado a sufrir, sabré en silencio soportar una vida tan amarga: y hago más que morir, porque la vida no es del hombre, que es solo de la Patria (Morante, 1821, f56r).

Hauser explica perfectamente cómo funciona el parlamento final de *Hamlet* en la versión de Morante: el neoclasicismo de la Revolución Francesa transforma el arte en programa político. De esta manera, crea no solamente la norma para que el mensaje llegue al espectador de una forma pedagógicamente efectiva sino que además da lugar a la libertad y a la flexibilidad del pensamiento político, movimiento que dará paso por contigüidad y a la vez por antítesis, al Romanticismo:

El siglo XVIII usa todavía del arte para la consecución de sus fines prácticos de manera tan carente de escrúpulos como lo habían hecho los siglos precedentes; pero hasta la Revolución [francesa] apenas si los artistas se habían dado cuenta de esta práctica y mucho menos habían pensado convertirla en un programa. Con la Revolución el arte se convierte ya en una confesión de fe política, y entonces por vez primera se encarece de manera bien expresiva que el arte no debe ser un “mero adorno en la estructura social” sino “una parte de sus fundamentos” (Hauser, 1998:160-1)

En este caso, es oportuno decir que su versión de la tragedia shakespeareana es un pasaje al Neoclasicismo. Ya no hay una pregunta sobre

lo humano como sí permite y plantea la cosmovisión isabelina, ya no está en el eje de la percepción la novedad del nuevo mundo, sino que esa situación se traslada a la construcción de las nuevas naciones. En ese contexto, explica Hauser (1998, 156), el culto a lo clásico y a sus formas y estructuras va de la mano de la mirada rousseauniana del “buen salvaje”, según la cual aquellos tiempos pasados representaron la plenitud de la humanidad entera. Entonces, se ve en esta versión de la tragedia aquella necesidad iluminista de poner un marco político a la acción dramática, sin dejar de lado aquello que encanta al público y que hace universal la materia de la que se trata: el efecto se busca en la combinación entre el programa político explícito y la turbación del alma que, aún devastada por el dolor de la muerte y el desamor, se sostiene por aquella misma causa.

La sola mención de la palabra “patria” dispara una multiplicidad de significados estrechamente vinculados al momento histórico que se ha vivido recientemente y delimita un espectador implícito directamente afectado por esa evocación. Aunque nada de esto se adelanta en el resto de la obra y nada hace pensar al espectador que Hamlet tuviera alguna devoción por la patria, es imposible desafectivizar el significante. Explica Hauser:

El verdadero designio del programa artístico de la Revolución no era extender la participación del disfrute del arte a las clases excluidas del privilegio de la cultura, sino modificar la sociedad, hacer más hondo el sentimiento de comunidad y despertar la conciencia de las conquistas revolucionarias (1998, p. 161)

Por eso, el espectador pretendido en este grupo de obras es aquel que se siente involucrado en la causa patriótica, que se proclama antiespañol y, aunque en la década de 1820 no quede del todo claro cómo está compuesto el mapa, sostiene el sentimiento y lo defiende de todas maneras.

Por otro lado, *Tediato y Lorenzo* es una adaptación de *Las noches lúgubres* de José Cadalso, cuya característica principal es el pasaje de un texto literario a un texto dramático y cuyo argumento se inspira en la vida personal del autor, quien perdió a su amada y, a causa de su profundo dolor, desea desenterrarla, llevarla a su casa y prender fuego la propiedad con ambos dentro.

Morante le da un giro al final de la pieza en el que Tediato abandona su idea suicida para sumarse a la lucha por la patria a pedido de su padre:

¡Hijo querido! La tiranía y el poder se alampan por sofocar la libertad naciente del orbe americano... Yo te dejo otro padre en nuestro juez y amigo: conozco su opinión y su entusiasmo sobre nuestros derechos... ten presente... Tu honor, tu vida y todo es de tu patria (Morante 1824, p. 79).

Por más dolor que se haya sufrido, por más desgracia que exista en la vida humana, la patria será causa suficiente para seguir en este plano, la patria necesita al ciudadano vivo. Ningún espectador de la década de 1820 en Buenos Aires cuestionará esta afirmación.

Tediato y Lorenzo es un ejemplo perfecto de la bisagra entre la manifestación del Neoclasicismo y la del Romanticismo, porque busca la libertad y sostiene la forma, pero valora el terruño. Sin el giro local que da Morante a la obra de Cadalso, esta deja de tener sentido y si deja de tener sentido es porque la mirada cultural del Río de la Plata en 1824 se apoyaba sobre un pensamiento a la vez neoclásico y romántico, de búsqueda de libertad, pero de anclaje en el territorio. El espectador implícito que plantea esta pieza será totalmente diferente al del original de Cadalso, porque requerirá el sentimiento patriótico sudamericano como principal condición.

La última pieza de este grupo es una loa: *El refugio de amor en Chile*. Se trata de la loa que precedió a la representación de *Hamlet* en Santiago de Chile en 1824. Así como siempre sucedió en el Río de la Plata, en este caso Morante también decide acercar la obra a su público y para eso ubica un diálogo entre dioses del Olimpo en la orilla del río Mapocho. El público una vez más debía estar avezado en cuestiones simbólicas y alegóricas propias del neoclasicismo para poder comprender por qué los dioses olímpicos se encontrarían en Santiago de Chile y para que esto mismo no pareciera descabellado. Hay algo de lo forzado en la alegoría neoclásica que requiere de un espectador implícito muy voluntarioso. Si la verosimilitud necesaria no permitía fantasmas o elementos sobrenaturales, sí necesitaba de la decisión determinada de aceptar el símbolo en un contexto inverosímil.

En este sentido trabajan a la par el neoclasicismo y el romanticismo: lo personal y lo público, la causa patriótica y el duelo amoroso. La libertad del artista desplegada gracias a la libertad revolucionaria da espacio al drama personal, que solo permite al protagonista sobreponerse si se conecta con un objetivo mayor, la lucha por la independencia. Para acompañar este proceso, el espectador implícito requiere empatizar con lo particular del duelo y al mismo tiempo entender que la lucha colectiva es la herramienta adecuada que le da sentido a la existencia.

El tercer grupo de obras al que me avoqué es de autoría de Morante y pone en primer plano escenas cotidianas tratadas desde un código humorístico. Es posible afirmar aquí que el espectador implícito ideal será aquel que acude al teatro para verse a sí mismo. Se trata de piezas cuyos conflictos interpelan directamente al espectador de su época: cada asistente al teatro está viviendo la misma situación que fue a espectral. Esto implica que reconozca el código del distanciamiento y pueda reírse de aquello que ve y reconoce como cotidiano.

La innovación que encuentra Teodoro Klein (1994), el primero en mencionar *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, es la introducción del hombre urbano, el hombre común de la ciudad y del estilo coloquial de personajes de distintas nacionalidades que hablan español con todas sus particularidades y sus acentos. Esto no sólo va en consonancia con el incipiente crecimiento de la aldea porteña, sino también con la conformación de una clase trabajadora a partir de la actividad comercial, del mestizaje, los mulatos, los libertos y los esclavos. Definitivamente, cuando leemos el sainete de Morante lo reconocemos más cercano a *Babilonia* de Discépolo que a *El amor de la estanciera*.

En segundo lugar, *La ánima en pena*, si bien no es un sainete, plantea un tipo de humor similar, con personajes urbanos y populares, que se asimilar a los del sainete y que crean una atmósfera propia de la época, similar a aquella que se verá representada posteriormente en el género. El espectador de estas obras es fundamentalmente un espectador urbano, quien reconoce en la escena los tipos sociales de todos sus días.

Al que le venga el sayo que se lo ponga se trata de un día en la vida de Alexandro y Anastasia, una pareja porteña que sufre la escasez causada por el

bloqueo portugués al puerto de Buenos Aires. En una casa despojada de muebles que han sido vendidos para subsistir, Alexandro recibe al panadero, a la lavandera, al médico y a quienes prestan servicios para posponerles sus pagos. En todos los parlamentos se observan referencias a la falta de productos y al aumento de los precios. La obra concluye con todos los personajes en escena y con Alexandro dándoles a cada uno un hijo de los siete que tiene como forma de pago. La exageración de este final causa el efecto cómico, mientras que la progresión de la obra remite directamente a un conflicto cotidiano para todos los presentes en el teatro. El espectador implícito de este grupo de obras está necesariamente familiarizado con las situaciones de hambre y de guerra, sea porque las sufre o porque ve a otros sufrirlas.

En *La ánima en pena*, la mención de la muerte y el regreso del Coronel de la batalla de Sipe Sipe y el hecho de que la quinta se encuentre cerca de Buenos Aires constituyen un elemento fundamental para situar la acción. En 1819 hacía ya tres años que se había declarado la independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata y el año anterior se celebraba la victoria de Maipú, pero todavía era imperioso sofocar los avances realistas en el norte del país. Estos hechos se muestran en la dramaturgia de Morante, aunque el tema patriótico ya no constituya el eje central. Si *Al que le venga el sayo que se lo ponga* convoca porque el espectador puede reírse de su situación, en *La ánima en pena* esta risa es provocada por el miedo irracional de los personajes. Se trata entonces de un espectador implícito que asume que las historias de fantasmas son fábulas y que están lejos de cualquier verosimilitud. La época no es tolerante con los universos mágicos o alternos.

El cuarto grupo de textos dramáticos que abordo corresponde a la comedia burguesa, la comedia de costumbres. El neoclasicismo, según Berenguer Carisomo (1947, 79) encontró en la tragedia “su vehículo más adecuado” porque ya venía regulada desde la Antigüedad y resolvía en muy poco espacio los conflictos entre las pasiones y el deber. Sin embargo,

La naturaleza díscola e inquieta del siglo se prestaba más al juego movedido de la comedia que a la lentitud y gravedad trágica; sin una herencia tan recargada ni llena de blasones, la comedia pudo circular con más holgura, y puede decirse que es ella verdaderamente quien elabora con su sátira, movimiento y amargo humorismo los dos grandes

episodios que rematan el siglo: la revolución y el hallazgo romántico (Berenguer Carisomo, 1947, 84)

Es importante resaltar que *El Zeloso*, *El ciego con vista*, *Amor es un gran maestro*, *El nuevo Tartufo* y *La familia del anticuario* conforman un conjunto de comedias que coloca al teatro de Morante en la línea de Goldoni y de Molière. Si bien son textos con algunos años de antigüedad y las traducciones corresponden a un período en el que Europa se adentraba ya en el Romanticismo, Buenos Aires descubre el humor de la comedia intimista. Las situaciones cotidianas son traídas a la escena para mostrar por un lado la decadencia de las clases nobles y, por el otro, su carácter humano: la ridiculización, las intrigas domésticas y los vaivenes de una casa ponen a las clases sociales elevadas al mismo nivel que el resto de la humanidad. A través de la risa es que se empieza a generar cierta conciencia de que ahora todos son parte de la misma comunidad. Ninguna de las comedias que menciono muestra un anclaje territorial americano claro, sino que aportan la posibilidad de la risa, del distanciamiento como forma de tomar una perspectiva humana. Esta perspectiva era funcional a la ideología de la Revolución Francesa justamente porque respondía al criterio de igualdad.

No es casual, entonces, que obras propias del siglo anterior se representaran ahora tanto en Francia como en España. A esta perspectiva se le añade el gusto por las unidades de acción, tiempo y lugar que proponía el neoclasicismo imperante, un gusto que respondía a la voluntad de verosimilitud de parte de los hacedores del teatro. Si bien Morante fue un neoclásico por excelencia (y me remito al análisis de *El refugio de amor en Chile* como la obra emblemática de esa archipoética), el neoclasicismo fue para el Río de la Plata el puntapié ideal para el advenimiento del Romanticismo, que hará estallar la literatura nacional.

En este sentido, podemos pensar un espectador implícito de estas comedias educado para espectar teatro italiano y francés, pero no español. Este espectador considerará la cultura francesa, republicana y liberal como una guía y podrá reírse de la nobleza en decadencia. Es un espectador que además reconocerá que el ser humano no tiene la vida resuelta aunque sea rico, noble y

poderoso, porque esas bondades no son eternas, sino que la humanidad entera es frágil y vulnerable.

En este apartado considero cinco comedias ágiles y con mucho humor que Morante decide traducir casi literalmente. Es interesante ver que las traducciones no solamente están pensadas para la escena, sino como espacios textuales, ya que incluyen noticias sobre los autores, referencias o notas al pie, que constituyen un manuscrito destinado a la lectura y no solo como herramienta para la escena. Si la teatralidad es la posibilidad de organizar la mirada del otro, aquí el cuidado en la construcción del objeto textual busca también el desarrollo de ciertas competencias de parte del receptor. En la dedicación que Morante deposita en su objeto, queda en evidencia que pretende que su receptor no solamente disfrute de su representación sino que además pueda conocer quién es el autor de la obra, a qué genealogía artística pertenece y qué importancia tiene cada texto para la historia artística mundial. Este movimiento no es menor: Morante ubica al teatro de Buenos Aires a la altura de los teatros de París o de Roma, un lugar que nuestras tablas no perderán nunca más.

Finalmente, me detengo en una tragedia neoclásica que Morante traduce con cuidado y detalle: *Los caballeros templarios* de Raynouard. La traducción de esta obra, que incluye un anexo con documentos referentes al período histórico tratado, que Morante también traduce, se realizó con sumo cuidado y dedicación, pero a pesar de que el traductor cambia el verso por la prosa, el texto no se vuelve accesible para la representación. De hecho, no se tiene noticia clara de que esta tragedia se haya puesto en escena en Buenos Aires. El espectador implícito de una pieza de estas características debería ser un receptor interesado en asuntos religiosos y en la estructura trágica. Debería soportar, además, una extensa representación y cumplir con la capacidad de atender a un texto complejo y bastante hermético. Creo inverosímil la posibilidad de que se haya puesto en escena esta pieza traducida en 1819 porque en ese año proliferaron las comedias en el teatro porteño, que acostumbraban a su público a otros movimientos y a otros intereses.

A modo de cierre, creo importante poner en relevancia que las obras de Luis Ambrosio Morante estudiadas hasta ahora configuran un espectador

implícito al mismo tiempo que un lector implícito. Que Morante fue dramaturgo y actor, pero también traductor. Es fundamental además tener en claro que este espectador implícito decimonónico y rioplatense está involucrado con un sentimiento patriótico que atraviesa su existencia y es un vector de la conformación de territorialidades en Buenos Aires. De la misma forma, la idea de otredad opera en toda en todas piezas pasando por la exclusión del indio y el gaucho, para llegar al español, figura otra por excelencia en esta dramaturgia neoclásica. Por último, resalto un espectador implícito que conoce el teatro europeo, lo entiende y lo disfruta, al tiempo que logra salvar anacronismos y distancias referenciales con el fin de sostener la lucha por su patria.

Referencias bibliográficas

- Batticuore, Graciela, Klaus Gallo y Jorge Myers. *Resonancias románticas*, Buenos Aires: Eudeba, 2005.
- Berenguer Carisomo, Arturo. *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1947.
- Cadalso, José. *Noches lúgubres*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- Cerlone, Francesco. *Il Selvaggio. Gli Inglesi in America*, Nápoles: Imprenta Napolitana, 1765.
- Ducis, Jean François. *Oeuvres de J. F. Ducis. T. 1* / [précédées d'un avertissement par L. S. Auger, 1824.
- Fabri, Silvina Mariel. *Procesos socioespaciales y prácticas memoriales. Espacialización, lugarización y territorialización en la recuperación del ex centro clandestino de detención "Mansión Seré"*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2016 [Tesis doctoral].
- Fernández de Moratín, Leandro. *Hamlet: tragedia / de Guillermo Shakespeare*; traducida é ilustrada con la vida del autor y notas críticas por Inarco Celenio; edición digital de Juan Antonio Ríos Carratalá, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- Foppa, Tito Livio. *Diccionario teatral del Río de la Plata*, Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, 1961.

- Groussac, Paul (ed.). *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano*. En: La Biblioteca, Año 2, Tomo VI, 1897, pp.127-151.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Desde el Rococó hasta la época del cine, Madrid: Debate, 1998.
- Klein, Teodoro. *El actor en el Río de la Plata*. De la Colonia a la Independencia, Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores, 1984.
- Klein, Teodoro. *El actor en el Río de la Plata*. De Casacuberta a los Podestá, Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores, 1994.
- López, Vicente Fidel (comp.) y Larran de Vere, A. (glosas). *La semana de mayo de 1810*, Buenos Aires: Losada, 1960.
- Morante, Luis Ambrosio. *Idamia o la reunión inesperada*, traducción/adaptación de Il Selvaggio o Gli inglesi in America de Francesco Cerlone (Nápoles, 1765), Buenos Aires:1808, manuscrito existente en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Morante, Luis Ambrosio. *El hijo del Sud*: acto alegórico en música, manuscrito existente en el Archivo General de la Nación, Buenos Aires: 1816.
- Morante, Luis Ambrosio. *La familia del anticuario*, de autoría de Goldoni y traducida y adaptada por Morante, manuscrito ubicado en el Archivo General de la Nación, Buenos Aires: 1817.
- Morante, Luis Ambrosio. *La ánima en pena*, manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación, Buenos Aires: 1819.
- Morante, Luis Ambrosio. *Los caballeros templarios*, escrita por Raynouard y traducida y adornada por Morante, manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación, Buenos Aires: 1819.
- Morante, Luis Ambrosio. *El Zeloso*, escrita por Rochon de Chabannes y traducida por Morante, manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación, Buenos Aires: 1819.
- Morante, Luis Ambrosio. *El ciego con vista*, manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación, Buenos Aires: 1820.
- Morante, Luis Ambrosio. *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano*, manuscrito existente en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires: 1821.

- Morante, Luis Ambrosio. *El refugio de amor en Chile*, loa introductoria a la representación del Hamlet, manuscrito ubicado en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires: 1821.
- Morante, Luis Ambrosio. *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, traducción y adaptación de la versión de Ducis, manuscrito ubicado en el Archivo General de la Nación, Buenos Aires: 1821.
- Morante, Luis Ambrosio. *Tupac Amaru*, manuscrito existente en el Archivo General de la Nación, Buenos Aires: 1821.
- Morante, Luis Ambrosio. *Amor es un gran maestro o La Fingida Loca*, compuesta por Néricault-Destouches y traducida por Morante, manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación, Buenos Aires: 1821.
- Morante, Luis Ambrosio. *El nuevo Tartufo y la madre culpable*, compuesta por Caron-Beaumarchais y traducida por Morante, manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación, Buenos Aires: 1820?
- Morante, Luis Ambrosio. *Tediato y Lorenzo*, adaptación del original Noches Lúgubres, de José Cadalso, manuscrito ubicado en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires: 1824.
- Morante, Luis Ambrosio. *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación, Buenos Aires: 1827.

LA GAUCHESCA TEATRAL ARGENTINA: HACIA UNA RECONSTRUCCIÓN DE SU CANON Y PRESERVACIÓN DE SUS TEXTUALIDADES

Lía Noguera¹

¿Qué es la gauchesca?

Investigar sobre el género gauchesco es reflexionar sobre una textualidad que pone en escena un sujeto, el gaucho, que sintetiza los diferentes debates que circularon en torno al surgimiento del Estado Moderno argentino. A la vez, estudiar la gauchesca es afrontar el análisis de un cuerpo en constante litigio y atravesado siempre por una doble inscripción que se articula entre la legalidad del otro y su propia legalidad. Es en esa misma lucha, entre estar al margen de los usos estatales y los propios intereses, que se articulan los diferentes relatos gauchescos. Con la gauchesca surge un nuevo héroe signado desde su inicio por

¹ Licenciada, doctora en Historia y Teoría de la Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA), institución por la cual obtuvo también el Posdoctorado en Ciencias Sociales y Humanas. Investiga el trabajo artístico en las compañías de teatro finiseculares y las relaciones intermediales entre literatura fundacional argentina y teatro contemporáneo, además de dedicarse al rescate, análisis y difusión de los textos teatrales perdidos de la gauchesca. Doce de la FFYL-UBA y de la UNA. Realizó estancias de investigación y docencia en las Universidades de Berlín, Hamburgo (Alemania) y Málaga (España). Publicó los libros: *Escenas federales. Antología de teatro durante la época de Rosas*, en coautoría con Martín Rodríguez y *Teatro y frontera. Cruces y desplazamientos geográficos y culturales durante el romanticismo rioplatense* (1837-1857).

un desacuerdo (político, económico o amoroso), pero también por la derrota, la injusticia y la traición. Al mismo tiempo, se produce el surgimiento de un nuevo escritor que toma este cuerpo y esta voz para hablarle a la clase que está representando en su escritura: la clase popular argentina finisecular. En este sentido, si el cuerpo del gaucho está doblemente articulado entre lo legal y lo ilegal, el desafío de los escritores gauchescos se inscribe también en una doble tensión: miembro de una elite intelectual y de un lugar de “supuesta legalidad” para afirmar su palabra, se cuela en un discurso que no le es propio, pretendiendo volver legal la voz de los ilegales.

Ahora bien, el devenir de la gauchesca teatral en el siglo XIX tiene tres fases: la denominada gauchesca primitiva, la de productividad de sus temas en el periodo romántico y la canónica. Empecemos con algunas características de la primera.

La gauchesca primitiva

El ciclo de los dramas gauchescos primitivos se inicia con *El amor de la estanciera* (1793), siguiendo con *El detall de la acción de Maipú* (1818) y *Las bodas de Chivico* y *Pancha* (1826), todos de autores anónimos, constituyendo así lo que se ha denominado como la gauchesca primitiva. Esta poética no sólo hace referencia al mundo rural, sino que también busca interesar a su público en temas nacionales y difundir la campaña patriótica. Con respecto a lo nacional, es interesante observar cómo en *El amor de la estanciera* se apela a la dicotomía propio-ajeno, nativos- extranjeros, estableciendo así una frontera entre quienes deben conformar el territorio nacional. Al mismo tiempo, esta dicotomía traduce quiénes tienen un saber y quienes no, y como el extranjero no tiene ese saber (militar, lingüístico, territorial) debe ser humillado (se lo reduce a servidumbre) y utilizado a los fines productivos de los nativos.

Productividad de la gauchesca en el periodo romántico posterior

En el teatro posterior, el teatro de intertexto romántico (1837-1884), observamos que ciertos aspectos de esta gauchesca primitiva son retomados

tangencialmente. Para el período 1837-1857 el gaucho aparece asociado a la metáfora de oriente (siguiendo la lógica sarmientina en su *Facundo*) en obras tales como *El cruzado* (1842) de José Mármol, *Muza* (1852) de Claudio Mamerto Cuenca, *Camila O’Gorman* (1856) de Heraclio Fajardo y *Rosas y Urquiza en Palermo* (1856) de Pedro Echagüe. En estas piezas, la metáfora de oriente sube a escena con el fin de denunciar el despotismo del gobierno caudillo federal: Juan Manuel de Rosas es representado como un “sultán”, que tiene su harem de mujeres que desea según su capricho. Además, esta metáfora también se utiliza para describir la residencia de Rosas, Palermo: espacio que produce el despotismo y la “barbarie”.

Además, durante este teatro romántico argentino observamos la puesta en circulación de otras temáticas centrales que la gauchesca primitiva enunció y la canónica retomará: la representación del extranjero, que funciona como emblema de la traición, tal como lo representa Pedro Lacasa en *El entierro de Urquiza* (1851), pero también su ridiculización y exaltación del carácter cómico. Aspectos que serán retomados por la gauchesca canónica a partir de la incorporación de un personaje central: cocoliche. Personaje caricaturesco que representa al inmigrante italiano que quiere ser gaucho y falla, habla una mezcla de italiano y español y en todo genera comicidad.

La gauchesca canónica teatral

Los estudios teatrales coinciden en que la gauchesca canónica se inicia el 10 de abril de 1886 en Argentina con estreno del drama *Juan Moreira*, en su versión dialogada, escrito por Eduardo Gutiérrez y José Podestá, posteriormente a su estreno en 1884 en versión de pantomima. Con el *Moreira* se inicia la gauchesca teatral, se conforma un microsistema de enorme productividad dentro de un teatro que se constituye a partir de su emergencia y da inicio a la conformación del campo teatral argentino: consolida un poética textual y actoral (la popular), crea un público y permite, por primera vez en nuestra historia, la aparición del teatro como práctica social. Las obras que constituyen este ciclo son: *Juan Moreira* (1886), de Eduardo Gutiérrez y José Podestá, *El entenaio* (1892) y *Martín Fierro* (1889), de Elías Regules, *Juan*

Cuello (1890), de Luis Mejías y José Podestá *Hormiga negra* (1890), de Eugenio Gerardo López, *Juan Soldao* (1893), de Orosmán Moratorio, *Julián Giménez* (1893), de Abdón Arosteguy, *Santos Vega o El desgraciado, o sea Vega el Cantor* (1893), de Juan C. Nosiglia, *¡Cobarde!* (1894), de Víctor Pérez Petit, *Por la patria o El desorden del Quebracho* (1896), de Orosmán Moratorio, y *Calandria* (1896), de Martiniano Leguizamón.



Figura 1: Línea de tiempo de la gauchesca teatral. Fuente: de la autora

La totalidad de estas obras fueron representadas por la familia fundante del teatro argentino: Los Podestá, que formaron varias compañías a fines del siglo XIX y durante el siglo XX. Pero para el periodo que nos ocupa, debemos mencionar las compañías dirigidas por José “Pepe” y Gerónimo Podestá. Cabe señalar que, de las obras nombradas, cuatro de ellas se hallaban perdidas y fueron recuperadas por mí en 2017 a partir de una instancia de investigación financiada por el CONICET en el Instituto Iberoamericano de Berlín para analizar la Biblioteca Criolla y, posteriormente, una estancia en Madrid para realizar tareas de archivo en la Biblioteca Nacional. Es en esta última que encontramos los manuscritos inéditos de las siguientes obras: *Santos Vega* (1893), de Juan C. Nosiglia, *Juan Cuello* (1890), de Luis Mejías y José Podestá, *Hormiga negra* (1890), de Eugenio Gerardo López y *Por la patria o El desorden del Quebracho* (1896), de Orosmán Moratorio. Estos fueron digitalizados por

parte de la Biblioteca Nacional de Madrid y traídos a la Argentina para su estudio y es desde el año 2021 que nos encontramos trabajando en ellos gracias a la aprobación del proyecto por parte del CONICET para ser parte de la planta de investigadores/as científicos/as de esta institución.

¿Por qué se perdieron algunas de las obras?

Desde los inicios del sistema teatral argentino, producido en 1884/86 a raíz del estreno del drama gauchesco Juan Moreira, como mencionamos previamente, los autores de teatro producían sus obras:

- a) respondiendo a sus proyectos creadores;
- b) respondiendo al pedido de los y las cabezas de compañía y/o empresarios de teatro cuya demanda estaba dada por el conocimiento del gusto del público y el éxito de taquilla.

De esta manera, los autores emergentes de teatro establecían contactos con las compañías, ofrecían sus manuscritos de las obras para la lectura del cabeza de compañía y, si obtenían su aprobación, se firmaba un acuerdo entre las partes. En otros casos, cuando el autor ya gozaba de un reconocimiento en el incipiente campo teatral, firmaba acuerdos que lo comprometían a escribir una obra teatral para tal o cual compañía. Tanto en un caso como en el otro, este acuerdo establecía la compra de la obra teatral y la cesión de todos sus derechos. En lo que se refiere al microsistema de la gauchesca teatral, los aspectos de regulación y el propio acceso a estos materiales se dificultaba. Esto se debía a que el texto representado por la compañía muchas veces no era publicado puesto que se escribía para la actuación y la representación. A la vez, esa falta de regulación de los textos producía que diferentes compañías plagiaran las obras de la compañía de los Hermanos Podestá y se generara así una disputa de legalidades textuales y autorales en el germinal campo teatral argentino.

Asimismo, tal como lo señala Schwartzman, debemos considerar que, en el caso de la gauchesca y su relación con los materiales que la hicieron posible, ésta descansa en una tensión característica, puesto que su circulación en forma de libro estuvo siempre en un segundo plano. Afirmar el investigador argentino “El libro estaba asociado con todo aquello respecto de lo cual el género tomaba

distancia: la cultura urbana, los saberes eruditos, los discursos engañosos y enredados de la política del sistema (y por momento de toda política) y sus agentes elitistas y doctorales” (2013, 486). Estas condiciones de producción hicieron que algunos de los textos que pertenecían al microsistema teatral gauchesco se perdieran en nuestro país y que su estudio sólo fuese posible mediante la reconstrucción basada en novelas gauchescas homónimas y críticas periodísticas de la época, como es el caso del estudio de Osvaldo Pellettieri sobre la obra teatral *Juan Cuello*.

No obstante, estas condiciones de irregularidad y la falta de organicidad por parte de los autores y artistas teatrales de fines del siglo XIX hoy pudieron subsanarse debido a las políticas de conservación y catalogación de los archivos nacionales e internacionales que albergaron parte de estos textos en versiones manuscritas o mecanografiadas. Así, estas cuatro textualidades rehalladas recomponen el sistema de la gauchesca teatral, casi en su totalidad, y plantea nuevas hipótesis en relación con esta poética. Además, gracias a la reciente obtención de un subsidio por parte de la institución argentina PROTEATRO, y como resultado de las investigaciones que estoy llevando adelante, próximamente estos textos serán publicados.



Figura 2: Escena de lucha de la obra Martín Fierro. Compañía Podestá, 1890.
Fuente: Archivo Fotográfico del INET.

¿Cuáles son las características estéticas y las nuevas propuestas de análisis?

En estas once obras gauchescas se apela a la escenificación de un cuerpo marginal, perseguido y fuera de la ley (económica, amorosa y/o política), como así también a la representación de un tema que es continuador del teatro romántico rioplatense anterior: la frontera. Esta frontera es la encargada de escindir diferentes representaciones simbólicas y culturales, pero sobre todo su función es hacer evidente el espacio de la legalidad e ilegalidad que es constitutivo de la gauchesca en general. A la vez, la frontera se presenta como una amenaza (o concreción del castigo) al cuerpo del gaucho que escapa de la ley oficial. Así lo observamos en *Juan Moreira* (1886) de Eduardo Gutiérrez y José Podestá y en *Martín Fierro* (1889) de Elías Regules, obras en las cuales la frontera es el espacio signado para el castigo del gaucho ante el quiebre de una ley (económica). Pero si bien la legalidad que opera allí pretende volver a Fierro y Moreira “gauchos dóciles”, el mismo sistema fronterizo (a partir de su fuga del espacio de adoctrinamiento) los transforma en cuerpos móviles y acentúa su nomadismo. Además, el uso que el género realiza de estos cuerpos ilegales (da voz y personifica a aquellos que estaban destinados a ser silenciados: hace visible lo invisible) permite su victimización a fin de destacar el carácter altamente doctrinario del género gauchesco.

Ahora bien, con el hallazgo de los cuatro manuscritos perdidos, estos textos nos permiten proponer nuevos modelos de análisis y establecer hipótesis complementarias en relación con la gauchesca canónica. En principio, nos posibilita proponer dos polos de significación y representación del signo gaucho en el corpus de obras gauchescas: el polo moreirista/fierrista (caracterizado por el desafío del héroe y la acentuación de su marginalidad) y el polo cuellista (caracterizado por la intensificación del componente afectivo y la relativización de su rebeldía).

Esto es así puesto que la obra rehallada *Juan Cuello* (1890) de Luis Mejías y José Podestá instaura una configuración de héroe “enamorado/enamoradizo” que anticipa aquello que plantea la obra de Arosteguy en 1893: *Julián Giménez*. Esto se evidencia no sólo con las acciones

de Cuello sino también por los cantos² que este gaucho realiza en el texto, creando así una productividad estética diferente con respecto al signo gaucho que planteaban sus piezas antecesoras. Consideramos central entender dicha representación del héroe y del drama como un eslabón dependiente del teatro romántico argentino anterior, en especial, con la poética que representan las obras antirrosistas producidas durante el período 1835/7-1857. Esto es así no sólo porque la obra se ubica temporal y espacialmente durante el Buenos Aires de la época de Juan Manuel de Rosas³, sino también porque reproduce parte del ideario de los intelectuales en contra del gobernador Rosas en lo que refiere a la crítica de sus formas bárbaras de gobierno y al control detallado del cuerpo y de los espacios que este gobernador impartía.

En este sentido, los dramas gauchescos *Juan Cuello* de Mejías y Podestá y *Julián Giménez* de Arosteguy retoman gran parte de ese ideario antirrosista como así también recuperan ciertos temas y procedimientos propios del teatro romántico, pero de manera relativizada y en claves pseudo-cómicas: la disyuntiva entre el amor y el honor, la representación de las mujeres como ángeles o demonios, la revalorización social del nombre, la necesidad del exilio ante una sociedad que no le es propicia, y la configuración del héroe como un dislocado social. De igual forma lo hace el texto inédito *Hormiga negra*, pero incorporando algunos elementos del polo moreirista/fierrista en lo que refiere a la configuración rebelde del héroe: un gaucho cae en deshonor, escapa de la ley, pero como Martín Fierro, luego se civiliza, se doma, y se incorpora al sistema. En este sentido, *Hormiga negra* se coloca como texto fronterizo entre los dos polos que la gauchesca canónica propone.

El ciclo gauchesco se cierra con el estreno de *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, en 1896 pero sus representaciones por parte de la Compañía Hermanos Podestá continúan hasta 1901. En ese año los hermanos José y

²“Mi ardiente imaginación/mira en ti un ángel del cielo, rajado a traer el consuelo/que falta a mi corazón/Mi más risueña ilusión/ha sido hermoso lucero/de mostrarte el verdadero/amor que mi pecho siente/y aunque a tu lado y ausente/vida mía más te quiero.”

³ Juan Manuel de Rosas, el Restaurador de las leyes y perteneciente al partido federal, gobernó Buenos Aires en dos períodos: 1829-1932 y 1835-1852.

Gerónimo se separan por cuestiones afectivas⁴ y forman dos nuevas compañías teatrales en los teatros Apolo y Libertad. Con respecto al texto de Leguizamón, en él se produce el disciplinamiento del gaucho a partir del indulto de Calandria. De esta manera, este cuerpo ilegal (el del gaucho) se legaliza: de ser gaucho matrero⁵ pasa a ser “criollo trabajador”. Así, como señala Mogliani en sus estudios sobre el género: “a nivel textual, el héroe se vuelve inofensivo y el conflicto social irreconocible” (Mogliani, 2002: 177).

No obstante, antes de ese final rencontramos a *Santos Vega*, versión teatral realizada en 1893 por Juan C. Nosiglia. Esta pieza retoma y amplifica el componente sentimental, pero en este caso referido a la amistad, presente en la gauchesca literaria en general e inaugurada por la gauchesca teatral de la mano de *Julián Giménez*. En este sentido, la obra de Nosiglia se aleja del polo planteado por *Moreira* y *Fierro* y se incluye en el paradigma de gauchesca romántica que plantea *Juan Cuello*, suprimiendo los aspectos cómicos y produciendo un señalamiento hacia la solidaridad entre los oprimidos. Considerando estos aspectos, con el hallazgo de este texto, se recuperan las textualidades que rescatan la gauchesca sentimental restableciendo así el componente romántico y el mundo querencial del gaucho, aspecto relegado por las obras teatrales de *Juan Moreira*, *Martín Fierro*, *Juan Soldao*, *El entenao*, entre otras.

Así, el *Santos Vega o el desgraciado o sea Vega el cantor* retoma la leyenda de este gaucho que cae en desgracia a partir de que su padre decide vender su estancia a Rafael, padre de su supuesta enamorada. Rafael, al enterarse de este romance se encoleriza y decide no pagar la deuda que de palabra había contraído con el padre de Vega y en venganza no sólo imposibilita la concreción de este romance, sino que también se adueña de sus tierras. Luego envía a

⁴ En un reportaje la actriz Blanca Podestá, hija de Gerónimo y sobrina de José, contó que esa separación no respondió a disputas estéticas o económicas. Esta separación se debió a que José estaba enamorado de una parquitina de la compañía, la esposa de Gerónimo se enteró y puso a su marido entre la espada y la pared: o se va ella o me voy yo. Como José no aceptó la idea de que la artista se fuera de la compañía, los hermanos decidieron separarse y luego de la última representación de *Calandria* en 1901 separaron los bienes y a los integrantes de la compañía.

⁵ Según la Real Academia Española (RAE), en Argentina la acepción *matrera* define al fugitivo que buscaba el campo para escapar de la justicia.

matar al padre de Vega, mata a su peón Lucas, hace que la ley estatal se encuentre de su lado y arroja a este gaucho a la miseria y clandestinidad. Como vemos, la obra se incluye en el entramado textual de la poética gauchesca evidenciando uno de los problemas centrales que denuncia el género: “Es la aplicación diferencial de la ley, antes que la geografía, la sangre o tradición, lo que hace del paisano un bárbaro y lo obliga a pasar de gaucho bueno a gaucho malo: el sueño de la civilización produce bárbaros” (Gamerro, 2015: 79).

En síntesis, la reincorporación de estas textualidades al sistema gauchesco nos permite establecer continuidades, pero también rupturas relacionadas con los temas y los problemas que plantea el género. A la vez, tres de estos cuatro textos amplifican la representación de los personajes femeninos en la escena proponiendo así mayor visibilidad y función dramática, puesto que ellas se constituyen en los factores centrales del desencadenamiento del conflicto, aspectos en los cuales nos encontramos trabajando.

Proyecto INET/CONICET: preservación y digitalización de manuscritos teatrales

Una tarea similar en relación con manuscritos del periodo, hemos realizado recientemente en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro de Argentina (INET) puesto que creemos que el acceso a los documentos de nuestro pasado teatral, y que constituye el patrimonio cultural de nuestra nación, es una tarea primordial. El INET, creado en 1936 y sito en Buenos Aires, posee un gran acervo patrimonial en materia de teatro argentino y es uno de los más importantes en nuestra región. Su Archivo Documental Histórico está formado a partir de las sucesivas donaciones de investigadores y artistas nacionales e internacionales. Estas colecciones se encuentran organizadas según los tipos documentales en los Archivos: Fotográfico, Sonoro, Partituras, Programas de obras teatrales, Manuscritos y Fondo Jacobo de Diego. El Archivo Manuscritos alberga seiscientos documentos, aproximadamente, que refieren a obras teatrales, cartas, contratos y recibos de grandes personalidades de nuestro pasado teatral desde el siglo XVIII hasta mediados del siglo XX. Se trata de documentos únicos, originales, manuscritos o mecanografiados que

paulatinamente la institución comenzó a digitalizar para su conservación y difusión.

Ante estos intereses compartidos, en marzo de 2022 aplicamos a una convocatoria del Programa “Proyectos Museos” financiado por el CONICET y Ministerio de Cultura de Argentina; cuyo principal objetivo es la difusión y estudio de los materiales que se encuentran en un grupo de Museos Nacionales de Argentina. Fuimos uno de los 10 equipos seleccionados y en octubre de 2022 comenzamos a trabajar en la preservación y digitalización de 20 obras manuscritas pertenecientes a los géneros: gauchesco, nativismo y sainete argentino.

El proyecto se tituló *Las compañías teatrales argentinas de los Podestá (1886-1910) y el Archivo Manuscritos del INET. Digitalización, puesta en valor y acceso de sus textos teatrales*. La dirección estuvo a cargo de quien les habla, la codirección fue realizada por la Dra. Laura Mogliani, directora del INET, y el equipo de trabajo se completó con personal de esta institución, becarios, docentes e investigadores del CONICET, la Universidad Nacional de las Artes y la Universidad de Buenos Aires: Nicolás Recatti, Rocío Riquelme, Jorge Sala, Juan Cruz Forgnone y Pamela Gionco.

Nuestro principal objetivo fue contribuir al acceso y preservación de un corpus de 20 obras teatrales estrenadas por las compañías de José, Gerónimo y Pablo Podestá desde 1884 hasta 1910. Ello a partir de su digitalización y el desarrollo de una exposición virtual que diera cuenta de las implicancias estéticas, políticas y culturales de estos materiales de gran valor documental para la historia del teatro argentino. Luego de casi un año de trabajo, en el marco de la muestra *Teatro criollo entre siglos (1884/1910)* inaugurada en el INET, el 23 de septiembre de 2023, en ocasión de La noche de los Museos en la Ciudad de Buenos Aires, presentamos los resultados de ese proyecto mediante una instalación artística sobre los manuscritos de las obras teatrales del periodo y el acceso a la muestra virtual. Cabe destacar que la Muestra física del INET consiste en la “Exposición de manuscritos, fotografías, vestuario, programas, partituras, instrumentos musicales y bibliografía sobre el teatro argentino de fines de Siglo XIX y principios del Siglo XX, período en que se configura el sistema teatral argentino.

Además, en ella se proyecta el film silente “Pericón Nacional” (1906), obra restaurada por esta institución recientemente y que representa la danza que se bailaba en las obras gauchescas. La exhibición virtual es complementaria a la realizada por el INET: [a](#).

Aquí se encuentra el estudio de los textos teatrales, las puestas en escena y los autores de veinte obras teatrales estrenadas y representadas por José, Gerónimo y Pablo Podestá. Además, podrán acceder y descargar los 23 manuscritos digitalizados durante el proyecto (tres de ellos son tres versiones del Juan Moreira) y escritos por los siguientes autores: Eduardo Gutiérrez, José Podestá, Abdón Aróstegui, Martín Coronado, Ezequiel Soria, Roberto Cayol, Florencio Sánchez, José Lenchantin y Luis Armando Vasallo. Vale decir que estas obras no sólo revelan los cambios, rupturas y continuidades al interior de las compañías para las cuales escribieron, sino que también evidencian el estado de situación del sistema teatral desde sus inicios hasta el Primer Centenario de la Nación Argentina en 1910.



Figura 3: Afiche de difusión de la muestra. Autor: Ramiro Velardez. Fuente: INET.

Para finalizar estas reflexiones sobre el género gauchesco teatral, debemos mencionar que el trabajo con los fondos documentales de los diversos archivos nacionales e internacionales es una tarea fundamental para quienes nos abocamos a la investigación académica. En ese proceso, se habilitan puntos de acceso a un pasado que, a la luz de las ideas de un presente, permiten reconstruir, significar y resignificar la historia y las historias de múltiples agentes de nuestra cultura. Por tal motivo, la conservación, puesta en valor y la visibilización de los materiales son acciones que toda política cultural debe mantener como eje de sus preocupaciones. Esto es así puesto que los archivos sustentan los resultados de las investigaciones y se constituyen como elementos centrales para la conservación de nuestra memoria. En este sentido, y siguiendo aquello que afirma Ludmila da Silva Catela (2002, 403): “[Los archivos] Son también la suma de las voluntades de preservación y de luchas por el reconocimiento legítimo de esos vestigios dotados de valor social e histórico en una comunidad o sociedad”.

Referencias bibliográficas

- Castagnino, Raúl. *Circo, teatro gauchesco y tango*, Buenos Aires: INET, 1981.
- Caudarella, María Florencia. *La necesidad del espectáculo: aspectos sociales del teatro porteño 1918-1930*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2011.
- Mogliani, Laura. *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*. Buenos Aires: Laura Mogliani, 2011.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Perfil, 2000.
- Noguera, Lía. “Teatro, trabajo y afectos en las compañías-familias argentinas de los Podestá durante finales del siglo XIX y principios del XX”. *Escena: Revista de las artes*, 82 (2), 2023, 218-244.
- Noguera, Lía. “Textos, autores, trabajo y compañías en el sistema teatral gauchesco argentino (1884-1896)”. *Panambí. Revista de investigaciones artísticas*, 17, en prensa.

Pellettieri, Osvaldo. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Vol. II. Buenos Aires: Ed. Galerna, 2002.

Pellettieri, Osvaldo y Mirza, Roger. *Florencio Sánchez entre las dos orillas*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1998.

Podestá, José Jia. *Medio Siglo de Farándula*. Córdoba: Ediciones Río de la Plata, 1930.

Schvartzman, Julio. *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

ANOTACIONES SOBRE EL VIAJE AL NIÁGARA DE ALBERTO BLEST GANA

Laura Janina Hosiasson¹

“Voyage, mot mille fois répété dans nos rues, dans la publicité; il est la séduction même. Il nous entraîne dans l’agence de voyages”.

Michel Butor, *Le voyage et l’écriture* (1972)

El relato de viaje constituye en sí mismo un género literario. Desde las navegaciones de Ulises en La Odisea, los desplazamientos vienen pautando la serie de eventos que componen la historia principal -ficticia o real- de este tipo de construcción narrativa en que la relación de los protagonistas con el espacio se torna mucho más fecunda e imperativa. Las experiencias espaciales -de diversidad, de alteridad, de novedad- entendidas no solamente en su dimensión física, van a ofrecerse al lector con una dinámica propia. Dentro de ese espectro quiero detenerme en el viaje de hispanoamericanos a

¹ Es profesora Asociada del Departamento de Letras Modernas (USP). Publicó el libro *Nação e imaginação na guerra do Pacífico* (São Paulo: Edusp, 2012) y, entre otros, los artículos “*Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel: pasodoble e melodrama” (2019), “Silvina Ocampo: Um chamado à lucidez e à imaginação”, “Blest Gana: el caleidoscopio inicial” (2020), “Alberto Blest Gana: Four Chronicles and a Novel”(2021) y “Libertad y forma en *La amortajada* de María Luisa Bombal”(2024). lhosiass@uol.com.br / <https://orcid.org/0000-0003-2608-0873>

Norteamérica que se puede rastrear como tema bastante frecuentado entre poetas y narradores del siglo XIX como José Heredia, pasando por Domingo Faustino Sarmiento, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Juan Pérez Bonalde, Rafael Pombo, José Martí, llegando a Rubén Darío, por mencionar algunos de sus más ilustres ejemplos. Voy a entrar aquí en un caso particular del género, la crónica del viaje al Niágara que el chileno Alberto Blest Gana (1830-1920) publicó en 1867.²

El creciente interés que la independencia de Estados Unidos había ido suscitando entre intelectuales liberales latinoamericanos decimonónicos involucrados en las organizaciones de los estados nacionales promovió también el interés por el modelo norteamericano social y económico que, para muchos, era motivo de admiración, aunque para otros muchos suscitaba, al mismo tiempo, cierto recelo. Algo de las novedades mercantilistas y libertarias de la sociedad yanqui pautada por principios éticos derivados de la mentalidad protestante causaba cierta desazón entre algunos de nuestros intelectuales. Veremos cómo ese algo se va a perfilar de alguna manera en este relato del novelista chileno.

La visita a las cataratas se había transformado casi en un deber, un *must*, en el itinerario del turismo incipiente del siglo diecinueve, en particular, entre los viajeros letrados hispanoamericanos a Estados Unidos. En su ya canónico libro *El viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Beatriz Colombi no incluyó la crónica de Blest Gana porque no se encuadraba dentro del marco temporal de su investigación. Pero me interesa aquí resaltar una constatación suya, confirmando que, entre los viajeros al “gigante del norte”, el espectáculo de las cataratas del Niágara se volvió un ritual de pasaje del cual nadie escapaba, “casi sin excepción, no hay relato del siglo XIX que no lo incluya” (Colombi, 2004, 88).

Desde comienzos del XIX, con la construcción de los primeros puentes de acceso, las cataratas habían ido adquiriendo connotación internacional como local de peregrinación a lo exótico que alimentaba la curiosidad de turistas de

² Ese texto marca el inicio de un hiato de casi treinta años en la carrera literaria de Blest Gana, quien solo retomaría la pluma de escritor hacia el final de la década de los ochenta.

todos los cuadrantes, europeos, latinoamericanos y norteamericanos. Surgieron primero algunas posadas o *inns* en la frontera de Estados Unidos y Canadá, y a partir de la llegada de los primeros trenes, en 1839, fueron instalándose hoteles, concebidos en un sentido moderno. Es decir, con llave para cada habitación y servicios diferenciados que atraían como imanes a los viajeros ávidos de nuevas experiencias. En este sentido, Niágara puede considerarse como un emblema del advenimiento del turismo en un sentido moderno.

En su relato de mediados del diecinueve, Blest Gana torna explícita su admiración por la novedad de esos hoteles -desconocidos para la época en el resto del mundo- que ofrecían, en dimensión acotada, todos los beneficios de un hogar acogedor. Nos dice la crónica:

Nada es, en efecto, más cómodo que un hotel norteamericano. Fuera del confort de las habitaciones, de la abundancia, variedad y número de las comidas, del inmejorable arreglo del servicio, el viajero encuentra en el hotel, todo aquello que puede contribuir a compensarle la falta de la casa propia. Una pieza de lectura, otra para escribir, oficina de telégrafo, peluquería, baños, todo lo que hace fácil y agradable la vida, contribuyendo a suprimir las incomodidades del viaje, todo está a la mano, en el mismo edificio, distribuído (sic) con admirable previsión! (Blest Gana, 1947, 274)

El tono admirativo en esta descripción de los servicios hoteleros que intentan restituir (y muchas veces, superar) las comodidades de la casa burguesa que el viajero ha dejado atrás me lleva a pensar en las reflexiones que iba a elaborar Beatriz Sarlo, más de un siglo después, en los años 1990, con respecto a la relación entre centros comerciales y el nomadismo contemporáneo.³ Sarlo elucubraba allí con ideas muy instigadoras sobre esa restitución del espacio doméstico conocido que los “nómades contemporáneos” encuentran en los centros comerciales de lugares desconocidos. Estos espacios (equivalentes a los no-lugares que conceptualiza Marc Augé) proporcionan la seguridad de los emblemas familiares incrustados, siempre iguales entre sí, dentro de contextos extranjeros. Vemos

³ En el capítulo “Abundancia y pobreza” de su libro *Escenas de la vida posmoderna*, de 1994 (Barcelona: Seix Barral, 2004; pp. 11-21).

aquí cómo los hoteles vienen representando desde el siglo XIX ese mismo “oasis donde todo marcha como en casa” (Sarlo, 2004, 17). Podríamos ir más lejos y deducir que, en lo esencial, la naturaleza del turismo burgués poco ha cambiado desde entonces. El turista busca lo diferente, lo exótico, pero siempre que pueda ir acompañado de algún asidero en lo ya conocido y familiar.

Leyendo con detención “De Nueva York al Niágara” de Alberto Blest Gana, observamos cómo la experiencia del viajero decimonónico registra fenómenos no exclusivos de su tiempo. Se trata de marcas que se han venido arrastrando desde la modernidad temprana hasta nuestro presente. Otro tipo de comentarios que esta crónica desarrolla sobre el comercio en las inmediaciones de las cataratas dan también cuenta de ello:

Bueno será observar de paso, que el viajero en el Niágara debe considerarse como un ser pasivo, a cuyo bolsillo tienen cuantos se le acercan un derecho muy activo, porque en peajes, pontazgos y otras mil contribuciones directas o indirectas, su dinero se evapora con ligereza inaudita, sin que tenga conciencia de esta rápida dilapidación de sus haberes. (Blest Gana, 1947, p. 289)

Además de los atributos y el costo de los pasajes, los vendedores ambulantes de frutas típicas y de refrescos, las agencias de paseos turísticos, los fotógrafos, los choferes ofreciendo transporte hotelero, todo parece se confabular para agobiar al pasajero extranjero que se siente económicamente asediado. El turismo de 1867 en Niágara ya se perfilaba como un mercado extremadamente lucrativo en el que todo estaba a la venta para facilitarle la vida al recién llegado, siempre que estuviera dispuesto a pagar.

Pero la meta final que se había propuesto Blest Gana en esa oportunidad era ver el espectáculo de las cataratas y eso lo ayudaba a sobrellevar los contratiempos del mercantilismo apabullante a su alrededor. “He visto el Niágara” escribirá más de una vez en su relato, es decir, ver para poder contarlo, que es uno de los mantras del discurso turístico y que lo impulsa en este viaje: “Poder decir a mi vuelta: he visto el Niágara.” (Blest Gana, 1947, p. 259)

El escritor va a insistir en que se ha transformado en turista casi contra su voluntad, siguiendo el imperativo de la “inexorable moda”, y terminará cediendo a esa moda que lo atrae como un imán. La primera frase de su relato

consigna que “Era forzoso que pagase mi tributo de admiración a la gran maravilla americana” y la va a reforzar a seguir, en la misma página, con: “No visitar Niágara, hallándose en Estados Unidos, sería un crimen de lesa América, del cual se guarda muy bien de hacerse reo todo individuo que se respeta” (Blest Gana, 1947, p. 253)⁴.

Nuestro turista *malgré soi* había llegado a Washington en enero de 1867 y permanecería allí un año como encargado de negocios chileno ante el gobierno estadounidense.⁵ En septiembre de ese año emprendía el icónico viaje al Niágara solo, sin su mujer e hijos pequeños que lo esperarían en Nueva York. Después de un trayecto a bordo de una embarcación por el río Hudson, iba a tener que seguir todo un largo tramo de “trece horas de camino por el ferrocarril” (Blest Gana, 1947, p. 274), entre Albany y Niagara Falls. El viaje en sí era una gran aventura, de ahí que ocupe en el relato más espacio que la propia visita a las cataratas.

Todo es diferente en el país del norte, la pujanza económica que se observa en todos los detalles, las multitudes que al mismo tiempo en que lo fascinan, también lo llevan al fastidio. El ilustrado sudamericano ve como todo se va transformando en mercadería, en filas de espera, destruyendo cualquier posibilidad de aura para lo que había idealizado antes. Aunque, de hecho, Blest Gana nunca mantuvo demasiadas expectativas sobre el carácter de los “farsantes del Potomac”, como los llamaba su amigo Benjamín Vicuña Mackenna.⁶

La crónica seguirá desplegándose con la descripción de los tipos sociales que este *flâneur* observa en una actitud que remite, por lo menos, a dos antecedentes: *El hombre en la multitud* (1840) de Poe y el de *El pintor de la vida moderna* (1863), de Baudelaire. Pilares de la modernidad occidental,

⁴ El escritor afirmará lo mismo en una carta al presidente del senado, Alvaro Covarrubias, el 30 de septiembre de ese año: “...tuve que emprender la clásica peregrinación al Niágara, de la que ningún extranjero se dispensa...” en *Epistolario de ABGT* Tomo I, José Miguel Franco (org.), Santiago: DIBAM, 2011, 327.

⁵ Seguiría al año siguiente rumbo a Londres y luego a París como embajador plenipotenciario en Europa.

⁶ Apud en carta de Blest Gana del 27 de febrero de 1867. (Blest Gana, 2011, p. 257)

también ellos quedaron extasiados y a un mismo tiempo amedrentados, cada uno a su manera, por la diversidad de la multitud citadina. Si los leyó o no, no se sabe pero, en efecto, asumiendo un papel autodefinido en el texto como el de un observador, alguien que ha “emprendido una peregrinación de curiosidad, más bien que de placer” (Blest Gana, 1947, p. 259), Blest Gana irá tratando de clasificar la fauna vibrante que encuentra a bordo; aunque, así como le ocurre a Poe, no siempre lo logre, ya que “muchos de esos seres-afirma él- escapan a toda clasificación del observador” (Blest Gana, 1947, p. 263)

Esa diversidad contrasta con el recuerdo de la sociedad homogénea santiaguina, “tan pacífica, tan dormilona y apática”⁷, como la había descrito en más de una de sus crónicas. Resulta evidente que el gigantismo territorial y demográfico norteamericano, así como sus posibilidades, desconciertan al espectador chileno, habituado a padecer la monotonía de su tierra natal.

Ya en el vapor hacia Albany, el hablante es tomado por un sentimiento de languidez: “...involuntariamente se piensa en la patria, en aquel jardín de la América del Sur, con sus dos millones de habitantes, su estrecho territorio y el rayo de melancolía penetra el corazón, lanza un suspiro, casi un envidioso suspiro...” (Blest Gana, 1947, p. 271). Hay una actitud oscilante entre lo que fascina y lo que atemoriza de este escenario de novedades que se despliega ante él, y aquello que se deja atrás, despreciado por su atraso, pero que, al mismo tiempo, es añorado como lo propio, lo familiar. La experiencia en la estación de trenes de Albany, atiborrada de turistas y de vendedores de diarios (“El Heraldo, La Tribuna, La Gaceta de la Policía y el World”) y comerciantes de paseos, con vagones repletos y, a seguir, los paisajes húmedos y accidentados que van sucediéndose a través de la ventanilla, lo llevan a establecer una nueva comparación.⁸ En Estados Unidos, constata, los nuevos emprendimientos cuentan con un enorme volumen demográfico para tornarse económicamente posibles. En contraposición, surge para él la imagen de “nuestros trenes vacíos del ferrocarril del Sur” cuya tenacidad y audacia lo conmueven. La hipótesis es

⁷ “Un baile en Santiago”, de 1853 (Blest Gana, 1947, 25)

⁸ “Quizá no sea necesario recordar que la comparación es la figura central en cualquier viaje, ya que es el pensamiento analógico el que permite hacer inteligible la diferencia”. (Colombi, 2008, 18).

que una gran población como la norteamericana asegura el éxito de cualquier empresa, mientras que el riesgo de las apuestas en nuevos medios de transporte, como el ferrocarril, se hacía en Chile mucho más alto. Esta reflexión, al igual que muchas otras en este texto, hace de la comparación un ejercicio que huye de lo obvio y va colocando disyuntivas y problemas como el siguiente, sobre el cual quiero detenerme con más detalle, el de la condición femenina.

La grave cuestión de la mujer

Salvo engaño, de todos los viajeros letrados hispanoamericanos al Niágara, Blest Gana fue el único que se planteó el tema de lo femenino y sus posibilidades de la manera directa como lo hizo en este texto. Sus inquietaciones sobre el tema ya habían aparecido en algunas de sus crónicas de la década de los cincuenta, publicadas en diarios santiaguinos.

En el segundo segmento de esta narrativa, uno de los más sabrosos de los ocho que la componen y que van indicados con números romanos, el hablante se define como aquel que por “natural e invencible inclinación [va] a estudiar por todas partes las escenas de la humana comedia.”⁹ Como en todo relato de viaje, las autofiguras del viajero se irán reiterando y alternando con un narrador observador en tercera persona, dado a digresiones. De esta forma, veremos al turista reticente (“no he nacido para *turista*”) transformarse en un viajero soñador (“Una ilusión me sonreía también al adoptar este itinerario”), en un observador distanciado y en un filósofo amateur, para terminar, vivenciando él mismo la experiencia...

En este segundo segmento llama su atención lo que él va a definir como un “liberalismo de las costumbres sociales”. Primero, constata cómo la mayoría de los visitantes viaja en parejas, muchas de ellas en luna de miel. La costumbre del viaje de nupcias a las cataratas del Niágara ya se había consolidado por esa época. Veinticinco años después, en un noviembre frío y nevado de 1897, Paulo Groussac que también escogía hacer el viaje sólo, registraba que la única

⁹ Esta actitud balzaquiana ya se advierte en algunas de sus crónicas, desde la primera, en 1953, donde se autoclasifica como un fisiologista social. (Blest Gana, op.cit., 23-36).

presencia, además de la suya, era una joven pareja “en pleno viaje de novios”, con la cual se cruzaba en sus excursiones (Groussac, 428-433).

Blest Gana salió a ver la catarata por primera vez en una noche otoñal de septiembre y, junto a los muchos otros, notaba la presencia de un tipo diferente de pares formados, según él, “a favor del liberalismo”. El viajero se dejaba arrastrar por la visión de esos pares, por su “dulce modo de viajar [...] en que el corazón se expande, se aviva la inteligencia, ¡y flota el alma en regiones llenas de poesía!” (Blest Gana, 1947, p. 259) Los puntos de exclamación hacen de la frase casi un devaneo, pero en seguida, como quien despierta del ensueño, nuestro cronista se ve en la necesidad de aclarar que todo aquello ha sido mera observación, ya que él no viajaba “en tren de ilusiones” y nada de eso tenía que ver directamente con él. Su frase se accidenta, sufre una serie de titubeos marcados por un exceso de comas para explicar que no se está refiriendo a su propia situación: “soy un hombre casado”, aclara. Este detalle que puede pasar desapercibido (“esto no tiene nada que ver con mi viaje” dirá él), irá otorgándole a sus impresiones sobre lo femenino un carácter perturbador que podemos leer en las entrelíneas y que va a adquirir, como veremos más adelante en el texto, matices inquietantes.

En medio del fluir de impresiones que estimulan siempre la comparación con la patria que se ha dejado atrás, el observador despliega una notable discusión frente a lo que va a presentar como “la grave cuestión de la libertad de la mujer” (Blest Gana, 1947, p. 261). Esta cuestión la percibe como una libertad ilimitada de las jóvenes norteamericanas, a las cuales les está permitido ir y venir, en una transacción con el sexo masculino en pie de igualdad, jamás vista en otros lugares del mundo: “...no creo que exista pueblo alguno en que la hermosa mitad del linaje humano disfrute de más fueros que en la Unión” (Blest Gana, 1947, p. 258-259).

La gracia con que imagina y presenta una escena familiar típicamente norteamericana en que una joven decide irse al Niágara con su mejor amigo sin que nada ni nadie se lo impida, merece ser reproducida:

Un joven quiere hacer un viajecillo de placer, mas no quiere hacerlo solo. Hace una visita a casa de las amigas predilectas, y dirigiéndose ahí a la predilecta de las amigas, la invita para ir... al Niágara, por ejemplo. La joven acepta el compromiso: se fija el día, la hora; llega el amigo, la joven

sale y...adiós. Van a viajar. La joven ha advertido a sus padres complacientes que va al Niágara con Fulano; los padres han dicho: “all right”, y no han vuelto a ocuparse más del asunto. (Blest Gana, 1947, p. 260-261)

Ese “All right”, ese de acuerdo que elimina cualquier tipo de conflicto entre la hija y sus padres, y considera natural la decisión de la joven de irse de viaje con un amigo, será motivo y disparador de una larga reflexión.

Resulta evidente el contraste que se establece entre esa insólita constatación y lo que ya el escritor había desarrollado en algunas de sus crónicas a propósito de las relaciones pre y post matrimoniales en el Chile de mediados del siglo. Ya en aquellos cuadros de costumbre¹⁰ se trataba de un analista incisivo que, sin dejarse llevar por las celebraciones y rituales de uniones ungidas y sacramentadas, intuía las fracturas del esquema por detrás de las apariencias. Pero la situación de las jóvenes solteras santiaguinas era muy diferente de la que se presentaba ahora frente a él.

No dispuesto a tomar posición, como fue siempre la tónica en Blest Gana, el hombre ponderado, ajeno a arengas y a debates les soltaba aquí a sus lectores las preguntas de la encrucijada que él no lograba resolver: “¿Cuál es la mejor? ¿Aquella libertad ilimitada [la norteamericana] o aquesta secuestración infatigable? ¿La vista gorda de las autoridades de aquí [Estados Unidos, la Unión], ¿o la vista inquisitorial de las autoridades de allá [de Chile]? Yo dejo a cada cual que resuelva la cuestión...” (Blest Gana, 1947, p. 262).

Las cataratas, por fin

En los segmentos III y IV la narración es la del cronista que informa: ha discurrido sobre la historia de las navegaciones por el río Hudson que se remontan a Robert Fulton, en 1807, y después irá describiendo los paisajes y visiones que el pasajero va observando por la ventanilla del tren. Hay también una minuciosa descripción de la dinámica a bordo del tren para, después de la

¹⁰ Ver, por ejemplo, sus crónicas del periódico *La Semana*, “Algunos matrimonios” y “Los novios”, de 1959.

llegada a Albany, informarnos sobre “la capital política” y su excelencia hotelera. El V segmento registra la llegada a Niágara que, lejos de ser una aldea, muestra su pujanza “a orillas de las cataratas”, repleta de hoteles y de tiendas que lejos de tranquilizar al cansado viajero, lo agobian con su oferta interminable.

Cuando baja finalmente a echarle una primera mirada a las aguas, ya son las diez de la noche de un 16 de septiembre¹¹. Esa fecha patriótica lo transporta unos instantes al país del Sur, pero luego será tomado por los sentimientos que esa primera contemplación nocturna le irá provocando, a la cual le va a dedicar las páginas del sexto segmento. Aquí el temple del sujeto va a cambiar profundamente. Se encuentra por fin frente a lo majestuoso: entre las sombras, adivina los precipicios, los despeñaderos, los abismos, escucha la voz de la naturaleza. Se enfrenta a la solemne y extraña majestad, a la “grandeza y del misterio”, con sus ruidos aterrantes, sus dimensiones gigantescas en que se adivinan escenas fantásticas de potencia inmortal. Se trata de un escenario difícil de describir y de una experiencia difícil de narrar. “Una escena extraña, tantas veces imaginada, y nunca comprendida antes de contemplarla” que va a culminar con la percepción de que esa visita ha sido “como una idea precursora de la realidad” (Blest Gana, 1947, p. 286)¹². Tras verificar que por la noche no le será posible apreciar “distintamente” el espectáculo, retorna al hotel “convencido -como afirma- de que aún tendría que esperar al día siguiente para haber llenado el objeto de mi viaje” (Blest Gana, 1947, p. 287).

En su minucioso estudio “Spanish-American Travelers at Niagara Falls, 1824-1894: A real confrontation with Nature and Language” sobre diez textos de viajeros hispanoamericanos al Niágara, entre los cuales Alberto Blest Gana, Catherine Vallejo va a trabajar con la idea de que la experiencia sensorial de este viaje provoca algún tipo de desestabilización en los contempladores

¹¹ La historiografía nacional celebraba el 16 de septiembre de 1810 como el día del primer grito de independencia.

¹² Alvaro Kaempfer (2007) y Catherine Vallejo (2015) han leído esta frase sin atentarse a lo que le sigue. Lejos de ser de un acierto poético con resonancias surrealistas *avant la lettre*, como ambos parecen sugerir, la percepción “precursora de otra realidad” tiene que ver aquí con algo de lo más prosaico: la visita nocturna anuncia vagamente lo que se mostrará al día siguiente con total nitidez, a plena luz del día.

letrados. Traduzco del inglés palabras de la ensayista canadiense cuando postula que “Los textos del Niágara [...] van a mostrar cómo esas experiencias del fenómeno Niágara niegan y, al mismo tiempo, producen el lenguaje del viajero. Para acceder a la experiencia del Niágara (para concederle sentido), el individuo debe encontrar el lenguaje (la *parole*) que le permita transmitirla a sí mismo y a los demás...” (Vallejo, 67).

El estilo de Blest Gana se ha metamorfoseado, se ha hecho grandilocuente y sublime. En el segmento VII, él mismo escribe que sale “violentamente de la conciencia de la vida material” y que se lanza “en alas de una fantasía caprichosa” (Blest Gana, 1947, p. 285) en que “la imaginación se paraliza subyugada por ese movimiento y por ese fragor perennes” (Blest Gana, 1947, p. 291). Pero el impacto de esa experiencia, bañada ciertamente en el romanticismo de la época, tiene duración limitada, el viajero presiente que no dura más que el primer instante. En este sexto segmento entonces, lo tenemos intentando preservar la sensación de esa visión sublime y efímera, haciéndola perdurar en la memoria: “el mundo es la catarata, y se la sigue contemplando sin verla [...] hasta que al cabo, como en todas las cosas, el espíritu empieza a familiarizarse y cesa el encanto de la novedad.” (Blest Gana, 1947, p. 291)

La mujer nuevamente

Aún bajo el influjo de ese trance, lo seguiremos en el breve y último segmento del relato, cuando al día siguiente va a bajar a la Cueva de los Vientos, uno de los puntos turísticos más citado por todos los demás viajeros letrados de ese siglo.

El episodio le permitirá volver a la cuestión de la mujer que quedó en suspenso más arriba, porque en la visita a la gruta va a juntarse a una joven e intrépida dama que irá a provocar en él un nuevo vuelco. Ella y otros dos turistas lo saludan a la salida del hotel vistiendo todas extrañas indumentarias de protección en madera para la aventura. El comentario es que “no queda más que reírse cada cual de los demás y de sí propio...” (Blest Gana, 1947, p. 299). Los cuatro serán guiados por un funcionario que va descrito como un

“Hércules fornido y robusto, como un atleta” (Blest Gana, 1947, p. 300). Entonces, en lo que define como “una escena rápida y muda”, nuestro narrador-observador se ha transformado en narrador-actor que contempla con languidez y envidia cómo el Hércules le toma la mano a la dama en actitud protectora para conducirla. “Mis compañeros y yo -anota él- parecimos decirnos por una mirada espontánea, que habríamos preferido tomar el lugar del guía y conducir a la frágil criatura al través del abismo” (Blest Gana, 1947, p. 300). El peligro de la aventura va en aumento y va en aumento también la tensión sensual que el propio discurso deja percibir, a veces con aquello que no se dice, pero que el lector sagaz puede leer en las entrelíneas. Se van sucediendo los obstáculos y desafíos de la empresa y, de pronto, en medio de “una angosta y poco sólida escalerilla de tablas” que se perfila junto al precipicio, el guía les señala un “hermosísimo arco iris completo” (Blest Gana, 1947, p. 300). Entonces nuestro intrépido viajero se admira, como nos comenta, “del poder de la curiosidad sobre el espíritu generalmente tímido de la mujer”, ya que la joven no demuestra temor y no pretende retroceder, a pesar de los peligros de la entrada en la cueva.

El desarrollo de esta aventura en que el narrador se ha transformado en personaje se describe con atención especial puesta en los detalles, como no se advierte en ningún otro momento de la crónica. Sentimos a cada paso, nunca de forma explícita, que lo que realmente interesa aquí es esa muchacha y sus reacciones. “Avanzó el guía, siguióle la dama, y nosotros en pos de ella silenciosos (sic)” (Blest Gana, 1947, p. 301). El peligro parece ir en aumento: El camino íngrime al borde del precipicio, el escaso o ningún apoyo, “la muerte al menor desliz” y el yo le ha cedido lugar a un ‘nosotros’ que se reduce en realidad a esa experiencia límite, compartida por el narrador y la damita: “...la lluvia azotando con fuerza nuestros rostros [...] todo era imponente en grado altísimo y capaz de avasallar el corazón palpitante de una alegría extraña, como de delirio, mezcla de temor y osadía, sensación penosa y grata a un tiempo, que es imposible concebir antes de haberla experimentado” (Blest Gana, 1947, p. 302). En el camino de vuelta de los aventureros también sentimos cómo la presencia de esa mujer sin nombre, apenas esbozada, imprime de soslayo una intensidad mayor a la visita: “Esa marcha tiene un encanto sin igual. Fuera de

la Cueva [...] penetra en el alma la luz del día [...] saltando de roca en roca a veces, en otras ocasiones pasando sobre los puentecillos, rodeados por momentos de la esplendente aureola del arco iris [...] seguimos nuestra marcha..." (Blest Gana, 1947, p. 303). ¿Es el espíritu romántico que todo lo transforma o es esa presencia femenina concreta y desconcertante a su lado?

Recapitulemos. Vimos que la presencia de esas parejas en viaje de nupcias lo lleva, a pesar del distanciamiento anunciado al inicio, a ir más allá de la constatación y a seguir las, a observarlas hasta distinguir en ellas a esos otros pares diferentes, "a favor del liberalismo", como los define. Y lo que le atrae la atención es el elemento femenino sin amarras en esa nueva constitución de dúos viajeros.

Por otra parte, la descripción y la acción van a cederle lugar a la digresión sobre esa escena familiar ficticia, pequeño relato dentro del relato, en el cual desarrolla la idea de que las estructuras sociales en Estados Unidos le otorgan a la mujer lo que él define como una "libertad ilimitada". A partir de la dinámica imaginada dentro del núcleo familiar, el viajero observa/imagina permisividades "admitidas en las costumbres norteamericanas como la cosa más natural del mundo". Es imposible no darse cuenta de cuál es el partido que realmente toma, a pesar de la aparente exención con que deja "a cada cual que resuelva la cuestión".

La imagen de la mujer libre y audaz, como la percibe Blest Gana en esta narrativa, lo viene seduciendo desde los comienzos de su actividad como escritor, en 1853, cuando publicaba su primera novela *Una escena social*¹³. Esa ha sido la matriz de muchos de los aspectos que desarrolla en los personajes femeninos, hasta que, con *Gladys Fairfield*, su última novela, intentará avanzar un poco más sin resultados eficaces, en un proyecto que fracasa.

No estamos frente a un escritor feminista, claro, de ninguna manera. Pero insisto en que los asuntos expuestos siempre en llave contradictoria a lo largo de toda su producción muestran cómo hay problemas de fondo en todos los niveles de los cuadros de costumbres romántico-realistas que sus narrativas

¹³ De esto se ocupa Carla Rojas en su artículo "Alberto Blest Gana, migrante: crisis, modernidad y transformación en de Nueva York al Niágara (1867)" en Rojas, 2020.

dejan al descubierto. El escritor no fue un hombre de defender convicciones firmes y eso, que en cierto sentido pudo haber sido uno de los defectos del sujeto de carne y hueso, resulta ser también uno de los triunfos perdurables de sus libros.

Referencias

- Augé, Marc. *Não Lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 2012.
- Blest Gana, Alberto. Costumbres y viajes. En: José Zamudio (org.), *Páginas olvidadas*. Santiago: Difusión, 1947.
- Blest Gana, Alberto. *Epistolario de Alberto Blest Gana*. Tomo I, José Miguel Barros Franco(org.). Santiago: DIBAM, 2011.
- Butor, Michel. « Le Voyage et l'écriture » en *Persée*, 4, 1972, 4-19.
- Colombi, Beatriz. *El viaje intelectual*. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915). Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- Colombi, Beatriz. El relato del viaje. *Latinoamérica*, 43, 2006; 11-35.
- Groussac, Paul. *Del plata al Niágara*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos, 1987.
- Kaempfer, Alvaro. “De Nueva York al Niágara (1867) de Alberto Blest Gana: a todo vapor fuera de Occidente”. *CiberLetras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura* 4. 2001.
- Rojas, Carla. “Alberto Blest Gana, migrante: crisis, modernidad y transformación”. *Anales de Literatura Chilena*, 34, 2020, 73-89.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- Vallejo, Catherine. “Spanish-American Travelers at Niagara Falls, 1824-1894: A real confrontation with Nature and Language”. *Decimonónica*, 17, 2015.

LA TRAVESÍA EDITORIAL DE LA CONDESA DE MERLIN: EL VIAJE TRANSATLÁNTICO DE LA HAVANE A VIAJE A LA HABANA

Pablo Gasparini¹

La escucha de una criolla extranjera

Son muchas y variadas las posiciones subjetivas desde las que la Condesa de Merlin se enuncia en *La Havane*, libro de viajes epistolar escrito a propósito de su retorno a Cuba en 1840². A la más frecuente figuración en tanto “créole”,

¹Professor de Literatura hispano-americana da Universidade de São Paulo. Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 da Cnpq. Foi bolsista da FAPESP, da FMSH (França), e do FWO (Bélgica). É membro participante do Centre de recherche en sciences humaines et sociale (CNRS/USP). Publicou *El exilio procáz: Gombrowicz por la Argentina*, e *Puertos: Diccionarios. Literaturas y alteridad lingüística desde la pampa*. Sua pesquisa foca os efeitos simbólicos do deslocamento lingüístico / literário. Atualmente desenvolve um projeto sobre heterolinguismo latino-americano no século XIX. Esse trabalho contou com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) na modalidade “Bolsa de produtividade em pesquisa 2”, e com o apoio do FWO (Fonds Wetenschappelijk Onderzoek, Bélgica) para um mês de Pesquisa na Universiteit Gent. Contato: pablogasparini@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7416-8565>

² Trabajaremos con la edición original de *La Havane* en tres tomos publicada en París por la Librairie D’Amyot Éditeur en 1844. El tomo I abarca de la carta I a la XVII, el

condición que asume, entre otros momentos, en la carta XX donde expone sus “impartiales réflexions” (87) sobre la esclavitud, se le suma la no menos frecuente de mujer (XXXIV, 281), cuando no una “faible femme” (Tome I, sp), o una “simple femme étrangère” (XXXI, 158), extranjería que no le impide decirse como una “femme guidée par le simple bon sens et l’amour du pays” (XXIII, 267). En ocasiones, esta mujer que se dice dueña de una “voix faible, mais soutenue par la raison” (XXIII, 268) adopta cierta pose de intimidación ante el tenor de los variados temas de naturaleza pública que se propone abordar³; una pose reticente que se da a la par de cierta irritación por la suspicacia que parecen generar sus opiniones e hipótesis en el hegemónico auditorio masculino⁴. Además de estos lugares de enunciación (criolla y mujer) nada excepcionales, según Domínguez (2017), en los debates sobre la esclavitud y la abolición, la Condesa se dirá también “Havanaise” (XXXIV, 276) siendo que por esa denominación, “habanera”, se refiere, en otra carta, a la mujer que posee por lo común una piel “d’une blancheur pâle” (XXV, 317). Tal vez condicente a su condición “créole”, la Condesa agregará “Havanaise (...) et cependant Espagnole” (XXXIV, 276), un origen que inscribe a su vez en

tomo II de la XVIII a la XXVII, y el tomo III de la XXVIII a la XXXVI. Para facilitar la referencia, indicaremos el número de la carta en números romanos, seguido de la página correspondiente.

³ Por ejemplo, al listar ciertos “détails statistiques, industriels et agricoles” considera que estos temas son “bien effrayants pour une femme”; XXVI, 343) y esto a pesar de, enseguida, demostrar un vasto conocimiento sobre las posibilidades de la agricultura y la explotación de diferentes cultivos en Cuba (como lo demuestran los cuadros presupuestarios del capítulo XXVI, en los que llega incluso a calcular con fría y matemática objetividad el capital necesario para caballos, esclavizados negros y alimentación (sigo el orden enumerativo de la tabla) para este tipo de empresa (ver XXVI, 364)). Para Méndez Rodenas, autora de *Gender and Nationalism*, este aspecto de la voz pública femenina resulta fundamental: “je considère que le lieu polémique qu’occupe Merlin au sein de la littérature cubaine est dû au fait qu’elle était une femme qui avait osé assumer une voix publique sur des thèmes aussi brûlants que l’esclavage et l’administration coloniale” (en Merlin, 2006: viii).

⁴ Así, por ejemplo, ante el “savant danois, homme fort distingué” (281) mencionado en la carta XXXIV, la Condesa escribe que “je m’aperçus, à la manière dont il m’écoutait, polie, froide et peut-être légèrement ironique, qu’il lui restait plus d’un doute sur mes opinions et mes hypothèses. Je suis femme, et cette résistance sourde me piqua” (XXXIV, 281).

una curiosa ascendencia: “Espagnole, non sans un mélange de ce vieux sang irlandais qui, s’il faut en croire les chroniqueurs, descend lui-même d’un sang oriental” (XXXIV, 276). El reconocimiento de esta filiación española (“nous sommes -dirá en la carta XXIV- profondément, exclusivement Espagnols”, 285) es la condición para la imaginación de un proyecto político-económico de carácter reformista que, como lo afirma en esta y otras cartas, propone explorar la potencialidad económica de Cuba, ya que si esta se enriquece, lo hará también la “mère-patrie” (XXIV, 285). La posición enunciativa no es así uniforme, sino más bien múltiple e imbricada⁵ y aunque tal variedad e imbricamiento afecten circunstancialmente la representación de determinados aspectos de aquel territorio al que se está regresando (La Habana y, por extensión, Cuba), esta heterogénea complejidad del sujeto enunciadador no parece conmover, aparentemente, la firme estabilidad de la lengua en la que estas cartas están escritas. Esta “créole”, “havanaise cependant espagnole”, “femme étrangère” movida por la razón y el amor al país, se enuncia exclusivamente en francés, lengua convertida así en el palco homogéneo para esta serie de figuraciones múltiples.

Tal vez valga reponer aquí algunos datos esenciales. Nacida y criada en Cuba hasta los doce años, Mercedes Santa Cruz y Montalvo (1789-1852) se trasladará junto a su padre a España donde, a los veinte años, se casará (siguiendo la política napoleónica de estimular los matrimonios entre la elite española y los oficiales del ejército de ocupación) con el general Antoine Christophe Merlin, Conde de Merlin (1771-1839), de quien obtiene el título de condesa. En 1813, en razón de su apoyo al gobierno de José Bonaparte, huye, junto a su marido a Francia. Será en este país donde formará un importante salón literario frecuentado por figuras como Balzac, Musset,

⁵ Resulta al menos curioso que estas figuraciones se digan desde el origen territorial (criolla, habanera, española) y el género (mujer) y nunca desde su pertenencia social. La Condesa, proveniente de una prestigiosa familia de la sacarocracia cubana, aborda la explotación azucarera con una neutralidad digna de un objeto ajeno a su historia: “Les Havanaïs, séduits par l’encouragement et les facilités que les gouvernements accordaient à la traite, et par la suprématie non contestée de leur sucre, concentraient toute leur attention, tous leurs capitaux sur la culture de la canne à sucre et la construction de sucreries: on y attachait même une sorte d’opinion aristocratique (XXVI, 398).

George Sand, y exilados españoles entre los que se cuentan Francisco de Goya y Leandro Fernández de Moratín. En 1840, por motivos familiares (reclamarle a su hermano Francisco Javier la parte que le correspondía de la herencia paterna) emprende el viaje al país de su infancia y adolescencia (y, de forma previa, a los Estados Unidos). De este viaje resultará *La Havane*, “libro que se arma posteriormente y con documentos añadidos, sobre apuntes personales y sucesos contados por la familia junto con noticias de sus informantes” (Regazzoni, 2013: 56). *La Havane* se compone de treinta y seis cartas que “la condesa empieza a escribir poco después de su regreso a Francia en 1841” (Regazzoni, 2013:58) y cuenta con el auspicio del letrado cubano Domingo del Monte, quien esperaba proyectar algunas de las ideas de su grupo reformista (por ejemplo acabar con la trata de esclavos –sin por esto abolir la esclavitud), utilizando el prestigio de quien era por entonces la mayor escritora cubana en Europa⁶. El libro se escribe, como los anteriores (*Mes douze premières années*, *Souvenirs et Mémoires (Souvenirs d’une Créole)*, entre otros) en francés.

Volviendo a la forma en que la Condesa se enuncia en *La Havane*, resulta particularmente notorio cómo este trabajo de autofiguración logra singularizar filiaciones identitarias socialmente estabilizadas y establecidas. Así, no sorprende que la Condesa se enuncie como “créole”. Al igual que su equivalente histórico en español (“criollo”), el término reenvía al hijo de europeos nacido en las Américas (en este caso en las Antillas) como lo testimoniarían, según Jucquois & Ferreol (2003), varios léxicos y glosarios del

⁶ Sobre esta mancomunidad de intereses, Campuzano (2018) escribe que: “A esta antillana de costumbres y educación europeas, que en la década precedente había publicado en París cinco libros muy bien recibidos por la crítica, sus compatriotas reformistas le habían encargado en secreto, ofreciéndole para ello todo tipo de ayuda, inclusive sus propios textos, la preparación de un libro sobre Cuba, que escrito por ella, que entonces era, sin duda alguna, la más conocida de las plumas de la Isla, encontraría en Europa la resonancia que sus pobres voces provincianas no podrían alcanzar. La intención del libro sería la de favorecer la participación de los cubanos en el gobierno de la colonia, y la abolición de la trata de esclavos, así como medidas de distinto orden que contribuyeran al desarrollo del país mediante el fomento de la inmigración y las inversiones europeas, y aflojaran un tanto los lazos de su dependencia de España, a la que sin embargo, Cuba debía seguir unida en razón del peculiar desbalance demográfico producido por la esclavitud y el temor a una sublevación de los negros.” (Campuzano, 2018: 51-52).

siglo XIX⁷. Lo que sorprende es la manera en que la Condesa ecuaciona la doble filiación inherente al término. Si recordamos el “Havanaise (...) et cependant Espagnole”, lo habanero entra en contraste u oposición adversativa con lo español, lo que lejos de impedir que la Condesa hable a la par desde ambos términos, más bien realza esa posibilidad, al convocarlos en una relación relativamente asimétrica permitiendo cierto perspectivismo en aquello que está siendo dicho, como si el pie europeo inherente al concepto de *créole* potenciara su dimensión extranjera (quizás por eso su énfasis en la dispersiva filiación irlandesa e incluso oriental). Veamos sino la cita de más abajo extraída de la carta XXVIII en la que la Condesa le describe al Duque Decazes la relación de los cubanos con los rayos civilizatorios que provienen de Europa. Al mismo tiempo en que la Condesa se incluye en un “nosotros” que es el de los cubanos (“le sentiment vif de ce qui nous manque”) retira la marcación de esa pertenencia cuando debe referirse a la avidez de instrucción de los insulares. Escribe así, por ejemplo, “Le besoin de l’instruction” y no “Notre besoin de l’instruction”, dejando claro que su instrucción ha sido otra o en otro lugar:

En essayant, mon cher, de vous donner quelque idée de l’éducation à la Havane, je me trouve placée entre deux impressions contradictoires: la conscience d’un progrès irrécusable et qui ne cesse de s’accroître, et le sentiment vif de ce qui nous manque, de notre infériorité relative, et du peu de secours que rencontre parmi nous le mouvement civilisateur. Le besoin de l’instruction est vif, l’avidité des connaissances extrême; les intelligences son promptes, les âmes préparées, les moeurs accessibles à toute amélioration; pas un rayon qui parte de l’Europe dont la chaleur ne nous pénètre en même temps que sa lumière, et qui ne soit salué par l’enthousiasme créole. (XXVIII, 3-4).

La referencia, en tercera persona, al “entusiasmo créole” es además altamente significativa, no sólo porque evidencia el sector que la Condesa considera como receptor natural de la luz europea (obviamente el sector criollo

⁷ “Ainsi, le vieux dictionnaire de Ribaut en donne la définition suivante: ‘De l’espagnol criollo, qui a la même signification. Ce mot désigne la naissance, dans les Indes, d’individus originaires d’une autre contrée, et s’applique aussi aux animaux. Cependant, il se dit principalement des Européens (Ribaut, 1840, p. 486)’”(Jucquois & Ferreol, 2003: 77).

y letrado de Cuba) sino también porque, en este caso, se trata de una designación que no la incluye⁸. La condesa puede decirse “créole” pero por sobre esa adscripción se superpone otra que es la de extranjera: se trata de una criolla cubana que desde sus doce años ha vivido en la metrópoli española y en París (donde se ha convertido en una figura central de los salones capitalinos) desde sus veinte años hasta el momento del viaje. Diferentemente de los criollos que aguardan en Cuba los civilizatorios rayos de Europa (y de los que parecen procesar, según lo dicho en la cita, más el calor que su luz⁹) la Condesa se ha educado en el propio centro de la ciudad-luz¹⁰.

Por lo común, es a través de la mirada de los otros que la Condesa asume su extranjería, su ser vista como una europea. Ya en su viaje por los Estados Unidos, sentada sobre la cubierta del barco a vapor que la transporta por el río Hudson, se ve objeto de, tal como lo denomina en el índice de la carta X, una “*curiosité sauvage*”. Esto sucede cuando un grupo de jóvenes mujeres estadounidenses se le acercan y “*sans aucun préambule de courtoisie*” (X, 213) le preguntan si era francesa. Tal vez algo irritada por la presuposición y

⁸ Este lugar de Europa como lugar de la civilización y del conocimiento es recurrente en todas las cartas. En la carta XXIX en la que se narra una suerte de novela amorosa, se dirá sobre el seductor Claudio que “il n’avait rapporté d’Europe, où il avait été élevé depuis l’âge de dix ans, aucun enseignement applicable à sa vie future d’homme, aucune connaissance utile à son pays. Mais en échange, il y avait importé tous les petits manèges, les petites perfidies, et toutes ces recherches dont l’homme corrompu s’entoure pour raviver les jouissances décolorées du vice” (XXIX, 32). Rescato esta cita en razón de su singularidad: en ella la esperanza civilizatoria europea parece neutralizada con cierto vislumbre de los riesgos de corrupción personal que parecerían guardar las sociedades más “refinadas”.

⁹ Por otro lado, es reincidente en la Condesa esta descripción de la naturaleza o espíritu de los criollos como calurosos e incluso ardientes. En referencia a una niña criolla afirma que “Sans alliage ni artifice, elle était pleine de candeur et d’innocence, mais avec tous les penchants tendres et ardents des natures créoles” (XXIX, 32).

¹⁰ Quizás por esto se ha afirmado que la Condesa cuenta desde una mirada europeizante: “La ciudad natal de la condesa se narra desde un punto de vista europeizante, fruto de su existencia, pasada en gran parte, en el refinado ambiente parisino. Ella escribe también o, sobre todo, para los franceses y por esto no falta en la descripción de sus personajes y sus costumbres la nota exótica y esa insistencia en lo pintoresco, en la visión del otro que Said califica como Orientalismo” (Regazzoni, 2013: 38).

evidencia (tal vez corporal y vestimentaria) de esa condición, la Condesa decide responderles con otra pregunta: “Toutes les Françaises vous ressemblent-elles?” (X, 213). Pero aun en el ámbito familiar, o sea en aquel en que podríamos suponer que lo criollo funciona como tácito reconocimiento común, la Condesa sigue siendo entendida, según sus propias palabras, como una extranjera. Así al menos lee la delicadeza de la ropa de dormir con que su tía la obsequia, pues considerándola una europea, la supone naturalmente dada a la fina calidad de los materiales ofrecidos. Sin embargo, la Condesa desautoriza esa presuposición al comparar el “*luxe merveilleux*” que se le ofrece (un lujo realizado, notémoslo, de manera cuidadosamente artesanal) con sus industrializadas “*chemises en simple toile de Hollande*” y sus “*pauvres bas de fil d’Écosse*”:

Ma tante a eu l’attention de me régaler, en ma qualité d’Européenne, d’un petit matelas en dames bleu, de l’épaisseur d’un pain à cacheter. Les oreillers sont en étoffe pareille, couverts de linon, brodés d’entre-deux, puis d’une large dentelle au bord et fermés par des noeuds de rubans bleus; les rideaux du lit, aussi en linon, relevés par des noeuds de rubans pareils, les draps sont en batiste tres claire. Celui de dessus, seule couverture dont on fasse usage ici, est toujours garni de dentelles. Je vous laisse à penser l’effet piteux que pouvaient faire, à côté de ce luxe merveilleux, mès chemises en simple toile de Hollande et mès pauvres bas de fil d’Ecosse! (XXV, 332-333).

Es notorio como en ambos casos la Condesa amortigua y aminora cierto sobredimensionamiento de la figura de la europea, sintiéndose en un caso molesta por ser incluida en una mirada genérica y observando, en el otro, el contraste entre figuración y realidad (el “*lujo maravilloso*” contra las pobres medias de hilo de Escocia). De todos modos lo extranjero (visto como “*europeo*” y/o “*francés*”) se constituye, a partir de la mirada ajena, como una suerte de punto de fuga de la, para la Condesa, asimétrica duplicidad inherente a lo “*créole*”; identidades todas inscriptas, como decíamos más arriba, en la siempre destacada y englobante condición de “*mujer*”.

Si, como sostiene Suchet (2014) un locutor “*en parfaite coïncidence avec lui-même*” (18) es la premisa de cierta norma monolingüe que asegura, entre otros elementos, el aparente carácter unidimensional de la enunciación, nos preguntamos cómo este complejo y mixto sujeto enunciadador que construye

la Condesa se dice, al menos en la lectura más inmediata, en la exclusividad de una sola lengua. Contra esta evidencia, nos gustaría trabajar estas cartas con una hipótesis a contrapelo, o sea considerarlas como un texto, o como una serie de textos, heterolingües; es decir como una materialidad lingüística rugosa y heterogénea en la que la diversidad de voces y lenguas despliega, a veces de forma soterrada y contradictoria, la singular “femme créole étrangère” que la Condesa inventa no solo para poder decirse, sino para mostrarle a un destinatario francés (el lector real de estas cartas por detrás de los destinatarios que las mismas invocan y declaran) un territorio supuestamente propio.

Invocando la conceptualización del traductor como un “sujeto en tránsito” de Naoki Sakai (1997) nos preguntamos por la “inestabilidad disyuntiva” que revelaría (sobre la aparente homogeneidad de la lengua francesa) la traducción, regulación y gestión que la Condesa, en tanto mujer criolla y extranjera, realiza de las voces de un mundo (La Habana y Cuba) que se escucha y dice en otra lengua, aquella que Merlin ha resignado a los años de su infancia¹¹. En este sentido nos preguntamos cómo este sujeto créole/extranjero/femenino administra su voz y la de los otros, la de todos aquellos que se dicen en lenguas diferentes al francés en que este sujeto se enuncia. ¿Cuáles voces se traducen, cuáles no, cuáles se prefieren glosar y cuáles son los efectos de estas decisiones? ¿Cómo las mismas intervienen y afectan las complejas tramas de un sujeto enunciadore a la vez “local” y “extranjero”? ¿Cómo este “sujeto en tránsito” dice o representa en una lengua asumida como propia (el francés¹²) un mundo que se dice en otra, el español, lengua a la que

¹¹ Sobre la “inestabilidad disyuntiva” del traductor como “sujeto en tránsito” escribe Sakai: “In the enunciation of translation, the subject of the enunciation and the subject of the enunciated are not expected to coincide with one another” (Sakai 1997: 12,13).

¹² Son muchos los momentos en que esta lengua se presenta como afectivamente propia. A bordo del navío Washington y en viaje ya a Cuba, la tripulación se depara con unos naufragos franceses cuyas palabras llevan a Merlin a toda una reflexión sobre aquello que llama su patria adoptiva. Este momento reflexivo se desarrolla en la carta XI, en cuyo sumario leemos: “Le mot France prononcé au milieu de la mer” (XI, 217). En esta carta, dirigida a Madame Delphine de Girardin, la Condesa escribe que “Je ne saurais vous dire, chère madame, combien ce mot Français résonne loin dans mon cœur, ni combien ma pitié s’accrut de l’intérêt que le souvenir de la France éveille en moi. C’est lorsqu’on se trouve loin de son pays, entourée de formes et de coutumes inconnues, lorsque nule de vos affections n’est partagée, que les intérêts divers qui s’agitent autour

tambien (al menos en algunas de sus variantes) concibe como propia? ¿Cuáles son los presupuestos y entramados afectivos y políticos que estas operaciones dejan suponer sobre cada una de estas lenguas? Y, finalmente, ¿qué ocurre con el sentido de todas estas decisiones cuando el texto pasa al español, es decir cuando *La Havane*, publicado en tres tomos en París por la Librairie D´Amyot Editeur, se convierte en el mucho más breve *Viaje a la Habana*, publicado en Madrid por la Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica durante el mismo año de 1844? Son estas algunas de las preguntas que pautan nuestro trabajo.

Para intentar responderlas, debemos reconocer que a diferencia de otros viajeros que reflexionan explícitamente sobre los tránsitos entre lenguas (por ejemplo Flora Tristán, quien ha sido recurrentemente comparada, por

de vous n´on rien de commun avec les vôtres; cést alors qu´on peut apprécier `as juste valeur l´amour qu´on porte à sa patrie. Et la france n´est- elle pas une patrie adoptive?" (XI,223-224). Sobre la superioridad de la lengua francesa para el arte de conversar podemos leer que "Grâce à une langue claire, élégante, logique, a la vivacité de la pensée, a l´exercice constant et varié des facultés de l´esprit par le mouvement incessant des idées, le domaine de la parole est en France./ On rencontre en Allemagne des hommes qui possèdent des connaissances vastes et profondes, des esprits puissants; mais avant que l´Allemand ait dominé sa pensée et formulé sa phrase, le Français a jeté au vent dix bombes d´artifice a autant de chandelles romaines./ La langue anglaise se prêterait à la brillante escrime du dialogue par la simplicité et le laconisme de ses phrases, si les Anglais, généreux de leur argent, étaient moins avares de leurs paroles. Ils aiment à tenir gaieté, abandon, vivacité, tous les éléments de la conversation, dans un coffre bien scellé, sous la garde de leur orgueil./ Quant aux Espagnols et aux Italiens, ils parlent et ne causent pas; la violence du sang méridional les entraine; leur imagination se monte progressivement, la parole suit l´impression de la tête, le ton hausse, on n´écoute pas; on crie pour dominer la voix de son interlocuteur, et enfin on arrive à un tel diapason, que personne ne s´entend, et qu´on a l´air de se quereller en se disant les choses du monde les plus folles et les plus fraternelles./ Le Français seul, expansif, d´un esprit facile, est éminemment sociable; aussi impatient d´apprendre que d´enseigner, il sait écouter autant qu´il aime à être écouté: il ne trouve pas une offense dans une équivoque. Soupçonne-t-il un sarcasme, il riposte légèrement et oublie. L´élégance de la langue ouvre toujours chez lui l´aspérité de la pensée, de même que sa souplesse lui permet de tout exprimer, de tout voiler par des nuances délicates; et si l´Allemand ne rend pas toute l´énergie de sa pensée, s´il ne dit pas tout ce qu´il sait, le Français parle souvent et éloquemment de ce qu´il ignore" (V, 99-101).

contraste, con la Condesa¹³) Merlin no se explaya en estas cartas ni sobre su bilingüismo ni sobre estar escribiendo en francés sobre su patria natal. Sin embargo, la consciencia sobre lo que dice y escucha se manifiesta no de forma consciente sino sensible, ineludiblemente romántica e íntima. Merlin suele presentársenos en *La Havane* como un cuerpo sensible; un cuerpo que siente, con peculiar emoción, los perfumes y especialmente los sonidos de su Cuba natal, esa Cuba que registra no tan sólo a través del predominante sentido de la vista, sino también del olfato y la audición.

Notemos, por caso, que al acercarse a la isla despuntan unas preambulares brisas tropicales que rodean a la autora de un halo odorífero (“Depuis ce matin je respire cet air tiède et amoureux des tropiques”, XIII, 265) y anticipan la visión panóptica de la patria¹⁴. Se trata de una brisa marítima

¹³Les pérégrinations d'une paria (1838) de Flora Tristan combina, al igual que *La Havane*, autobiografía y relato de viaje. Hija de un gran terrateniente peruano y funcionario al servicio de la corona española y de una parisina de familia burguesa, la vida de Flora Tristan estuvo marcada por la temprana desaparición de su padre, en 1807, que la condenó, junto a su familia, a la pobreza material (agravada por su condición de hija natural). El hecho de denominarse “paria” en el título del libro que describe su viaje a Perú, en 1833, en busca de la herencia de su padre, es bastante revelador de la posición que elige para articular el relato de esta travesía (publicada por primera vez en diversas entregas en la *Revue de Paris*). Contrariamente al lugar de privilegio desde el que Merlin enuncia su relato, la condición simbólica de “paria” de Flora Tristan permite, como propone Delorme (2015), una enunciación “menor” y “periférica”. También, diferentemente a la Condesa, es persistente en *Les pérégrinations d'une paria*, la consciencia y la señalización de la diferencia lingüística. A pesar de la famosa escena a bordo del trasatlántico que la lleva a Perú, en la que Tristan afirma que “je suis née en France, mais je suis du pays de mon père” (69) -una ambicionada filiación que la lleva a cambiar su nombre de nacimiento (Flore Célestine Thérèse Henriette de Moscoso) por Flora Tristan (siendo “Tristán”, de hecho, uno de los apellidos de su padre)- el texto marca recurrentemente no solo que los otros suelen verla como “La Francesita” (250), sino también su relativo desconocimiento de la lengua paterna y de su mentada nación. Así confiesa que “Je parlais peu l'espagnol, mais le comprenais très bien” (105).

¹⁴Nos referimos a la descripción de la ciudad que Merlin realiza desde la cubierta del barco en la carta XIV. Una lectura atenta de la misma descubre que mucho de lo que se describe como observado desde la cubierta, responde más bien a un ejercicio de imaginación que completa y totaliza aquello que empíricamente sería imposible de visualizar desde la perspectiva de a bordo.

que ya junto a sus parientes y en la casa familiar se expande de forma indiscernible a lo sonoro:

Pendant que les femmes, assises en cercle sur des sièges qui se balancent tout seuls et qu'on appelle *butacas*, parlent entre elles de cette voix câline que tu sais, et s'éventent perpétuellement, quoique la brise de mer, qui s'engouffre dans les balcons, fasse vibrer tous les carreaux et battre toutes les portes; elle soufflerait aussi toutes les lumières, si l'on n'avait pas la précaution de les couvrir sous des cloches de cristal; mais hors du courant de la brise, l'atmosphère brûle comme la lave enflammée de l'Etna" (XV, 309).

Como si la ciudad fuera una gran caja de resonancia, no son pocos los momentos en que Merlin escucha o, considerando sus dotes de cantora y pianista (y cuando no de hablante de francés¹⁵) es escuchada. "Mélomanie des négres", uno de los puntos del sumario de la carta XVI (en la que se insiste sobre aquel magma acústico que es la brisa del mar) se refiere, además, a otros oyentes que ganan especial destaque en el cuerpo de la carta:

Ici, les organisations sont en général musicales et poétiques: tous les soirs une foule de promeneurs se donnent rendez-vous sous la fenêtre de la maison de ma tante, au bord de la mer, quittent leurs voitures et s'établissent, assis sur des chaises qu'ils font apporter exprès, pour écouter quelques sons incertains que le vent emporte; puis, ce sont des vers, des improptus, des couplets, qui se succèdent avec autant de facilité que de profusion. Le matin, si par hasard je fais quelques accords sur le piano, aussitôt toutes les négresses de la maison se mettent en mouvement et se portent sur les balcons, dans les coins des portes, derrière moi, devant le piano, c'est le plus drôle auditoire du monde. – Puis c'est un bonheur, ce sont des gestes, des tendresses naïves, à nulles autres pareilles. Les nègres aiment la musique avec passion: ils chantent des chansons d'une simplicité touchante" (XVI, 339)

Esa tocante simplicidad sonora es la que parece despedir a la Condesa durante su último día en la isla cuando, llevada por el ritmo de un tambor, se acerca disimuladamente, a un bohío en el que, escondida, puede ver y oír

¹⁵ Nos referimos aquí a aquella observación ya realizada en una nota anterior: "Le Français seul, expansif, d'un esprit facile, est éminemment sociable; aussi impatient d'apprendre que d'enseigner, il sait écouter autant qu'il aime à être écouté." (V, 101)

aquello que describe como “la plus étrange bacchanale” (XXXVI, 400)¹⁶. Esta Merlin que se deja llevar por la percusión de un tambor y que está a la escucha de “sons incertains que le vent emporte; puis, ce sont des vers, des improptus, des couplets” es la misma que discierne, siempre en esta brisa acústica que recorre y se desplaza sobre la ciudad, algunos gritos que bien conoce desde su infancia, los gritos de “la douleur, de la rage africaine!¹⁷”:

la nuit s’avançait; la brise de terre commençait à fraîchir et a répandre un calme plein de douceur sur mes sens; je dormais déjà, lorsque je fus éveillée par des cris comme je n’en avais pas entendu depuis mon enfance: c’était de la douleur, de la rage africaine!... –Une voix rauque et brisée répétait sans cesse: “Mi amo! mi amo! niña! Ah! niña de mi corazón! (XXI, 185-186).

Esta mujer criolla/extranjera se nos presenta así a la escucha de esas palabras, gritos y sonidos locales que, de alguna manera, debe traducir y explicar a los ciudadanos de una nación que asume como adoptiva (“La France,

¹⁶ Transcribimos la cita completa: “Après avoir parcouru les jardins dans tous les sens, préoccupée, je m’étais écartée de l’habitation pendant qu’on préparait les quitrins pour partir, lorsque je fus tirée de ma rêverie par le son d’un tambour. Je me rappelais que ce jour étant un dimanche, les nègres passent une partie de leur temps à danser. Je me dirigeai vers le bohio d’où partait ce bruit, et j’eus le temps d’observer, sans être vue, la plus étrange bacchanale” (XXXVI, 399-400).

¹⁷ Es importante decir que esta escucha o registro del dolor no supone una especial empatía hacia aquel otro que significa el esclavizado africano. Al igual que el explorador escocés Mungo Park, a quien Merlin cita en la carta XX (91), la descripción de las opresivas condiciones de la esclavitud no implica en La Havane una prédica contra esa institución. Ver, a propósito, el capítulo XXII de “Observations concerning the State and Sources of Slavery in Africa” de *Travels in the Interior Districts of Africa* (Park, 1810: 428-444). Hetti Gomes destaca como Park, antes que mostrar algún tipo de conmiseración hacia los deshumanos tratos de los que son objeto los esclavizados, prefiere referir la conmiseración de estos hacia su figura (cf. Hetti Gomes, 2002: 143). Esta misma mirada que registra y describe con cierta impasibilidad el sufrimiento del otro, particularmente el del esclavizado negro, puede encontrarse también en un clásico decimonónico de la literatura hispanoamericana: María de Jorge Isaac (1867). Más allá de la visión bucólica de la esclavitud, la opresión de esta condición aparece registrada en los capítulos XL al XLIV, en los que se relata la vida de los personajes africanos de la novela, Nay y Sinar, especialmente en el capítulo XLII, cuando se describe el viaje transatlántico en navío negrero de Nay.

ma mère adoptive”; I, 2); una tarea que, como veremos, se muestra funcional a la mirada crítica que anima las cartas de *La Havane*.

La traducción al servicio de la (des)igualdad

Ya durante su travesía por los Estados Unidos, la traducción, en este caso del inglés para el francés, se va configurando como una actividad especialmente relevante en estos relatos de viaje que atraviesan sus cartas. Se trata de traducciones predominantemente literales, pero que lenta y persistentemente se van abriendo a una dimensión que permite visibilizar la instancia traductoria.

Durante su visita a una prisión de Filadelfia, por ejemplo, visita que Merlin aprovecha para demostrar los límites y contradicciones de la democracia estadounidense, se ofrece un cuidadoso listado de las diversas torturas que allí son practicadas contra los prisioneros. La mayor parte de las traducciones de las denominaciones inglesas de estas torturas son predominantemente literales. “Iron-gag”, por ejemplo, se traduce como “le baillon de fer” (VIII, 152), y “mad-chair” como “la chaise des fous” (VIII, 153). Sin embargo, otras torturas, como por ejemplo el “ducking” (en referencia a una práctica que consistía en suspender al prisionero a la pared de una ducha por las muñecas, para someterlo al agua fría durante horas) pierde su perversa connotación figurativa y se prefiere traducir simplemente como “douche”.

Aunque el caso mencionado arriba sea más bien una explicitación¹⁸ ante una figura juzgada tal vez oscura (y no necesariamente de cierta necesidad de aclarar términos culturales fuertemente locales), la misma abre lugar para toda una zona de intervención traductoria que busca, precisamente, explicar y tornar comprensibles sentidos altamente territoriales que no encontrarían un correspondiente exacto en el mundo francés. Así ocurre ya en el viaje por Cuba, con algunos nombres de funciones públicas cuya singularidad (ligada a ciertas pervivencias de vida aldeana o a la deficiencia del sistema judicial

¹⁸ Hablamos de “explicitación” en el sentido que lo entiende Aubert, 1998: 107.

colonial) parece no encontrar equivalente en el moderno universo francés. La palabra “serenos”, por ejemplo, es traducida a través de la paráfrasis “crieurs publics” (XXXIII, 263). En otras ocasiones, como veremos, se opta por dejar el vocablo en su original en español y acompañarlo por aquello que Suchet (2014: 84) llamaría “glosa intratextual” (aquí la explicación o aclaración para el “otro” francés). Se diría que en los momentos en los que la Condesa opera como traductora, ocurre cierta tensión entre la búsqueda de una literal equivalencia entre las lenguas puestas en juego y, al mismo tiempo, como ya lo había codificado en *Arte de traducir el idioma francés al castellano*, Don Antonio de Capmany (1776), un saber de la imposibilidad de tal simetría¹⁹ que se busca compensar a través de la glosa para el lector francés. Tal opción que libera a la Condesa de lo que Capmany consideraría la servil esclavitud de la literalidad, es especialmente fuerte cuando Merlin describe, como anticipamos, el sistema de justicia colonial cuya complejidad y falta de eficiencia (es decir aquello que la Condesa describe en tanto crítica) amerita explicaciones adicionales. Así, mientras que en la cita de abajo “pica-pleitos” se traduce literalmente como “pique-procès”, los “letrados” y los “legos” (distinción que pasa por la insuficiente alfabetización de los agentes del sistema judicial) precisan de paráfrasis:

des escadrons de juges, dont les uns sont tenus de savoir écrire, -*letrados*,
- et dont les autres sont obligés de ne rien savoir, -*legos*-; -sans compter
des couvées d’escribanos et des volées de pica-pleytos, -pique-procès
(XXIII, 245)

De la misma manera que ocurre con los letrados y los legos, distinción seguramente inadmisibles en el sistema judicial francés, la estrategia explicativa aparece cuando debe referirse a los “negros bozales”, designación que gana

¹⁹ “Si las lenguas fuesen fundidas, digámoslo así, en un mismo molde, sería menos difícil el ejercicio de las traducciones servilmente literales, aunque siempre costaría mucho trabaxo dar à la copia la misma armonía, elegancia, número, y facilidad de original. Mas como el diverso caracter de las lenguas casi nunca permite traducciones literales, un traductor, libre de algún modo de esta esclavitud, no puede dexar de caer en ciertas licencias, nacidas de la libertad de buscarle al modelo analogías, y equivalencias, que acaso desvanecen su precisión, energía y hermosura (sic)” (Capmany, 1776: v).

incluso una nota a pie de página (“Dénomination qui s’applique aux Africains sans instruction et encore sauvages”; XX, 104). Merlin va circunscribiendo de este modo toda una zona de no literalidad que aflora a la hora de resignar connotaciones -juzgadas no convenientes- en la lengua original, o al momento de peculiaridades intraducibles, muchas veces producto de su mirada crítica. Este espacio de no literalidad es el que abre, precisamente, lugar para la subjetividad de la traductora quien va construyendo su propio mundo de ponderaciones convirtiendo la asimetría entre las lenguas y las culturas en la garantía de su voz autoral, ya no oculta o invisibilizada tras el imaginario de una exacta o cercana correspondencia. Así si los “negros bozales” son presentados en un primer momento como sujetos aún salvajes y sin instrucción; luego sabremos, en la misma carta, que tal atribución de salvajería obedece primordialmente a “qui peuvent à peine s’exprimer dans notre langue” (XX: 145)²⁰; un agenciamiento que parece hacer del “salvajismo”, menos una condición integralmente irrevocable que pausable de medirse o graduarse, de acuerdo al dominio de la lengua de los amos.

Resulta importante reparar en la manera en que Merlin aprovecha estas fisuras entre las lenguas (estas no equivalencias entre sentidos) para aguzar la finalidad ideológica de su discurso, y esto no sólo porque su crítica al mundo colonial cubano surge generalmente de las asimetrías en relación con el mundo francés, sino también porque palabras caras a su discursividad (libertad, esclavitud, pueblo, colonia) se enuncian a partir de los significados que adquieren entre diferentes grupos y ámbitos, es decir en una relación de traducción.

Por ejemplo, en la carta IX encontramos toda una reflexión sobre el significado de la palabra “libertad”. Esta reflexión comienza con una serie de consideraciones sobre el concepto de libertad en Estados Unidos, país frente al cual la Condesa dice sorprenderse porque, a pesar de pretender presentarse como la nación más celosa de la libertad individual, los domingos “la police a

²⁰ La misma estrategia de explicar en nota a pie de página un término en español, ocurrirá en la carta XX con “chinas” (“On appelle ainsi les enfants des nègresses et des blancs”; XX, 143) y con “criollos” (“Les nègres nés dans l’île sont désignés par ce nom, et leurs enfants par celui de relollos, ce qui equivaut à un titre de noblesse entre eux. Ou la vanité va-t-elle se nicher!”; XX, 143).

le droit de visiter les hôtels garnis, les auberges et lieux publics pour arrêter tout individu qui s'amuse" (IX, 160). Si los Estados Unidos le parecen entonces una "mélange de licence et de tyrannie" (IX, 161), vale la pena detenerse en el significado de la palabra "libertad" que Merlin pone en la boca de una mujer esclavizada. Se trata de un momento autobiográfico en el que la Condesa le pregunta al destinatario manifiesto de la carta, el Marqués de Pastoret, por el significado de este término. La pregunta se aprovecha para contrastar el significado que la misma gana en la mencionada esclavizada, una de las "négresses", propiedad de su tío (y que no es otra que su propia nodriza), y el sentido que la palabra tiene para este pariente cuando él mismo explica el motivo de estar ayudando a un miserable mendigo que, habiendo sido un "riche colon de Saint-Domingue" (IX, 164) se habría arruinado por la revolución haitiana (referida en el texto como una revuelta de esclavos):

Et pourrez vous me dire quel est le véritable sens de ce mot sublime, de cette grande et belle chose, la plus magnifique part de l'héritage de l'homme, *la liberté*?

Dans ma première enfance, ce mot frappa mon oreille comme un clairon retentissant dont l'harmonie puissante me charma: j'en demandai le sens; ma nourrice, une belle négresse, me dit:

'Eso quiere decir: no trabajar y pasearse'

- Se promener et ne rien faire.

Je trouvai cela un peu plus agréable: je commençais à apprendre l'alphabet, qui m'ennuyait fort.

Pour me distraire, mon vieil oncle me racontait de terribles histoires où ce mot liberté, toujours mêlé à ceux d'emprisonnement, d'assassinat et de massacre, me faisait pleurer à sanglots. (IX, 161-162).

Podemos pensar que el hecho de que la Condesa enuncie la palabra "libertad" a través de diferentes entendimientos, le permite vaciarla de un, tal vez, arriesgado (y revolucionario) significado absoluto. Vale notar también que la relativización de un sentido pleno para un significante especialmente cargado ideológicamente, a través de la lógica o el movimiento de traducción, se lleva a cabo propiamente a través de esta operación. La palabra "libertad" rota así entre el inglés de los Estados Unidos, el español de una esclavizada negra cubana e, incluso, a través del español (registrado en francés) de su aterrorizado tío que la enuncia o mejor dicho, la tartamudea, junto al terror que

le inspira la revolución de Santo Domingo. Esta situación de traducción se muestra además como constitutiva de la propia formación lingüística de la condesa (“je commençais à apprendre l’alphabet”): un sujeto formado entre variados (y desiguales) registros y universos de significación.

Sin embargo, esta circulación/resignificación de la palabra “libertad” entre diferentes ámbitos está siempre subordinada a un significado postulado como verdadero. Así, en la célebre carta XX (publicada en la *Revue des deux mondes* en 1841, y en la que se defiende centralmente la abolición del tráfico negrero pero no de la esclavitud -es decir, la propuesta de los reformistas cubanos del grupo de Domingo del Monte) la condesa concluirá que “le sens du mot liberté n’est pas nettement compris par le nègre”; XX, 119).

La traducción y diversidad de sentidos que Merlin, en tanto “sujeto en tránsito”, convoca y expone para asumir su propia enunciación y así operar su crítica, no presupone entonces la igualdad de todos aquellos que declaran tales sentidos. Para devaluar algunos de ellos debe devaluar a quien los emite y para esto le es necesario atribuir firmemente los enunciados a sujetos, o mejor dicho, a clases de sujetos (Estados Unidos, la mujer negra esclavizada, su tío esclavista) previamente determinados y jerarquizados. Quizás por esto la traducción acaba siendo para la Condesa una operación de ordenamiento no sólo lingüístico sino también social, una operación de ordenamiento que reproduce y expande a otros ámbitos la educación lingüística y sensible esclavista aprendida en su más tierna infancia.

La palabra “esclavitud”, por poner otro ejemplo, también es puesta en circulación entre varios ámbitos, aquí menos ligados a sujetos que a determinados momentos históricos (“Le mot esclavage ou servitude ne saurait avoir ici le même sens que dans les codes romains”; XX, 125) y a, fundamentalmente, resemantizaciones varias a través de su uso metafórico. Así, no sólo el asilo de enfermos mentales que visita en los Estados Unidos le parece un lugar donde “Tout est combiné pour qu’ils ne s’aperçoivent pas de leur esclavage” (V, 95), sino que también observa que en ese país “On achète bien cher la liberté collective, quand on la paie par l’esclavage individuel. Ici le riche est toujours opprimé par le pauvre et refoulé par la jalousie des masses” (VIII, 112). Ya en el mundo cubano, al criticar su organización política

colonial (que concentra todo el poder en el capitán general de la isla), apunta que “L’esclavage des blancs est le premier élément politique de cette île, à laquelle on reproche l’esclavage des noirs” (XXIV, 287). El término “esclavitud” termina así relativizado y desarraigado de su sentido fuerte. Por otro lado, el término “colonia” también se historiza y relativiza para exponer lo que la Condesa entiende, deben ser las nuevas relaciones entre Cuba y la metrópoli:

Il faut que les Espagnols se persuadent que le mot colonie n’a plus la même acception que dans le temps de sauvagerie barbare; que les Havanaïs sont des Espagnols aussi instruits qu’eux mêmes sur leurs propres intérêts, ayant des droits comme eux et payant de plus forts impôts; que, pour une conséquence inévitable, à mesure que la métropole se donne des franchises, des libertés, sa colonie, qui n’est plus une conquête, mais une fraction de l’Espagne, a droit à sa place au banquet. (XXXIII, 255-256)

La Condesa abre así, con ciertas palabras claves de su universo ideológico, un juego de acepciones, en cierto punto acepciones contrapuestas, atribuyéndolas a resemantizaciones varias y predominantemente a sujetos y ámbitos variados, estableciendo siempre una jerarquía en lo que se presenta como heterogéneo. Podríamos afirmar entonces que Merlin trabaja en lo ideológico de la misma forma en que trabaja como traductora en aquellos momentos en que la literalidad se muestra inviable: la emergencia de la diferencia parece involucrar siempre cierta asimetría ponderativa.

Esta forma de rotar los signos políticos a la manera de la traducción puede hacerse, obviamente, gracias a la potencia de su figuración enunciativa, ya que su ambidiestra condición de mujer criolla/extranjera, su mixta yuxtaposición de extranjería francesa y criolla españolidad, le permite instalarse intersticialmente entre mundos contrapuestos, algo que se aprecia de forma evidente a la hora de trabajar, por ejemplo, con las crónicas y diferentes documentos de la conquista española de América.

De forma general, la frecuente traducción al francés de largas citas de estos documentos se destaca por su literalidad, aunque cierto afán de contextualización se expande en ocasiones al texto en español (ver por ejemplo

la traducción de las palabras de Cortés en la carta XVIII²¹). Pero por fuera de esas adaptaciones, lo crucial aquí es cómo su singular figuración le permite colocarse en un lugar de cruce de universos valorativos disímiles. La apropiación de los textos de Bartolomé de Las Casas, figura a quien admira, revela, por ejemplo, tanto la empatía con la histórica denuncia del dominicano (una actitud más bien francesa que española) como la irresignable postulación del carácter “bárbaro” de las poblaciones autóctonas. Así, tal como lo hace Las Casas, adopta un registro enfáticamente truculento para evidenciar la violencia española (“Tout à coup, un cri terrible s’élève; les épées espagnoles brillent à la fois, et les malheureux Indiens tombent égorgés”; XXXII, 175), al mismo tiempo que nunca deja de apuntar la “barbarie” aborígen, ya sea describiendo escenas de irrefrenable violencia indígena (por ejemplo la destrucción por fuego de un convento español, ver XXXII, 211) o señalando su inalienable salvajería (“C’est ainsi que le civilisateur chrétien était parvenu jusqu’aux limites des régions les plus sauvages, par le moyen d’un peuple dont la barbarie était célèbre”; XXXII, 219). La ponderación de la conquista responde de esta manera a cierta valoración contradictoria²² que rota entre cierto liberalismo

²¹ “Pues, como, compadre! así os vais? Buena manera es esa de despediros de mí!- Señor, perdóneme V.M., porque esas cosas, y las semejantes, primero han de ser hechas que dichas”, pasa al francés como “Quoi! Compère, cria le gouverneur, c’est ainsi que vous vous en allez? Belle manière de prendre congé de moi! -Que votre seigneurie me pardonne, répondit Cortes debout dans la chaloupe, les affaires comme celles-ci ont besoin d’être faites avant d’être dites. Votre seigneurie a-t-elle quelque chose à m’ordonner?” (XVIII, 22, negrita nuestra). Ocurren también ciertas rápidas adecuaciones que siquiera se explican al lector, como cuando traduce la inscripción en latín del túmulo abandonado de Diego Velázquez, el antiguo gobernador de Cuba, en el que el “dominus Didacus Velasquez, insularum Iucatani proeses” pasa como “seigneur Diego Velasquez, adelantado des îles Antilles” (XVIII, 24, en cursiva en el original). Este último ejemplo es bastante gráfico del saber de la Condesa sobre la traducción, pues sería imposible encontrar en latín un término apropiado para el sentido de “adelantado” en el contexto de la conquista española, así como éste sería imposible de ser traducido al francés (prefiriendo dejarlo en español en su traducción del latín al francés).

²² Sobre esta valoración contradictoria, vale apreciar la siguiente descripción de los españoles: “Par quel triste décret de la Providence cette race si douce, si charmante, se trouvait-elle aux prises avec la plus dure et la plus terrible, la plus héroïque et la plus infatigable des races européennes?”; XXXII, 173-4).

francés y la exaltación épica típicamente española. Quizás en razón de esta contradicción, Merlin rescata tanto la conquista pacífica (destacando, por caso, la lascasiana “oeuvre de pacification chrétienne” que había hecho posible que “les sauvages habitants des déserts étaient devenus Espagnols”; XXXII, 221), como la “conquista sangrienta”, pues la misma, en el paradójico pensamiento de la Condesa, acabaría generando un presente más armonioso y sereno que, por caso, la colonización inglesa en el norte del continente²³.

En los momentos en que Merlin debe lidiar con lo diferente, con aquello que no logra neutralizarse en el esquema configurativo de una traducción que

²³Es interesante notar que el contraste que la Condesa establece entre la colonización del norte y del sur continental (es decir entre la colonización inglesa y la española) parece anticipar ciertas formaciones discursivo-identitarias posteriores que atribuirán al norte un carácter netamente materialista, si comparado a la América latina hispánica (un ideologema que va de “Coney Island” (1881) o “Nuestra América” (1891) de José Martí, a Ariel (1900) de José Enrique Rodó, por poner sólo algunos nombres paradigmáticos): “En reportant ma pensée sur ces douces et aimables populations dont parle Herrera, j’étais d’abord tentée de partager la fureur de Raynal, de Diderot et de la plupart des philosophes contre la colonisation de notre Amérique méridionale; quelques minutes de réflexion m’ont calmée. Les restes de nos populations indigènes vivent encore dans le Mexique, dans le Pérou; elles forment des villages; elles sont soumises; elles se perpétuent, non pas en corps de nation sans doute, mais avec une somme de bien-être et de tranquillité que ne peut se comparer à la profonde misère et à l’abolition progressive de ces races indiennes du Nord qui ne tardèrent pas à périr. / Ainsi, sous le glaive espagnol et après une conquête sanglante, une race se perpétue sans violence ni persecution; sous la douceur commerciale des traités américaines, des nations entières périssent: c’est qu’il y avait plus de bonne foi, de générosité, de grandeur chez le guerrier catolique, plus d’intérêt personnel, de ruse et de prévoyance meurtrière chez le spéculateur septentrional; c’est que l’un, tout en s’enivrant de carnage dans la première violence de la conquête, aurait en horreur de perpétuer cette destruction dans la paix de la vie privée et dans les rapports quotidiens; son but n’était pas seulement de s’enrichir et de donner l’essor à ce besoin d’aventures dont son âme était dévorée, mais de faire des catholiques, but grandiose et civilisateur, -pendant que les Américains du Nord, livrés à la passion matérielle du gain, dépourvus à la fois de l’abnegation du guerrier et de l’inspiration généreuse de la charité chrétienne, réduisent l’existence de cette race infortunée à un calcul commercial; s’ils ne la détruisent pas par le fer, c’est que la violence n’est pas toujours lucrative; mais ils la trompent, la dupent, la trahissent, la corrompent; tout moyen leur est licite, s’ils peuvent en venir à la spoliation complète de son territoire. / La douceur des Américains du Nord n’a-t-elle donc pas été plus barbare que la cruauté des Espagnols du Sud?” (XXXIV, 279-281, *negrita nuestra*).

apuesta a lo equivalente y homogéneo, se evidencia entonces, en su máxima expresión, la potencialidad de las posiciones subjetivas que *La Havane* construye para poder decir a la Condesa. Por otro lado, si la traducción establece, como la concibe Naoki Sakai, una suerte de continuidad entre lo diferente ²⁴, en la Condesa tal tarea supone siempre el trazado de una jerarquía de sentidos de la que extrae un rédito político y crítico fundamental para sus cartas. La desigualdad de los sujetos o ámbitos puestos en juego en su concepción de la traducción, resulta inherente a su proyecto de amarrar o articular lo vario y disonante a un punto de vista lingüístico e ideológico singular que busca asegurar, por sobre todas las cosas, la uniforme legibilidad francesa de su texto. Quizás por esto la traducción no se muestre para la Condesa una operación posible en contextos de cierta horizontalidad simbólica (y también, como veremos, material). Para esto indagaremos en el próximo punto la experiencia social y lingüística que parece permitir las heterolingües y estrechas cubiertas de los navíos que en la primera mitad del siglo XIX hacían posible la todavía peligrosa travesía transatlántica, una experiencia a la que las cartas de Merlin deciden otorgarle una importante inversión narrativa, tal vez para demostrar la imposibilidad de la traducción cuando el otro aparece, como veremos, desafiantemente indiscernible.

Escenas heterolingües de cubierta

La cubierta de los buques que durante el siglo XIX realizan las extenuantes travesías transatlánticas, acostumbran ser, por cierto, el escenario de singulares reflexiones sobre la experiencia de una convivencia forzada. Domingo Faustino Sarmiento, en sus Viajes, relata, entre otras, la escena que le tocó vivenciar en 1846 a bordo de la Rose “hermoso paquete que hace la travesía entre el Havre i Rio (sic)” (Sarmiento, 1996: 77). Llama la atención en

²⁴ Tomamos la idea de la traducción como operación de continuidad entre lo diferente de Naoki Sakai: “Translation is an instance of continuity in discontinuity and a poietic social practice that institutes a relation at the site of incommensurability. This is why the aspect of discontinuity inherent in translation would be completely repressed if we were to determine translation to be a form of communication” (Sakai, 1997: 13)

Sarmiento la conciencia plena de las formas de sociabilidad que regirán la pequeña y transitoria comunidad naviera:

Entre 45 pasajeros de proa, um arjentino i yo perteneciamos al habla castellana; algunas familias brasileiras, gran número de franceses, tal cual alemán, hé aquí la sociedad en que debíamos movernos durante la navegación; mundo que tiene por límites el casco del buque, i en el que no tardan en formarse parcialidades, enredarse intrigas, i nacer malquerencias o afecciones entre individuos que al tocar la tierra van a perderse de vista acaso para siempre. Las formas de la civilidad sirven al principio de tentáculo suave, para examinar el carácter i condición de cada uno de los habitantes de a bordo, hasta asimilarse los unos i alejar a los otros, según que se adapta o no a nuestro modo de ser [sic] (Sarmiento, 1996: 77).

Sarmiento confiesa que “No era tan de fácil composición mi *cosmos*” (77) y que su reserva lo condena a cierto inicial aislamiento hasta que “entre la turba de pasajeros”(78) descubre “un jóven pálido, de nariz aguileña, sombreado el conjunto de sus nobles y bellas facciones por una barba negra, reluciente, tupida i prolongada hasta el pecho” (77). Este personaje, junto a un joven alemán y un capitán de corbeta francés, le parecen “que por posición, educación i edad parecían más amalgamables” (78). Sin embargo, Sarmiento reconoce que entre el primer joven y él:

mediaban ademas circunstancias orijinales. Supo él bien pronto que era yo *unitario* de los que no transijen, i sabia yo por mi parte que era él, aunque francés, partidario de Rosas; i esta antipatía de ideas nos hacia solícitos i respetuosos recíprocamente, cuidadoso cada uno de no hacer saltar la primera chispa que podria traer el malestar que causan las opiniones irreconciliables [sic] (Sarmiento, 1996: 78)

Esta recíproca solicitud sobrevive aun cuando el joven rosista se revela un admirador de Fourier (autor que Sarmiento dice leer en el navío y del que reseña pasajes que juzga ridículamente fantasiosos), e incluso cuando el joven sorprende al argentino explicándole su versión política unitaria sobre el Río de la Plata al capitán de corbeta francés. Las diferencias, contra lo que era de esperar debido al intransigente y fuerte carácter sarmientino, cimientan un notable ejercicio de tolerancia mutua que, de alguna manera, resulta de la

experiencia de extensión temporal y comprensión espacial a la que los obliga la travesía transatlántica.

Señalo esta ocasional comunidad de cubierta, aquel (al decir de Sarmiento) pequeño “mundo que tiene por límites el casco del buque” porque ella revela, en su forzada convivencia, una suerte de ejercicio experimental de un posible orden democrático, que hace legible, por contrapunto, la experiencia de la Condesa de Merlin a bordo del *Great-Western*, buque trasatlántico que unos años antes, en 1840, se dirige de Bristol a New York.

Aunque, como veremos, la cubierta del *Great-Western* no supone para Merlin la práctica de la tolerancia, comparte con Sarmiento lo que la misma tiene de analogía política. Merlin destaca, de esta manera, el equilibrio del capitán del *Great-Western* por tratarse de un hombre que, a pesar de tener “fort bonnes manières” y ser “trop poli”, no deja de mostrar la indispensable “rude inflexibilité” (III, 51) que, de acuerdo a su interpretación, se necesitaría para dirigir um “bateau à vapeur”, transporte que compara a una suerte de “république indocile” (III, 52), compuesta por una “vrai cohorte de *guérillas* ou de *condottieri*” (III, 52). La comparación del barco a una república difícil de ser gobernada no llama la atención, si se consideran las primeras escenas descriptas por la Condesa apenas abordada. La cubierta es representada, por cierto, como un espacio comprimido en el que los cuerpos deben apretarse en el mayor desorden y desarreglo:

Je me suis trouvée aussitôt seule au milieu d'un desordre effroyable. Quatre-vingts à cent passagers sur le pont, pêle-mêle, avec leurs coffres, malles, porte manteux, boîtes à chapeaux, parapluies, doubles et triples manteaux, embauchoirs, paletos, sacs de nuit, cartons.- Tout cela roulant de côté et d'autre, au milieu des cordres, des poulies qui grinçaient, et des matelots qui manoeuvraient, courant, criant, bousculant bagages et passagers! -J'étais là, au milieu de ce vacarme infernal, pâle, tremblante, sans savoir de quel côté chercher un regard de commisération, entourée de visages grossiers, farouches, tous inconnus et tous portant l'empreinte de l'indifférence et de la personnalité. -Je me blottis dans un coin, et accoudée sur une caisse, la tête appuyée sur ma main, je crus que j'allais m'évanouir. (I, 20-21)

Esta ruidosa comprensión de cuerpos y objetos auspicia el (des)encuentro de los embarcados y escenas de conflictivo y tenso heterolingüismo que llevará

a la Condesa a visualizar al navío como una verdadera “tour de Babel” (III, 52). El primero de estos episodios se da cuando un “jeune homme grand, fort, habillé comme un matelot” (I, 21) estalla de risa al momento de intentar sostenerse entre los diferentes paquetes que ruedan por la inestable cubierta, pisando y aplastando sin mayor intención, la caja de un sombrero. Ante esta impertinente risa, el dueño del sombrero “se mit à l’apostropher en espagnol” (I, 22) a lo que el joven responde en un “langage inintelligible mêlé d’anglais et de mauvais français, le tout assaisonné d’une bouillante colère” (I, 22). Como en una cinematográfica secuencia, el episodio es seguido de otro en el que el español propietario del abollado (y finalmente aventado) sombrero, decide sentarse sobre su propio equipaje con la clara voluntad de que nadie más se meta con sus pertenencias. La furiosa vigilancia es tanta que ni siquiera libera el paso para una pasajera de habla inglesa, la famosa bailarina Fanny Elssler; indecoro que le es abiertamente reprochado por el amigo inglés de la atribulada señora (discretamente referido por la condesa como “lord M...”):

_ Vos était remarquablement stoupid,” dit milord à l’Espagnol, voyant que ce dernier ne bougeait pas.

A quoi celui-ci répondit:

_ Y vuesa merced es un mal criado.

_ Cet homme, reprit l’Anglais, avé (sic) une très-irrévérencious manner. -“ Et, s’adressant à l’Espagnol:

_ Je défendé vos de paalé davantadge!_ taisez-vos, tutte suite, tutte!

_ Hérético dou diable!_ Caramba!... que si jè mè leve!”

En disant ces mots, l’Espagnol le regarda avec des yeux menaçants (...)” (I, 23-24, I)

Destaco estos momentos porque en ellos la no normatividad lingüística inherente a los entremedios lingüísticos²⁵ se da junto al *pathos* y hostilidad que suscitan la desmarcación de territorios y fronteras entre pasajeros, entre pasajeros y sus bienes e incluso, de tener en cuenta otros episodios, la desmarcación o desreglamiento de las jerarquías sociales²⁶. La cubierta, como

²⁵ Se trata, si leemos con atención, de un inglés y de un español desentendiéndose en francés y de, probablemente (durante la primera escena) de un inglés tratando de hablarle al español en un mixto “d’anglais et de mauvais français” (I, 22).

²⁶ Sobre la relación entre heterolingüismo y desordenamiento de la jerarquía, ver la segunda carta. En ella, al momento en que la Condesa solicita auxilio porque su cama

en el caso de Sarmiento, coloca en un mismo plano la diversidad de lenguas, cuerpos y espacios, ofrece un *continuum* a lo diverso y, si en el caso del argentino esta experiencia de compulsoria igualdad se administra a través de una recíproca solicitud capaz de construir cierto “cosmos”, en la Condesa la horizontal continuidad en lo diferente se percibe como un violento desorden y constituye un núcleo ideológico importante que signa, como veremos en otras cartas, su forma de ver, sentir, escuchar y, sobretodo, de ponderar su experiencia de lo otro.

Por caso, el momento del desembarco en el puerto de New York y, enseguida, esta misma ciudad y los propios Estados Unidos, son el territorio de una desconcertante igualdad que, para la condesa, no pasa de caos. La vociferante, desordenada y cacofónica entrada al puerto de New York es tan solo el tumultuoso umbral de un escenario en el que el disturbio de la cubierta parece extenderse a la ciudad entera. Si en la “república indócil” del buque trasatlántico Merlin se sentía confinada a una prisión que la obligaba a vivir “pêle-mêle (...) avec des gens de toute espèce” (II, 34), la multitud de personas que se agolpa en el puente del muelle (II, 33) le impide también la capacidad de aislarse (II, 34), y la depara con los amenazantes gritos de la turba²⁷ que anticipan un espacio de mezcla y desorden. La mezcla, precisamente, va desde la descripción de la arquitectura ciudadana (“Tout cela fait un mélange d’architecture disparate, prétentieuse et grotesque”; IV, 75), hasta las

se ha llenado de agua, aparece un “valet de service” descripto como un “négre grand, laid, affreux à voir”. Del mismo, se dice que “il ne comprenait pas un mot de français”, por lo que la condesa recurre a la pantomima para hacerse entender. Lejos de auxiliarla de forma urgente (como la condesa exige), el valet, suponiendo que Merlin no sabe inglés, sólo atina a repetirle tres veces la palabra “To-morrow” (la última vez con, según la Condesa, “une impassibilité barbare”). El diálogo despierta la cólera de la autora que sólo se extingue cuando comprueba que el valet, que tanto la ha irritado con su falta de inmediata predisposición, se ha golpeado la cabeza: “Ma colère commençait à s’allumer, lorsqu’une forte secousse vint mettre un terme à notre dialogue. - Le nègre, subitement rejeté dans la cabine commune, alla frapper de sa tête la lampe suspendue au-dessus de la table. - La lumière s’éteignit et ma colère aussi (II, 43-44).

²⁷ “A mesure que mes compagnons de voyage se pressent sur le pont, j’entends la foule qui répète autour d’eux: - ‘English dogs!!! - *English aristocracy!*’ - mots sacramentels aux États-Unis; pendant que les arrivants se disent entre eux: - ‘*Take care of your pockets!*’ - Prenez garde à vos poches” (III, 65).

sensaciones olfativas que devalúan la expectativa de un armonioso y americano paisaje natural por los hedores mal combinados del infierno industrial (“Le doux parfum des plantes fait place aux odeurs infectes de graisse fondue, de gaz et de bitume”; IV, 76). Lo significativo es que a medida que se interna en la ciudad y comienza a recorrerla, se va plasmando una cierta atribución de este desorden a aquello que la condesa enuncia como “le principe de l’égalité, intolérable esclavage” (IV, 80). Es paradigmática en este sentido su descripción de un teatro neoyorquino. Sorprendida de que “el principio de igualdad” que parece regir en los Estados Unidos “exige que les places soient communes” (IV, 80), concluye que tal exigencia no solo desestructura el ordenamiento familiar (las butacas comunes harían “que la plupart du temps la fille est séparée de la mère, le mari de la femme”; IV, 80²⁸), sino también la jerarquía social, como lo expone al relatar la atribulada salida del recinto:

En sortant du théâtre, le désordre était à son comble. Point de police, attendu qu’elle pouvait gêner la liberté du peuple, qui se ruait à plaisir sur le faible point des domestiques; cet usage aristocratique choquerait trop la masse que les fournit et ne les a pas; point de commissionnaires qui, moyennant une légère rétribution, aillent chercher les voitures. Un Américain ne doit pas se dévouer au service d’un autre. Aussi n’y a-t-il

²⁸ Es notorio que la misma preocupación por la reunión familiar vuelva a formularse en otro momento de desarreglo de las jerarquías: la distribución igualitaria de los sepulcros del cementerio de La Havana ideada por el obispo Espada durante el gobierno de Francisco Someruelos. El obispo había determinado que no habría distinción entre la sepulturas de los negros y los blancos. La Condesa reflexiona que “Mais il serait juste et louable de modifier le règlement du cimetière, et de l’agrandir, pour que la mère aille pleurer son enfant sur sa tombe (...)” (XXI, 196). No queda claro en esta carta si la Condesa condena necesariamente esa reunión o si la misma, junto a cierta manutención de las jerarquías (pues el mismo obispo había reservado un lugar diferencial para las corporaciones y autoridades) impediría el nucleamiento familiar. En la carta XXI Merlin vuelve a insistir sobre el compartimiento de los espacios sacros entre negros y blancos, enorgullecándose de que eso, diferentemente de los Estados Unidos, ocurra en Cuba. Se trata en esta carta de cómo negros y blancos comparten el espacio de la iglesia: “je ne prie jamais avec autant de ferveur que lorsque je suis seule; aussi je laissai s’écouler ce torrent humain, contemplant avec plaisir blancs, hommes de couleur et nègres mêlés. Fièvre du bon sens et de l’humanité de mes compatriotes, je me disais, en songeant à nos voisins du Nord: ‘Ici au moins les rangs s’effacent là où la religion règne, et la maison de Dieu est la maison de tous’” (XXI, 205).

pas moyen de s'y reconnaître; et, après avoir été en danger d'être assassiné, ou finit par être volé.

Le tumulte était sans pareil: on se poussait, on se heurtait, les coups et les culbutes pleuvaient. Notre cavalier fut assez heureux pour atteindre enfin la voiture, mais il revint sans sa bourse (IV, 80-81).

La dimensión de incomodidad corporal que suscita un espacio de desjerarquización social volverá también a repetirse en un viaje en diligencia de New York a Filadelfia, durante el cual un pasajero apoya despreocupadamente su espalda contra el hombro de la Condesa quien concluirá que “Toutes les offenses qui peuvent s'expliquer par des grossièretés, sont un droit de l'égalité reconnue” (VII,119).

No sería arriesgado afirmar entonces que para Merlin la igualdad es a la vida social y política lo que la experiencia de la heterolingüe cubierta transatlántica a una convivencia reglada por jerarquías predeterminadas y espacios diferenciados. Tanto la experiencia de la cubierta como de la igualdad norteamericana la expone a una territorialidad en la que las diferencias se suceden sin mayores categorizaciones haciendo rozarse (e incluso tocarse) cuerpos que no deberían tocarse y, en lo que hace a las escenas heterolingües, haciendo mezclar lenguas que no deberían (como sucede en aquella “torre de Babel” que es el navío) mezclarse. El riesgo de la igualdad es la mezcla y de esta el propio desentendimiento.

En este sentido es notorio que la única experiencia de relación ordenada entre las lenguas, ocurrida también durante una travesía marítima, sea la de la traducción. A bordo del *Christophe-Colomb*, en viaje ya de los Estados Unidos a su Cuba natal, la condesa compartirá la penosa experiencia de un fallecimiento en alta mar. La víctima, una mujer francesa que viajaba a Cuba para reencontrarse con su marido, es objeto de la piedad de Merlin quien auxiliará a la moribunda en su agónica comunicación con el capitán. La escena es ilustrativa de la manera en que la Condesa concibe la traducción como un encargo y como una mediada relación entre categorías bien diferenciadas e instituidas:

Il (le capitaine) reconnut ma voix, et un instant après il se présente. Malgré sa rudesse apparente, il ne manquait pas de bonté, et l'on découvrait sans peine que la dureté de ses manières lui servait à voiler la

timidité de son caractère. Je lui fis part de l'événement malheureux qui se préparait, en le priant d'aller au plus tôt remplir son ministère.

Vous savez que, dans des cas pareils, les capitaines de navire son autorisés à recevoir et à légaliser les dernières volontés des mourants, ainsi qu'à faire tout acte civil ou religieux. Mais une insurmontable difficulté paraissait s'offrir dans cette circonstance: le capitaine était Anglais, protestant, parlait un peu l'espagnol, mais ne connaissait nullement la langue française. La mourante était Française, catolique, et ne parlait d'autre langue que la sienne; les autres passagers étaient tous Espagnols. Je compris la nécessité d'être l'intermédiaire entre le capitaine et la malheureuse femme. (XI, 288-289).

Ser la intermediaria entre estamentos disímiles previamente definidos y jerarquizados como tales para el cumplimiento de un fin o ministerio bien establecido (de un lado el inglés –o quizás español– del capitán, del otro el francés de la pasajera agonizante, y en el medio, la intercesión de la Condesa entre ambos mundos lingüísticos –e incluso religiosos–claramente escalafonados), se opone a la falta de mediación reglada de las voces que entraña la horizontalidad de a bordo, algo que llevaría a interlocuciones fragmentadas y lingüísticamente contaminadas²⁹. La traducción se erige así, como lo conceptualiza Naoki Sakai (1997), como un esquema configurativo que garantiza el orden de las interacciones³⁰. Si el teórico y traductor japonés

²⁹Podríamos contraponer a esa “ordenada” y jerarquizada escena de traducción, la imposibilidad de esa operación a la hora en que, ya instalada en New York, no soporta que el traductor asignado sea un joven “mulato”: “Ayant demandé un valet de chambre qui sût la langue française, j’ai vu apparaître un mulâtre de figure sinistre. Son oeil fauve et farouche, sa parole brève et rare, me causent une indéfinissable crainte, et je ne sais par quelle analogie instinctive la méfiance qu’il m’inspire se déverse sur les autres domestiques de la maison”(III, 86).

³⁰ Entendemos a través de Sakai que la forma en que la Condesa concibe la operatoria de traducción no es más que cierta forma de representarse a la misma: “Strictly speaking, it is not because two different language unities are given that we have to translate (or interpret) one text into another, - it is because translation articulates languages so that we may postulate the two unities of the translating and the translated languages as if they were autonomous and closed entities through a certain representation of translation” (Sakai, 1997: 2) (“Estrictamente hablando, no es porque se den dos unidades lingüísticas diferentes por lo que tenemos que traducir (o interpretar) un texto en otro, sino porque la traducción articula las lenguas de modo que podemos postular las dos unidades, la lengua que traduce y la lengua traducida,

relaciona este esquema a aquello que llama “interpelación homolingüe”, no sería forzado hacer notar que aquello que sucede en las babélicas cubiertas, aquel hablar “where one speaks without assuming that everybody among the addressees will understand what is delivered by the speaker (Sakai, 1997: 6)³¹, podría acercarse a aquel otro tipo de interpelación que Sakai llama de “heterolingüe”. Interpelar o hablar “without taking national, ethnic, or linguistic affiliation for granted” (Sakai, 1997: 8)³², comunicarse en una comunidad desagregada en la que “what gathers us together is not commonness among us but a will to communicate despite an acute awareness of how difficult it is” (Sakai, 1997: 7)³³, es lo que de hecho parece estar

como si fueran entidades autónomas y cerradas a través de cierta representación de la traducción.”, trad. nuestra). Más adelante Sakai agrega “Following Kantian schematism, I have called the discursive apparatus that makes it possible to represent translation ‘the schema of configuration’. As the practice of translation remains radically heterogeneous to the representation of translation, translation need not be represented as a communication between two clearly delineated linguistic communities. There should be many different ways to apprehend translation in which the subjectivity of a community does not necessarily constitute itself in terms of language unity or the homogeneous sphere of ethnic or national culture. The particular representation of translation in which translation is understood to be communication between two particular languages is, no doubt, a historical construct. And it is this particular representation of translation that gave rise to the possibility of figuring out the unity of ethnic or national language together with another language unity. I” (Sakai, 1997: 15) (“Siguiendo el esquematismo kantiano, he llamado “esquema de configuración” al aparato discursivo que permite representar la traducción de esta manera. Dado que la práctica de la traducción sigue siendo radicalmente heterogénea con respecto a la representación de la traducción, la traducción no necesita representarse como una comunicación entre dos comunidades lingüísticas claramente delimitadas. Debe haber muchas maneras diferentes de aprehender la traducción en las que la subjetividad de una comunidad no se constituye necesariamente en términos de unidad lingüística o en términos de esfera homogénea de determinada cultura étnica o nacional. La singular representación de la traducción en la que esta se entiende como comunicación entre dos lenguas particulares es, sin duda, una construcción histórica. Y es esta singular representación de la traducción la que dio lugar a la posibilidad de descubrir la unidad de una lengua nacional o étnica gracias a la unidad lingüística de otra lengua.”, trad. nuestra).

³¹ “sin suponer que todos entre los destinatarios entenderán lo que dice el hablante”.

³² “sin dar por sentada la afiliación nacional, étnica o lingüística”.

³³ “lo que nos une no es la comunidad entre nosotros sino la voluntad de comunicar a pesar de la aguda conciencia de lo difícil que es”.

sucedendo en esas cubiertas: un presupuesto de indiscernibilidad en relación al otro que la Condesa detecta, sufre y relata no solo durante aquel “mundo que tiene por límites el casco del buque” sino durante su travesía por la igualitaria sociedad democrática estadounidense.

Tal vez la entidad y extensión que las cartas de la Condesa deciden otorgarle a estas babélicas y tumultuosas escenas de desentendimiento marítimo no busquen más que contraponerlas a la (por este camino realzada) funcionalidad política que se le asigna a la traducción: una operación aseguradora del orden ya que supone agentes y lenguas que, previamente conformados y reconocibles, se prestan a la mediación de un sujeto ambidiestro que garantiza la comunicabilidad. En tal sentido la traducción tal como es entendida por Merlin, es decir como una configuración al servicio de las jerarquías que ella misma confirma y produce, parece presentarse como un índice que revela la horizontalidad o no de las relaciones sociales en las que se da tal actividad. Así vale la pena preguntarse cuáles voces son objeto de la tarea traductoria y cuáles no, algo que indagaremos en el punto siguiente.

Las voces de los otros

Por cierto, no todo lo diferente es objeto de ser pinzado por la heteróclita singularidad de Merlin (esta “femme étrangère créole”) a los fines de ser amalgamado para lo francés. Hay momentos en que Merlin se muestra reticente a la traducción, como si hubiera palabras o formas de decir inherentes a determinados usos de la lengua que no tendrían cómo decirse en otra, o que se prefieren ofrecer en su tangible materialidad. En estos momentos, la Condesa parece resignificar la aproximación material y sin mediaciones experimentadas en las cubiertas transatlánticas a los fines de aproximar el lector francés a algunas voces (específicamente, como veremos, la de los guajiros y esclavizados) que se registran sin mediación o con una mediación descentralizada (en notas a pie de página) y/o confesadamente insuficiente. Esta lateral reserva a cubrirlo todo con el manto del francés, emerge en *La Havane* en momentos de fuerte intervención del habla cubana, de formas de decir típicas de la isla. La carta XIX es, por ejemplo, muy significativa en este

sentido. Se trata, en principio, de pasar para el francés la “couplet” (XIX, 72) que un guajiro le canta por la noche a su amada bajo la ventana:

Muriendo me estoy de frío
 Junto a un naranjo sombroso
 Mientras mi dueño amoroso
 Duerme largo à su alvedrio.
 A la inclemencia, al rocío,
 Al sol, à l’agua y al viento
 Paso millares tormentos.
 Por mis males ni una hora
 Del mas minimo contento (XIX, 72)

La traducción en nota a pie opta, en principio, por la instrumentalidad ya que no procura recrear ni el ritmo ni la rima del guajiro, ofreciendo una versión francesa en prosa:

Je meurs de froid près d’un oranger sombre, pendant que la maitresse de mon coeur dort à son aise. Je suis exposé au vent, au soleil, à la pluie, et je souffre des millions de tourments; et tous ces maux ne sont pas rachetés par la plus petite heure du plus moindre plaisir. (XIX, 72)³⁴

Como la joven pretendida continua sin asomarse al balcón, el guajiro insiste con unos versos que serán, sí, pasados rítmicamente al francés por la Condesa, a pesar de admitir que las palabras de la copla parecerán vulgares al ser vertidas en esta lengua. Es esta la única ocasión, en más de treinta cartas, en que podemos encontrar una reflexión explícita sobre la tarea de traducción, y esto, aun cuando Merlin prefiera referirse a la misma, no precisamente como tal sino con la menos rotunda perífrasis “rendre à peu”:

Dices que no hay ocasión
 Para que hablemos aquí.
 Donde me temes à mi
 Y temes mi corazón
 Ce qu’on peut rendre à peu près par ces mots, qui semblent vulgaires dans notre langue:
 Pourquoi ne veux-tu pas m’entendre

³⁴ Llama aquí la atención como en la copla en español dice “dueño” (por, si se sigue el sentido de los versos, “dueña”) y en francés se repone el género correcto, es decir “mi dueño amoroso” acaba traducido como “la maitresse de mon coeur”.

Et ne pas causer avec moi?
 Pourquoi craindre ce cœur si tendre,
 Ce cœur que ne bat que pour toi? (XIX, 73)

Acompañando el crescendo del suspenso amoroso (la amada se dice a sí misma que no se trata de su miedo sino del miedo a que su padre se despierte), el guajiro vuelve a cantar y la Condesa no sólo traducirá ritmo y rima, sino que expandirá, en un ejercicio de mayor aliento, los versos originales. A pesar de esto, confiesa su temor a que las “ingenuas palabras” del guajiro se conviertan, al ser pasadas al francés, en mala poesía:

Digo no tienes razón
 Para de mí fe dudar.
 En casa, en el platanar
 Tu seras mi Dios, mi encanto;
 Y juro por lo mas santo
 Que nada te ha de faltar
 Paroles naïves, que je crains en vérité de tourner en fort mauvaise poésie,
 Pourquoi donc ce cruel outrage
 De te voir douter de ma foi?
 J'en prends les saints en témoignage,
 Tu seras reine sans partage
 A la maison, et sous l'ombrage
 Que versent nos bananes frais!
 Toi seule seras ma déesse,
 Mon charme, mon enchanteresse;
Rien ne te manquera jamais! (XIX, 74)

Como si la lengua francesa y la propia Condesa fueran la joven que no se atreve a asomarse a la ventana optando, en un primer momento, por escuchar (y resistir) desde el interior de sus aposentos, Merlin muestra aquí cierta apreensión de convertir el canto en español en mala poesía francesa o en palabras vulgares en esta lengua; una inusitada muestra de desconfianza en la traducción para aquella que se ha valido usualmente de la literalidad o que se ha ofrecido, a lo largo de todas estas cartas, como un sujeto capaz, en virtud de su propia heterogeneidad, de evitar cualquier tipo de interrupción a la armoniosa fluencia francesa que fue diciendo las peculiaridades de la isla. El hecho de que la voz a traducir sea la de un guajiro parece ser determinante, como veremos, para motivar esta cautela.

Por cierto, no será la única vez que la Condesa opte por escribir directamente en español este tipo de voces. Durante las excursiones por “les pays du Midi” descritas en la carta XXXV, escuchamos que el guarijo que oficia de guía se explaya en su propia lengua sobre la condición estéril de la tierra³⁵ y, de forma más amplia, la opción por el español en el cuerpo de la carta emerge siempre que se trata de un contexto en el que se supone la presencia de una variante de lengua fuertemente local, sea por una cuestión social/territorial (el habla rural) o de género, como cuando registra en español el habla (o más bien habladurías) de las mujeres reunidas en el velorio descrito en la carta XXII (“-Lo viste, Pepyia, como lo miró? -Ya, lo vi, ya. _ Y con furia rompió el abanico, cuando le condenaron a darme un beso?... – Y él !que colorado se puso!”; XXII, 223³⁶).

Quizás la carta XXIX sea la que revele más claramente esta política de lenguas que pasa por exhibir materialmente las variantes locales. La carta consiste en un relato amoroso en el cual, siguiendo la tradición de cierta literatura de amantes que tiene al cafetal como *locus amoenus* (Cf. Campuzano, 2017), se cuentan los galanteos del seductor Claudio de Pinto frente a su amada Conchita. Mientras que la traducción al francés se deja aquí como nota a pie de página, el diálogo entre la atribulada Conchita y Francisca (la esclavizada que le sirve en sus aposentos) se presenta enteramente en español:

- Su melcé há bailao mucho niña?
- alguna cosa.
- Con el niño Claudio, no veldá?
- Con otro también.
- Como la quiere el niño Claudio à su melcé!
- Y como sabes tu eso?

³⁵ “- Si, niña, no la ve que está vieja y cansada” le explica el guajiro a la condesa que se asombra de la esterilidad de la tierra. En nota a pie de página traduce: “Ne la voyez vous pas, comme elle est vielle et fatiguée”; XXXV, 350).

³⁶ Es importante notar que la traducción al francés que antecede a este registro en español (“_ As-tu-vu, Pepilla, comme elle l’a regardé? Avec quelle fureur elle a brisé son éventail lorsqu’on le condamna à m’embrasser?, XXII, 223) se salta una frase (“Y él !que colorado se puso!”), como si este fuese un fragmento de la conversación al que solo podrá acceder el lector que sepa español.

- Anja! con que todo el dia no me está preguntando por su melcé?
- Ah! Dio mio (1)! s'écria la niña, comme si elle revenait d'une preoccupation, je me décoiffe, et il doit venir ici! Relève moi vite mes cheveux, Francisca.
- Con que el hablo à su melcé, niña?
- Si, el me hablo, pero no vayas à decir lo à nadie! (XXIX, 45-46)

Este diálogo, que en determinado momento (como podemos apreciar en la cita de arriba) hace hablar a Conchita en francés a través del contagio elocutivo de su voz con la de la narradora, ofrece en nota a pie una explicación que declara la intención de no privar al lector francés que conoce español el encanto (“charme”) de la “langage créole” (45-46):

Ce dialogue m'a paru si naïf et plein de charme dans la langage créole, que je n'ai pas voulu en priver de mes lecteurs qui connaissent la langue espagnole. (46, XXIX, 46)

Quizas por este “charme”³⁷ del que no quiere privar a algunos de sus lectores es que el habla de los esclavizados negros cubanos, aquí denominada como “créole”, se inscribe prácticamente siempre en español. En la carta XXXV, al buscar el camino que lleva a San Salvador, la Condesa y el resto de la excursión se topan con un “jeune nègre” (XXXV, 388) del cual el texto se empeña en transcribir en español tanto su saludo inicial (“Buenos días, mi

³⁷ Quizas aquello que la Condesa llame “charme” no sea más que lo que Capmany en *su Arte de traducir el idioma frances al castellano* llama la gracia del lenguaje territorial de una nación, algo que sería intraducible: “no queriendo asombrar a los lectores con el volumen, he procurado omitir todas las frases, y locuciones de estilo popular, y trato familiar, por ser infinitas, y más propias de la conversación, y comercio verbal, que de la seriedad de los libros. Yo me propongo la versión de escritos nobles, científicos, y eloquentes, y no la de cuentos, entremeses, y piezas burlescas. / También he omitido todos los refranes, y frases proverbiales, porque además de no ser del genio metafísico, y usual del idioma, sino del gusto y carácter nacionales, son tantos, que formarían solos un gran volumen. Por otra parte, tampoco pueden traducirse sino con circunloquios, solo análogos al original en la idea principal, mas no en la gracia y sal de la expresión que sazona á todos estos pensamientos. Otros tampoco tienen correspondencia, mayormente cuando les acompaña la paranomasia, o el equivoquillo, juego de la terminación y composición silábica de las voces: y otros, después de traducidos, quedan vagos, oscuros, y frios. En cada Nación se observa un language (sic) no escrito, tradicional, y territorial, por decirlo así, que es el de los chuscos, y truhanes: y éste consiste en ciertas alusiones, saynete y gracia de la expresión. (Campany, 1776: XV)

amo' (Bonjour, mon maitre)"; XXXV, 389) como su singular justificativa por estar deambulando libremente por esos parajes:

- A qui appartiens-tu, *muchacho*? Lui demande Pepe.
- Moi?... á don Rafé Braboso... *si, sino.*
- Et où vas-tu?
- *Yo?... yo va a un San Savao, á compra uno poco tasao... uno poco arao... uno poco sa... uno poco... poco... no me acuero. Aquí ta paperito que habla lingua* (1)

Como en la intervención española/francesa de Conchita, resultan significativos los momentos en que un mismo enunciado se presenta compartido entre dos lenguas. En ellos el “code switching” para el lector es demorado y una parte del mismo se deja escuchar en francés (“_ Moi?... á don Rafé Braboso”): una vacilación sobre por cuál lengua se debe optar en la transcripción que nos recuerda el carácter heterolingüe de las cubiertas. Por otro lado, como si reencontráramos el entremedio que caracterizaba aquellas tempranas escenas navieras, el “créole” o no legitimidad lingüística de la lengua del esclavizado, se traslada al momento de su (lateral) traducción al francés auspiciando cierta parcial “créolisation” de la lengua de la Condesa³⁸. Así leemos en nota a pie de página:

- 1) “-Moi?... je vais à San Salvador, acheter un peu de *tasajo* (viande salée), un peu de riz... un peu de sel... un peu... je ne me rappelle pas... **mais ce petit papier parle comme langue**” (XXXV, 390, negrita nuestra)

La carta XXXV es, además, paradigmática de cómo usualmente el habla de los señores blancos se registra directamente en francés mientras que el habla de los esclavizados lo es siempre en aquel español que el texto denomina “créole”. El hecho de que el diálogo citado a continuación se desarrolle de arriba hacia abajo, desde la perspectiva caballera de las monturas de los señores a los peligrosos caminos por donde el esclavizado salta a la manera –se dice– de un orangután, refuerza y advierte que si bien volvemos a reencontrarnos con cierto heterolingüismo que habíamos escuchado durante las escenas de travesía transatlántica, nada tenemos aquí de su horizontalidad:

³⁸ Sobre la “créolisation” como trabajo de diferenciación en los textos heterolingües, ver Suchet, 2014: 115-117.

- “San Salvador, est-ce une auberge ou une taverne? lui demande-je.
 - *Si, sino, tabena, tabena mimo* (1).
 - En sommes-nous loin?
 - *No, mi su ama. Quando llegani à una bohia de taranquela, te mirando San-Savao arriba loma* (2).
 - Tu y viens donc toutes les semaines pour acheter les provisions, et tu t’en retournes le lendemain?
 - *No, sino. Tuo sabaro, cuanto qu’acaba musa, yo coge mío canato y un garotte, é y á camina na tabena; cuanto que mayora tuca bunga, yo ya brobí* (1).
 - Qu’appelles-tu *bunga*, *muchacho*?
 - *Ah! mi amo... bunga se compara ligeni* (2).
 - Comment, dis-je à mon cousin, ce malheureux fait neuf lieux en quatre heures, et par des chemins si affreux?...
 - Les nègres font des courses prodigieuses, me répondit-il: à les voir sauter au milieu des rocs, on les prendrait pour orangoutangs...” (341-342, XXXV)

En notas a pie de página se repone, como es frecuente en estas cartas, la traducción del créole del esclavizado³⁹, aunque en algunas ocasiones esto siquiera ocurre⁴⁰ especialmente cuando las voces de los esclavizados dicen, de forma patética, su opresión o sumisión. Así, como ya lo mencionábamos al

³⁹ “(1) Oui, monsieur, une taverne’ (2) Non, ma maitresse. Quand nous serons au *bohio* de la *taranquela* (barrière), on voit San Salvador sur la montagne (1) Non, seigneur. Tous les samedis, quand je finis de déjeuner, je prends mon panier et mon bâton, et je vais à la taverne; et quand le *mayoral* frappe *bunga*, je suis déjà de retour (2) Ah! non maitre... *bunga*, ça veut dire la cloche de la sucrerie (XXXV, 341-342).

⁴⁰ La ausencia de traducción es frecuente en lo referido a saludos y otras expresiones de interacción social, ya en gran medida tipificadas (por ejemplo en la despedida descrita en la carta XXXVI: “-*Adio, niña!... Adio, mi ama*”; XXXVI, 399). Ya en lo referido a la ausencia de traducción de la voz “créole” pueden encontrarse otros ejemplos en la carta XX, cuando un negro pide “Mi amo, un rea pa tabacco!- Niña, do rea pa vino! (XX, 136), y en la carta XXIX cuando un esclavizado solicita la bendición de su ama Carmen (59). Este diálogo es interesante porque en un momento la voz del amo remeda las expresiones del esclavizado:

“_ La bendicio, mi su amo.

- Dieu te sauve! lui répondit Carmen.

- Su melcé da medio pa tabaco à negro viejo, mi amo.

_ Pour du tabac, taita brujo (papa sorcier), ou pour de l’eau-de-vie, répliqua Lucie, la fille de Don tadeo, qui venait d’arriver.

- A mi no veve aguariente, mi amo.” (XXIX, 59-60)

inicio de este trabajo, en la carta XXI se registran, sin traducción, los gritos de sufrimiento de una esclavizada negra en medio de la noche (“Mi amo! mi amo! niña! Ah! niña de mi corazón!”; XXI, 186)), y en la carta que acabamos de citar escuchamos el asustado lamento del esclavizado al ser descubierta su participación en un acto tipificado como ilícito (“*Yo muri!... Yo muri! Probe guardiero! Yo muri!*”; XXXV, 361).

La regulación de estas voces no es entonces azarosa. El registro en francés de voces que la diégesis del relato deja suponer que se dicen en español se reserva, claramente, para los señores blancos criollos o, al menos, para quien jerárquicamente ocupe la posición de poder. Tal es así que si el habla de los guajiros se registra usualmente en español, cuando alguno de estos se encuentra en una posición de superioridad relativa, es decir, dirigiéndose a un esclavizado, su habla también se registra en lengua francesa⁴¹. Esta política se sigue aun en el ocasional registro de las voces de los indios que entran al entramado textual de *La Havane* a través de las citas que esta colección de cartas suele hacer, como vimos, de las crónicas españolas. Así, las palabras que Camaguey dirige a los españoles al ser preguntado por la antropofagia, se prefiere dejar en español (“Ah! carne humana!... carne humana!...” responde el cacique en la carta que Merlin dirige a Francisco Martínez de la Rosa; XXXIII, 206) mientras que el indígena que dialoga con Cristobal Colón en la carta XXXV es transcripto en francés, tal vez para demostrar su moral y las palabras que, aun viniendo de un salvaje, son “dignes d'un chrétien, d'un philosophe!” (XXXV, 334). De la misma manera, son registradas en francés las intervenciones de los esclavizados que en la célebre carta XX se manifiestan a favor de lo que Merlin presenta como “la subordinación afectiva del esclavo hacia el amo” (Domínguez, 2017: 264), una de las maneras en que esta carta argumenta en pro de la esclavitud. Resulta sintomático que la única vez que los esclavizados se registran en francés sea a la hora de despreciar a los negros emancipados (XX, 119), o de proteger a la niña y al amo de la casa durante una

⁴¹ “Chacuinga! dit le guajiro. / _ Si, sino, répondit le nègre. / _ Comment cela va-t-il? / _ Ah! mi amo! como probe viejo, pero fuele como guayacan (1)”. En nota se repone la traducción del habla del esclavizado: “Ah! mon maître” comme pauvre vieux, mais fort comme guayacan” (arbre dont le bois est aussi dur que le fer) (XXXV, 354)

rebelión: “Niña, n’ayez pas peur, lui dit-elle, nous avons tout fermé, et Miguel est allé chercher le maître” (XX, 158) le dice la esclavizada a la niña asustada por las “vociférations” de los esclavizados que han asesinado al mayoral⁴².

En la carta XXVIII, Merlin afirma que en la isla se habla “la vieja lengua de Cervantes y Lope de Vega” (44). Ante esa afirmación, resulta evidente que el habla de los guajiros y la de los esclavizados resuenen, a los oídos de la escucha peninsular, como sonoridades otras, dignas de ganar su propio espacio, de no ser recubiertas o pasadas por el francés de la Condesa. En el caso de la lengua rural, se argumenta que la ingenuidad del habla guajira sonaría vulgar o mala poesía en francés, como si esta lengua no pudiera alojar, precisamente, lo ingenuo. De igual manera, del “créole” de los esclavizados se predica su carácter “naïf” y encanto (“charme”) como argumentos para registrar esta lengua en tanto tal. El hecho de que estos sean los únicos argumentos esbozados por la Condesa y que, junto a las voces de los guajiros y negros, se sume la de las jóvenes cubanas blancas al conversar y dirimir sobre temas amorosos, parecería decirnos que aquello que se resiste a pasar al francés, o que es digno de ser notado en su especificidad, es cierto carácter de inocencia y pudor relacionado a lo sexual que se perdería con la traducción. Sin embargo, el hecho de que, al menos en el caso de guajiros y negros, la emergencia en vernáculo de sus voces se produzca también en otro tipo de escenas, nos permite pensar en otras motivaciones que las alegadas por la autora.

Podríamos preguntarnos si no hacer intervenir la mediación de la traducción (que en la Condesa es siempre una operación ordenadora y jerarquizadora) no supone el riesgo de la igualdad (a la manera de las cubiertas). Los efectos y procedimientos son, en rigor, los mismos. Tanto en las cubiertas como en estas voces de los otros (que constituyen una suerte de “exofonía” interna⁴³) aflora el carácter entremediado de las interacciones, el asumido

⁴² También uno de los esclavizados salva al amo haciéndolo regresar a la casa: “Mais son nègre, saisissant vigouusement par le bride le cheval du maître et le faisant retourner: ‘Mi amo, allez-vous-en!.. Je m’entendrai avec eux’” (XX, 162)

⁴³ En *Los muertos indóciles*, Rivera Garza (2013) rescata el concepto de exofonía de Marjorie Perloff para referirse a toda escritura que abraza “la condición migrante de la lengua” (133). Adaptamos este concepto para referirnos aquí a la condición

riesgo del desentendimiento, la suspicacia en relación a los poderes de la traducción y la posibilidad de una aproximación material, tangible, con otras lenguas y variantes. Sin embargo, contra ese riesgo cabría decir que el fondo social es tan desigual que ni siquiera precisa ser “producido” por la actividad traductoria: es el abismo social entre amos y esclavizados el que asegura que la diferencia sea armoniosamente audible y aun categorizada como peculiar encanto.

Por otro lado, podríamos argüir también que la no traducción de las voces de los esclavizados se debe a que tal operación supone en la Condesa una funcionalidad crítica (crítica de las peculiaridades cubanas cuando son contrapuestas al universo francés) que aquí se encontraría sin materia: a pesar que la esclavitud sea una diferencia con aquel universo, sabemos que el liberalismo de la Condesa no llega a impugnar la esclavitud sino tan sólo la trata. Y aun, de pensar en la autofiguración extranjera de la Condesa, podríamos arriesgar una hipótesis más: quizás la motivación de evidenciar la materialidad de estas voces sea la propia escucha, ya peninsular/española, de Merlin. Sus oídos rescatan, pueden oír, aquello que desentona de las sonoridades metropolitanas. La Condesa escucha ya no sólo como extranjera, sino, para decirlo de forma más específica, como española, con una “oreja” española. Y, en este sentido, el registro del habla de lo que podemos entender como los sectores subalternos de la isla nos permitiría trazar un potencial (y ficcional) mapa glotopolítico de la Cuba de la primera mitad del siglo XX: en ella los señores, los criollos blancos, no poseerían en su lengua mayores trazos distintivos que la metrópoli colonial. Quizás por ello sus intervenciones se registren en francés, no habría allí nada que perturbe la forma en que la Condesa concibe la lengua española, aquello que podríamos entender como su ideología lingüística⁴⁴ sobre esta lengua. La asimetría, lo inasimilable, se aloja

forzosamente desplazada de los esclavizados y a sus efectos lingüísticos al interior de los países receptores del tráfico negrero.

⁴⁴ Nos referimos al concepto de ideología lingüística de Paul Kroskrity: “Language ideology (...) ‘refers to the situated, partial, and interested character of conceptions and uses of language.’ These conceptions, whether explicitly articulated or embodied in communicative practice, represent incomplete, or ‘partially successful’, attempts to rationalize language usage; such rationalizations are typically multiple, contextbound,

en aquello que a Merlin le resuena ya como diferente y presentarlo en sus cartas como tal, sin la mediación de la traducción (o con una traducción instrumental y/o lateral) parece invitar a su lector francés (al menos a aquel que “sabe algo de español”) a que aprecie, de forma tangible, esa diferencia. Por cierto, dejar al descubierto esta (para decirlo con Campany) “gracia, y sal de la expresión” (Campany, 1776: xv) supone dirigirse a un público heterogéneo. Ya no se trata aquí de un destinatario que se suponga uniforme, como si la falta de homogeneidad lingüística de la isla (aquella que dice precisamente su variedad racial y social) llamase también a la falta de homogeneidad de su destinatario.

La travesía trasatlántica de *La Havane* a *Viaje a La Habana*

De las 36 cartas originales de *La Havane*, sólo se traducen y publican diez en su versión en español, *Viaje a La Habana*⁴⁵. La reducción involucra también capítulos más breves, ya que no son pocos los fragmentos suprimidos en las diez cartas seleccionadas. Méndez Rodenas (1998) ha señalado que la propia condesa dividía las cartas de *La Havane* entre aquellas “políticas o severas” y otras más bien “entretenidas o literarias”, una distinción que parece esencial para comprender el tenor de cada una de las ediciones⁴⁶. Esta división,

and necessarily constructed from the sociocultural experience of the speaker.” (Kroskrity, 2003: 497).

⁴⁵ Trabajaremos con la primera edición en español, de 1844, publicada en Madrid por la Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica. Indicaremos el número de la carta en números romanos y a seguir la paginación correspondiente.

⁴⁶ “Merlin herself underlined the gender division at the core of her travelogue when she classified parts of *La Havane* into “severe” or political letters and “entertaining” or literary ones; in her correspondance with Philarète Chasles, she indicated that the French edition would contain “las cartas más severas”, and asks him “¿Has suprimido algunas cartas de la edición inglesa, para no dejar más que la parte divertida?” (Méndez Rodenas, 1998: 36). Regazzoni cita esta carta de Merlin a Philarète Chasles: “Haz de tal forma que cada cual se crea una excepción. Te ruego que hagas esa modificación en la edición inglesa. En cuanto a la francesa, tendré tiempo de revisar yo misma. Hay que suavizar algo las cartas de los Estados Unidos y acerca del Gobierno de La Habana; este último retoque, que debe establecer la armonía de los colores y suavizar las asperezas del cincel (...) Pienso también, después, que hay que hacer sin vacilar la edición inglesa, reunir las cartas que halles más a propósito, para triunfar en ese país, y

realizada en correspondencia con Philaréte Chasles, un profesor y traductor del Collège de France, muestra una Merlin muy consciente de la conveniencia política de cada una de las ediciones y que promueve, en razón de esa consciencia, adecuaciones para lograr aquello que se asume, de forma muy moderna, como el éxito autoral (así sobre la edición inglesa, la Condesa le escribirá a Chasles que “Pienso también, después, que hay que hacer sin vacilar la edición inglesa, reunir las cartas que halles más a propósito, para triunfar en ese país”; Merlin, *Correspondencia íntima*: 53, apud Reggazoni, 2013,: 59).

Siguiendo las modificaciones que cree conveniente para la edición en español, la primera carta de *Viaje a La Habana* es una versión de la carta número XIII de *La Havane*. La supresión de las doce cartas anteriores lleva a que el inicio del libro nos presente una Merlin ya a punto de desembarcar en Cuba, sin las aflicciones de su embarque en Bristol, las diversas peripecias del viaje trasatlántico y, sobre todo, su pasaje por los Estados Unidos que la expone a la, para la Condesa, tan perturbadora experiencia de la igualdad republicana. Desde esa primera carta, la sucesión es recíproca entre ambas ediciones hasta la carta número cinco (es decir la carta II de *Viaje a La Habana* corresponde a la XIV de *La Havane*, la III a la XV, la IV a la XVI, y la V a la XVII). Este paralelismo se interrumpe en la sexta carta de *Viaje a La Habana* (correlativa a la XIX de *La Havane*), ya que se suprime la carta XVIII de la edición francesa, una de las tantas que Merlin dedica a contar la historia de la isla. El mismo salto ocurre en la carta VII de *Viaje a La Habana*, ya que la misma corresponde a la número XXI de *La Havane*, al omitirse la carta XX de esta edición (famosa por las opiniones de la Condesa sobre los esclavos en Cuba y que saldría publicada, con apenas algunos cambios, en la *Revue des deux mondes* en 1841). Desde la carta VII de la edición española se retoma la correlación con la francesa (o sea, la carta VII de *Viaje a la Habana* es la XXI de *La Havane* y la VIII, la número XXII), dándose un nuevo salto en la número IX que se corresponde a la carta número XXIX de *La Havane*. Algunas de las cartas

dejar reservadas, para la edición francesa, las cartas más severas; si no tienes tiempo para prestar tu atención y dar la última mano a la obra, te agradeceré hagas con todo un paquete y me lo envíes por la diligencia: lo pondré en orden y haré lo mejor que puedo.. (Merlin, *Correspondencia íntima*: 53, apud Reggazoni, 2013: 59)

omitidas en este salto son precisamente aquellas en las que la Condesa expone centralmente sus diferencias y críticas respecto a la administración colonial.

La materia de las cartas XXIII y XXIV constituye de hecho un terreno fértil para exponer esas críticas. La carta XXIII se explaya sobre las leyes y la administración de justicia en Cuba, y la XXIV sobre su gobierno. Sin embargo la XXV, dirigida a George Sand, posee una motivación de otra naturaleza para ser suprimida: ciertas consideraciones de Merlin sobre las mujeres cubanas que ya habían generado malestar al ser publicadas en “Diario de la Habana” en 1843⁴⁷. Y lo mismo podría afirmarse de la supresión de las cartas XXVI, XXVII y XXVIII: no hay en ellas críticas directas al orden colonial. La carta XXVI describe y pondera el potencial de la agricultura en Cuba, y las numeradas como XXVII y XXVII se dedican, la primera, al cultivo del tabaco en la isla, y la segunda, a un magnífico diagnóstico de lo que la Condesa entiende por las posibilidades de desarrollo de “la civilización intelectual” en La Habana. De esta manera, resulta evidente que el recorte de una edición a otra obedece a algo más que, como siempre se ha dicho, el notorio cuidado en evitar la censura del gobierno metropolitano español (algo que no sólo es el móvil de la omisión de cartas enteras, sino también de la supresión de numerosos fragmentos en aquellas que lograron migrar a *Viaje a La Habana*⁴⁸).

⁴⁷ La carta fue publicada en “Diario de La Habana” bajo el título de “Las mugeres de la Habana” el 10 y 12 de septiembre de 1843. Mendez Rodenas relata que “Un habanero disfrazado bajo el pseudónimo de ‘Chucha’, probablemente Agustín de Palma, publicó una enérgica respuesta en las páginas del faro Industrial de la Habana (21, 24, 28 septiembre, 1943)” (en Merlin, 2008: xiii).

⁴⁸ Por ejemplo, en la carta XIV de *La Havane*, en un momento descriptivo de la ciudad, leemos que “A ces murs épais, à ces grilles dont les pointes aigües et meurtrières se dessinent au loin sur chacun de ses étages, je reconnais la *carcel* de Tacon. L’ancienne prison n’ayant pas suffi à ses inexorables sévérités, il en fit bâtir une qui est immense comparativement aux autres bâtiments de la ville, apparemment dans l’intention d’y loger un jour tous les habitants (XIV, 285). El mismo pasaje en la carta II de *Viaje a la Havana* es más breve: “En estos espesos muros, cuyas agudas y mortíferas puntas se descubren à lo lejos sobre cada uno de los pisos, reconozco la *cárcel* de Tacon” (I, 8). El resto del fragmento, sobre la nueva cárcel y su capacidad de encarcelar un día a toda la población de la ciudad, ha sido, obviamente, suprimido. De la misma manera, la afirmación que realiza la carta XXX de *La Havane* sobre el hecho de que “ici nous n’avons pas de peuple ni de misère” (XXX, 131), como todo el fragmento que la antecede y en el que se presenta un rotundo cuadro de la pobreza en Europa, han sido

Por cierto, la supresión de las cartas en las que se exponen detallados conocimientos sobre educación, economía, historia y geografía cubana, despojan a Merlin de su voz más intelectual y liberal, convirtiéndola menos en una pensadora reformista que asume la conflictividad de ciertos temas públicos, que en una escritora de cuadros de costumbres, un género que la autora afirma conocer muy bien⁴⁹. Finalmente, el capítulo X de la versión española se corresponde al XXX de *La Havane*. De esta manera, menos que seguir a la Condesa en sus últimos días por la ciudad y en sus usuales aflicciones en el embarque (como en la carta XXXVI de *La Havane*), *Viaje a La Habana* prefiere rematar con una carta que describe la rutina urbana habanera, priorizando la perspectiva que se tiene de la vida en la ciudad, a través de los paseos en quitrin y volanta⁵⁰. Se confirma así la centralización del libro desde

omitidos en la carta X de *Viaje a La Habana*. La nota 3 a la carta XV de los “Éclaircissements” (que junto a las “Pièces justificatives” siquiera aparecen en la versión en español) realiza una afirmación que no podría atravesar la barrera de pintorequismo y supresión de la mirada crítica inherente a *Viaje a La Habana*: “Le climat n’est pas la seule cause de cette insouciance oublieuse, de cette indifférence inactive du caractère des Havanais: elle est particulièrement le résultat des mauvaises institutions. (...) Les vertus publiques, à La Havane comme ailleurs, ne sauraient éclore que d’un bon système de gouvernement” (*La Havane, Tomo III*, 424). Otras veces se trata de reenunciaciones casi imperceptibles. Así, mientras el texto francés se refiere al gobierno del General Tacon como una dictadura (“la dictature du général de ce nom”; XVI, 361), la versión española prefiere evitar esa atribución: “durante el gobierno de este general”; IV, 29). En ciertas ocasiones estas reenunciaciones buscan atenuar las usuales descripciones feístas que se hacen sobre los esclavizados (así mientras que la mulata Dominga es referida en el texto francés como “vieux monstre” -XIV, 287-, en español se prefiere decir “antiguo espectro”; II, 9), o a reducir analogías por lo demás europeas (por ejemplo, en la carta XVII se afirma que “Cuba n’a pas d’histoire, point de pyramide, point de donjon” -XVII, 351- mientras que la edición española dice escuetamente “Cuba no tiene historia, no tiene escudo de armas”; V, 31).

⁴⁹ Así, al describirle, por ejemplo, un velorio cubano a la Vicontesse de Walsh, llega a preguntarse: “n’est-ce pas là un ensemble unique, formé de contrastes inattendus, et n’y trouveriez-vous pas le sujet d’un tableau à décrire? –Vous m’avez fort intéressée, dis je à mon parent; assurément les peintres de mœurs bourgeoises, Charles Dickens, Teniers ou Le Sage, tireraient bon parti de votre velorio” (XXII, 227).

⁵⁰ A la supresión de las peripecias de embarque, desembarque y viaje marítimo de la edición francesa, a la española se le suma también cierta relativa atenuación de la minuciosidad inherente al género diario en algunas de las cartas. Por ejemplo, la carta

aquella mirada costumbrista y se vuelven a omitir las cartas en que Merlin habla desde su voz pública y polémica⁵¹. Son excluídas, por ejemplo, la carta XXXII dedicada a la vida de Bartolomé de Las Casas, la XXXIV en la que expone sus opiniones sobre la conquista de América (con la particular observación de que los daneses habrían llegado antes que los españoles al continente) y la XXXIII, en la que se afirma que a medida que crece la democracia en España, aumenta la dictadura en la isla. Vuelve también a suprimirse una carta de carácter netamente reformista como la XXXI, en la que se habla sobre las posibilidades del comercio en Cuba (con una clara crítica a las diversas formas en que la metrópoli explota a su colonia). Sin que se destaque por críticas a la administración colonial ni por un especial desarrollo reflexivo, se suprime también la carta XXXV, siendo quizás el único motivo de su exclusión, el hecho de que las peripecias narradas (suscitadas por un paseo a caballo por la isla) no se desarrollan en la ciudad sino en la zona rural.

Como es fácil apreciar, *Viaje a La Habana*, aun basándose en algunas cartas de *La Havane*, es un libro que construye o prioriza otro perfil de la Condesa, algo a lo que también colabora la ausencia de las variadas, complejas

IV de *Viaje a La Havana* pierde la referencia del encuentro de Merlin con su hermano, apuntado en la versión francesa con el detalle de la hora del encuentro (“a onze heures du soir”, XVI, p. 348).

⁵¹ Este cambio de una voz reflexiva a una costumbrista es destacado también por Kanzepolsky, a propósito de la omisión de la carta número XX y de la figuración doméstica de los esclavizados en *Viaje a La Habana*: “Nesse sentido penso que é crucial mencionar a omissão, na edição espanhola, da carta ‘Les esclaves dans les colonies espagnoles’, que não por acaso é o primeiro texto que publica de forma independente na *Revue des Deux Mondes* no ano 1841, onde explicita sua posição sobre o tema. Vejo a exclusão dessa carta como central em dois sentidos: não apenas porque reforça as estratégias que a Condesa emprega para poder divulgar seu texto, como também porque a exclusão desta carta, na qual Mercedes Santa Cruz revela seus argumentos em torno dos perigos da abolição e se mostra inclinada ao término paulatino dessa instituição, trará como consequência que em *Viaje a La Havana* sua posição diante da escravidão possa ser lida permeada pelo tecido dos relatos cotidianos, em que os escravos familiares ou os que povoam as ruas fazem parte, uma parte ‘natural’ e inevitável, dos seus dias na ilha. Quero com isso dizer que o olhar que constrói sobre esses sujeitos e as trocas que estabelece com eles não são atravessados pela pretensão de uma perspectiva ensaística, e, sim, fazem parte da paisagem humana com a qual ela se vincula” (Kanzepolsky, 2022: 80).

y explícitas posiciones enunciativas de esta. Mientras que en *La Havane* encontramos, como hemos visto, diversos momentos en que la Condesa se va figurando, de manera manifiesta y vigorosa, como mujer, como créole y como extranjera, esto está prácticamente ausente (en virtud de los recortes realizados) en *Viaje a La Habana*, y si algo sobrevive de estas posiciones, es de manera residual, en detalles de enunciación que parecen haber resistido al trabajo de traducción y redelineamiento del texto⁵². Se diría que el texto en español busca substituir aquellas figuraciones de la Condesa por las que Gertrudis Gómez de Avellaneda labra en la introducción que, bajo el título de “Apuntes biográficos de la Señora Condesa de Merlin”, escribe para *Viaje a La Habana*. En este paratexto, el acento está menos en la condición de criolla que en la de “expatriada”. No estamos afirmando que Avellaneda desconozca la dimensión criolla de Merlin (a la que llega a nombrar como “la distinguida criolla”; *Viaje a La Habana* VI), sino que el énfasis de su figuración de la Condesa está en su extranjería, y particularmente, no en su extranjería como europea en Cuba (como *La Havane* lo deja transparecer frecuentemente), sino en su extranjería como cubana en Europa:

¡Venturoso, ha dicho el cisne de Cuba, venturoso aquel que no conoce otro sol que el de su patria!

⁵² En la segunda carta, Merlin admite (como en el original) que “El corazón se me oprime, hija mía, al pensar que vengo aquí como una extranjera”; II, 10). Quizás en razón de este autoreconocimiento como extranjera, es que se refiere a los habaneros en tercera persona (“hay en estas gentes algo de simpático y acariciador”; III, 18). También en la carta VIII, al dirigirse a una “querida vizcondesa” (que no es otra que la Vicomtesse de Walsh de la carta XXII de *La Havane*) se enuncia en primera persona del plural en tanto europea: “En nuestra Europa todos los matices se confunden, y forman, por decirlo así, un crepúsculo indeterminado; aquí los colores son vivos y exactos, y las costumbres están impregnadas de una gracia natural y espontánea que no puede ser más extraña a nuestro modo habituado de vivir” (VIII, 60). En la carta IX se refiere a Cuba, no como “mi país” sino como “este país”: “No podéis figuraros el efecto de esta metamorfosis mágica, de estos perfumes embriagadores que exhalan las frutas mezcladas con el aroma de las flores. Tienen algo de refinado, y estan muy en armonía con la vida sensual de este país” (IX, 70). Con todo, estos pocos rasgos enunciativos que colocan, si se quiere, a la Condesa en tanto extranjera, procuran ser corregidos. Por ejemplo, en la cita en que Merlin se refiere al velorio cubano como algo digno de una escena de costumbres, el original francés dice, “votre velorio” (ver nota 45), mientras que la edición española opta por “nuestro velorio” (VIII, 65).

¡Nada, en efecto, es tan amargo como la expatriación, y siempre hemos pensado como la gran escritora que juzgaba los viajes uno de los más *tristes placeres* de la vida.

¿Qué pedirá el extranjero à aquella nueva sociedad que le recuerde una felicidad pasada, ni le presagie un placer futuro? ¿Cómo vivirá el corazón en aquella atmósfera sin amor?

Existencia sin comienzo, espectáculo sin interés, detrás de sí unos días que nada tienen que ver con lo presente, delante, otros que no encuentran apoyo en lo pasado, los recuerdos y las esperanzas divididos por un abismo, tal es la suerte del desterrado.

Hay aún en aquellos males que puede causarnos la injusticia de los compatriotas algo de consolador: podemos quejarnos y perdonarlos; pero ¿con qué derecho nos quejaríamos de los que no tienen respecto a nosotros ningún deber, ningún vínculo? ¿A qué lloraríamos si nuestras lágrimas no pudieran conmover? ¿Qué valdría nuestro perdón si no le concediese el afecto sino el desprecio ó la impotencia del odio?

Así como en las familias hay lazos de unión entre los que comenzaron la vida bajo un mismo cielo: hay simpatías que en vano se quisieran destruir: hay unos mismos hábitos, y con corta diferencia una misma manera de ver y de sentir. Es fácil hacerse comprender por aquellos de quienes es uno largo tiempo conocido; pero el extranjero necesita explicarse. Faltan la ternura que adivina y la costumbre que enseña. El extranjero es interpretado antes de ser conocido.

Estos inconvenientes añejos a la vida del expatriado, son mayores todavía en las personas que, como aquella que nos ocupa, están dotadas de un carácter y de un talento extraordinario, porque tales seres son ya por su naturaleza extranjeros entre la multitud, y llevan consigo una sentencia de aislamiento y un sello de desventura (*Viaje a La Habana*, IX-X).

Esta presentación de Merlin como expatriada, es decir como alguien, según la forma en que Avellaneda entiende este término, con una existencia temporalmente fragmentada (días “que no encuentran apoyo en lo pasado”), sin vínculos ni afectos con la tierra anfitriona (un “desterrado”), y como aquel que es objetualmente interpretado (“El extranjero es interpretado antes de ser conocido”), difícilmente condice con la Merlin de *La Havane* pero ciertamente sí, por los recortes efectuados, con la de *Viaje a La Habana*.

En esta obra se oblitera lo que la Condesa tiene de europea, su ver y escuchar a Cuba desde ese lugar, dejando en un rotundo primer plano, desde el inicio de la primera carta, la alegría del “expatriado” por el regreso a su tierra. *Viaje a La Habana*, habíamos dicho, privilegia como comienzo una declaración

de éxtasis (“ ¡Estoy extasiada! Desde esta mañana respiro el aire tibio y amoroso de los Trópicos”; I, 1), éxtasis que se continúa al segundo día con un saludo enfervorizado y de carácter maternal:

¡Salud, hermosa patria mía! En los latidos de mi corazón, en el temblor de mis entrañas, conozco que ni la distancia, ni los años han podido entibiar mi primer amor. Te amo, y no podría decirte por qué; te amo sin preguntar la causa, como la madre ama á su hijo, y el hijo ama á su madre; te amo sin darme, y sin querer darme cuenta de ello, por el temor de disminuir mi dicha... ¡Cuando respiro este soplo perfumado que tú envías, y lo siento resbalar dulcemente por mi cabeza, me estremezco hasta la médula de los huesos, y creo sentir la tierna impresión del beso maternall! (I, 2)

El recorte y reordenamiento posiciona y realza no solo otro final, sino otro punto de partida y, fundamentalmente, otro sujeto enunciator. Aquí no hay lugar para una madre adoptiva, como sí se reconoce en *La Havane* desde su dedicatoria (“La France, ma mère adoptive”; I, 2) sino el (fugaz) retorno romántico a una madre original.

Luego de haber analizado los dobleces del sujeto enunciator en *La Havane* y su funcionalidad ideológico-lingüística (la traducción al servicio de un orden social desigual), podríamos preguntarnos entonces por los efectos del adelgazamiento enunciativo que señalamos en *Viaje a La Habana*. Para esto quizás sea necesario volver una vez más al proyecto que suscitó la escritura y publicación de *La Havane*, y tal vez retroceder aún un poco más.

Sylvia Molloy, al analizar *Mes douzes premières années* (libro que Merlin publica en 1831) estudia cómo la futura Condesa figuraría su infancia como un “trabajo de remiendo” (Molloy, 1996: 127) de algunas de las opresiones que los esclavizados padecieron bajo el dominio de su familia. La yuxtaposición de esa intencionalidad reparadora con la dedicatoria que acompaña *La Havane*, es realmente significativa. En la misma Merlin no sólo deja claro desde donde escribe (desde su “mère adoptive”), sino también su intención, la de ofrecerles a sus compatriotas estas cartas como una obra de restitución: “A mes compatriotes. Je vous dédie ce livre, ou plutôt je vous le restitue, mes chers compatriotes” (I,1).

Cabría indagar qué es lo que Merlin desea restituirles a los cubanos y, a juzgar por la otra dedicatoria que acompaña al original francés, aquella que le dirige al gobernador-general de Cuba, Capitán General O'Donell, no sería arriesgado afirmar que lo que la Condesa desea restituirles a sus compatriotas es una Cuba con los remedios (o “remiendos”) que la curarían de sus males: “En dévoilant ses maux à la métropole, en indiquant les remèdes a y opposer, j'appelle à votre àme généreuse” (I, sp). Como sabemos, esta indicación de los males, como de sus remedios, es lo que fue cuidadosamente botado de la versión española prefaciada por Avellaneda, una vez que el cambio de lector, la sujeción a la posible censura de la metrópoli y la reconversión de su figuración enunciativa apagan, o mejor, amputan aquel complejo sujeto en tránsito que era la Condesa en tanto traductora. Por cierto, si volvemos a la introducción de Avellaneda, es claro que nada podría restituirle el desprovisto expatriado a su patria. A lo más, lo único que puede ofrecerle es un melancólico servicio de amor:

aquellas glorias trasplantadas á extrañas regiones no son por cierto inútiles á la patria: no son por cierto ingratas al cielo privilegiado que les dio vida.

El poeta proscrito cantó en el continente mejicano á la rica perla de los mares, y entre los tronantes raudales del Niágara resonaron melancólicamente recuerdos tiernísimos del perdido Almendares.

La escritora traza á orillas del Sena cuadros deliciosos de su hermosa patria: en ella piensa, con ella se envanece, á ella consagra los más dulces sentimientos de su corazón, y los rasgos más bellos de su pluma, haciendo envidiar a la Europa el pais que produce tan hermoso talento, y el talento que puede pintar tan hermoso país”(*Viaje a La Habana*, VI).

A la Merlin crítica, aquella de la voz pública, aquella que le restituye a sus compatriotas una Cuba “curada” o “remendada”, algo que puede ofrecer gracias a la distancia que le otorga su calidad de extranjera (y las luces de la civilización que nacen de la ciudad donde habita), Avellaneda opone una “expatriada” que pintaría, por melancolía (como Heredia), los recuerdos de su lugar patrio, haciéndose una suerte de refugio en esa tierra inhóspita que es la extranjera. La condición de “expatriada” de Avellaneda invierte de esta manera desde donde se está considerando la extranjería y por esto si, para la autora de *Sab*, Merlin (a la manera del “radicante” de Bourriaud) es una de

“aquellas glorias trasplantadas á extrañas regiones” (V-VI), los habaneros son para la Condesa “plantas europeas trasplantadas á esta isla” (III, 19)

El recorte y el paratexto introductorio alteran entonces el diseño enunciativo que la autora había delineado para *La Havane* y, por consecuencia, su funcionalidad se ve también conmovida. Y es que, en rigor, no es necesario ni interesa en *Viaje a La Habana* construir una Merlin mediadora entre mundos lingüísticos y culturales. La Condesa no precisa explicar aquí lo diferencial no equivalente para el otro francés, perdiendo así la visibilidad de su lugar de mediación, aquel que en ocasiones aprovechaba, como vimos en apartados anteriores, para exponer la dimensión crítica de su voz pública. En definitiva en *Viaje a La Habana* no se le permite a la Condesa su rol de remendadora. A la par, en *Viaje a la Habana* desaparece el juego que se daba entre mostrar o traducir las voces de los otros: el español normativo amalgama la experiencia. Se pierde aquí la decisión que hacía escuchar a los criollos propietarios en francés y a los guajiros y negros en español (o en aquello que la Condesa llamaba créole). De esta manera, si en *La Havane*, por sólo colocar un ejemplo, escuchábamos hablar de manera característica a la esclavizada al servicio personal de Conchita (“- ¿Su melcé há bailao mucho niña?”; XXIX, 45), en *Viaje a La Habana* escuchamos una lengua corregida y normativa (“¿Su merced ha bailado mucho, niña?”; IX, 77). Evidentemente la Condesa se deshace, en *Viaje a La Habana*, de su oreja española pues se trata, recordemos, no de una extranjera en Cuba, sino de una melancólica expatriada en Europa: un pasaje en el que parece no poder oírse la singularidad lingüística cubana. Observemos que en la misma carta XXIX de *La Havane* la atribulada Conchita le pregunta a Claudio y a su amigo “¿Allez-vous recommencer vos *chirigotas*?” (apuntándose en nota que *chirigotas* significa “Mauvaises plaisanteries”; XXIX, 37), mientras que el texto en español nos deja oír una lengua menos marcada en la que la singularidad enmudece: “- ¿Vais á empezar ya con vuestras gracias?” (IX, 73)

La condición de “transplantada” o de “expatriada” invocada por Avellaneda implica, así, cierta mutilación (textual y figurativa) que priva a la Condesa de su papel de “remendadora”; la priva, enfin, de aquella “restitución” que pretendía hacerles a sus compatriotas y, con eso, priva

también a los lectores en español de depararse con un texto que se articulaba, como vimos, a través de cierta dinámica traductoria que postulaba y presuponía la asimetría de los ámbitos puestos en juego en esa mediación.

Quizás por ese carácter mutilado, Caballero Wangüemert (2006) habla de *Viaje a La Habana* como de un texto fragmentario, algo que puede sostenerse desde muchos otros aspectos. Las cartas en español no poseen, por ejemplo, la indicación explícita de su destinatario, aunque al mismo tiempo, de forma imprevisible y al parecer azarosa, el nombre del mismo suele emerger durante el desarrollo de las mismas. En la primera carta podemos saber que la Condesa se dirige en ocasiones a su hija y en la quinta, a un conde, pero no tendremos manera de saber que este conde es el Comte de Tracy, como lo revela la edición francesa. De la misma manera, en la carta VIII Merlin se refiere de forma genérica a un “amigo mío” (VIII, 49); jamás sabremos que este amigo es el “Marquis de Curtine” como se hace constar en *La Havane*. Por último, en por lo menos una ocasión, el destinatario concreto de la carta se transforma en el lector en tanto narratario invocado: así el “Comme vous voyez, mon cher marquis, Cuba manque de la poésie des souvenirs” de *La Havane* (XXI, 201), se transforma en *Viaje a La Habana* en “Ya lo veis, á Cuba le falta la poesía de los recuerdos” (VII, 56). La supresión de la indicación explícita del destinatario al comienzo de cada carta obliga, por otro lado, a tronchar los primeros párrafos de las cartas VI y VII en los que la Condesa le explica a sus alocutarios (Madame Sophie Gay y el Marqués de Custine) la razón de escribirles sobre, respectivamente, las “scènes primitives et piquantes” de los guajiros⁵³ y sobre

⁵³ Transcribimos la cita completa del fragmento suprimido en *Viaje a La Habana*: “Vous est-il arrivé quelquefois, ma chère amie, de repousser avec dégoût le lieu commun qui règne dans notre monde européen, les choses convenues, le théâtral et le factice dont les vieilles sociétés sont pleines? Que je regrette de ne pas vous avoir près de moi, et de ne pas jouir avec vous de ces scènes primitives et piquantes, de ces caractères spontanés, de ces saillies de passion et d'esprit qui ne doivent rien à la civilisation, et qui vous charmeraient si vous étiez ici! Ne seriez-vous pas heureuse, par exemple, de causer avec un guajiro, produit singulier de l'Espagne et de la vie sauvage?” (XIX, 45-46). La omisión de este incipit conlleva también otros pequeños cambios a lo largo de esta carta, pues la aseveración de que “Nos *guajiros* sont inconstants” (XIX, 51) o la que los sintetiza como “Écuyer, poète, galant chanteur, joueur, troubador” (XIX, 58) se realizan en *La Havane* a partir de aquella mirada primitivista y desde la refinada civilización atribuida a Madame Sophie Gay.

la forma en que los cubanos se relacionan con la muerte. Estos temas en *Viaje a La Habana* ya no se pretextan a partir de la curiosidad que podría suscitar, para una dama parisina, la rústica vida en los trópicos o el interés que podrían tener las reflexiones sobre la muerte en un ambiente con “plus de nature que d’art” (XXI, 180-181) para un sujeto de “esprit philosophique” (XXI, 180), como el Marqués de Custine. Diferentemente a esa motivación a partir de la interlocución, la emergencia de estos temas, se justifica en *Viaje a La Habana* exclusivamente a partir de los intereses de la propia Condesa, modificando en gran medida la figuración de sus inquietudes de un libro a otro. El minucioso sumario que en *La Havane* antecede a cada una de las cartas es, además, muchísimo más breve en la versión española, y llega incluso a ser excluido en la carta VI (correspondiente a la XIX de la versión francesa), como si hubiera cierta resistencia a semejante objetivación de los diferentes aspectos culturales tratados en la misma. Las ocasionales correcciones de estos sumarios en la versión española muestran, finalmente, que lo que se busca es adaptar los textos al nuevo público. En la carta VIII de *Viaje a la Habana*, por ejemplo, en la que se reflexiona, como ya aludimos, sobre la forma en que los cubanos viven la muerte (y que se refiere especialmente al abandono en que se encuentran los sepulcros ilustres, como el de Colón, o aun el de la propia familia de la Condesa), el ítem inicial del sumario no es, como en francés, “La mort à la Havana” sino el menos literal (y, de alguna manera, menos luctuoso) “La vida en La Habana”. Todas estas modificaciones, sumadas a los cambios de puntuación y de distribución de los párrafos, hacen que *Viaje a La Habana* asuma un carácter menos orgánico que el original francés y que devenga, en cierto sentido, un texto más moderno.

No sabemos quien ha sido el traductor/adaptador que convirtió *La Havane* en *Viaje a La Havana*. Avellaneda, en su texto introductorio, da las gracias “á aquellos á quienes debemos la esmerada traducción” (*Viaje a La Habana*, xv), refiriéndose así a un enigmático plural que no sería la Condesa. Adriana Méndez Rodenas, en su introducción a la edición crítica de *Viaje a La Habana*, afirma que “no se sabe a ciencia cierta quién tradujo el *Viaje*: si la Condesa misma, en uno de esos atardeceres grises de París, o si contrató a algún olvidado compatriota para vertir su obra maestra al idioma de los criollos de la

isla” (en Merlin, 2008: xxiii)⁵⁴. Sea como fuere, lo cierto es que el texto para adaptarse a su circulación en español debió ser fuertemente amputado. Decíamos un poco antes que *Viaje a La Habana*, en razón de su fragmentación, parecía un texto más moderno. No sería osado arriesgar que la reconfiguración de la figura de la Condesa fortalece esa fortuita modernización textual. En español, la Condesa pasa de ser una bien construida y concienzuda femme/étrangère/créole a un mero e imprevisible efecto de los recortes y amputaciones textuales. Son esos recortes los que eliden las mediaciones para un público externo, reduciendo, a través de la condición de “expatriación”, a Merlin y a su propio texto a la seca condición de desterrado. Como si la versión española ganase el mismo estatuto de aquellos hombres y mujeres que fueron forzados a atravesar el Atlántico y de lo cuales se esperaba que olvidasen sus territorios e identidades de origen, el paratexto de Avellaneda acaba habilitando el despojamiento inherente a la esclavitud como una forma de relación intertextual: el nuevo texto puede sobrevivir al precio de una pérdida o de una serie de mutilaciones significativas, aquellas que evidenciarían a la traducción como una máquina al servicio de la perpetuación de un orden social reificado. La mutilación del texto lo despoja así de su carácter más conflictivo.

Con todo, es interesante preguntarse también por lo que parece permanecer en ambos textos. No todas las críticas a la administración colonial desaparecen. Por caso, la que se le formula al gobierno colonial por cerrar los ojos frente a la usura que sufren los propietarios de tierra por parte de los comerciantes cubanos en el capítulo XVII de la versión francesa, aparece

⁵⁴ Falta un estudio detallado que pueda determinar, en base a rasgos de traducción, si *Viaje a La Habana* ha sido traducido por la Condesa. Apunto un pequeño detalle que me parece relevante para proponer la hipótesis de que la Condesa no podría haber sido quien tradujo esta obra. En el capítulo XV de *La Havane*, la condesa escucha a las mujeres de la casa, echadas en las butacas a la espera de la brisa del mar. Su voz se dice es “câline” (“pendant que les femmes, assises en cercle sur des sièges qui se balancent tout seuls et qu’on appelle *butacas*, parlent entre elles de cette voix câline que tu sais”; XV, 309). La traducción al español dice que esa voz es “un poco metálica” (III, 17). Por las reiteradas veces en que la condesa se refiere a la voz de las criollas en términos que siempre respetan el campo semántico de “câline”, y por la importancia que tiene la escucha en sus cartas, parece muy inverosímil que le atribuyera a sus pares criollas una voz “metálica”.

íntegra en el capítulo V de *Viaje a La Habana* (aunque, discretamente, se prefiera omitir en el sumario el título “Causes de ruine pour les propriétaires”). Permanencias como esas parecen fundamentales para revisitar los intereses que animaron la publicación de la obra en el mundo español. Pero aún más importante nos parece la persistencia, en ambas obras, de la fría representación (a lo Mungo Park)⁵⁵ de la violencia contra los esclavizados negros. Fragmentos como los de la carta XV de *La Havane* y su correlativa III, de *Viaje a La Habana*, en los que se nos relata, con total naturalidad, la crianza de perros para perseguir y trucidar a los esclavizados fugitivos, nos habla de que, más allá de las ideologías que puedan estar operando en ambas obras, las mismas están reunidas en una episteme mayor: aquella que expone, durante la primera mitad del siglo XIX, una mirada europea occidental que subalterniza al otro en base a la diferencia racial.

Bibliografía

- Aubert, Francis Henrick. “Modalidades da tradução: teoria e resultados”. *TradTerm*, 5 (1), primeiro semestre de 1998, pp.99-128.
- Bourriaud, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- Caballero Wangüemert, María. “La condesa de Merlin. Una mujer de frontera que imagina La Habana”. In: *Mujeres, espacio y poder*. Sevilla: ArCiBel, 2006, pp. 9-40.
- Campuzano, Luisa. “¿Un paraíso antillano? Los cafetales de Marie de Régnier y de tres novelistas cubanos”. In: M. Moreau-Lebert / É. Dubesset (eds.). *Cuba dans les Amériques / Relire José Martí au seuil du XXe siècle*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2015:121-135.
- . “Viajeras del siglo XIX: Americanas a Cuba / Cubananas a USA”. *Revista Criando* no. 1, Università degli Studi di Milano, 2018, pp. 35-61.
- Capmany y de Montpalau, Antonio de. *Arte de traducir el idioma francés al castellano: con el vocabulario lógico y figurado de la frase comparada de ambas lenguas*. Madrid: Imprenta de D. Antonio Sancha, 1776.

⁵⁵ Ver nota 16.

- Delorme, Philippe. *L'émergence du mot et de la notion de paria dans la langue et la littérature françaises: La Chaumière indienne, de Bernardin de Saint-Pierre, Le Paria, de Casimir Delavigne, Les Pérégrinations d'une paria, de Flora Tristan*. Mémoire de Master 2, "Master Arts, Lettres, Langues". Université de Pau et des pays de l'Adour, 2015.
- Domínguez, Daylet. "En los límites del discurso esclavista: retórica abolicionista, afectos y sensibilidad en *Los esclavos en las colonias españolas* de Merlin". *Cuban Studies*, n0. 45, 2017, pp. 251-272.
- Hetti Gomes, Mariana. *Autorias do fracasso: uma comparação entre Naufragios, de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca e Travels in the interior districts of Africa, de Mungo Park*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2022.
- Isaacs, Jorge. *María*. Caracas: Ayacucho, 1988.
- Jucquois, Guy & Ferreol, Gilles. *Dictionnaire de l'alterité et des relations interculturelles*. Paris: Colin, 2003.
- Kanzepolsky, Adriana. "Em torno do eu: escritas autobiográficas na literatura hispano-americana". In: Cordiviola, Alfredo; Olmos, Ana Cecilia; Palmero Gonzalez, Elena; Gárate, Miriam. *Temas para uma história da literatura hispano-americana II: Inscrições do sujeito/ Redes do literário*. Porto Alegre: Letra1, 2022, pp. 75-94.
- Kroskrity, Paul "Language ideologies". In: Duranti, Alessandro (edited by.) *Agency in Language. A Companion to Linguistic Anthropology*. Oxford, Blackwell Publishing, 2003, pp. 496-517.
- Martí, José. "Coney Island" (1881). In: *Escenas norteamericanas*. Caracas: Colección La expresión americana, Caracas, 2003, pp. 33-39
- Martí, José. *Nuestra América*. México: UNAM, 1978.
- Méndez Rodenas, Adriana. *Gender and Nationalism in Colonial Cuba*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 1998.
- Merlin, Comtesse La. *La Havane*. 3 Vols. Paris: Librairie D'Amyot, Éditeur, 1844.
- Merlin, Comtesse La. *Les esclaves dans les colonies espagnoles*. Présentation de Adriana Méndez Rodenas. Paris: L'Harmattan, 2006.
- Merlin, Condesa de. *Viaje a La Habana*. Edición Adriana Méndez Rodenas. Doral (USA): Stockero, 2008.

- Merlin, Condesa de. *Viaje a La Habana*. Precedido de una biografía de esta ilustre cubana por la Señorita D.a Gertrudis Gomez de Avellaneda. Madrid: Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica, 1844.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México D.F: FCE, 1996.
- Park, Mungo. *Travels in the Interior Districts of Africa*. London: African Association, 1810.
- Regazzoni, Susanna. *Entre dos mundos. La Condesa de Merlin o la retórica de la mediación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets, 2013.
- Rodó, José Enrique. *Ariel*. Buenos Aires: Losada, 1986.
- Sakai, Naoki. *Translation and Subjectivity. On "Japan" and Cultural Nationalism*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1997.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*. Edição Crítica por Javier Fernández. 2a ed. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996.
- Suchet, Myriam. *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris: Garnier, 2014.
- Tristan, Flora. *Les pérégrinations d'une paria*. Paris: François Maspero, 1980.

DE NOSOTRAS MISMAS Y DE LAS OTRAS: LA CONDESA DE MERLIN Y FREDRIKA BREMER EN CUBA

Adriana Kanzepolsky¹

“Ay, que este paraíso terrestre haya de estar siempre envenenado por la vieja serpiente”, Fredrika Bremer, *Cartas desde Cuba* (1851). “No hay pueblo en La Habana: no hay más que amos y esclavos”, Condesa de Merlin, *Viaje a La Habana* (1844). “[...] [Q]ue el esclavo es un ser muerto ante su señor”, carta de Juan Francisco Manzano a Domingo del Monte (1835).

Si nos fijamos en las fechas de las citas: las primeras, de dos viajeras, una cubana que visita la Isla después de décadas de vivir en Europa, y una sueca que la recorre durante un par de meses como parte de un tour más amplio y la tercera, de un esclavizado, vemos que la distancia temporal entre las mismas es sólo de algunos años. Por otra parte, cuando pensamos que Manzano publica - le publican - *Autobiografía del esclavo poeta* en 1844 y la cita corresponde al momento de escritura de ese texto, el plazo se abrevia. Me detengo en la proximidad de las fechas porque me interesa pensar en esas escrituras, en los

¹ Adriana Kanzepolsky (Argentina). Es profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidade de São Paulo. En los últimos años publicó, entre otros, *Tamara Kamenszain por Adriana Kanzepolsky*, “Que la memoria no falte: linajes poéticos y linajes familiares”, “Intervenções críticas/Inscrições subjetivas” y “Entre la familiaridad y la extrañeza: los judíos rusos en las cartas de Josep Sabah desde el litoral entrerriano”.

textos de donde tomé las citas, como textos contemporáneos que, desde posiciones de enunciación diversa, en ocasiones antagónicas, se detienen o merodean sobre los cuerpos de los negros esclavizados, cuerpos que a veces escudriñan, como en el caso de la Condesa. A la vez me interesan porque a pesar de la cercanía temporal y de que el espacio geográfico sobre el que se detienen es el mismo, o a pesar de que las tres son escrituras organizadas en torno a la experiencia de los sujetos –son escrituras subjetivas- se trata de narraciones cuyas propuestas no postulan un diálogo entre sí. Es más, diría que cada una de ellas se presenta como un relato vuelto sobre sí mismo y de carácter fundacional².

En ese sentido, podemos pensar en esos tres textos (las dos colecciones de cartas y la autobiografía de Manzano) como paralelos y simultáneos, aunque desconocidos entre sí. Si, como sabemos, Merlin acude a los escritores cubanos de la época para que la ayuden a componer sus cartas, para que le den informaciones; si Gertrudis Gómez de Avellaneda la prologa; si por otra parte,

² En tren de seguir pensando similitudes: los tres se publican fuera de la Isla y dos de ellos fueron escritos en lenguas extranjeras. Sobre ese aspecto, cabe recordar que *Viaje a La Habana* se publica en castellano el mismo año en que sale *La Havanne* en francés. Como se sabe, la versión en castellano es una selección de diez cartas llevada a cabo por Merlin, por lo que, en algún sentido, constituye otro libro. Al respecto, pueden confrontarse los ensayos Susana Ragazzoni (*Entre dos mundos. La condesa de Merlin o la retórica de la mediación*), Adriana Méndez Rodenas (“Prólogo” a *Viaje a La Habana*) y Pablo Gasparini (“La travesía editorial de la Condesa de Merlin”), quienes, desde distintas perspectivas se detienen en las diferencias entre ambos. Acerca de *Cartas desde Cuba*, de Fredrika Bremer, del que dispongo de una información mínima, vale señalar que la versión en castellano es de 2002 y que la edición y traducción se debieron a gestiones consulares. Por motivos distintos a los que guiaron el recorte de la Condesa, la edición cubana del libro de Bremer se limita a las cartas que ella escribe sobre/desde Cuba, que se inician en la de número XXXI y terminan en la XXXVI. De cualquier manera, en el transcurso de las mismas, particularmente en aquellas que relatan sus visitas a las plantaciones en el interior de la Isla, Bremer hace una serie de observaciones en las que compara el tratamiento dado a los esclavizados en Cuba y en EEUU, lugar del que viene y al que vuelve antes de regresar a Suecia. Es decir que, aunque falten en la edición en castellano las treinta primeras cartas, el recorte posibilita establecer nexos de continuidad con los materiales excluidos.

El caso de Manzano difiere del de estas escritoras, ya que él escribe en castellano, es publicado en inglés en 1844, en la edición de Madden, que compilaba escritos de diversos esclavizados o manumisos, y será publicado en castellano recién en 1937.

Manzano dialoga con algunos de los miembros del grupo a los que Merlin recurre³, entre los cuales Domingo del Monte ocupa un lugar central, son dos escritores que no traman vínculos entre sí sino que siguen vías paralelas⁴. Algo que se exagera en el caso de Bremer, quien se comunicaba en inglés con sus anfitriones, en general extranjeros que vivían en Cuba y eran los dueños de los ingenios azucareros que visita, y en sus cartas, que ofrecen informaciones detalladas acerca de sus contactos cubanos, no existen referencias a que haya tenido trato con los letrados de la época, ni tampoco a lecturas de autores de esa nacionalidad que hubiese hecho durante su estadía.

Pienso que es justamente ese cruce entre la similitud del género, de la época, en la cual el tema de la esclavitud es insoslayable, y la simultánea distancia entre esos textos lo que los vuelve atractivos para pensar en algunos núcleos que se repiten en las cartas de las viajeras, núcleos que las inquietan y las interrogan y que van diseñando un campo de preocupaciones e intereses comunes, en el cual, a pesar de posiciones ideológicas diversas, estar a favor o en contra de la esclavitud fundamentalmente, encontramos convergencias en aquello que interroga la mirada. Hablo particularmente de la diversidad de emociones que produce el cuerpo negro y/o el cuerpo esclavizado⁵.

³ Letrados que la ayudan pero que no quieren ver sus nombres asociados al de ella, ya sea por sus opiniones, ya sea por su condición de mujer. Cfr. al respecto, el ya citado prólogo de Adriana Méndez Rodenas.

⁴ Cabe señalar también que, al menos en la edición en castellano, la Condesa no hace referencia a otros escritores nacionales ni a encuentros con letrados cubanos durante los meses que pasa en la Isla. El objetivo del relato no era hablar de la vida intelectual cubana, algo que seguramente no era interesante para el primer lectorado al que destina su texto, el público francés. Manzano, por su parte, hace muchas referencias a su vínculo con la letra y la literatura pero siempre vinculadas a su constitución como escritor en el contexto de las prohibiciones y vejaciones que sufre.

⁵ Para profundizar en el lugar que ocupan las emociones en la conformación de los imaginarios nacionales en el siglo XIX, conviene consultar *En clave emocional. Cultura y afectos en América Latina* de Ana Peluffo, quien se detiene en el carácter híbrido que adquieren las emociones en los textos de la época, las que nunca aparecerían de forma aislada. Ella reconoce fundamentalmente dos movimientos: uno centrípeto, que busca incorporar, jerarquizándolos, a grupos asimilables a los proyectos civilizatorios y, al mismo tiempo, emociones de carácter centrífugo que buscan expulsar a grupos no deseados. Pienso que si con relación a los grupos negros

En ese sentido, más allá de que como insistentemente se ha trabajado⁶ el cuerpo de Manzano sea uno de los centros de su Autobiografía, su relato es interesante porque se contrapone a los relatos de Bremer y Merlin. En tanto para ellas los esclavizados son un grupo, un conjunto, con rasgos comunes, entre los cuales hay algunos individuos que se destacan por su belleza, su fealdad o por algún tipo de actitud singular, para Manzano el único cuerpo que importa y ocupa el centro de la escena es el propio, en tanto objeto de castigos y privaciones sin fin; lo que se traduce en un cuerpo esmirriado, como escribe: “Yo he atribuido la pequeñez de mi estatura y la debilidad de mi naturaleza a la amargosa vida que, desde trece a catorce años he traído: siempre flaco, extenuado, llevaba en mi semblante la palidez de un convaleciente con tamañas ojeras” (2007, 88).

Pienso, entonces, a esos tres textos como piezas de un rompecabezas que, si los leemos en un cruce van conformando una figura que traduce algunos de los modos en que sociedad y escritura se vinculan en la Cuba de ese momento. No pretendo leerlos integralmente sino interrogar algunas escenas de *Viaje a La Habana* y de *Cartas desde La Habana*, en que la mirada sobre los negros, en particular, sus cuerpos o el eventual trato con ellos surge en los textos y la inquietud que esos cuerpos producen en las narradoras. En algún sentido, me interesa contraponer esas observaciones a los relatos del propio Manzano, alguien que se presenta como individuo y no como representante de un grupo, alguien que, si como dije, habla recurrentemente sobre los castigos y torturas sufridos, se detiene también muchas veces en la ropa con que lo visten, un tópico central en su relato, alrededor del cual construye una perspectiva que difiere absolutamente de la desplegada por las escritoras, en particular, divergente de la mirada que construye Merlin, que siempre los ridiculiza⁷.

prevalece el movimiento centrífugo, es justamente un tipo de emoción híbrida, ya que también los textos buscan incorporarlos bajo ciertas condiciones.

⁶ Me refiero particularmente a los ensayos “De la sujeción al sujeto: la *Autobiografía* de Juan Francisco Manzano” de Sylvia Molloy, incluido en *Acto de presencia...* y a “La ley es otra: Literatura y constitución del sujeto jurídico” de Julio Ramos.

⁷ En determinado momento de la carta XXV de la edición francesa, que dedica a las habaneras y en la que se detiene pormenorizadamente en la descripción de su vestuario, se centra en las esclavizadas, quienes heredaban la ropa de sus amas y llega a compararlas con murciélagos que aletean a la luz del día.

Cuerpos negros y espacio urbano

El capítulo II de *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, una de las novelas fundacionales de Cuba, cuyas diversas versiones acompañan el siglo, ya que, si bien se publica como un cuento en 1839, la versión definitiva aparece en 1882, se inicia con una descripción minuciosa de Cecilia, quien camina por las calles del barrio del Ángel, donde vivía. Como conviene a la preceptiva fenotípica del siglo XIX, la descripción combina el escrutinio de sus rasgos físicos con comentarios del narrador acerca de su carácter, que se imprimiría en estos mismos rasgos.

La descripción es extensa, como corresponde a la importancia del personaje para la trama de una novela realista, pero quiero recuperar algunos pasajes.

Leemos:

La complexión [de Cecilia] podía pasar por saludable, la encarnación viva [...], aunque a poco que se fijaba la atención, se advertía en el color del rostro, que sin dejar de ser sanguíneo había demasiado ocre en su composición y no resultaba diáfano ni libre. ¿A qué raza pertenecía esta muchacha? Difícil es decirlo. Sin embargo, a un ojo conocedor no podía esconderse que sus labios rojos tenían un borde o filete oscuro, y que la iluminación del rostro terminaba en una especie de penumbra hacia el nacimiento del cabello. Su sangre no era pura y bien podía asegurarse que allá en la tercera o cuarta generación estaba mezclada con la etíope (1990, 72)⁸.

Hacia la mitad de la carta, escribe: “Une havanaise ne sert que le bas de soie et ne le porte que neuf: on les ôtant, elles les jette. Ses petits souliers sont bientôt hors de mise et abandonnés, comme le reste, aux negresses, dont le costume ne manque pas d’originalité. C’est chose tout a fait divertissante de voir ces negresses traverser, chantant au fumant, ces immenses salons éclairés en tous sens par le rayons du jour! Avec leur robe de linon jetées sur une chemise qui ne vais pas au-dessous du genou, le tout tombant sur la poitrine et les épaules, souvent au delà, avec leurs souliers de satin en pantouffles bordant leurs cous-de- pieds et leurs jambes noires comme l’ebène, on le prendrait pour des chauve-souris aux ailes transparentes, voltigeant à la clarte du jour” (1844: 330).

⁸ La misma incertidumbre ante el cuerpo mulato se puede leer en una de las primeras escenas de *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, sólo que en el caso de esa novela el

Una vez establecida la impureza “racial” de Cecilia, el narrador aclara que, pese a ello, la muchacha recién entrada en la adolescencia era sumamente bella, alegre, bienhumorada y de buen carácter; cualidades todas que suscitaban la admiración de quienes la veían.

Acto seguido, el narrador se pregunta: “¿Qué hacía, pues, una niña tan linda, *azotando las calles día y noche, como perro hambriento y sin dueño?* ¿No había quien por ella hiciera ni rigiera su índole vagabunda?” (1990, 72, cursivas mías).

Y, más adelante, la descripción se detiene en la ropa:

Su traje de ordinario, no siempre aseado, consistía en falda de zaraza, sin más pañuelo ni otro calzado que unas chancletas, las cuales anunciaban de lejos su aproximación, porque sonaban mucho en las banquetas de piedra de las pocas calles que entonces tenían tales adornos. Llevaba también el cabello siempre suelto y naturalmente rizado (1990, 73, cursivas mías).

La descripción se extiende por algunos párrafos más pero me gustaría centrarme en los dos pasajes que destaqué en cursiva. Más allá del racismo claro que se evidencia en la descripción del rostro, algo que se repite en la literatura de la época, y sobre todo más allá de la condena moral en las palabras del narrador, me resulta sugestiva la imagen que el texto ofrece de una adolescente que transita libre por las calles de su barrio, *sin dueño*, y que se anuncia a través del ruido de sus chinelas. No sólo es libre, sino que tampoco es recatada. Se trata de una adolescente que, a través de las palabras del narrador o a pesar de ellas, ocupa con su cuerpo y con su andar todo el espacio de la calle.

¿Por qué empezar por este desvío? Porque creo que dice en otra clave algo que la Condesa de Merlin enuncia con contundencia en una de sus primeras

desconcierto es puesto en boca y pensamientos de un personaje extranjero, Enrique Otway, el antagonista de Sab por el amor a Carlota.

Ante la declaración de Sab, quien se enuncia como “mulato y esclavo” (1977, 130), Otway comenta: “-¿Conque eres mulato? –dijo el extranjero, tomando, oída la declaración de su interlocutor, el tono de despreciativa familiaridad que se usa con los esclavos-. Bien lo sospeché al principio; pero tienes un aire tan poco común en tu clase, que luego mudé de pensamiento” (1976, 130).

cartas cuando describe las escenas callejeras en el momento de su arribo a La Habana.

Como si se tratara de una cámara que se va acercando lentamente y construye un plano general para después detenerse en los detalles, la llegada de Merlin a La Habana, que ocupa prácticamente las tres primeras cartas de la versión en español, se inicia con el deslumbramiento que le produce el reencuentro con el aire, la vegetación y la luz del trópico. Después, sentada en un taburete, la mirada va recorriendo los bordes de la Isla, en la que se destacan algunas poblaciones costeras que llevan los apellidos familiares, como Santa Cruz y Jaruco, la segunda, incluso, administrada por su hermano, quien ocupa el cargo de Justicia mayor, para llegar finalmente en la carta II a avistar el Castillo del Morro que simultáneamente le anuncia la entrada a la ciudad y la enfrenta a uno de los primeros desencuentros entre el recuerdo y la realidad que tiene ante sus ojos, ya que mientras en el recuerdo el Morro era una roca colosal que amenazaba el cielo, la torre que tiene ante sus ojos le parece ahora delicada, a punto tal que la describe como “una esbelta columna dórica asentada sobre una roca” (1974, 85).

Lentamente en un vaivén entre lo que ve y el recuerdo, envuelta en la dicha del retorno, la narradora va describiendo los barrios, se detiene en la casa del padre y de “mamita”, la bisabuela que la había criado después de la partida de sus padres a España, para fijarse finalmente en la multitud que, desde los balcones, saluda a los viajeros recién llegados. Una multitud entre la cual inmediatamente distingue dos grupos de mujeres:

Entre la multitud distingo muchas negras vestidas de muselina, sin medias y sin zapatos, que llevan criaturas tan blancas como el cisne, y distingo también muchas jóvenes de esbelta estatura y de tez pálida que atraviesan con ligereza las largas galerías, con su cabellera negra, suelta en bucles flotantes, con sus vestidos diáfanos que agita la brisa y se transparentan al sol... (1974, 88).

Más allá de la ligereza de la muselina que visten las mujeres negras, el contraste en la descripción de ambos grupos no amerita comentarios: unas flotan mientras otras cargan. Pero unas páginas más adelante, la descripción vuelve nuevamente a las mujeres y allí el relato deja escuchar otra cosa, algo como un ruido o una molestia inquietante. En el registro ligero y costumbrista

que articula varias de las cartas de *Viaje a La Habana*, la Condesa relata que los primeros ahorros de una familia se destinan a la compra de un piano o de un quitrín en el que las mujeres criollas se desplazan muellemente recostadas y anota que, cuando el dinero no alcanza para darse ese lujo, las mismas atraviesan “furtivamente” la calle para hacer alguna visita. No sólo la actitud es furtiva sino que cuando se las descubre, huyen de la mirada ajena “como palomas espantadas” (1974, 107). Luego de lo cual comenta: “Pero las negras, ¡oh! de ellas solamente es la calle; se las ve en gran número colocadas en los portales con el cigarro en la boca, casi desnudas, con las espaldas redondas y relucientes como escudos de cobre, dejándose requebrar por los que pasan” (1974, 107). Al igual que Cecilia, quien chancletea por las calles de su barrio como perro hambriento y sin dueño, las mujeres negras son las dueñas del espacio urbano. Al contrario de las mujeres blancas, que están recluidas en el hogar o en los carruajes, a ellas les está permitido exhibir el cuerpo, fumar y coquetear y, por lo que se deduce de la cita anterior, es una actividad que despliegan descalzas, sin esa marca de civilización y protección que implica el calzado, una prenda que las protegería del suelo probablemente tórrido⁹.

Me atrae la cita de Merlin porque condensa emociones diversas y encontradas, esa clase de emociones que Peluffo califica de híbridas. Por una parte, pienso que atrás del pintoresquismo y la exotización destinados a los lectores franceses, la descripción deja escuchar la inquietud y al mismo tiempo

⁹ El fragmento no retoma el tema del calzado o su falta pero cabe recordar que en la carta XXV de *La Havanne* Merlin insiste bastante en ese tópico, cuando narra que las habaneras usan zapatos de satén blancos y que nunca pisan la calle, que lo hacen todo desde los quitrines, algo que también observa con asombro Bremer en alguna de sus cartas. En el relato de la Condesa ella contrapone esa pieza de vestuario a sus zapatos de cuero negro, propios de una europea, los cuales escandalizan a sus parientas habaneras, quienes no comprenden que use un calzado tan sencillo. Se trata de una prenda fundamental como indicio del lugar social ocupado por los sujetos, algo que queda muy claro en la autobiografía de Manzano, quien siempre registra la ausencia o presencia de calzado como una marca de su buena o mala fortuna. Cada vez que lo castigaban, lo descalzaban. Una situación que magistralmente resume cuando dice: “el cambio de traje y el de fortuna fue todo uno” (2007, 98). Pienso que también eso es aplicable a la escena de Cecilia y sus chancletas. Ni es blanca para estar en un carruaje, ni negra para andar descalza.

el malestar que esos cuerpos producen en esta criolla/francesa; diría, incluso, la envidia o un dejo de envidia.

La descripción pone en escena una paradoja, ya que se trata de mujeres, cuyos cuerpos están desposeídos de todo derecho, a las que se nombra, sin embargo, como dueñas de la calle y de las miradas de los hombres. O justamente por ser desposeídas de todo derecho pueden transitar por ese espacio vedado a las mujeres blancas, cuyo territorio es el hogar y cuya función es única y exclusivamente la maternidad, como se puede leer en los textos tanto de Merlin como de Bremer. En ese sentido, al hablar de la función de la ropa femenina en el siglo XIX latinoamericano, Cristina Burneo Salazar sostiene que:

Aquello que se considera la 'salud nacional' se deposita en el cuerpo de las mujeres y en su performance cotidiana. Ellas van a ser las madres de la patria a través de sus hijos varones, ciudadanos plenos y de sus hijas mujeres, futuras madres. La imagen de estos cuerpos ataviados, investidos, esconde otros cuerpos más expuestos, descorsetados pero vulnerables de distintos modos en la jerarquía social de la época (2023, 19).

Si bien Burneo Salazar está pensando en Ecuador y en el contraste entre las mujeres pertenecientes a la burguesía blanca y las mujeres indígenas en un país que había dejado de ser colonia, su observación es en buena medida pertinente para pensar la sociedad cubana. Es verdad que Merlin relata en la carta XXV de la edición francesa que las cubanas no usan corsé pero están resguardadas y protegidas en los quitrines, una suerte de extensión de sus cuerpos, mientras los cuerpos de las mujeres negras están más expuestos pero, por ello mismo, son más vulnerables. Una vulnerabilidad que la escritora desconoce o, más bien, frente a la cual es ciega, no sólo porque en su perspectiva la función de los mismos es ser una fuerza de trabajo, sino porque siempre, aun cuando destaque alguna de sus cualidades, son cuerpos connotados por el salvajismo y lo salvaje pertenece a un campo semántico opuesto al decoro

inherente al vestido¹⁰. Es decir, son cuerpos que remiten a la animalidad y, en consecuencia, están desposeídos de legitimidad social.

Claramente lo que el fragmento evidencia es que en la descripción Merlin diseña a esas mujeres como otras, con toda la ambigüedad de sentimientos que esa otredad provoca entre el rechazo y la fascinación. Una otredad que persiste a lo largo de todo el libro con relación a las mujeres y los hombres negros. En tal sentido, en su análisis de la construcción de la otredad en los relatos de viajes de mujeres argentinas entre mediados del siglo XIX y las primeras décadas del XX, Mónica Szurmuk señala que sólo es posible la construcción del relato de viajes si se construyen dos comunidades, aquella de los lectores, con los que el narrador comparte la lengua, los valores y la cosmovisión y otra, la comunidad presentada como extranjera, “con una visión diferente del mundo y de sus valores” (20, 2000). Dos comunidades entre las cuales se establecería una relación dialéctica, en tanto la primera sólo es posible si se construye la otredad, que sería imprescindible para la construcción del yo.

Si bien, y a pesar de las diferencias de contexto, las reflexiones de Szurmuk son válidas para pensar *Viaje a La Habana*, cabe tener en cuenta que en el texto de la cubana los términos mismidad y otredad se complejizan por la condición de retornante de Merlin¹¹. Es así que estamos ante un libro donde se ponen en juego tres comunidades: la comunidad que la Condesa comparte con los lectores franceses, hijos de un país al que llama su “madre adoptiva”¹², pero también la comunidad criolla, particularmente asociada a las mujeres de su familia con las que mantiene una identificación ambigua: son objeto de su curiosidad pero también de su afecto. Es decir, al mismo tiempo se reconoce

¹⁰ En el mismo texto que cité en el cuerpo del trabajo Burneo Salazar escribe: “Moda y modestia tienen la misma raíz latina: *modus*, medida. La raíz de decoro, *decus*, es adorno, pero también significa decencia. Recato, del latín más tardío, *recaptare*, quiere decir retirar de la vista pública aquello que no se debe mostrar” (2023, 23).

¹¹ En “Dislocación e intemperie: el viaje de vuelta”, Sylvia Molloy desarrolla sutilmente el concepto y las condiciones del retornante, quien estaría definido fundamentalmente por la inquietud del reconocimiento, “O mejor dicho, dos inquietudes: ‘¿podré reconocer?’ pero también ‘¿me reconocerán?’” (2015, 30)

¹² El apelativo aparece en la dedicatoria a sus compatriotas que antecede *Viaje a La Habana*, un texto en el que también se nombra como hija de La Habana.

con vínculos con las mismas pero es consciente de su diferencia¹³, como también de que estas mujeres son otras para los lectores franceses.

En tercer lugar, la comunidad de los negros cumple el requisito para ser considerada absolutamente otra, tanto para los lectores franceses, como para los propios cubanos, como también para la Condesa. Al igual que las escritoras trabajadas por Szurmuk, Merlin tiene una idea de comunidad “basada en la etnicidad, en la clase y en los espacios en los que las mujeres blancas de clase alta se sienten cómodas, fundamentalmente en los ámbitos urbanos o en la naturaleza sometida y limitada, como jardines o estancias” (2000, 21).

De la descripción del espacio urbano, de cuyo paisaje las mujeres negras y, en menor medida, los hombres negros forman parte, la narración de María de las Mercedes Santacruz se desplaza al interior de la casa de su tío, lo que da pie al relato de los encuentros con numerosos familiares que la reciben afectuosamente y a los que ella no siempre identifica o recuerda, como al encuentro con un grupo también numeroso de esclavizados que festejan su llegada. Dos grupos que la consienten y se desviven por servirla y halagarla, según relata.

Estamos ante una narración que tiene dos propósitos: describir los hábitos habaneros en el interior del hogar, privilegiando el rol de las mujeres, ejemplificado en la figura de su tía María Antonia¹⁴, de quien destaca su bondad para con los esclavizados, una perspectiva que volveremos a encontrar en el texto de Fredrika Bremer con relación a sus anfitrionas. En segundo lugar, el objetivo es relatar el encuentro con los afectos, que oscila entre el reconocimiento, en general por parte de los demás, y una posición de la narradora que se limita a recibir los cuidados y mimos y a responder con amabilidad.

¿Qué lugar le cabe, entonces, al encuentro con los esclavizados en esos primeros días en la casa del tío?

¹³ En un momento de la carta II, dirigida a la hija, se lamenta: “El corazón se me oprime, hija mía, al pensar que vengo aquí como una extranjera” (Merlin, 1974, 88).

¹⁴ En “Em torno do eu: escritas autobiográficas no contexto da literatura hispano-americana” profundicé en la relación de la tía con sus esclavizadas y en los hábitos de las mismas en el interior de la vivienda.

Nuevamente como sucede en el espacio urbano, en el interior de la casa del tío la descripción de las mujeres negras se realiza en contrapunto a la de las blancas, quienes siempre son connotadas por su extrema blancura, delicadeza y bondad en el trato hacia las esclavizadas, como acabamos de señalar¹⁵. Mientras su tía María Antonia es “una santa mujer”, dedicada a sus labores y que comparte su comida con los esclavizados viejos o enfermos, las negras, excepto a la hora de la comida, se la pasan “tendidas todo el día en el suelo sobre esteras de junco, cantando, conversando y peinándose unas a otras” (1974, 96)¹⁶. Si en la lógica del texto no se puede hablar de unas sin hablar de las otras y esto es algo que se repite en el transcurso de las cartas, puede pensarse que se trata de un procedimiento que organiza la narración: presentar primero los hábitos de la población blanca e inmediatamente, y como en un negativo, focalizar en las mujeres negras y hombres negros –estos últimos, siempre en menor medida-¹⁷. La narración se detiene en lo que hacen las mujeres de ambos colores, como si el texto desplegase e insistiese de diversas formas en la frase que transcribí al inicio de mi artículo y que abre la carta 5 de la versión en

¹⁵ Transcribo dos fragmentos articulados alrededor de la condición angelical de sus parientas: las jóvenes hijas de su tío y su propia tía, a quien ya he mencionado en el cuerpo del texto. Acerca de las primeras, comenta: “y no es raro encontrar a alguna de aquellas interesantes muchachas, imágenes vivas de la caridad, animadas de una beatífica esperanza, preparando con sus manos blancas y delicadas los medicamentos que su padre les ha enseñado a confeccionar y aplicar” (Merlin, 1974, 96). El párrafo siguiente se abre con la descripción de la tía, de la que dice: “Mi tía María Antonia es una santa mujer [...]” (Merlin, 1974, 96).

¹⁶ Como en la escena en que las describe a medio vestir en el portal, esta imagen de interior con reminiscencias orientalistas, deja entrever la erotización que atraviesa la mirada que la Condesa construye sobre las esclavizadas. Como señala Alain Corbin, a la ropa le cabe no sólo la función de proteger sino de “transmitir una experiencia de la carne de forma mucho más viva que el desnudo” (2005, 92). Cabe recordar que la erotización de esos cuerpos se despliega siempre en contraposición al pudor que atribuye a las mujeres blancas en sus descripciones. Por otra parte, en la escena del arribo a La Habana, se da la misma oposición entre la descripción de los torsos desnudos de los hombres negros y la detallada descripción del tío, completamente vestido y quien porta la cruz de Isabel la Católica y una peluca a la moda francesa.

¹⁷ Como señala Nara Araújo en “Otra vez viajeras al Caribe”, los relatos de viaje de autoría femenina muestran una marcada “curiosidad por las otras mujeres, su educación y la de los niños, sus vestimentas, y otros tópicos afines” (51, 1996).

castellano: “No hay pueblo en La Habana: no hay más que amos y esclavos” (1974, 122).

Es así que la misma lógica que preside la descripción organiza la narración del encuentro con un grupo y otro en el interior de la casa de sus parientes. Como comenté, su llegada produce alborozo entre parientes de distintas generaciones y enseguida, sin solución de continuidad, el relato se desplaza a la recepción que le ofrecen los “negros y negras alegres y enternecidos”. Si entre los familiares y amigos toda la escena queda envuelta en una especie de indistinción, los esclavizados se presentan tratando de recordarle el servicio que le habían prestado de niña o incluso de bebé. Mientras uno la había llevado en brazos, otro la había calzado, un tercero la había entretenido jugando con ella, otra le había cantado para adormecerla e, incluso, hubo una que había ganado su libertad gracias a que la había cuidado en su infancia. Es decir, todos se definen a sí mismos con relación a la función que habían cumplido en aras del bienestar de la pequeña ama blanca.

Entre ese pequeño ejército de esclavizados, que continuaban en funciones varias décadas después de la partida de Merlin a Europa, la narradora distingue a dos criados, a quienes está unida por la leche: el hijo de su nodriza, al que describe como “mi hermano de leche, un negro alto, de más de seis pies, hermoso como su madre, de dulce y de tierna fisonomía” (1974: 93) y la nodriza de su madre, “mamá Águeda”, el único personaje negro que tiene nombre en este fragmento y en cuya descripción se detiene. Como si se tratara del retrato de Dorian Gray, mientras el relato no menciona el envejecimiento de los parientes ni el propio, la antigua nodriza condensa en su cuerpo el efecto de las décadas transcurridas entre la partida de la narradora, aún niña, y su retorno varias décadas después. Las manos son descarnadas, “sus brazos más descarnados aún” y su pecho “arrugado” aparece “descubierto hasta la cintura”, según comenta. Sin remilgos, la Condesa pasa de la descripción de ese cuerpo, que oscila entre la condición de despojo y la de superviviente, a fijar su atención en la ropa de la anciana para destacar nuevamente las arrugas del rostro. Señala: “[...] [Ll]eva solamente un vestido ligero de batista de colores extravagantemente mezclados; un mantón oscuro cubre su cabeza y rodea su rostro negro y arrugado” (1974, 94). Luego de detenerse en la vejez extrema,

en el cuerpo gastado, descarnado, como insistentemente dice, y de explicitar de forma innecesaria la negritud de la anciana, la descripción deriva a la ropa, de la que subraya lo ligero del vestido y la extravagancia de los colores mezclados: la antítesis de las lozanas jóvenes vestidas de blanco. Si recordamos que en *El sistema de la moda* Barthes señala que el comentario sobre la ropa destaca ciertos elementos para afirmar su valor y también que se nos habla de ciertas partes y se olvidan otras, claramente la descripción de Merlin se detiene en el mal gusto que presupone la falta de armonía de los colores –la extravagancia–, una característica que claramente remite a una marca de africanidad.

La descripción de la ropa se suspende en ese punto, por lo que no sabemos si “mamá Águeda” estaba o no calzada, ya que Merlin prefiere desplazarse a la cara de la mujer, específicamente a sus ojos: “dos grandes ojos negros a la flor de la cara, dos ojos cuya brillante blancura revela aún el ardor de su sangre africana, pero cuya expresión salvaje está templada por una debilidad en los rayos visuales, que prueba la decadencia de su naturaleza” (1974 94). Por lo que, más allá del afecto que parece sentir por la mujer que había amamantado a su madre, lo que la lleva a ofrecerle el mejor sillón de su cuarto y a interesarse por los sus familiares, sobre los que consigna que mamá Águeda responde “*mori* (ha muerto)”, el relato no puede o no quiere sustraerse al lugar común que asocia a esos sujetos con el ardor y el salvajismo, una marca que, como sabemos, justifica su condición¹⁸. Pero fundamentalmente lo que me interesa en ese sentido es la “necesidad” de señalar a esa mujer como otra. Podría pensarse incluso en una necesidad narrativa, en la necesidad de marcar esa diferencia para señalar que, a pesar de que la distinga con un nombre, lo que la

¹⁸ En ese sentido, vale recordar lo que señala Aníbal Quijano cuando traza la historia de la formación del concepto de raza, que sitúa en el momento de la conquista de América: “Al comienzo mismo de América, se establece la idea de que hay diferencias de naturaleza biológica dentro de la población del planeta, asociadas necesariamente a la capacidad de desarrollo cultural, mental en general” (1999, 357). Y más adelante, completa: “Ese es, sin duda, el momento inicial de lo que, desde el siglo XVII, se constituye en el mito fundacional de la modernidad, la idea de un original estado de naturaleza en el proceso de la especie y de una escala de desarrollo histórico que va desde lo ‘primitivo’ (lo más próximo a la ‘naturaleza’ que, por supuesto incluía a los ‘negros’, ante todos y luego a los ‘indios’) hasta lo más ‘civilizado’ (que, por supuesto, era Europa), pasando por ‘Oriente’ (India, China)” (1999, 358).

singulariza, volviéndola un individuo, es alguien ajeno a la comunidad con la que la Condesa se identifica y que pertenece al mismo grupo de mujeres que ocupan la calle o a las que están todo el día tendidas en las esteras, connotadas, entre otras cosas, por la falta de pudor que las hace exhibir el cuerpo y por la pereza características de la “raza” negra en la perspectiva de la época.

Pero si en la construcción del cuerpo de “mamá Águeda” la sensualidad está ausente debido a la decadencia de la vejez, la insistencia en el ardor que resta en la mirada es un recuerdo o una advertencia de la erotización y, en consecuencia, del peligro que acecha en los cuerpos negros, en tanto amenazan con el desorden de los sentidos.

En la misma carta del 11 de julio en el que se encuentra con “mamá Águeda” y con su hermano de leche, en la cual la descripción de la vida hogareña tiene los tintes de una pastoral sin espacio para la violencia¹⁹, Merlin comenta al pasar que su tío tiene “más de cien negros a su servicio” (1974, 95). Es decir, más de cien esclavizados domésticos con los que la narradora irá teniendo algún tipo de contacto en el transcurso de los primeros días de su estadía, desde hacerse abanicar por una esclavizada, mientras, cubierta de aguardiente de caña para ahuyentar a los mosquitos intenta escribir, hasta tenerlos como un público entusiasta cuando, durante la mañana, toca algunos acordes en el piano.

Mientras en la noche, a pesar del calor que, con el paso de los días, la incomoda terriblemente, canta “ante una gran sociedad” -como dice-, a la mañana el público es el de las esclavizadas domésticas. Según relata, al oírla: “inmediatamente se ponen en movimiento todas las negras de la casa, y se colocan en los balcones, se asoman a las puertas, se ponen detrás y delante de mí, en todos lados y en todas partes” (1974, 110). Más allá del lugar común que asocia a los sujetos negros con la facilidad y el gusto por la música, algo que encontraremos también en el relato de Fredrika Bremer, lo que me interesa

¹⁹ Escribe: “La vida doméstica de La Habana parece renovar los encantos de la edad de oro. Siempre se encuentra aquí un trato candoroso y apasionado, el abandono y la confianza, la fe en el amor y en la amistad; hay en estas gentes algo de simpático y de acariciador que penetra hasta el fondo del corazón. ¡Qué cosa más dulce que esta seguridad en la benevolencia y en el afecto de todos los que nos rodean!” (Merlin, 1974, 97).

destacar de la escena es el desborde de ese grupo humano connotado por el “descontrol emocional imaginado de los grupos subalternos” (Peluffo, 2016, 19), opuesto a la retórica de control característica fundamentalmente del hombre blanco. Una concepción que nuevamente los vincula con la animalidad, sin que importe si se trata de afectos positivos o negativos.

Volvemos a encontrar una escena de desborde en una carta fechada en el mes de junio, que aparece en la versión en español, como la carta VII, en la que describe, entre el prejuicio y la pena, la desesperación de una esclavizada ante la muerte de una joven blanca, probablemente tuberculosa.

Se adelantaba la noche, y la brisa comenzaba a refrescar [...] y estaba yo ya dormida, cuando me despertaron unos gritos como no recuerdo haberlos oídos jamás... ¡Era el dolor, era la desesperación africana...! Una voz ronca e interrumpida repetía sin cesar: ¡Mi amo, mi amo, niña de mi corazón! (1974, 137).

Nuevamente el desborde emocional desmedido es asociado a la africanidad de la esclavizada.

Volvamos por un momento a la escena anterior. Luego de describir el entusiasmo de las esclavizadas domésticas, Merlin, entre halagada y avergonzada por su propio entusiasmo ante ese público, le comenta a la hija: “Dirás que es el auditorio más estúpido del mundo; pero sin embargo no deja de hacerme honor y sus gestos y sus puras demostraciones no se parecen a ningunas otras” (1974, 110). La singularidad de esos espectadores que la idolatran deriva en la particular sensibilidad de los sujetos negros para la música y finaliza nuevamente con una anécdota en particular que vuelve a vincular a una mujer blanca con una negra, concebida, esta vez, como un espectáculo exótico, a la medida del gusto europeo. Se trata de una esclavizada que oye cantar por la mañana con “una voz fresca y juvenil”, a quien describe como “una linda mulata, esclava de mi prima Encarnación. Afinada, pura, y de grande extensión sería esta voz un tesoro para el teatro italiano y la piel color de cobre de la mulata una gran novedad al lado de las mejillas rosadas de las Persianis y de las Grisis” (1974, 110). De alguna manera, ese comentario o esa fantasía de Merlin deslizado como un a observación inconsecuente, caracteriza a esa mulata como otra, al mismo tiempo que la incorpora a un escenario, en

este caso literal, destinado a Europa y sólo a ella, lo que hace de esa mujer alguien simultáneamente ajeno y familiar²⁰. Una posición que organiza la mirada de la Condesa sobre la comunidad negra, atravesada siempre por alguna incomodidad²¹.

El jardín de las delicias, el infierno de la esclavitud

En febrero de 1851 Fredrika Bremer, una escritora sueca, de 50 años, es decir, contemporánea de Merlin, llega a La Habana, luego de un viaje de dos años por Estados Unidos. Viaja a la Isla con el propósito de profundizar sus conocimientos acerca de la esclavitud, una tema que la había perturbado profundamente durante su estadía en Norteamérica, experiencia, esta, que le servirá de horizonte de comparación en las múltiples observaciones sobre ese sistema que realice en las cartas que dirige a su hermana Agathe durante los tres meses en que recorre la capital, pero fundamentalmente una serie de

²⁰ Leo esta escena en diálogo con lo que plantea Edward Said a propósito de la imagen de Maoma en *La Divina Comedia* de Dante, para lo cual obviamente fue necesario cambiar términos y operar algunos desplazamientos. Transcribo la cita de Said, quien habla del lenguaje usado en Europa para describir el Oriente: “O que ela está tentando fazer, assim como Dante no *Inferno*, é caracterizar o Oriente como estrangeiro e, ao mesmo tempo, incorporá-lo esquematicamente a um palco teatral cujas audiência, administrador e atores são *para* a Europa, e só para ela. Daí a vacilação entre o familiar e o estrangeiro [...]” (2001, 81).

²¹ En contraposición al lugar común de la afición de los esclavizados negros por la música, que reencontramos también en las cartas de Fredrika Bremer, en su *Autobiografía* Manzano relata esta afición como un gusto particular que establece una continuidad con su sensibilidad de poeta, la que, como señala Julio Ramos, está connotada por su carácter melancólico, una enfermedad propia de los poetas y que alejaba su autofiguración de la autofiguración de un esclavizado común y corriente. Es así que, al evocar su adolescencia, momento en que la fortuna se le vuelve adversa, escribe: “Desde la edad de trece o catorce años la alegría y viveza de mi genio, lo parlero de mis labios llamados *pico de oro*, todo se trocó en melancolía, que se me hizo con el tiempo característica: la música me embelesaba sin saber por qué: lloraba y gustaba de ese consuelo en hallando ocasión de llorar, que siempre buscaba la soledad para dar rienda suelta a mis pesares; lloraba pero no gemía, ni se me añadaba el corazón sino en cierto estado de abatimiento incurable hasta el día” (2007, 88).

plantaciones en el interior de Cuba, en las que tiene un contacto directo con el trabajo esclavo.

A diferencia de Merlin que, como sabemos, es una retornante, lo que la posicionará todo el tiempo en un entrelugar, Bremer es una extranjera. Podría decir, incluso, alguien absolutamente extranjera, ya que proviene de un país nórdico, por lo que no sólo desconoce la lengua, las costumbres, los alimentos y el clima, sino que pertenece a la tradición protestante en un país católico. Elementos todos que no parecen haber sido un obstáculo para ella, debido fundamentalmente a la curiosidad de esta viajera, a su extrema sociabilidad, a su apertura hacia lo diferente, y al encantamiento constante con relación a la naturaleza tropical, cuyas descripciones detalladas y entusiastas ocupan grandes zonas de la correspondencia. Una posición que deja traslucir hacia el final de su viaje, cuando, desde el cafetal La Concordia, le comenta a su hermana:

Llegué aquí como una desconocida –porque muy pocas veces llegan libros europeos a Cuba-, sin otra recomendación que mi calidad de extranjera de un país lejano, ‘del país de Gustavo Adolfo y la reina Cristina’ y después de una estancia de poco más de una semana, soy en la casa como una hermana y una amiga (2002: 184).

Además de reiterar la extrema hospitalidad de la que es objeto, algo que se repite de una plantación a la otra, sobre todo por parte de las mujeres de la casa, con quienes conversa largamente y a quienes distrae de la monotonía de sus días en el campo²², la cita deja traslucir que para los cubanos Suecia es sólo un nombre, asociado a una monarquía; un lugar con un halo de leyenda. Pero también, con su gran discreción, Bremer señala que no se la conoce, porque no llegan libros europeos a Cuba, una ausencia que las cartas también evidencian, ya que si muchas veces habla de las veladas musicales en las casas que visita, un aspecto en el que también coincide con Merlin, nunca menciona a alguien

²² Al respecto el 26 de marzo escribe: “La vida de las mujeres carece de alegría y es poco activa. Me parece que sufren por las condiciones de la plantación, donde nunca se está libre de temores, no se ofrece ningún desarrollo para las más bellas actividades y hasta se les frena los pasos. No se atreven a salir al campo solas. Tienen miedo de los esclavos prófugos” (2002, 121).

leyendo²³, ni tampoco contactos con la vida intelectual durante el tiempo que pasa en la capital del país.

Más allá de su extrema sociabilidad y del entusiasmo con que disfruta de nuevos sabores, de la naturaleza y de los hábitos, tanto de sus anfitriones, como de desconocidos que observa por las calles de La Habana, Bremer es todo el tiempo consciente de su extranjería y de su diferencia e inscribe esta condición en las cartas. A veces, como objeto de la mirada de los otros, ya se trate de los criollos o de los esclavizados y, otras, como objeto de su propia mirada, en tanto un elemento disruptivo en las conductas que se esperan de una mujer blanca con relación a los esclavizados.

Al mismo tiempo termina naturalizando el trato privilegiado que recibe por esta extranjería y por su condición de mujer, es decir, de alguien que amerita protección, como cuando acepta la costumbre local de ver sus compras pagadas por algún caballero nativo, un hábito que la sorprende y le divierte. Es así que a diferencia de las cubanas que sólo se desplazan en los quitrines, un tema en el que se detiene, como ya lo había hecho Merlin, Bremer se evoca con humor paseando sola y siendo objeto de asombro y por qué no de burla: “es tan poco usual que una dama —especialmente con sombrero en la cabeza— utilice sus propios medios de pasearse en lugar de emplear el caballo o la volanta para salir de casa, que los negritos y las negritas corren detrás de mí gritando y riendo. Las personas mayores se detienen estupefactas, y los caballos y bueyes a veces se asustan. Pero ahora comienzan a acostumbrarse a mí y a verme salir” (2002, 60).

Pero también evoca su excepcionalidad en el trato con los esclavizados cuando, en otros pasajes relacionados a este tema, comenta la disposición de los cuerpos en la iglesia y dice:

²³ Cabe destacar al respecto que cuando le relata la travesía desde Nueva Orleans, comenta molesta que algunos hombres se acercaban a pedirle autógrafos, por lo que podemos suponer que era una escritora conocida en la época. Escribe: “Si en esos momentos algún caballero se acercaba y preguntaba: ‘How do you like America?’, o me pedía un autógrafo, eran como el zumbido de una mosca en el oído y en el pensamiento” (Bremer, 2002, 19). Con relación a su contacto con letrados, recuerdo una sola mención, al comienzo del texto, cuando comenta que quiere trabar relación con el botánico franco-cubano Felipe Poey, para aprender sobre las plantas y árboles de la isla.

Los esclavos y las esclavas, después de haber extendido las alfombras para sus amas y para las hijas de éstas se habían retirado al fondo de la iglesia: allí se arrodillaron sobre las losas de piedra. Una extranjera y protestante se arrodilló entre ellos y rezó por ellos, así como por ella misma y por los suyos (2002, 78).

Más allá de estas escenas que cité y que en el texto se multiplican, la extranjería de Fredrika Bremer se construye a lo largo de las cartas alrededor de dos núcleos opuestos y que simultáneamente se potencian en su especificidad: la descripción y los relatos alrededor del horror de la esclavitud y el deleite frente a la naturaleza tropical. Es decir, a lo largo de todas las cartas la escritora insiste en el encantamiento que siente ante la naturaleza²⁴, algo que alcanza su paroxismo cuando describe minuciosamente la fructificación del plátano y sus encantadores frutos, que compara con pollitos, lo que convierte el espacio cubano en un *locus amoenus*, pero siempre acechado por la serpiente de la esclavitud. En ese sentido, cabe destacar que ambas realidades están narradas desde una perspectiva y con un lenguaje profundamente cristianos, atravesados por la ilusión y la creencia en la restauración de una armonía primera una vez erradicado el mal que la corrompe²⁵. Ello, más allá de que, como hija de su época la mirada que construye sobre los sujetos negros, esclavizados o libertos, está organizada sobre el horizonte de la superioridad blanca, en particular, europea, una posición que se traduce en el texto en una serie de comentarios que afirman la belleza única de las mujeres de ese continente²⁶, lo hacendoso y el amor a la limpieza que caracteriza a las norteamericanas o el genio musical propio de los alemanes, entre otras

²⁴ Cabe señalar que, como buena viajera del XIX, Bremer no solo anota sus impresiones sino que compone un álbum de acuarelas en las que pinta tanto algunos tipos humanos con los que se encuentra como también las plantas y frutos del país que quiere recordar.

²⁵ En uno de los fragmentos de la carta inaugural, fechado el 10 de febrero, luego de describir algunos aspectos de la ciudad y de la naturaleza, escribe: “Pero –me dirás- ¿y los esclavos, la esclavitud en torno a ese Edén?” Sí, ya lo sé. La esclavitud desaparecerá y las cadenas de los esclavos caerán; mas la bondad de Dios y su gloria serán eternas. Viví aquí esta visión. El esclavo lo hará también un día” (2002, 39).

²⁶ En la primera carta desde La Habana hace el siguiente comentario sobre la nuera de la familia Tolmé, que la toma bajo su protección: “El hijo mayor de la casa ha traído de Inglaterra a una joven belleza, de mejillas sonrosadas, deslumbrante como solamente las hijas de Europa lo son [...]” (2002, 33).

afirmaciones que van en el mismo sentido. Una posición que con toda su carga de buenas intenciones y como si se tratase de un compendio de las concepciones del XIX acerca de la diferencia entre las “razas”, leemos al final de la penúltima carta que escribe desde Cuba. Hablando de la presencia o ausencia de predisposición de los negros para el trabajo, escribe:

¿Y para qué había de trabajar? La ambición y el deseo de saber, de poseer el mundo espiritual y material, que el Creador puso en la raza caucásica, no se los concedió a él. En cambio recibió la capacidad del goce despreocupado, del alegre carácter, del canto y la danza rítmicos. Las latitudes bajo las que él nació favorecen estos últimos dones y se oponen a los primeros (2002, 194).

El 5 de febrero de 1851, la escritora llega a La Habana, donde todo es nuevo para ella, una ciudad en la que, entre otros aspectos, le llama la atención la ausencia de humo, un indicio de la falta de industria que la diferencia de las ciudades norteamericanas, pero que se ve ofuscada por la presencia de las palmeras que le encantan. Al igual que le sucede a la Condesa, el barco queda detenido en el puerto durante varias horas a la espera de la resolución de los trámites migratorios, pero a diferencia de lo que le sucede a la cubana, Bremer no está recorrida por el miedo ante la falta de papeles, ni por la ansiedad de reencontrarse con sus parientes sino que disfruta de la novedad de las bananas, fruta que describe como “plátanos dorados”, como también disfruta de las cañas de azúcar que le acercan al barco.

Inmediatamente el descenso a tierra instauro el modo de relación que la sueca establece con quienes la reciben, que consistirá en la protección que le ofrecen distintos extranjeros radicados en Cuba, que la van recomendando y siempre la amparan y la hospedan en el transcurso de esos meses, ya sea, primero en un hotel de un norteamericano y después en las casas familiares, viviendas sobre las que ya el primer día hace una observación en que coincide con Merlin: la apertura hacia el exterior que caracteriza el modo de vivir insular, que no le teme al sol ni a la exposición de la intimidad.

El resto de las observaciones de estos primeros días en la capital cubana van en el mismo sentido y están narradas en un registro similar. Bremer relata sus impresiones sobre la arquitectura del lugar, la naturaleza y algunas escenas callejeras, entre las que se detiene con un poco más de atención sobre las

volantas, a las que describe como enormes insectos con un cuerno; sobre el calesero, “siempre un negro”, y su caballo ricamente adornado, como también sobre las mujeres cubanas y sobre los sujetos negros y su relación con el tabaco que, según dice, parece emborracharlos.

Sin la carga emocional que caracteriza el primer encuentro de Merlin con la ciudad a su regreso a Cuba, Bremer se siente atraída por el mismo tipo de figuras que le habían llamado la atención a la cubana, como también es similar la valoración de las mismas. Sin embargo, ambas viajeras se distancian en el registro con el que las describen y en la valoración de las mismas. A diferencia de la ironía y el desprecio con relación a las mujeres y hombres negros o a la exaltación idealizada de las mujeres blancas, las emociones que predominan en la Condesa y que organizan su lectura, Bremer tiene la “perspectiva exterior” del extranjero y la emoción que predomina en sus textos es la de la apertura a lo diverso y un humor juguetón, aunque, como dije, nunca dude de la superioridad europea. Es así que, al igual que Merlin, quien comenta que entre la multitud que espera el barco divisa a “jóvenes de esbelta estatura y tez pálida”, Bremer señala que las damas criollas no se defienden del sol cubriéndose y dice que su piel “es pálida, pero no enfermiza: tiene el color del olivo claro que, junto con los bellos ojos negros, pero dulces, ofrece un aspecto muy agradable [...]” (2002, 32). Coinciden también en la observación acerca de que la mayor parte de los transeúntes son negros. Pero mientras la pasión de la Condesa le hacía decir que las negras eran las dueñas de la calle, Bremer se limita a observar que: “La mayoría de las gentes en las calles son negros y mulatos, también en las tiendas se ve a mulatos, especialmente en las tabaquerías” (2002, 32). Quiero decir que el espectáculo de las calles es similar para ambas, pero la sueca pinta lo que ve como si se tratase de una acuarela en colores pastel, donde todos los personajes, incluida ella misma, desprenden una suerte de ternura levemente ridícula.

Con el mismo registro casual con que da cuenta de sus primeras impresiones, Fredrika Bremer toca, al final de la primera carta, el problema de la corrupción del gobierno español y la relación del mismo con la trata de esclavos que, aunque prohibida, sigue existiendo porque la administración “recibe treinta o cincuenta pesos por cada esclavo que es traído de África”

(2002, 36)²⁷. El relato se hace eco de las quejas contra la administración de la isla que la escritora había ido escuchando durante esos días y funciona como una antesala a la pregunta por la esclavitud que la ocupará en adelante. Lo que la lleva a concluir la primera carta con la cita con la que abrimos el texto: “¡Ay, que este paraíso terrestre haya de estar siempre envenenado por la vieja serpiente!” (2002, 36).

Más allá de que se trate de una posición antagónica a la de la Condesa con relación a la esclavitud, cabe resaltar que a diferencia de la primera Bremer puede emitir tranquilamente sus críticas al gobierno español, ya que ni va a sufrir la censura oficial ni corre el riesgo de herir susceptibilidades de personas allegadas.

El primer contacto cercano con los negros, libertos, en este caso, se produce en un pueblo llamado Cerro –una localidad próxima a la capital- a la semana de su llegada, y es una extensa y detallada descripción de un baile. Un motivo que retomará en otras ocasiones con igual minucia y con el mismo esquema descriptivo, en su recorrido por las plantaciones de azúcar o los cafetales, ya se trate de bailes de negros libres o esclavizados, los que, en ocasiones, obtienen esas horas de esparcimiento gracias a la intercesión de la escritora ante los amos blancos. Es decir, el deseo de verlos bailar, de escuchar su música hace que interceda ante algunos de sus anfitriones para que les conceda a los esclavizados el permiso de tocar los tambores y después regresar al trabajo. Experiencias que están en la base de las conclusiones acerca de la relación de esta etnia con la música, como citábamos más arriba.

Desde una perspectiva que nuevamente coincide con la de Merlin, la admiración por las dotes musicales de este grupo se da concomitantemente con la caracterización de su índole como salvaje, como se lee cuando habla del toque del tambor: “Los negros golpeaban la piel tensa [...] con una habilidad maravillosa, una perfección artística salvaje, o, más bien diría, un arte natural perfecto. Golpeaban los tambores como la abeja zumba o el pájaro canta o el

²⁷ Al promediar el relato, cuando ya ha visto la brutalidad del trato hacia los esclavizados vuelve a este aspecto de forma más contundente y cruda: “Se les considera [a los esclavizados] totalmente como ganado, y el comercio de esclavos con África se practica todavía aquí, aunque en secreto. [...] La administración de la isla recibe cincuenta dólares de soborno y se calla. ¡Honrada y honestamente!” (2002, 76).

castor construye su vivienda” (2002, 41). No hay aprendizaje en el toque del tambor, no hay transmisión de un saber sino que el mismo es parte de su naturaleza tal como las “habilidades” desplegadas por los animales, puro instinto, admirable, sí, pero instinto, un don sobre el que no tienen ninguna potestad ni inteligencia.

Como señala Nara Araújo, Bremer se extiende sobre los bailes de negros con una mirada etnográfica, la misma posición que tiene con relación a las formas de vida en los barracones o a la alimentación de los esclavizados (Araújo, 1996, 53), y su descripción se organiza sobre dos movimientos: el toque del tambor y los cuerpos que danzan, en los que se detiene en los movimientos, la ropa y/o el desnudo de los hombres y la belleza o la fealdad de hombres o mujeres.

En los tres bailes que describe la mirada hace un paneo general, para después focalizarse en algún o algunos individuos que se destacan; alguna escena que por su intensidad o su diferencia concita su atención. ¿Qué le llama la atención a esta sueca, además de la destreza “salvaje” del tambor en el baile de esos otros? El ruido, la semidesnudez de los hombres, lo chillón de los colores en la vestimenta de las mujeres, los cuerpos sudados y/o alguna pareja en particular en un juego de seducción, como sucede en la descripción del primer baile que observa.

El segundo baile al que asiste también es de negros libres en Matanzas, organizado en favor de la “Casa de Beneficencia” de la ciudad. A diferencia del primer baile que avista en el pueblo del Cerro, en esta ocasión se trata de un baile con comida y danzas europeas, algo que la aburre, la decepciona y le hace emitir uno de los comentarios más racistas de todo el libro. Escribe: “Algunas parejas ejecutaron con dignidad y precisión algunos minúes enormemente aburridos. ¡Qué baile más estúpido, cuando no es ejecutado bellamente y por gentes agradables!” (2002, 75) Y, a seguir, anota: “La más importante bailadora aquí era tan fea, que, a pesar de su magnífico vestido y su buen porte, recordaba una mona disfrazada, y los movimientos de su pareja no tenían agilidad natural, de la que al parecer carecen los negros en general” (2002, 75)²⁸.

²⁸ Se trata un tipo de baile que aparece profusamente representado y será importante para la trama de *Cecilia Valdés* (Parte II, cap. 3, pág. 232). En su descripción, mucho

Toda la fascinación ante el baile *propio* de los negros desaparece en esta oportunidad, en la que ella entiende esta reunión como una caricatura de los bailes de los blancos. Es decir, los negros son admirables si se comportan de acuerdo con lo que se espera de ellos y, aunque parezca paradójico, la puesta en escena de un baile europeo los acercaría más a la condición animal.

El tercer baile que describe está protagonizado por esclavizados; es aquel por el que intercedió ante los dueños de la plantación para que les concediesen unas horas de descanso en la molienda de la caña. Un pedido que se origina, en principio, en su deseo de volver a asistir a este espectáculo y, en un segundo plano, se fundamenta en su conciencia acerca de la necesidad de descanso de estos hombres y mujeres. Entre los bailarines se destaca un viejo, Congo, que la deslumbra por su destreza. En este punto, Bremer se posiciona del mismo modo que la Condesa cuando escucha cantar a una joven esclavizada. Si la cubana imagina a esa joven en la ópera de París como contraparte de una cantante blanca, la sueca señala que Congo “no hubiera estado fuera de lugar en un ballet de la Ópera de París, *si hubiese personificado un sátiro o a un fauno [...]*” (2002, 118, cursivas mías). Si el baile es similar a los que ya había visto y el esquema de la descripción se repite, junto con la admiración y los prejuicios cuando imagina a Congo como una mezcla entre lo humano y lo animal, algo que además lo exotiza, en medio de la escena con cantantes blancos, el pasaje está atravesado por el espanto que le producen el chasquido del látigo que marca la obligación de la vuelta al trabajo y la percepción de que, mientras el baile se desarrollaba, pasaban “hombres y mujeres que lanzaban sombrías y tristes miradas al baile, con la expresión amarga en sus rostros ensombrecidos que daban testimonio de la noche más negra de la esclavitud: rostros que nunca olvidaré [...]” (2002, 119). Estamos ante un comentario que la desplaza del lugar de una europea curiosa ante las costumbres africanas y la sitúa como un sujeto con plena conciencia de la humanidad de esos otros.

El horror ante el sistema esclavista que va puntuando el texto a través de observaciones en que se lamenta y lo condena, como en el fragmento que

más detallada y rica que la de Bremer, el narrador insiste en lo grotesco de la imitación. Lo traigo a colación para marcar nuevamente la ambigüedad de estos letrados “abolicionistas” con relación a los esclavizados y/o libertos.

comentamos, está siempre presente como un telón de fondo, pero también siempre está atenuado por las descripciones de la naturaleza y por los relatos acerca de la armonía familiar que reina en las casas de los propietarios de la plantación, siempre administradas por mujeres sumamente benévolas²⁹. Es decir, a pesar de condenar el sistema en abstracto, de considerar que el trato que los esclavizados reciben en Cuba es peor que en los Estados Unidos, como también de atisbar algunas escenas de violencia, en ningún momento Bremer establece un nexo causal o al menos de connivencia entre las mujeres que la reciben y las injusticias que ve o de las que escucha hablar. Pareciera tratarse de realidades independientes de las que sus anfitrionas no participan a pesar de beneficiarse del sistema.

Desde la misma perspectiva que adopta la Condesa cuando habla de su tía María Antonia, las mujeres que reciben a Fredrika Bremer están diseñadas

²⁹ No está sólo atenuado a través de ese procedimiento sino que también omite descripciones crudas sobre las escenas de violencia que debe haber presenciado. En una carta del 7 de marzo, desde el ingenio Ariadna, escribe: “¡Que esta dulzura se extraiga bajo tal amargura, y que los goces de los hombres cuesten tantos sufrimientos humanos! Porque lo que yo he visto en esta localidad no es la parte más sombría del cultivo de la caña de azúcar. Hay otra mucho más sombría, otra... de la que no voy a hablar por el momento.

Ahora me voy al baile” (2002, 94). La opción por la elisión del relato de las crueldades de la esclavitud es una marca que Bremer comparte con otros viajeros blancos. La encontraremos, por ejemplo, varias décadas después en las *Aguafuertes cariocas* de Roberto Arlt, quien espantado ante el encuentro con antiguos esclavizados, decide dejar de lado el tema. Por otra parte, es interesante tener en cuenta que ciertas novelas de la época si se hacen cargo de esa violencia, como la detenida narración de la enfermería en uno de los ingenios que visitan el protagonista de la novela y su familia, en el capítulo VII de la tercera parte de *Cecilia Valdés*, en la que se cuenta el suicidio de Juan Carabalí, quien se mata tragándose la lengua.

Habría que preguntarse al respecto si la inscripción de esa violencia es posible porque se trata de una ficción, mientras acá estamos frente a un género referencial o pretendidamente referencial. Diría que, ni siquiera en el texto de Manzano, en el que la evocación de los castigos abunda, el relato alcanza los grados de crueldad que tienen en la novela de Villaverde.

Al respecto, vale la pena leer el texto de Julio Ramos: “Cuerpo, lengua, subjetividad”, en *Ensayos próximos* (selección y prólogo Víctor Fowler), La Habana, Cuadernos Casa, n° 49, 2012, pps. 116-126.

como ángeles del hogar³⁰, con relación a las que siempre destaca su bondad y sentido de justicia para con los esclavizados. Quiero decir que, al contrario del humor singular que la sueca despliega cuando describe ciertas costumbres y cuando se autografa, en el momento de evocar a sus anfitrionas es incapaz de concebirlas por fuera de lo que Daylet Domínguez describe como “las tradiciones patriarcales y cristianas, en torno a la idea de la mujer como sujeto caritativo y benevolente para colocarse en un terreno más cercano a la ‘piedad’ y a la ‘justicia’” (2017: 252)³¹. Valga recordar, en este sentido, que Bremer es profundamente cristiana y es esa doctrina el eje central en torno del cual articula su mirada sobre los otros, su valoración del sistema esclavista, como también la mirada que construye sobre la naturaleza cubana. Por lo que el trópico es un paraíso, donde la gente es dulce y hasta los animales son mansos³², la esclavitud es el demonio, o más bien una serpiente que corrompe pero también tienta, y las mujeres son ángeles con un poder limitado para mitigar ese mal cuya responsabilidad cabe al hombre blanco, como señala varias veces.

En ese sentido, en su último día en La Concordia anota: “¡A pesar de todo, la buena dama blanca no puede proteger al pobre esclavo negro!” (2002, 188). Un lamento que si, en principio, se refiere a las cubanas, también la engloba. Por lo que esta dama blanca decide abandonar la isla y pasar nuevamente por Estados Unidos, donde piensa visitar una comunidad socialista, una de las que habían surgido en los estados del norte, conducidas por hombres como Alcott (el padre de la conocida escritora), a quienes califica como “santos y sacerdotes supremos en la Tierra” (2002, 103). Un tipo de comunidad con exageraciones

³⁰ La imagen angelical de las mujeres diseñadas por Bremer y Merlin contrasta fuertemente con las amas evocadas por Manzano en su autobiografía, caracterizadas, en general, por actitudes siempre arbitrarias e innumerables veces extremadamente crueles, que el narrador ilustra con una serie extensa de episodios de los que es víctima.

³¹ El fragmento que cité es una reflexión de Daylet Domínguez a propósito de la Condesa de Merlin que, según su opinión, apelaba a esta imagen para autorizarse, para autorizar su escritura, en un terreno dominado por “viajeros científicos, estadistas y filósofos” (2017, 252).

³² Conmovida por la dulzura del aire y la belleza de la vegetación, en sus primeros días en La Habana escribe: “Hasta las abejas de Cuba carecen de veneno en su aguijón” (2002, 53), lo que no es óbice para el tormento al que la someten los mosquitos. Un insecto presente también en los relatos de Merlin.

afectivas, según escribe, pero que se le presenta como una alternativa ante la violencia esclavista y también, ¿por qué no?, como un espacio de cura para su sensibilidad de viajera herida.

Los relatos de *Cartas desde Cuba* transitan por espacios, sujetos y problemáticas comunes a las abordadas por Merlin y, en alguna medida, por Manzano, pero a diferencia de los cubanos en sus cartas está ausente el sentimiento de amenaza que se deja leer en los otros textos, ya sea una amenaza literal a la integridad del propio cuerpo, el miedo a perder la vida, o la amenaza ante la posible pérdida de privilegios como sucede con la condesa cubana. Esa falta de miedo, como la ausencia de intereses en juego, hacen del texto de la escritora sueca una narración que los complementa y que, a su vez, se presenta como una mirada alternativa en la que amos y esclavizados son percibidos como sujetos, aunque claro está, sujetos con condiciones vitales sumamente desiguales, lo que la lleva a la decisión de no volver a pisar la isla de Cuba.

Referencias bibliográficas

- Araújo, Nora. “Otra vez viajeras al Caribe”. En: *Temas*, 5, 1996, 51-59.
- Arlt, Roberto. *Aguafuertes cariocas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2013.
- Barthes, Roland. *El sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gill, 1978.
- Bremer, Fredrika. *Cartas desde Cuba*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2002.
- Burneo Salazar, Cristina. “Documentos impregnados: vestido, cuerpo y nación”. En: *Revista chilena de literatura*, 107, 2023, 27-55.
- Condesa de Merlin. *Viaje a La Habana*. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1974.
- Corbin, Alain. *Historia del cuerpo. De la revolución francesa a la gran guerra*. Madrid: Taurus, 2005.
- Domínguez, Daylet. “En los límites del discurso esclavista: Retórica abolicionista, afectos y sensibilidad en Los esclavos en las colonias españolas de la condesa de Merlin”. En: *Cuban Studies*, 2017, 45, 251-272.

- Gasparini, Pablo. “La travesía editorial de la Condesa de Merlin: el viaje transatlántico de *La Havane a Viaje a La Habana*.”. En este volumen.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Sab*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976.
- Kanzepolsky, Adriana. “Em torno do eu: escritas autobiográficas na literatura hispano-americana”. En: Cordiviola, Alfredo, Olmos, Ana Cecilia, Palmero González, Elena, Gárate Miriam V. (orgs). *Temas para uma história da literatura hispano-americana*. II. *Inscrições do sujeito. Redes do literário*. Porto Alegre: Letra 1, 2022, 75-94.
- Madame la comtesse Merlin. *La Havanne*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1844.
- Manzano, Juan Francisco. *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2007.
- Méndez Rodenas, Adriana. “Prólogo”. Santa Cruz y Montalvo, Mercedes. *Viaje a La Habana*, EEUU: Stockcero, 2008.
- Molloy, Sylvia. “Dislocación e intemperie. El viaje de vuelta”. En: *Revista Caracol*, 10, 2015, 21-36.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Peluffo, Ana. *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo, 2016.
- Quijano, Aníbal. “¡Qué tal raza!”. En: *Familia y cambio social*. Lima: CECOSAM, 1999, 349-360.
- Ragazzoni, Susanna. *Entre dos mundos. La Condesa de Merlin o la retórica de la mediación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2013.
- Ramos, Julio. “Cuerpo, lengua, subjetividad”. En: Ramos, Julio. *Ensayos próximos* (selección y prólogo Víctor Fowler). La Habana: Cuadernos Casa, 49, 2012, 116-126.
- Ramos, Julio. “La ley es otra: Literatura y constitución del sujeto jurídico”. En Ramos, Julio. *Ensayos próximos*. La Habana: Cuadernos Casa 49, 2012.
- Said, Edward W. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Szurmuk, Mónica. *Miradas cruzadas: narrativa de viajes de mujeres en Argentina 1850-1930*. Buenos Aires: Instituto Mora, 2007.

Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

VIAGENS POR UM MUNDO TRANQUILO E SELVAGEM: J. B AMBROSETTI EM MISIONES

Alfredo Cordiviola¹

Com um olhar displicente e algo inquieto, Juan Bautista Ambrosetti nos mira. Veste um casaco grosso e colete marrons, do qual assoma uma gravata; ostenta um penteado firme, barba recortada e pulcra. Nas suas costas, sobre um fundo avermelhando que dá o tom ao retrato, aparecem fragmentos de vasilhas pré-colombianas (Figura 1). Esse Ambrosetti que por volta de 1900 é pintado por Eduardo Sívori já é, ou está a caminho de ser, o etnógrafo e o antropólogo do norte andino, o pesquisador das ruínas de Quilmes e do Pucará de Tilcara, o folclorista, o professor de Arqueologia americana, o colecionador de artefatos, pinturas, pratarias e ossos, o agente público intimamente vinculado à fundação do Museu Etnográfico (criado em 1904) que, dependente da Universidade de Buenos Aires, posteriormente e até hoje levaria seu nome. Esse Ambrosetti do século XX, que falece em 1917, havia sido precedido por outro Ambrosetti, que na década dos noventa, na esteira de outros viajantes como Alejo Peyret, Ramón Lista ou Eduardo Holmberg, fizera não apenas uma, mas três viagens consecutivas a Misiones, entre 1891 e 1894.

¹Alfredo Cordiviola é professor titular do Departamento de Letras da UFPE e pesquisador do Cnpq. Seus últimos livros publicados são *A espera constante. Escrita e esquecimento no México do século XVIII* (2021) e *Paraquaria. Inventários do universo fluvial* (2025).



Figura 1. Eduardo Sívori. Retrato de Juan Bautista Ambrosetti, ca. 1900 Óleo sobre tela. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, FFyL-UBA, Buenos Aires (<https://eduardosivori.bellasartes.gob.ar/retratos-redes-y-afectos/>)

Em 1885 Juan Bautista havia realizado uma incursão por Santa Fé e o Chaco, que favoreceria sua inserção no círculo de especialistas e instituições científicas do qual formará ativa parte pelo resto da sua vida. Nessa ocasião conhece o professor Pedro Scalabrini, fundador do Museu de Entre Rios, no qual será depois nomeado Diretor da Seção de zoologia. Em Entre Rios participa nas mais diversas atividades, entre as quais a criação de uma revista e a preparação das matérias representativas da província que seriam exibidas na Exposição Universal de Paris em 1889. Através do seu amigo Lynch Arribáizaga se vincula com Holmberg e outros importantes nomes do campo científico e cultural argentino, como os irmãos Ameghino, Francisco Moreno, Samuel Lafone Quevedo ou o autor do *Santos Vega*, o poeta Rafael Obligado. Anos depois Ambrosetti se casa com Maria Helena, a filha de Holmberg, o que reforça ainda mais o vínculo existente entre ambos, que se afiança em todos os

âmbitos da produção científica, das colaborações em revistas à universidade, das participações nos institutos e sociedades à formação de coleções museográficas, dos interesses taxonômicos e etnográficos à literatura, e da atuação pública à vida privada. Nesse marco se insere sua ampla produção escrita, que se inicia (mesmo que não em termos cronológicos) com *Viaje de un maturrango*, o livro que Ambrosetti publica em 1893 acerca da sua viagem ao Chaco cumprida oito anos antes.

O título, que alude a quem não sabe montar a cavalo corretamente, e a autoria, oculta sob o pseudônimo de Tomás Bathata, indicam que, embora narre as evoluções de uma viagem, não se trata de uma crônica nem de um informe como os que viria a escrever nessa década de noventa. O leitor encontrará lugares e itinerários recorrentes nesses relatos (Goya, Reconquista, Colonia Avellaneda, os fortins estabelecidos pelo exército), mas não os habituais objetivos de examinar e demarcar terrenos, classificar e coletar espécies ou rastrear as riquezas do solo. A obra pode ser melhor lida como uma boutade, destinada antes de tudo, segundo informa a dedicatória, “A mis amigos”. Ambrosetti contava com apenas vinte anos quando fizera aquela que seria sua primeira viagem. Apesar de ter transcorrido menos de uma década, em 1893, quando publica o livro, já é viajante experimentado, e está plenamente situado nos circuitos de sociabilidades e alianças que alimentavam a composição dos saberes técnicos, castrenses e científicos nacionais. Nessas órbitas, nexos profissionais e familiares agrupam funcionários, colecionadores, diplomados, diletantes; garantem a circulação de recursos, e o funcionamento das instituições, das formas de mecenato, dos mandatos de legitimidade e prestígio; outorgam credibilidade, repercussões e encargos; apagam os limites entre vínculos formais e informais com as máquinas estatais; criam as condições para a cooperação, os favores, as influências, os intercâmbios e também as eventuais polêmicas que viessem a surgir.

“Mis amigos íntimos tienen la culpa de que se publique este viaje, caiga sobre ellos el anatema de los lectores desengañados. Deseándole buena digestión, saluda atentamente. T.B” (Bathata, 1893, p.7). conclui o breve e

humorístico prólogo. O heterônimo Tomás Bathata² alude a um Ambrosetti quase adolescente, cheio de ilusões e fantasias, ainda um *maturrango*, no momento que até então era o mais memorável da sua vida breve, quando estava a ponto de embarcar rumo aos desconhecidos interiores fluviais: “Al fin también llegó mi día: iba á partir. ¡¡¡Un viaje al Chaco!!! Acariciado tanto tiempo, soñado tantas veces y deseado con el alma toda. Finalmente, daría una satisfacción á mi amor propio herido, hubiera ido al infierno por tal de ir á alguna parte” (Bathata, 1893, p.11). A cena iniciática, quando o jovem aceita o convite do capitão Romero para acompanhá-lo a revisar a linha de fortins estabelecida no norte de Santa Fé, ocorre precisamente na casa do dr. Holmberg, que nesse então ainda não havia cumprido a segunda e mais longa etapa relatada na sua *Viaje a Misiones*. A lembrança, e a publicação, viram assim um motivo de família, uma espécie de celebração íntima, confirmada pelas graciosas e mínimas ilustrações espalhadas ao longo do livro feitas por Noris Zucoff (pseudônimo de Eduardo, filho de Holmberg e futuro cunhado de Ambrosetti), e entregue anos depois como despretensioso memento, para divertimento dos amigos.

Uma “libreta de tapas negras” é o emblema que o autor evoca para condensar as emoções da viagem, que o tempo haveria de transformar na maioria dos casos em meras trivialidades. Nesse caderninho o navegante inexperto ia anotando todos os detalhes, especialmente os mais nímios, aqueles que para um verdadeiro explorador seriam irrelevantes ou inexistentes. Todo o texto enfatiza esse hiato temporal, articulado como tópico cômico, que separa a escrita passada e a leitura presente daquelas notas. Os apontamentos da caderneta, com “sus páginas llenas de niñerías, escritas con la mayor candidez”, são vistos através dos anos com sorna, como prova da ingenuidade e de alguma inépcia típicas de um jovem deslumbrado, e convivem com as memórias e impressões que o viajante “adulto” recupera ao reconstruir seu percurso nas suas evocações. Não surpreende então que essa prova material, que poderia ter servido como recordatório futuro ou como relicário

² Segundo Cáceres Freyre (1967), “Bathata” era o apelido dado a Maria Helena Holmberg. Tomás era o nome do pai de Ambrosetti, imigrante lombardo chegado à Argentina em 1853.

sentimental, seja objeto de ulterior desdém e, no final do livro, acabe alimentando, segundo indica o narrador, as plácidas chamas de uma lareira.

Publicada, conforme dito, em 1893, é evidente que essa peça literária apresentará não somente grandes diferenças, mas também semelhanças com as obras definidas como mais “sérias” escritas nos anos imediatamente anteriores. Uma dessas similitudes, talvez a mais óbvia, seja o tratamento que as narrações de Ambrosetti dispensam a seus leitores. Desenhado como ouvinte sempre disposto, o leitor é acompanhado por essa voz narrativa que, enquanto avança na travessia, vai articulando conhecimentos precisos, notas de cor e aventuras folhetinescas. Essas articulações são conscientes e notórias já desde as páginas iniciais de *Viaje á las Misiones argentinas y brasileiras por el Alto Uruguay*, que começa a ser publicado por etapas a partir de 1892, no volume 3 da *Revista del Museo de La Plata*. A primeira das suas três grandes viagens pela região tinha iniciado em setembro de 1891, e concluído em fevereiro daquele 1892. Na nota prévia, intitulada precisamente “Ao leitor”, é esclarecido que “Escribo para todos: la parte científica la encontrará el lector en los apéndices. He oído decir á un amigo, dando su opinión sobre un libro: es muy bueno, sobre todo en los capítulos en que el autor se ha olvidado de que era un hombre de ciencia” (Ambrosetti, 1892a, p. 419). Não será difícil evocar nesta declaração de princípios as postulações acerca da arte de narrar viagens e saberes expostas por Eduardo Holmberg e a sua defesa de um “estilo” que favorecesse a divulgação mais ágil das matérias e acontecimentos, em procura da consequente ampliação do público receptor. A obra de Holmberg, e seu *Viaje a Misiones* em particular, vai ser leitura obrigatória, além de influência decisiva que o viajante Ambrosetti, mediante a fórmula do *utile dulci* horaciano, não deixa de confirmar explicitamente: “Ese libro me sedujo, puede decirse, y fué uno de los causantes del presente viaje; su estilo ameno y sobre todo su verdad indiscutible en cuanto á los hechos observados, hacen de él, no solo una publicación útil, sino también agradable” (Ambrosetti, 1893a, p. 243).

Outra fonte igualmente explícita da viagem ao Alto Uruguai é o diário do agrimensor Juan Queirel, profundo conhecedor da região que havia sido contratado para mensurar algumas propriedades da zona, entre as quais as pertencentes ao pai de Ambrosetti. O diário, que será intercaladamente citado

ao longo do texto, serve como guia e contraponto dessa primeira incursão pelo território missioneiro. As numerosas fotografias que ilustram a crônica, boa parte das quais haviam sido feitas por Queirel, enriquecem ainda mais a polifonia estabelecida entre o narrador e as diversas transcrições dos trechos do diário.

Enquanto vai subindo pelas águas orientais, atravessando as fronteiras situadas entre o Brasil, a Argentina e o Uruguai e visitando os assentamentos ancorados nas margens do rio, o viajante exhibe um aberto otimismo diante do que encontra: vilas modernas, como Concordia, Paysandú, Concepción, Santo Tomé, colônias prósperas como a de San José, que, fundada nos tempos de Urquiza, continuava progredindo, vias férreas que estavam sendo construídas ou em funcionamento, produção agrícola desenvolvida e promissora de tabaco, arroz, mandioca, feijão, erva, laranjas, açúcar. No Brasil se depara com o tumultuado quadro político da nascente república, que levaria à revolta contra o Marechal Deodoro e a derrocada do seu governo, e aproveita para acrescentar breves informações sobre o país, e em especial acerca da história rio-grandense. Percorre as ruínas jesuíticas e critica severamente os métodos inacianos, aproveitando a ocasião para colocar em perspectiva histórica um anticlericalismo que apontava não somente ao passado, mas principalmente às disputas daquele presente. Estuda as condições de navegabilidade do rio Uruguai; deslumbra-se com os sublimes Saltos de Moconá, e percorrendo uma picada em plena selva, atravessa o território e retorna pelo Alto Paraná via Posadas. Com palavras que poderiam ter sido igualmente proferidas por precursores nessas latitudes como Peyret, Holmberg ou Giacomo Bove, fica em evidência que o resultado da expedição não deixava margem para pessimismos:

Misiones atrae: el que vaya y se establezca allí, se siente embargado, preso por esa sirena encantadora, que difiere de la mitológica, porque no mata; el hombre se siente prendado, ante la exhuberante naturaleza, goza pronto de bienestar por la feracidad de la tierra, que no espera sino la semilla en su seno, que la ha de fecundar. Allí todo es bello y grandioso: el bosque, los ríos colosos que la envuelven en sus frescas ondas, el aire perfumado que se respira, los paisajes deliciosos, los saltos de agua que juegan caprichosos por entre las piedras de sus cerros, las brillantes mariposas multicolores que se bañan en la luz de cualquier rayo de sol y

hasta el silencio majestuoso de la naturaleza, que, dormida al parecer, desarrolla esas enormes fuerzas vitales que laten en ese mundo tranquilo y salvaje (Ambrosetti, 1893a, p. 250).

Previsíveis e recorrentes, não são esses, contudo, os aspectos que mereceriam maior realce na narrativa dessa primeira viagem. Há outros tópicos em que as percepções de Ambrosetti realmente se destacam em relação ao que prévios escritores viajantes eram capazes de (ou estavam interessados em) registrar. Por exemplo, o modo de observar, e de descrever, as particularidades da vida comunitária, dos costumes menores, quase secretos, de um lugar, das devoções e mitologias locais e dos personagens singulares que iam surgindo no caminho.



Figura 2. “Los promeseros del Espíritu Santo. Esta fotografía la debo al señor don Juan Queirel, quien la sacó cerca de la misión de Corpus; dá una idea exacta de los promeseros en viaje” (Ambrosetti, 1892a, p.439)

Em San Javier, nas cercanias do cemitério, o viajante encontra um grupo de *promeseros*, homens e mulheres que percorrem os campos carregando uma bandeira vermelha com uma tosca figura de uma pomba costurada no centro,

uma lança decorada com flores, um tambor e um acordeão, cantando, bebendo e pedindo “la limosna para el Espíritu Santo” (Figura 2). O encontro é narrado com essa distante ironia que não estava ausente nas páginas de *Viaje de un maturrango*, mas apesar da jocosa desconfiança que o grupo provoca no narrador, há um interesse manifesto em reparar em todos os detalhes da cena, e em relatar com certa minúcia a prática desses vendedores de promessas. Pouco depois, em Cerro Pelado, é descrita a festa do *putcheron*, em que, após abrir clareiras no monte, os participantes comem fartamente e dançam até o amanhecer. O narrador, que também é comensal, não deixa de elencar os pratos servidos, “Fariña de mandioca; fariña de maiz; gallinas hervidas; carne de chanco frita; carne de chanco hervida; carne de chanco asada; mazamorra con leche y fariña; agua fresca; caña; mate cimarrón” (Ambrosetti, 1892a, p.448). Em São Miguel, o leitor é informado que está muito em voga a lenda do *Lovisoma*, o maldito sétimo filho homem que toda sexta-feira se transforma em algo parecido a um cão. Não menos estranha é “la loca Miriam” de Santo Ângelo, uma “pobre muchacha polaca-judia” que, abandonada por seu noivo, perde o juízo e vaga quase nua, gritando pelas ruas da cidade, diante da indiferença dos vizinhos. Já nos rumos do Paraná, em Encarnación, através da fenda de uma grande pedra coberta com velas sempre acesas, costuma aparecer a Virgem miraculosa de Itacuí. E no Santuário do Monge, as mulheres recém-casadas vestem a imagem do Senhor dos Desertos com seus trajes de noiva. Não é raro que o Cristo apareça com dez ou mais vestidos, um superposto ao outro, e coberto de relíquias e escapulários, oferendados a modo de agradecimento.

Apesar do evidente apelo da cor local, elemento habitual na literatura de viagens, não seria comum encontrar episódios como esses em outras crônicas sobre a região escritas nesses anos. Ou pelo menos, não seria comum que circunstâncias como essas demandassem tanta, e tão pormenorizada, atenção por parte dos narradores viajantes. Nessas descrições, em que o naturalista é excedido por uma vocação etnográfica, reside a singularidade de Ambrosetti. Não é difícil encontrar postulados estigmatizantes e pejorativos nas suas considerações, mas, mesmo sem fugir de estereótipos e receios acerca de práticas culturais indígenas e mestiças diferentes das vistas como “civilizadas”,

ao longo das três viagens por Misiones, como nas posteriores que faria pelo noroeste argentino, o autor demonstra ser capaz de ver -e de ver de outra forma- o que para outros era desimportante ou invisível. Certamente não é o único a se interessar nesses aspectos; no entanto, em Ambrosetti uma lenda, uma celebração popular, uma crassa superstição, os hábitos dos Coroados da nação Tupi, dos Cainguás ou dos Kaingangues, ou a ilusão de um milagre qualquer, nunca parecem ocupar na narrativa o lugar das digressões nem responder a uma mera demanda pela presença obrigatória do traço típico ou dos *faits divers*. Salientam, pelo contrário, seu pendor pela observação dos comportamentos humanos, que aunada a suas investigações arqueológicas no Noroeste, ajudaria a alargar e legitimar uma área de estudos dedicados à etnografia e às tradições culturais que havia ocupado um sítio relativamente marginal na produção de conhecimento nacional. Nessas décadas que marcam a virada do século, enquanto a antropologia física era permeada por hipóteses e axiomas da medicina e da criminologia, e a arqueologia pré-histórica procurava desvendar as origens da vida escavando e interpretando restos paleontológicos, tocará à etnografia também fazer a sua parte nas ressignificações em curso da diferença argentina, que cada um desses campos estava elaborando tanto nos desertos, nas alturas e nas selvas quanto nos gabinetes públicos e privados e nos foros internacionais.

Um papel fundamental coube ao Museu de La Plata na consolidação desses campos de saber nacional. Enquanto a primeira viagem de Ambrosetti havia sido uma iniciativa privada, realizada com recursos próprios, a segunda será patrocinada pelo Museu dirigido por Francisco Moreno, que cria a denominada “Expedição Nord-Este”. A missão, a cargo de Ambrosetti, será integrada também pelo pintor Adolf Methfessel, que já retratara os campos de batalha do Paraguai, as alturas de Catamarca e os lagos patagônicos, e contribuíra para a edição, a cargo de Hermann Burmeister em 1881, das monumentais e incompletas *Vues Pittoresques de la République Argentine*. Methfessel “no solo se ocupó de su croquis, pinturas y dibujos sinó que también con su infatigable actividad nos ayudó en mucho á coleccionar” segundo avisa Ambrosetti. Esta segunda viagem esteve concentrada no curso do rio Paraná até os Saltos do Iguaçu, percorridos entre julho e dezembro de

1892. Por sua parte, a terceira incursão, cumprida entre fevereiro e julho de 1894 também pelo Alto Paraná, foi financiada pelo Instituto Geográfico Argentino. As crônicas de ambas as expedições foram publicadas no *Boletín* do Instituto, como *Segundo Viaje á Misiones por el Alto Paraná e Iguazú* e *Tercer Viaje á Misiones* respectivamente em 1894 e 1895.

Um prédio suntuoso, de planta elíptica, representando o célebre “anillo biológico”, com riquíssima ornamentação e grandes espaços interiores; uma fachada imponente elaborada por Vitor de Pol, com dois esmilodontes custodiando a neoclássica entrada, motivos decorativos pré-colombianos, bustos de naturalistas ilustres e a Alegoria da Ciência que, nas alturas do frontão, livra o mundo do manto de toda ignorância: jamais havia existido no país um edifício dessas características, construído especificamente para albergar um museu (Lanteri, 2021). Jamais um museu havia ocupado esse lugar de preeminência na vida intelectual da nação. Já nos referimos ao Museu Público (ou Nacional), dirigido por Hermann Burmeister, e as críticas das que tinha sido objeto por não ter conseguido se atualizar conforme as demandas do tempo. Falências como essas começariam a ser corrigidas com a implantação do Museu Antropológico e Arqueológico de Buenos Aires, o antecedente imediato do monumental museu platense.

O Museu Antropológico surgira do acervo particular de Francisco Moreno. Formado a partir das prósperas atividades comerciais e financeiras familiares e dos sólidos vínculos políticos estaduais e nacionais que propiciavam, o acervo privilegiava o estudo da antropologia física, e denotava já o interesse por indagar acerca da origem e a antiguidade do homem americano, tema que dominaria o campo científico local e pautaria seus modos de inserção nos círculos internacionais até o começo do século XX. Constituído através de amplas redes interpessoais e das sucessivas explorações realizadas por Moreno pelo norte patagônico, os vales calchaquies e a Patagônia austral incluíam uma heterogênea coleção de crâneos e partes de esqueletos de indígenas, restos de cerâmicas, fósseis e pontas de flecha, rochas, insetos e plantas. Junto com outros elementos recebidos através de intercâmbios com instituições europeias, as coleções foram transferidas do gabinete montado na residência particular às instalações de novo museu, inaugurado para o público

em 1878. Nos seus poucos anos de existência, foi enriquecendo consideravelmente suas coleções, especialmente a partir de aportes provenientes de diversos museus franceses, que forneceram diversas séries de crâneos, necessários para estabelecer incautas observações, antropometrias e teorias em busca das respostas acerca das transformações da espécie humana. Essas coleções, por sua parte, formariam o patrimônio inicial do Museu General La Plata, cujo edifício, construído em cinco anos, e inaugurado parcialmente em 1887, abriria suas portas em 1889.

Diante do tamanho e da ambiciosa concepção geral do museu, destinado a ser a maior instituição científica do país, era evidente que as coleções procedentes do Museu Antropológico eram insuficientes para cumprir essas expectativas e preencher esses objetivos. Embora Moreno tenha sido designado Diretor, e as coleções fossem transferidas integralmente para a nova instituição, esses objetivos indicavam menos as continuidades do que as profundas diferenças entre ambos os estabelecimentos. O Museo de La Plata distava de ser um empreendimento de um fundador/proprietário, como o Museu Antropológico havia sido. Além de servir, mediante suas atividades e publicações, como centro de pesquisas de ponta e referência para especialistas nacionais e estrangeiros, devia promover o estudo dos recursos naturais do território e a ampla divulgação de conhecimentos em favor do avanço da instrução pública. Para tais fins, entre sua criação oficial em 1884 e o início das suas atividades, foram investidos consideráveis recursos na compra de coleções particulares, entre elas a paleontológica formada por Florentino Ameghino, composta por umas 30.000 peças. O patrimônio foi também acrescido mediante importantes doações e através do depósito temporário de coleções particulares. Os materiais seriam organizados em dez categorias, que apontavam a incluir as mais diversas dimensões do saber: “Geologia e mineralogia”, “Paleontologia sul-americana”, “Zoologia atual”, “Botânica”, “Anatomia comparada”, “Antropologia Zoológica”, “Antiguidades e Antropologia Pré-histórica”, “Etnografia”, “Histórica” e “Belas Artes” (Farro, 2008, p.149-158). Para enriquecer o volume dessas seções, e favorecido por uma generosa atribuição de financiamento estatal (que seria, porém, drasticamente interrompida com a crise de 1892), o Museu patrocinou já

naqueles primeiros anos várias expedições pelo território nacional. Se, como indica Farro (2008), a partir de 1893 o foco dessas explorações consistia em realizar relevamentos topográficos para identificar os recursos estratégicos disponíveis, e, de 1896 em diante seriam enfatizadas as operações cartográficas e estreitados os elos com o Ministério de Relações Exteriores em função dos diferendos limítrofes com o Chile, as missões promovidas pelo Museu entre 1888 e 1892 foram em primeira instância guiadas pela necessidade de apropriação de restos, peças e provas do passado, que seriam convertidas em objetos de estudo e incorporadas às vitrines e laboratórios da instituição³.

Era de praxe que durante a viagem as comissões tivessem que seguir à risca uma série de estritas instruções formuladas pelo próprio diretor Francisco Moreno. As minuciosas indicações elencavam o objetivo geral, o itinerário a ser seguido, os elementos a ser transportados na bagagem, os cuidados necessários na coleta e armazenamento das espécies e amostras, o modo em que deviam ser tomadas as medidas antropométricas e as fotografias para a identificação das características físicas dos indígenas, os recursos monetários previstos, entre muitos outros detalhes particulares. Geralmente as últimas linhas costumavam frisar a importância de manter a harmonia e a concórdia entre os membros da expedição. Munidas desse catálogo de boas práticas, nesse período inicial várias comissões foram enviadas para investigar diversas áreas da Patagônia (do Rio Negro até a Terra do Fogo), da região de Catamarca, do sul de Mendoza e também do Alto Paraná, a missão encomendada, como vimos, a Ambrosetti.

É essa uma diferença significativa em relação à primeira viagem, na qual não devia seguir requisitos prévios nem cumprir compromissos institucionais. Neste caso, definido o itinerário -de Goya através do alto Paraná até Iguazu-, o plano de viagem é muito mais concreto e, em princípio, menos sujeito a improvisações, em todos seus aspectos:

Con estas bases, debía guiarme para lo demás con los conocimientos que ya tenía y visitando los parajes intermediarios que ofrecieran algún interés bajo el punto de vista antropológico y arqueológico, así como

³ Sobre as políticas de restituição de restos humanos de comunidades indígenas apropriados pelo Museo, ver Lanteri (2021).

también estudiando lo referente á los usos, costumbres y porvenir de aquella zona, á fin de poder presentar luego, junto con las colecciones recojidas y las diversas memorias sobre tópicos científicos, una obra descriptiva lo mas detallada posible de los lugares recorridos para ayudar al conocimiento de esas regiones (Ambrosetti, 1894a, p. 20).

Ambrosetti de toda forma, como em muitos outros dos seus textos, esclarece que não escreve somente para o Museu nem para um tipo peculiar de leitor. Enquanto as missões científicas patagônicas, por exemplo, estavam empenhadas em procurar restos fósseis e deviam, portanto, invocar interlocutores orientados ao estudo da geologia e da paleontologia, o informe que o autor escreve aspira a ser igualmente útil para “el propietario, el comerciante, el industrial, el futuro yerbatero ú obragero, el turista y hasta el curioso”. Cada um desses leitores poderá encontrar nessas páginas dados muito precisos (por exemplo, acerca dos procedimentos para contratar peões, da produção de erva ou dos meios de transporte disponíveis), mas também informações e relatos que poderiam ser considerados de menor importância para quem pretendesse se instalar na região, como “las supersticiones, las leyendas, las tradiciones, las costumbres” (Ambrosetti, 1894a, p. 19). Já vimos que aspectos como esses, longe de ocupar um lugar secundário nas narrativas de Ambrosetti, costumam ser privilegiados e são fonte do maior interesse para o autor.

Para aqueles que de fato planejassem ocupar e explorar a região, para as autoridades do museu e para os diversos estamentos da administração estatal, será muito relevante relatar uma visita à escola normal para comprovar o estado da educação pública, ou indicar as cifras exatas da produção agrícola das colônias vizinhas a Goya. Igualmente valiosas são a minuciosa explicação acerca da maneira de elaboração do álcool de palma, a variedade de árvores que se multiplicam nas margens do riacho Pehuajó, a descrição do Mercado e do casco urbano de Corrientes, a composição estratigráfica das barrancas do Paraná, a lista de víveres imprescindíveis que devem ser levados a viagens fluviais como essas, a pormenorizada descrição dos métodos e procedimentos da exploração e elaboração da erva-mate conforme o sistema paraguaio, a transcrição integral de um contrato, o “formulário de conchavo”, que os peões eram obrigados a cumprir para trabalhar nos *obrajes* como mão de obra

eternamente endividada, a denúncia dos quadros de miséria imperante nos ervaais e das árduas condições de trabalho dos também míseros tropeiros, a apresentação de cada um dos proprietários e fazendeiros que encontra no caminho, a escrupulosa anotação dos nomes de cada afluente e de cada riacho que a embarcação atravessa, ou a advertência acerca da necessidade de assegurar as fronteiras missioneiras (tema de absoluta atualidade nesse momento), criando, como fizera o Brasil, postos militares em zonas estratégicas, como a confluência do Iguazu e do Paraná, o sítio em que Puerto Iguazú seria fundado uma década depois.

O leitor de *Segundo viaje a Misiones* seguramente apreciaria considerações cuja presença é exigida pelas convenções do gênero literário, como a descrição das paisagens naturais e das emoções que provocam no narrador. Ambrosetti esboça suas reflexões sobre a fugacidade da vida diante da passagem de uma canoa destruída e solitária levada pelas correntezas, fica extasiado diante das vistas que se sucedem e os sublimes espetáculos das águas furiosas do salto, observa com candura o céu azul salpicado de pontos de ouro, a silhueta das árvores apertadas no monte escuro, os reflexos cambiantes da lua nas águas agitadas pelos regulares movimentos dos remos. O leitor agradece a relação de aventuras e provações, como as vividas pelos viajantes para chegar por corredeiras e perigosas picadas até as cataratas, ou a imagem reverberante que compara os grandes troncos espalhados pelas barrancas com ciclopes fulminados. Também a nota curiosa, como o relato de um grande combate até a morte entre porcos selvagens e um tigre, a revelação de que o nome da cidade de Goya deriva de uma tal Gregoria, conhecida como dona Goya, que vendia excelentes queijos, ou a descrição de lugares inusitados, como a inóspita Tacurú-Pucú (hoje a cidade paraguaia de Hernandarias), que contava com uma única rua de ranchos espalhados, ocupados temporariamente pelos peões ervateiros. Não há, contudo, cronista das viagens por Misiones que omita uma menção a esse casario, e Ambrosetti não foge da regra, devido a seu único monumento, um gigantesco *hormiguero largo* (*Tacurú Pucú*) de quatro metros de altura, que “tiene una inclinación bastante pronunciada hácia un lado, de modo que parece una torre de Pisa em miniatura. Su peso debe ser de un par de toneladas ó más” (Ambrosetti, 1894a, p. 101).

Entrementes, da mesma forma que acontecera na relação da primeira viagem, além de descrever lugares e curiosidades, o narrador se interna pelo universo dos mitos e das lendas que se disseminam pela geografia humana da região. O *Teyú*, um enorme lagarto ou dragão (ou quem sabe, um Gliptodonte), que teria aberto riachos na sua remota passagem por aqueles lugares; a origem de uma grande formação que se divisa passando a barra do Ituti, que, segundo os Guayanás, ou talvez devido a uma invenção dos jesuítas, era produto da metamorfose de uma mulher que tinha sido convertida em pedra como castigo por não obedecer aos pais; o *Caipora*, fantasma peludo e gigantesco que come animais crus; a *Caa-yari*, a entidade feminina que habita nos ervais e exige fidelidade aos homens; *Mboi Tatá*, amantes infiéis que se transformam em grandes pássaros de fogo; a chamada Ilha do Diabo que, segundo diziam, costumava mudar de lugar e estava habitada por espíritos, até que foi fixada no rio, e despovoada de entidades invisíveis, por um exorcista, o *Yacy-Yateré*, anão bonito com um bastão de ouro, que rouba crianças e as abandona no monte. A presença de histórias como essas, como outras similares que mencionávamos no relato da primeira viagem, cuja descrição Ambrosetti amplia e aprofunda em *Materiales para el estudio del Folk-lore misionero* (1893), denota não só as preferências e contribuições do autor, mas também as reconfigurações pelas que atravessava o olhar etnográfico, e o estudo das lendas, dos objetos e das línguas autóctones na constelação de discursos científicos validados na época.

Todos esses elementos que se entrelaçavam na narrativa não eram, contudo, suficientes para atingir os objetivos da expedição. Como dissemos, além de redigir o texto correspondente, era imperativo acumular provas materiais que pudessem ser incorporadas às coleções do museu. Ao longo do texto, Ambrosetti não deixa de frisar que com eles, é o Museu que está presente, como quando, diante da primeira visão das cataratas, gravam no tronco de uma árvore a inscrição “Museo La Plata 1892”. E também não deixa de reafirmar que a Comissão Nord-Este está levando a cabo a tarefa encomendada, conforme as obrigações atribuídas a cada um dos três seus membros principais. Enquanto Beaufile e Methfessel caçavam, Ambrosetti escavava; os achados eram classificados, embalados e remetidos ao museu.

Beaufils se encarrega de reunir uma ampla coleção de peixes, répteis, pássaros, insetos, borboletas, morcegos, plantas, rochas, espécies singulares da flora e da fauna, como “Lamelicornios negros”, “Crisomélidos”, “coleópteros longicornios”, “iguanas Podinema”, um crânio de tigre. Methfessel (“El Sr. Methfessel entusiasmado acumulaba en su álbum croquis e más croquis”) reproduz em pinturas e desenhos tudo aquilo digno de atenção: os galpões de Villa Ocampo, uma pobre e ruínosa porta da igreja de Corrientes, amplos panoramas das ilhas fluviais, imponentes vistas das cataratas, detalhes da flora, rostos, corpos e artefatos indígenas, as máquinas de moer erva, os gigantescos cupinzeiros em Tacurú Pucú. A Ambrosetti cabe a responsabilidade de coletar vestígios da presença humana: restos de olaria, têxteis, machados de pedra, flechas, enfeites, urnas funerárias, um esqueleto. Muitas amostras poderiam ficar inutilizadas pelo calor e a umidade, muitas escavações poderiam demandar horas e ser finalmente infrutuosas, mas cabe ao texto informar que o dever foi cumprido. “Volviamos como de un baile”, escreve Ambrosetti (1894a, p. 279) ao retornar da excursão às cataratas, “muy contentos y satisfechos con el magnifico recuerdo del Salto, un cuadro al óleo, varios croquis, apuntes y observaciones en nuestros albums y libretas, pero al mismo tempo cansados, mojados, mal dormidos, los pies machucados é hinchados, y nuestras ropas hechas jirones”. “A despecho de una nube de gogenes que lo mortificaban sin cesar”, Methfessel havia feito o esboço da grande tela “Cataratas del Iguazú” (1892), que até hoje, junto com “Los Saltos del Iguazú (1893)”, formam parte da ampla coleção do pintor conservada no Museu de La Plata (Figura 3). O esforço e as penúrias haviam valido a pena.



Figura 3. Adolfo Methfessel. Cataratas del Iguazú, 1892. Museo de La Plata (Urgell, 1995, p. 73)

Não eram essas, contudo, as únicas contribuições que a comissão aportaria para o museu e a instrução nacional. Acompanhando o texto, no *Boletín* aparecem numerosas fotografias, que exibem as altas barrancas em Ituzaingó e, especialmente, os saltos do Iguazu, contemplados em várias perspectivas. Mais importantes ainda são as monografias que, derivadas da viagem, Ambrosetti anuncia ter escrito e estar escrevendo, voltadas ao estudo das mitologias, dos cemitérios ancestrais e dos povos Cainguaés e Kaingangues. Publicadas em simultaneidade com as narrativas da segunda e da terceira viagem a Misiones, essas obras são *Los indios Cainguaé del Alto Paraná* (1894), *Los cementerios prehistóricos del Alto Paraná* (1895), aparecidas no *Boletín* do Instituto Geográfico, o já citado *Materiales para el estudio del Folk-lore misionero* (1893) e *Los indios Kaingángues de San Pedro (Misiones)* (1895), editados pela *Revista del Jardín Zoológico de Buenos Aires*.

Escritos como corolário da experiência missioneira de Ambrosetti, esses textos são resultado concreto de tarefas de campo que interrogavam o passado -mediante o resgate de remotas evidências enterradas na selva-, e o presente -através da escuta, da observação empírica e da fugaz convivência com grupos indígenas. Demostram esses trabalhos que a etnografia e o “folk-lore”, em si mesmos e auxiliados pela antropologia, estavam em condições de participar ativamente nos grandes debates que a antropologia física, a geologia e a paleontologia haviam instalado acerca da origem do povoamento do continente

e da proveniência das etnias que ainda o habitavam. Samuel Lafone Quevedo (1899, p. 3), que com seus estudos arqueológicos e etnolinguísticos era um dos principais impulsores da área, ao fazer em 1899 um levantamento e resenha dos avanços da etnologia realizados no ano anterior, preocupa-se por enfatizar o estatuto científico que esse campo de estudos estava consolidando:

El año próximo pasado de 1898 ha sido prolífico en trabajos cuyo objeto era el de clasificar y ubicar las diferentes “generaciones” de indios que poblaban y aún existen en la gran cuenca del Plata ó mejor dicho, reducir el número de las que se escapaban á toda clasificación: trabajo éste de paciente labor, y á veces sin el aliciente de un éxito completo, porque algunos de los resultados, al menos por ahora, sólo se fundan en hipótesis más ó menos verosímiles, aunque no por ser hipótesis puede negárseles el calificativo de científica.

“Al principio, el Folk-lore ha tenido importancia literaria y mas bien como pasatiempo agradable de curiosidad; pero actualmente ha perdido ese caracter, para ocupar su puesto entre las ciencias antropológicas”, havia reafirmado Ambrosetti (1893b, p. 2) em seu estudo das lendas missioneiras. “El progreso de los estudios Folk-lóricos ha ido en aumento constante, y en casi todas las naciones civilizadas existen muchas sociedades que, por medio de sus trabajos, han contribuido al conocimiento, en gran parte, del pasado del Hombre”. Compilar lendas e superstições vigentes, e tentar compreender como haviam se adaptado e transformado a partir de antigos terrores da floresta, das intervenções dos jesuítas e dos aportes surgidos nas zonas de contato, era, portanto, um caminho legítimo e necessário para desentranhar “o passado do Homem”. Um caminho tão relevante quanto procurar os vestígios ocultos que as chuvas, o solo e o tempo haviam sedimentado.

Em *Los cementerios prehistoricos del Alto Paraná*, Ambrosetti apresenta os restos que foram achados durante suas incursões pelas terras altas. Crâneos, ossos avulsos, algum esqueleto, vasilhas, urnas de diversos tamanhos e formatos. A partir dessas peças, o autor infere a existência de um povo remoto, que cultuava seus defuntos e acreditava na vida depois da morte, praticava a agricultura e ocupava a vasta zona que separava os saltos do Guairá de Buenos Aires. Coincide com Moreno em assinalar que esses povos provinham do setentrião, provavelmente do Caribe ou das Guianas, e que não seria

improvável que os Cainguás fossem seus últimos descendentes. Isso implica que, na sua opinião, os guaranis não seriam originários dessa região que em tempos dos jesuítas havia sido chamada de Paraquaria. Apesar de lançar essas hipóteses, Ambrosetti se reserva o lugar do arqueólogo de campo, encarregado somente de fornecer materiais e dados para exame e comparação, deixando para outros a formulação de teorias, como adverte com cautelosa modéstia: “mi misión por ahora, es publicar datos sin formular teorías, y sólo me permito hacer constar mis presentimientos, que allá, en medio de las excavaciones, bajo el dosel de follaje de aquel suelo maravilloso, he tenido, mientras recogíamos un fragmento de olla ó desenterrábamos una urna” (Ambrosetti, 1895b, p. 256).

Se a busca de sítios de enterramento demandava perícia do autor e dos membros da missão para escavar, reconhecer e conservar os elementos mortuários reunidos, nos estudos sobre os Cainguás e os Kaingángues aparece o etnógrafo que, com olhos e ouvidos bem abertos, deve voltar toda sua atenção para as singularidades dos seres vivos. Ambrosetti considera como “gêmeos” esses dois estudos, divididos com idênticas seções: distribuição geográfica e história da etnia, caracteres físicos e fisiológicos, aptidões artísticas, moradia, alimentação, vestimenta, indústrias, pesca e caça, guerra, medicina, praticas funerárias, religião e mitos, língua. O paralelismo na estrutura geral e na distribuição dos capítulos, seguindo moldes acadêmicos que as narrativas de viagem dispensavam, serve também para estabelecer de maneira contrastiva as disparidades ressaltadas nos estudos de ambas as nações.

Em um texto anterior, de junho desse ano, em que exaltava “os aires puros, tierra fértil, naturaleza exuberante y porvenir grandioso” daquele território, Ambrosetti (1892c, p. 482) havia escrito que “Los índios que existen [em Misiones] son demasiado pocos para ser peligrosos, además están sumamente civilizados y mezclados con la población blanca en su mayor parte”. Estudando os Kaingángues que habitavam em San Pedro de Misiones em torno ao cacique Bonifacio Maidana, mas também referindo usos e costumes dos que ainda se encontravam em “estado selvagem”, Ambrosetti é guiado pela intuição ou o pressuposto de que era essa uma “tribo” que estava inexoravelmente a caminho da extinção. A doença e a mestiçagem seriam as

causas desse iminente destino. “Los que en viaje, satisfaciendo nuestra curiosidad científica, dedicamos el tiempo al estudio de la Antropología y Etnografía Sud-Americanas, debemos ante todo dirigirnos á las tribus próximas á extinguirse, para reunir, en sus postrimerias, la mayor suma de datos, á fin de poder ofrecerlos, á nuestra vuelta, á los estudiosos de gabinete” (Ambrosetti, 1895c, p. 384), argumenta, reiterando a oposição intempérie/gabinete (e viajantes/especialistas) que balizara seu trabalho sobre os cemitérios do Alto Paraná.

Na aldeia de San Pedro, situada em plena floresta, equidistante do Alto Paraná e do Alto Uruguai, os Kaingângues se identificam com nomes cristãos, trocaram a nudez por vestes à europeia e habitam em casas de madeira, e já não em ocas de 25 a 30 metros de extensão, como quando viviam no mato. Seus utensílios de barro cozido foram substituídos por pratos de lata e panelas de ferro. São comunicativos, alegres e curiosos, mas “naturalmente inconstantes y poco amigos de dedicar el tiempo á trabajos intelectuales” (Ambrosetti, 1895c, p. 318). O autor registra o que viu nas suas duas visitas ao assentamento, mas também as informações relativas à vida na selva (sempre transcritas utilizando o pretérito imperfeito ou acompanhadas do sintagma “en estado salvaje”) fornecidas pelo cacique e pelo explorador brasileiro Telémaco Morosini Borba, que aparece repetidamente mencionado no texto como autoridade na matéria. Essas práticas situadas no passado e na imprecisa floresta contrastam com as descrições da vida na aldeia e dos hábitos daqueles poucos seres que, apesar das aculturações e adaptações, também parecem pertencer a um outro tempo, um tempo que estava se esvaindo, ou que em verdade, *já fazia parte* do passado definitivamente, conforme a visão do autor e o tom levemente elegíaco que imprime ao relato. Desse modo, o amplo espaço reservado para o idioma dos Kaingângues, com a inclusão de um vocabulário que ocupa mais da terceira parte da monografia, apesar de se tratar de uma língua viva pode ser considerado como a tentativa de aportar uma prova material de origem remota, proveniente de uma era distante, como se também fosse um crânio ou os fragmentos de um vaso de barro achados na margem de algum rio, para o acervo do Museu e a análise dos “sabios que se ocupan de Etnografía Americana” (1894b, p.744),

O estudo sobre os Cainguás, que Ambrosetti conheceu melhor, é bastante diferente nesse sentido. A “tribo de origen genuinamente guarani” era uma nação poderosa, composta segundo o autor por entre dez e vinte mil indivíduos, espalhados pelo Alto Paraná e o território paraguaio. Com todos os verbos utilizados em presente, a descrição da fisionomia, dos hábitos e das práticas é neste caso muito mais exaustiva do que a reservada para os Kaingángues. Os dados são muito mais precisos, com um detalhado perfil das características fisionômicas que em alguns casos incluíam o registro das medidas dos diâmetros “antero-posterior y transversal” do crânio, tal como “indicadas en Antropologia”. A ponderação das práticas cotidianas e das normas sociais tende a ser muito mais positiva quando se trata dos Cainguás. Ambrosetti (1894b, p. 684) exalta suas aptidões para a música e o desenho, que cultivam com entusiasmo: “no están desprovistos”, escreve, “de sentimientos artísticos; son pasionistas por la música y el dibujo, condiciones que los hacen sumamente simpáticos y más que suficientes para no colocarlos en un grado tan inferior en la escala humana”. Sedentários e agricultores, produzem e comerciam erva-mate. Costumam ser doces e hospitaleiros, e são destros na tecelagem e na fabricação de cordéis, objetos de palha e de madeira. Distinguem-se pelos enfeites que carregam, especialmente o *tembetá*, que atravessa o lábio inferior, marca característica e símbolo de pertencimento da nação. Acreditam em Deus Tupá, a quem invocam com seus cantos religiosos, e temem o Añá, o diabo. São falantes de guarani, “más puro que el que hablan los paraguayos, pero hablado tan bajo y tan ligero que casi no se entiende” (Ambrosetti, 1894b, p. 742).

Essa, em traços gerais e muito resumidos, é a notícia que Ambrosetti oferece acerca dos Cainguás. Como no ensaio acerca dos Kaingángues, as fotografias que acompanham o texto cumprem uma importante função. Feitas em ambos os trabalhos por seus companheiros de viagem Carlos Correa Luna e Juan Kyle, retratam o meio e objetos característicos da cultura, mas em primeiro lugar se ocupam da figura dos ameríndios, crianças e adultos, captados em forma individual ou em grupos, vistos de frente e olhando fixamente para a câmera, como se estivessem posando em um estúdio. Não eram essas placas meros suplementos ilustrativos, mas dispositivos de

observação cada vez mais indispensáveis, que complementavam a enumeração dos traços físicos e as medições da estrutura óssea em que se baseavam as assertivas e hipotéticas classificações das raças humanas.

Papel igualmente relevante cumpria um recurso mais tradicional da literatura de viagens e das descrições etnográficas, o desenho. Desenhos e fotografias aparecem em ambos os trabalhos, mas se a comparação fosse necessária, seria fácil comprovar que há mais fotografias no estudo dos Kaingângues, e mais desenhos no dos Cainguaús. Poderíamos inferir que o maior número de fotografias se devia à ideia de estar diante de uma cultura que estava sendo vista através do prisma do desaparecimento iminente, e que essas placas seriam assim o registro dos últimos membros e dos últimos tempos dos Kaingângues, antes que fosse tarde para sempre. A clássica relação entre fotografia e morte, essa presença de uma definitiva ausência, esse *Todo-Imagem* que é “a Morte em pessoa” que Roland Barthes postulava em *A câmera clara*, cobram aqui outro sentido, plenamente literal. Nada impede, entretanto, supor também que essa inclusão das fotografias era devida a outras circunstâncias e a outras motivações.

Por outro lado, os desenhos que se espalham entre as páginas de *Los indios Caingua del Alto Paraná*, merecem menção aparte. Methfessel havia elaborado sete grandes lâminas em nanquim e sépia, retratando cenas de conjunto (bailes, mulheres tecendo, moradias, incursões na floresta) e detalhes particulares (vestimentas, uso do arco, o *tembetá*, pinturas faciais femininas, armas, armadilhas). De alguma forma, essas ilustrações resumiriam grande parte dos aspectos abordados por Ambrosetti, acompanhando os trechos do texto correspondentes. Contudo, na edição do *Boletín* do Instituto Geográfico, os desenhos que aparecem, adaptações ou cópias dos feitos por Methfessel, são atribuídos a Eduardo Holmberg filho (que não fizera parte da expedição). Essa não é a única anomalia. Era previsível que os resultados de uma expedição financiada pelo Museo de La Plata fossem publicados na Revista dessa instituição. Na primeira página de *Segundo viaje a Misiones*, Ambrosetti (1894a, p.18) afirma que

Como el material que he reunido en esta expedición es muy grande, á pedido mio el Dr. Moreno me ha cedido el derecho de publicar la

descripción de este viaje en el *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, reservándose para la *Revista* del Museo los trabajos de Etnografía, Antropología y Arqueología que tengo escritos ya con los datos y colecciones recojidas.

Como vimos, não foi isso o que aconteceu, já que esses trabalhos apareceram no *Boletín* e na *Revista del Jardín Zoológico*. As lâminas de Methfessel, por sua parte, permaneceram, como correspondia, no Museu, mas só seriam publicadas por Milcíades Vignati em 1953, nos *Anales* do Museu, que nesse momento se chamava “Museo de la Ciudad Eva Peron” (Figura 4). É evidente que houve um desentendimento entre Moreno e Ambrosetti, que levaria a essa mudança de planos. Vignati (1953, p. 5) sugere que “Moreno deseaba compartir la paternidad del trabajo descriptivo, como lo venía haciendo en otras disciplinas”. Farro (2008, p. 188) indica que Ambrosetti havia proposto a Moreno a publicação de estudos etnográficos que havia escrito ou que iria escrever acerca de todas as tribos que habitavam o território nacional, e que essa sugestão seria rejeitada pelo diretor Moreno. Lembremos também que nesse ano houve cortes orçamentários no Museu, fator que poderia ter obrigado a Ambrosetti a retornar do Alto Paraná antes do previsto. Na crônica, o autor é sumamente discreto, e só se limita a apontar: “Subimos a bordo [do vapor Triunfo, que chegava de Posadas] en donde me entregaron la correspondencia, y entre ella dos telegramas que resolvieron mi inmediata vuelta a Buenos Aires” (Ambrosetti, 1894a, p. 304).⁴ Essas crípticas palavras marcam o fim da sua segunda viagem a Misiones.

⁴ No entanto, em carta a Moreno, publicada após o retorno em *La Prensa* no dia 21 de dezembro de 1892 (e também no *Boletín* do Instituto Geográfico, Tomo XIII, p. 505), Ambrosetti ainda garantia o seguinte: “La descripción de ambos viajes [a Misiones], así como los demás trabajos especiales sobre diferentes puntos en su mayor parte ya escritos, se los entregaré en breve para la Revista del Museo”.

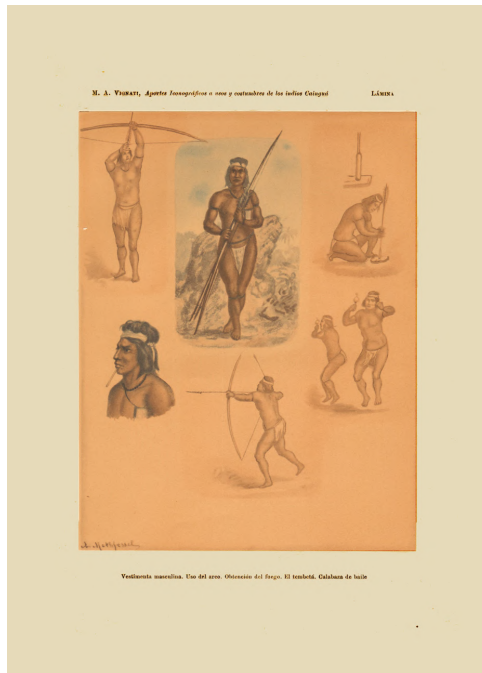


Figura 4. Adolfo Methfessel. Vestimenta masculina. Uso del arco. Obtención del fuego. El tembetá. Calabaza de baile. (*In*: Vignati, 1953),

Pouco antes desse intempestivo retorno, Ambrosetti e seus companheiros avistam um misterioso vapor navegando lentamente pelo Paraná. As brumas e a distância tornavam difícil a identificação, mas era possível confirmar que não se tratava de nenhuma das embarcações conhecidas que regularmente trafegavam por ali. Alguém disse ter visto a bordo soldados, um frade, canhões, mas era um engano. Nessa mesma tarde, quando o vapor estava retornando de Tacurú Pucú, o enigma foi desvendado. Tratava-se do buque “General Paz”, no qual viajavam Gustavo Niederlein e os membros da sua expedição. O encontro aconteceria no dia seguinte, 21 de outubro, na barra do Iguaçu. Como se sabe, as expedições eram iniciativas eminentemente coletivas, que exigiam a participação e cooperação de sujeitos de origem e posição social muito diversa e dependiam do funcionamento de redes administrativas nacionais e regionais. Residentes locais e especialistas visitantes, peões e técnicos, coletores e classificadores, conhecedores do terreno e detentores dos saberes acadêmicos, militares de rango superior e inferior, artistas e navegantes formavam esses

heterogêneos grupos. Nas crônicas e informes, alguns desses colaboradores permaneciam no anonimato, especialmente se faziam parte das forças de trabalho locais, enquanto que a expedição era geralmente denominada com um nome próprio, o do seu máximo responsável, que deveria prestar contas diante da instituição patrocinadora. Esse encontro, então, havia se dado entre a “Expedição Ambrosetti” e a “Expedição Niederlein”. Como Ambrosetti (1894a, p. 295-296) informa,

Llegamos a la barra del Iguazú. El vapor La Paz estaba fondeado unos cien metros adentro, destacando su gran mancha blanca sobre aquel magnifico fondo verde de ambas costas. El cuadro era delicioso.

Allí tuve el placer de conocer al distinguido alférez de navio Don Lorenzo Sacon, comandante del buque, al pintor argentino Augusto Ballerini, y á los señores Serié, Moodi, Schuman, miembros de la Expedición: encontrándome además con el Doctor Moisés Bertoni y Don Carlos Bosetti que habian sido invitados para visitar el Salto. Con el Sr. Niederlein habian ido los señores Johnson y Han, miembros también de dicha Comisión.

Patrocinada pelo governo nacional e o Instituto Geográfico, o nome oficial da “Expedição Niederlein” era “Comisión Científica Recolectora para la Exposición Colombiana de Chicago”, e tinha a missão de percorrer o nordeste do país e as áreas limítrofes do Paraguai e do Brasil com o intuito de colher amostras dos produtos naturais e industriais mais representativos, valiosos ou curiosos da região. Privilegiando a flora e a fauna, esses exemplares estavam destinados a ser posteriormente exibidos na World’s Columbian Exposition que, a modo de celebração do quarto centenário da chegada de Colombo ao continente, seria realizada em Chicago no ano seguinte.

Como informa Ambrosetti, a expedição dirigida pelo botânico alemão Gustavo Niederlein contava com a presença do pintor Augusto Ballerini. A função de Ballerini consistia em transformar as impressões e espessuras do mundo visível em rascunhos, desenhos e pinturas. Imagens da viagem, captadas *en plein air*, que pudessem perdurar para ser observadas por outros espectadores, em outras latitudes. Percorrendo as atuais províncias argentinas de Entre Rios, Corrientes, Chaco, Formosa e Misiones, navegando pelas redes de rios principais, afluentes e riachos transnacionais que atravessam esse

universo regional, Ballerini cumpriu fielmente essa tarefa. Guardou nas memórias do lápis e do pincel as vistas e os detalhes, os amplos panoramas fluviais, com suas altas barrancas e seus céus carregados de vapores, os casebres e as ilhotas que interrompiam os horizontes, o ar pálido e absorto das horas perdidas, o melancólico devir ou a sigilosa imobilidade das embarcações, as silhuetas borrosas dos pássaros em voo, os galhos das árvores encostados nas águas. E sempre as águas, as águas que não dizem nada e vivem refletindo, que dizem coisas que quase não entendemos, ou que impactam em sua plena magnificência. Dessa viagem, plasmada em dezenas de aquarelas, a sua obra mais célebre e admirada seria o óleo intitulado *La cascada del Iguazú*. A magnífica tela, que ostenta as cataratas em plena efusão, seria exibida em Chicago, e pouco depois adquirida pelo nascente Museu Nacional de Belas Artes, fundado em 1896, em cujo acervo permanece até hoje (Figura 5).



Figura 5. Augusto Ballerini. *La cascada del Iguazú* (1892). Museo Nacional de Bellas Artes (<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1846/>)

Narrando aquela viagem a Misiones de 1892, Ambrosetti (1894a, p. 275-276) havia escrito:

Los acordes de la lira del poeta se apagan ante tus horrendos bramidos; los pinceles del artista no encontrarán en la paleta los tintes para copiar tus magníficas iridiscencias; la pluma del escritor se quiebra en un movimiento de desesperada impotencia al quererte describir y hasta la fiel fotografía al transportar tus soberbios contornos, te presentará frío, sin tu inmenso movimiento, el estampido de tus aguas y la brillantez gloriosa de tus bellísimos arco iris!

Eram os Saltos, as Cataratas do Iguaçu, vistas em todo seu esplendor. Era o autor esboçando uma incerta prosopopeia, que interpelava diretamente essas águas em queda, esses estrondos e vapores, esse espetáculo, invocados ao longe pela voz desse absorto visitante. Uma voz que se eleva para anunciar que, diante dessa visão, toda enunciação se torna inadequada, incompleta, impossível. Tão poderosas são essas águas que, quando reveladas, fixam uma pena em troca da recompensa que oferecem. Como as terríveis entidades da mitologia, essas torrentes castigam, encegucem, impõem o emudecimento, consagram a impotência de toda representação. Fracassará o poeta ao compor seus versos, e também o cronista com suas incompetentes prosas; fracassará o pintor com seus enganos coloridos, e também o fotógrafo, iludido pela fátua pretensão de captar uma cópia fiel. Em todos os casos, as tentativas de reproduzir e multiplicar as emanções desse rio que despenca em multiplicados abismos só conseguiriam elaborar falácias e simulacros, que nem aproximadamente seriam capazes de recuperar a comoção provocada pela grandiosa contemplação.

Ambrosetti tentava transmitir para seus leitores pelo menos algo daquilo que tinha visto e sentido quando as cataratas apareceram diante dos seus olhos. Dirige-se, com sua prosa exclamativa, a essas águas como se ensaiara uma confidência, para anunciar que será inútil descrever, pintar, fotografar. É que, afinal, como seria possível recompor com imagens ou palavras essa mágica possessão e esse caudaloso estremecimento provocados pela visão do Sublime?

El estupor, la admiración, el terror, y la alegría indescriptible pasan sucediéndose por uno que mira, admira, observa y contempla aquella masa enorme de agua que se precipita en ese inmenso y alto anfiteatro de piedra, coronado por una vejetacion lujuriosa dispuesta espléndidamente, mientras se escucha aterrado el formidable ruido de las caídas, en medio de aquel éxtasis fascinador que no termina (Ambrosetti, 1894a, p. 276).

Nada poderia substituir esse êxtase, esse “religioso pavor” causados por esse rio que, indiferente a todo espectador, não cessa de precipitar-se. É o que diz Ambrosetti, mas estava enganado, ou, em todo caso, estava fazendo literatura.

As cataratas podiam invadir todos os sentidos e obnubilar todos os corpos, mas também instavam a ser descritas e reproduzidas, impondo um mandato que poetas, prosadores, artistas e fotógrafos seriam impelidos a acatar. Não havia como fugir desse mandato, antes de tudo porque as cataratas estavam fadadas a que sua condição -acidente da topografia, monumental formação rochosa vertical por onde desce incessante o leito do rio- ficasse em segundo plano, para se transformar, antes de tudo, em vista, e também em símbolo. É precisamente nesse momento, nessas incursões do final do século XIX, quando esse processo se torna irreversível. Essas expedições reconheceram o território mesopotâmico, atravessaram fronteiras, avaliaram a evolução e as potencialidades dos cultivos, visitaram aldeias, latifúndios e pioneiros, coletaram madeiras, animais, peças etnográficas, mas é provável que o artigo mais singular que tenham aportado não fosse nenhum desses. Considerando em particular viagens como as de Ambrosetti e da Comissão Recolectora, essas expedições realizadas em 1892 trouxeram desse mundo tranquilo e selvagem de Misiones algo ainda mais importante, e também mais perdurável: uma paisagem.

Referências

- Ambrosetti, Juan B. Viaje á las Misiones argentinas y brasileiras por el Alto Uruguay. *Revista del Museo de la Plata*, vol. 3, p. 417-448, 1892a.
- Ambrosetti, Juan B. Viaje á las Misiones argentinas y brasileiras por el Alto Uruguay. *Revista del Museo de la Plata*, vol. 4, p. 289-336; 353-368, 1892b.
- Ambrosetti, Juan B. Rápida ojeada sobre el territorio de Misiones. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, Tomo XIII, p. 169-180; 467-483, 1892c.
- Ambrosetti, Juan B. Viaje á las Misiones argentinas y brasileiras por el Alto Uruguay. *Revista del Museo de la Plata*, vol. 5, p. 225-250, 1893a.
- Ambrosetti, Juan B. Materiales para el estudio del Folk Lore Misionero. *Revista del Jardín Zoológico de Buenos Aires*, Tomo I, p. 1-67, 1893b.

- Ambrosetti, Juan B. Segundo viaje á Misiones (por el Alto Paraná é Iguazú). *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, Tomo XV, p. 18-114; 247-304, 1894a.
- Ambrosetti, Juan B. Los indios Caingúá del Alto Paraná. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, Tomo XV, p. 661-744, 1894b.
- Ambrosetti, Juan B. Tercer viaje á Misiones. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, Tomo XVI, p. 391-523, 1895a.
- Ambrosetti, Juan B. Los cementerios prehistóricos del Alto Paraná. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, Tomo XVI, p. 227-263, 1895b.
- Ambrosetti, Juan B. Los indios Kaingangues de San Pedro (Misiones). *Revista del Jardín Zoológico de Buenos Aires*, Tomo II., Ent. 10., p. 305-387, 1895c.
- Bathata, Tomás (AMBROSETTI, Juan B.). *Viaje de un murrango*. Buenos Aires/La Plata/Rosario: Jacobo Peuser, 1893.
- Boletín del instituto geográfico argentino*. Tomo XVI. Buenos Aires: Jacobo Peuser, 1899.
- Cáceres freyre, Julián. *Juan Bautista Ambrosetti*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967.
- Farro, Máximo E. Historia de las colecciones en el Museo de La Plata, 1884-1906: naturalistas viajeros, coleccionistas y comerciantes de objetos de historia natural a fines del Siglo XIX. La Plata: Facultad de Ciencias Naturales y Museo, 2008. Disponível em <<http://naturalis.fcnym.unlp.edu.ar/id/20120126000940>>. Acesso em: 10 mar. 2024.
- Lafone quevedo, Samuel A. Progresos de la Etnología en el Río de la Plata durante el año 1898. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, Tomo XX, p. 1-67, 1899.
- Lanteri, Analía. *Museo de La Plata Testimonio del pasado que se proyecta hacia el futuro*. La Plata: EDULP, 2021.
- Urgell, Guiomar de. *Arte en el Museo de La Plata*. Pintura. La Plata: Fundación Museo de La Plata, 1995.
- Vignati, Milcíades. Aportes iconográficos a usos y costumbres de los indios Caingúá. *Anales del Museo de la Ciudad Eva Perón*. Antropología, n. 3. Eva Perón: Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la ciudad Eva Perón, 1953.

Título	<i>Práticas letradas e circulação de ideias no mundo hispânico (séculos XVIII-XIX)</i>
Edição	Laura Janina Hosiasson Bruno Verneck Mariana Hetti Gomes
Capa	Yugo Borges Oshima
Revisão	Laura Janina Hosiasson Mariana Hetti Gomes
Revisão de prova	Luís Felipe Figueiredo Thiago Ernesto Silveira de Castro
Formato	15,24 x 22,86
Tipologia capa	Ibarra Real Nova
Tipologia miolo	Horley Old Style MT Std 14/11
Número de páginas	343

Ilustração da capa e contracapa:

Francisco de Goya, *¿Si sabrá más el discípulo?*

Estampa, série *Caprichos* (1797-1799, n. 37).

Fonte: Fundación Goya en Aragón.

Este livro é resultado dos trabalhos do projeto *Práticas Letradas e Circulação de Ideias no mundo hispânico* (séculos XVIII e XIX) inscrito como Grupo de Pesquisa no CNPq/ Brasil em 2023 e está norteado em base a quatro grandes linhas de pesquisa: A circulação de impressos e as formas da prosa no século XIX; Os saberes ilustrados e escritas da história no mundo hispânico; O teatro e a sociabilidade das reformas à consolidação dos Estados Nacionais; e Viagens e deslocamentos no mundo hispânico. Os doze ensaios aqui reunidos exploram distintas possibilidades dentro dessas quatro linhas e se debruçam sobre diversas dimensões de um espectro temporal, espacial e cultural mais ou menos delimitável dentro daquilo que aqui denominamos mundo hispânico letrado durante os séculos XVIII e XIX, na perspectiva tanto do continente americano como da península ibérica.

