

**EN LOS UMBRALES DEL TEXTO:
PRÓLOGOS Y LEGITIMACIONES, DEDICATORIAS Y COMPLICIDADES
(NOTAS SOBRE EL USO DEL PARATEXTO
EN ALGUNAS ESCRITORAS ARGENTINAS DEL SIGLO XIX)**

Deja que zurza las medias,
Musa mía,
Deja que tome sus puntos...
Cual un diablillo me asedias...
¡Venir a exponerme asuntos
De elevada poesía!...
Deja que zurza las medias,
Musa mía.

Silvia Fernández, «Zurciendo medias».¹

Introducción

Detenernos en un análisis de los paratextos implica pormenorizar sobre un conjunto de elementos subsidiarios, y en cierta medida ampliatorios, de las significaciones textuales. Los paratextos constituyen un conjunto de «índices de lectura» cuyas significaciones podríamos afirmar que valen por partida doble. Ante todo, porque los niveles de sentido que construyen se elaboran en función del texto, como los carriles contenedores de una significación y, además, por *otro* tipo de «señales» que sin anular el primer nivel semántico aporta, a menudo, en forma sesgada, información sobre las condiciones de producción y recepción de las obras. Es decir que presentan una mirada que sin apartarse del texto se detiene, a su vez, en el contexto de emergencia de las publicaciones.

Es precisamente esta segunda alternativa, cifrada en los paratextos, la cual queremos privilegiar para la revisión de un conjunto de problemáticas concomitantes en la producción de tres escritoras argentinas del siglo XIX: Juana Manso, Rosa Guerra y Juana Manuela Gorriti. La preferencia por estas autoras y algunas de sus obras tiene una justificación arbitraria. Nuestra selección no intenta responder a una visión orgánica o sistematizada, es ante todo un breve estudio que «puntea», espiga libremente en esa historia del uso del paratexto en la literatura argentina del siglo XIX, y que podría comprenderse como la matriz de un trabajo futuro de mayor envergadura.

En los paratextos verbales² redactados personalmente para sus obras, las autoras perfilan la búsqueda de legitimación, puntualizan sobre el papel de la escritora –sus «temáticas», sus «necesidades»–, promueven una relación con el público, con la crítica especia-

¹ Recogido en la antología, de la producción de las escritoras del '80, elaborada por Bonnie Frederick (1993: 39-40).

² Seguimos en este punto la clasificación propuesta por Maité Alvarado (1994), quien retoma lo expuesto por Gerard Genette (1987) en su libro *Seuils*, y distingue tres factibles niveles de estudio para organizar el elemento paratextual: el verbal, el icónico y el material.

lizada, etc. Dichos paratextos aparecen, con frecuencia, acompañados por presentaciones redactadas por otros sujetos –generalmente varones amparados en la autoridad como hombres de letras–, con los cuales se entabla cierta tensión o juego de contrastes que oscilan entre la admonición y la corrección, el gesto paternal y el ademán de la burla. Dichos sojuzgamientos verbales, en la mayoría de los casos, están regidos por el prejuicio o por una paradójica falta de perspicacia y miopía en la lectura del texto que se comenta. Estos «protodiálogos» –de sordos, a veces– en el umbral de los textos, construyen un imaginario en el que se funda y se debate sobre un lugar social para la escritora argentina, un espacio que ellas –por momentos– avalan, refutan o subvierten en la propia escritura.

Juana Manso: una voz femenina antirrosista. La escritora como rectora social.

En un proceso continuo y ceñido a los avatares históricos, durante el siglo XIX, el paratexto puede leerse entonces como la vía de comunicación que encabalga lo textual y el conjunto de condicionamientos de producción, aquel paradójico entrecruzamiento de «restricciones transgredidas» y «libertades restringidas» que Roger Chartier (1999: 9–14) instaura como premisa para analizar las potenciales significaciones de un texto. En dicho derrotero, a Juana Manso le tocó en suerte, y por varios motivos, ocupar el lugar estratégico de la vanguardia.

Su primera novela, *Los misterios del Plata*, publicada en forma fragmentada en varias oportunidades, nos ha llegado incompleta, e incluso corregida y con un final «ad hoc» elaborado por un editor ocasional, Ricardo Isidro López Muñoz.³ El soporte paratextual que la autora escribió para su obra: el breve prólogo «Una palabra sobre este libro» y las numerosas –y a veces extensas– notas configuran en forma reveladora la voz de denuncia antirrosista, desde una improvisada visión femenina.

Como antecedente literario de la *Amalia* de José Mármol,⁴ texto canónico con el cual comparte deudas y préstamos dentro del discurso de los exilados unitarios, la novela trama con los ingredientes del folletín las peripecias de una familia que busca escapar de la dictadura de Juan Manuel de Rosas. Tras el fallido intento de fuga y los avatares posteriores al encarcelamiento del matrimonio Avellaneda, desfilan los lugares comunes de aquella matriz discursiva de la generación del '37: la traición, de los federales; el heroísmo patriótico, de los unitarios; la antinomia civilización-barbarie y sus agentes promotores; la

³ Existen cuatro ediciones de esta novela de Juana Manso, publicadas en Río de Janeiro y en Buenos Aires; para mayores datos consultar Héctor Nicolás Santomauro (1994: 103) y Francine Masiello (1997: 110). La deuda con esta obra, una de las primeras manifestaciones de la novela escrita por mujeres en Latinoamérica, se subsanará cuando se publique finalmente una edición crítica, que tenemos entendido está en preparación y será editada en la Colección Archivos.

⁴ Un trabajo pendiente aún es el análisis comparativo entre la novela de Manso y *Amalia*, puesto que la coincidencia en algunos planteos temáticos, incluso en el calco de ciertas escenas comunes –como las iniciales de la huida de los héroes, con las cuales se inician las dos obras– dan pábulo para estudiar los vínculos intertextuales. Los mismos podrían complementarse, además, con el aporte del intercambio epistolar que ambos autores mantuvieron, mientras Manso permanecía en su exilio en el Brasil, en el que lógicamente podrían haber discutido el material de sus labores escriturarias. Tampoco debemos olvidar que *Los misterios del Plata* se difundió, aunque en ámbitos muy cerrados, cinco años antes de que se iniciara la edición del folletín de Mármol, por lo que el fantasma del plagio tampoco debería ser exorcizado. Por último, este episodio resulta también ilustrativo respecto de «los movimientos de placas tectónicas» propios de la construcción de todo canon literario: el emplazamiento consagratorio de la *Amalia* de Mármol, naturalmente sepultó otras expresiones coetáneas.

representación de Rosas y los cuestionamientos a su aparato político de gobierno; y la sugestiva postulación programática de un modelo de nación alternativo.

El prólogo escrito por Juana Manso despliega una serie de indicaciones prescriptivas. La primera de ellas es la canónica de todo paratexto introductorio, es decir, aclara cuáles son los propósitos de escritura de la novela y qué lectura debe hacerse de ella, en tanto que: «Es necesario que el mundo entero sepa lo que los Argentinos deben a ese Rosas, oprobio y vituperio de la humanidad entera» (Manso de Noronha, 1924: 8). Además, se fundamenta sobre la elección del título de la obra, *Los misterios del Plata*, el mismo no respondería a un intento de apropiación del modelo foráneo, impuesto por el folletín europeo, a lo Eugène Sue o a lo Paul Féval, en realidad: «Mi país, sus costumbres, sus acontecimientos políticos y todos los dramas espantosos de que sirve de teatro ha ya tantos años, son un misterio para el mundo civilizado» (Manso de Noronha, 1924: 7). Por último, Manso enfatiza la veracidad de lo narrado apelando a la autorreferencia, en este caso al propio elemento paratextual, y por ello nos advierte: «Llamamos la atención de los lectores sobre las notas de este libro» (Manso de Noronha, 1924: 8).

Con todo este andamiaje Manso inaugura y acredita, en la literatura argentina decimonónica, la aptitud de la mujer en el terreno de la denuncia política, el mismo que hasta entonces usufructuaban sus contemporáneos varones. La estrategia es sencilla, consiste en vestirse con los atavíos del genio romántico. La imagen de escritora⁵ que se construye en los paratextos es la de «la visionaria», la del sujeto «hipersensible» capaz de ver cabalmente entre los misterios de la oscuridad social, erigirse como «profeta» de dicha verdad y como rector comunitario para una superación.⁶

En las notas de la autora campea, además, una omnipresente pretensión de veracidad,⁷ una recursividad obsesiva en la que resuenan los ecos argumentativos de otra máquina de guerra persuasiva, el contemporáneo *Facundo* de Sarmiento. Sin embargo, y a diferencia de la complacencia del sanjuanino en el manejo desenfrenado de la heterogeneidad discursiva de su texto, pareciera que una distinción señera dirime entre las variables discursivas del relato y las notas de Manso.

Confianza en esta divisoria de aguas, la autora asienta a pie de página, permanentemente, datos que procuran legitimar la ficción desde el documento, con el fin de garantizar la vertiente de denuncia de su texto. Esta actitud quizás insinúa las reticencias —o la

⁵ Para esta categoría de análisis remitimos a los aportes de María Teresa Gramuglio (1992), quien analiza, con todos los recaudos necesarios, las posibilidades de articulación entre los aportes brindados por lo biográfico y sus vinculaciones con las construcciones discursivas —es decir las imágenes de escritor elaboradas en el texto— que conviven, generando significaciones, en el proceso de lectura de una obra literaria.

⁶ En este sentido señala Gerardo Lauro (2004): «La variante del ‘genio romántico’ europeo que tomaron los escritores rioplatenses, reunió estos dos aspectos indisolubles en la configuración del yo: la expresión de la subjetividad que nace como impulso desde el interior de un ser sólidamente constituido en su individualidad, y la grandeza de su espíritu que le permite descifrar las señales que permanecen ocultas para el resto de los mortales. Aplicarlas para definir un proyecto de nación y orientar su destino, fue la tarea primordial en la que se embarcaron». (139).

⁷ Otras notas se apartan de dicho propósito y funcionan como meras aclaraciones conceptuales: «media caña», «rosines», «bota de potro», son algunas de las palabras para las cuales se elabora una definición. Esta actitud lexicográfica, evidentemente generada en la previsión de un lector foráneo, repite la labor como anotador de Esteban Echeverría en «La cautiva». Sin duda Juana Manso comparte, aunque su fuerte impronta de denuncia genere aquí distancias, esta previsión de un público lector amplio y no sólo ceñido a sus coterráneos, a quien hay que facilitarle el acceso conceptual a los términos que traducen el color local argentino.

inexistencia— de una confianza absoluta en la ficción como arma de combate, pues se entrevé esta apremiante necesidad de hibridar un relato construido en los moldes de la novela periódica —aunque el prólogo no lo reconozca— con los aportes comprobables y fehacientes del testimonio. En el registro de las apostillas se mencionan entonces las fuentes «documentadas»: escritas, orales, personales, no se evitan incluso las disculpas ante los olvidos,⁸ alternando siempre todo con «la muletilla de la verdad»: «Esto es histórico».

En el tramado del paratexto de la novela emerge, además, la convicción de que no sólo se debe dotar de «confiabilidad histórica» el discurso de ficción, sino que también resulta necesario educar históricamente al lector. En este sentido, las notas cumplen con generosidad el papel pedagógico de breves lecciones de historia argentina, convenientemente apuntadas, como lo aclara el tono mordaz del editor López Muñiz en su «Prólogo», desde «los rojizos tintes con que forzosamente debía verlos el ojo de una unitaria» (Manso de Noronha, 1924: 5). Desfila entonces, a pie de página, una versión antirrosista de la historia argentina del momento,⁹ hilvanada, parchada con las historias menores de Marco Avellaneda, los hermanos Reinafé, Dorrego, Rivera Indarte, Maza, Cuitiño, etc. En este punto podemos apreciar, además, cierta sintonía discursiva entre el texto y el paratexto de la obra; pues estos capitulillos históricos de las notas disputan, con las historias narradas en el cuerpo de la novela, un uso parejo de algunos de los recursos folletinescos de la ficción.

El gesto documentalista, tamizado por el tono pedagógico de nuestra educadora, se flexibiliza a veces, en ciertos pasajes, y deja resquicios liberados para otras denuncias «más femeninas». La autora no tiene resquemores, por ejemplo, para señalar con nombre y apellido a las señoras acomodadas de la elite porteña, que tiraban del carro que conducía el retrato de Rosas, durante las procesiones religiosas de Buenos Aires, en manifestaciones que delataban la desenfadada connivencia política de la Iglesia y el gobernador.¹⁰

Por último, habría que hacer un comentario sobre la labor del editor López Muñiz, su trabajo no sólo ha consistido en «terminar» la obra, redactando 20 páginas que no continúan el ritmo de la narración ni los rasgos psicológicos de los personajes,¹¹ sino que ha introducido también algunas notas. De ellas dos nos resultan especialmente relevantes.

⁸ En este sentido aclara en una nota: «No recordamos precisamente el nombre de este individuo amigo íntimo y compadre de Manuel Oribe (...)» (Manso de Noronha, 1924: 44–45).

⁹ Hay aquí otra diferencia fundamental con *Amalia*, frente a la pretensión compartida de elaborar un juicio histórico de los hechos recientes, cada obra elige carriles diferentes. Juan Manso lee la historia argentina, sobre todo, desde el margen de la nota al pie, a la sombra de la ficción. Mármol funda su lectura desde la misma ficción, pero para ello necesita generar una entelequia, propiciar una mentira fundacional que nos habilite como lectores de esta ficción. Nuevamente juega aquí una función decisiva el paratexto, en este caso el breve proemio de la novela de Mármol, que nos prescribe: debemos hacer de cuenta que han pasado varios años entre los hechos narrados y el momento de escritura de *Amalia*, es decir, es necesario inventarnos una perspectiva para la elaboración sedimentada del juicio histórico. En esta falacia que altera el posicionamiento y la equidistancia —históricamente inexistente—, entre el momento de la enunciación y el conjunto de hechos históricos referidos, se funda uno de los mayores exponentes de la novela histórica romántica en Argentina.

¹⁰ La nota que nombra a «las señoras» es la siguiente: «Pascuala Beláustegui de Arana, María Josefa Ezcurra, la señora del general Alvear y doña Pilar de Guido. (La Autora)» (Manso de Noronha, 1924: 168).

¹¹ Para este punto consultar el apartado «Crítica a la familia unitaria: Juana Manso», de Francine Masiello (1997: 93–99).

En la primera, señala las incongruencias históricas del relato de Manso, equivocaciones que, «desgraciadamente», no puede remediar en su totalidad, por lo que: «A fin de no perjudicar la intención y plan de la obra, el editor, se ve en la necesidad de no poder ser siempre rigurosamente histórico» (Manso de Noronha, 1924: 213). Este intento frustrado de corrección de la escritora se ve acompañado por la desestimación desplegada en otra nota, en la cual abiertamente se burla de una idea presentada por la novela.

Dice Juana Manso, en su retrato de Rosas: «Su edad será de unos cincuenta y siete o cincuenta y ocho años. Sus cabellos rubios y sedosos empiezan a encanecer, porque así como la desgracia, el crimen ejerce sobre los individuos su temible influencia!» (Manso de Noronha, 1924: 109–110). Mofándose de esta lectura determinista de la autora, habitual por cierto en la época, gracias a los difundidos aportes de la frenología y la fisiognomía,¹² agrega a pie de página el editor: «Si el criminal encanece recién a los cincuenta y siete años, convengamos en que su influencia no es muy desastrosa. (El corrector)» (Manso de Noronha, 1924: 110).

El gesto del crítico que enmienda deslices y se cree habilitado para la burla encierra en cierta medida una actitud paradigmática de los detractores de Juana Manso, y de una buena parte de la crítica a la literatura escrita por mujeres, en Latinoamericana, durante el siglo XIX;¹³ de hacer uso de esta prerrogativa, aparentemente muy masculina, no puede rehuir ni siquiera un aparente propagandista como López Muñiz.

Rosa Guerra: comunión y subversión social de «lo femenino». Los gestos cómplices.

Quizás por prever una recepción adversa y procurar evitarla, una actitud de –verdadera o falsa– modestia caracteriza las líneas de apertura con las que Rosa Guerra introduce la carta-prólogo de Miguel Cané que presenta su *Lucía Miranda*, una novela escrita para un certamen literario en Buenos Aires, durante el año 1860. Según Guerra, su obra: «No pasa de ser una novelita escrita en los ocios de quince días» (Guerra, 1860: IV), pero aún así decide exponerla al juicio magistral de un escritor consagrado como Miguel Cané.

La presentación de Cané lógicamente funciona como la articulación de una doble legitimación: de parte de Guerra, que le reconoce sus méritos enviándole el texto en evaluación y luego lo publica con sus juicios, y por parte de Cané, quien elogia la novela. El dictamen del escritor es medido, si bien pondera positivamente la novela desliza algunos cuestionamientos que evidencian, en la breve carta, una riña interna entre la imagen del sujeto consciente de sus prerrogativas y capacidades de evaluación en el ámbito literario, y la necesaria pose caballeresca de quien debe devolver a la «señorita» –tal como la nombra en su carta–, con decoro por supuesto, un comentario crítico sobre su «novelita».

¹² Valga como ejemplo la utilización que realiza Sarmiento, un coetáneo y egregio defensor de la labor educadora de Juana Manso, al analizar la figura de Facundo Quiroga en el capítulo quinto del *Facundo*, echando mano a los presupuestos de ambos sistemas interpretativos de la conducta humana.

¹³ Para una introducción teórica que nos permite pensar la crítica literaria masculina y su abordaje a las obras escritas por mujeres, resultan útiles los aportes de la corriente teórica feminista de Mary Ellmann, concentrada en el estudio de las construcciones de imágenes de mujer. Ver Moi (1988). Otra obra que amplía, cronológicamente, los debates sobre teoría y crítica literaria feministas postulados por Moi, puede consultarse en la compilación de Fe (1999).

Lo interesante de sus palabras radica en lo que elogia, ya que el autor realiza una operación de lectura que prioriza algunos elementos. A Cané le seduce específicamente el tratamiento de una temática: «En ninguna creación, a excepción de Julieta y Romeo de Shakespeare, he encontrado más dulce poesía de amor, que entre los dos esposos de su novela» (Guerra, 1860: VII), nos aclara. En esta revisión de la historia germinal de Lucía Miranda –incluida en *La Argentina*, el relato colonial de Ruy Díaz de Guzmán¹⁴– y frente a la variedad de posibles abordajes críticos del texto, por ejemplo: la representación del indio, la visión de la conquista, los intercambios culturales, etc., el crítico establece un recorte, y elige para el elogio del texto de Guerra el asunto doméstico.

Lo más «encomiable» de la novela resulta ser el tratamiento de un tema doméstico, naturalmente el más apropiado para una mujer; claro que al mismo tiempo el ilimitado amor conyugal de los trágicos protagonistas, Lucía y Hurtado, no le parece verosímil, porque «no es común entre dos seres, y será por eso tal vez que me ha seducido» (Guerra, 1860: VII). Este elogio acotado, este condicionamiento de la escritura femenina, que debe estar ceñida y abrigada por el calor del hogar, vuelve a reiterar una vieja imposición que inscribe una malla temática para la ficción femenina, la única valedera que se busca, se detecta y se legitima en sus escritos.

Los otros aspectos temáticos que antes hemos citado constituyen, en realidad, rasgos tan o más importantes que el tratamiento del matrimonio, paradójicamente son lo verdaderamente innovador en esa historia de la literatura argentina, en la cual galantemente Cané quiere incluir la novela de Guerra.

Como elemento accesorio, y en sintonía con López Muñiz, Miguel Cané corona sus apreciaciones con un consejo final para la dama. En sus apuntes críticos, no sólo insinúa las exageraciones del amor conyugal representado, como punto débil del texto de Guerra, sino que incluso le aclara a la autora que le remite el ejemplar con algunos párrafos marcados que deberían mejorarse.

A estas palabras del escritor se suceden las de Guerra en una extensa dedicatoria a su amiga Elena Torres. Estas páginas deben entenderse como una respuesta solapada a su mezquino prologuista. La autora le cuenta íntimamente a su amiga –le susurra públicamente a Miguel Cané– el proceso de escritura de su obra: los pormenores de la creación literaria, las emergencias iniciales de sus personajes, la fantasía en las descripciones, los hilvanos de la intriga. Alude además a sus fuentes y especifica, entre otros detalles, la temática del texto, de carácter histórico, por lo que aconseja que debe ser leído como «un hecho verdadero» (Guerra, 1860: VIII).

La temática matrimonial es reconocida por la autora, es indiscutible su peso, sobre todo porque el libro ha sido pensado como un regalo de bodas para su amiga, y en definitiva el carácter moralizante responde a dichos fines; pero la dedicatoria se encarga, a su vez, de ampliar el corsé de lectura de Cané, desplegando una variedad de aspectos que no

¹⁴ Rosa Guerra enhebra su texto en una trama de obras que revisaron, con intermitencias durante el siglo XIX, el relato mítico y germinal de Lucía Miranda, que Ruy Díaz de Guzmán incluyó en su obra. La temática del amor conyugal asfixiado en el clima de la conquista rioplatense también fue retomado el mismo año, 1860, por otra autora argentina, Eduarda Mansilla de García, quien presentó una lectura diferente en su *Lucía Miranda. Novela histórica*. Para ampliar este punto, y establecer los contrastes pertinentes, puede consultarse mi trabajo: «‘Mirada de mujer’: gauchos, indios y proyecto de nación en las novelas de Eduarda Mansilla de García», seleccionado para la publicación en *Actas del VII Congreso Nacional de Hispanistas*, San Miguel de Tucumán, actualmente en prensa.

han sido apuntados. Esta tentativa por completar el juicio del escritor culmina en una actitud cómplice de ambas mujeres.

Recordando una escena de escritura de su novela dice Rosa Guerra, dirigiéndose a su interlocutora: «Tú hacías crochet, mirabas de vez en cuando a la puerta de hierro; yo te miraba; tú adivinabas mi mirada significativa, soltábamos ambas la risa, escondías tu cabeza en mi seno: nos habíamos comprendido» (Guerra, 1860: XIII). Gesto prototípico de validación de la escritura femenina, superponiendo la aguja y la pluma, ambas mujeres manifiestan su complicidad en el umbral del texto. Perfectamente articulado como modalización textual de la novela, en este juego con los paratextos, la autora fagocita, corrige y sobreimprime nuevas significaciones en la lectura crítica de Miguel Cané. En su itinerario presenta con «modestia» el trabajo, agrega los juicios de Cané, remonta todos los olvidos del crítico al enumerar aquellos aspectos que superan el molde doméstico impuesto y, por último, equilibra la severidad de la evaluación apelando al auxilio y la alianza de una destinataria amiga, quien sí ha leído las fuentes históricas de la ficción, quien la ha acompañado en la escritura, quien definitivamente sí la comprende.

Juana Manuela Gorriti: la consagración literaria de la escritora.

Tres décadas después, en 1889, Juana Manuela Gorriti publicó una de sus últimas obras de cariz autobiográfico: *La tierra natal*. Este texto, construido como una variante del relato de viaje y de unas «lejanas memorias»,¹⁵ es la narración de su último viaje a Salta, su tierra natal, y sirve de excusa para repasar un conjunto de temáticas señeras de su producción: la historia de las guerras civiles argentinas, las tensiones locales entre la patria vieja y la patria nueva, la legitimidad del aboengo de los Gorriti. Como estrategia complementaria de esta lectura cifrada y tendenciosa de la historia reciente, que refrenda la estirpe de los patricios salteños, se ubica como soporte decisivo la construcción de una imagen de escritora. Esta vez dicha imagen no tiene gestos inaugurales como en Manso, o los «temores» interiores de Guerra, sino que esgrime la imagen contundente de la autora consagrada, ya que la narradora arriba a su tierra natal consciente de todos los privilegios que con su fama de literata ha conseguido.

Esta validación social se construye y se escenifica en el propio texto, y alcanza su clímax cuando Juana Manuela Gorriti es premiada en Salta, por las nuevas generaciones, con una pluma tallada en oro. La narradora construye, además, su *alter ego* en la figura de Larguncha, la costurera chismosa de Salta, memoria viva por acopio generacional de todos los acontecimientos de la vida local, es decir de las trivialidades de la vida doméstica en la que se cifra el destino y donde debería buscarse una comprensión de la historia nacional argentina. La labor de la remendona, como indica Batticuore (1994), tiene relieves iniciáticos, puesto que de ella aprenderá la Gorriti el oficio literario, del contar diario, del hilvanar historias orales durante la costura; y tal como lo exige Larguncha para sus relatos, aprenderá también a demandar el pago por la narración, en un guiño metafórico sobre la profesionalización literaria de las escritoras, a fines del siglo XIX.¹⁶

¹⁵ Esta es la clasificación genérica que da la propia Gorriti (1994: 18) en una breve carta que contesta al texto de Santiago Estrada, «Juana Manuela Gorriti» –publicado originariamente en *El Diario*, de Buenos Aires, el 5 de noviembre de 1888– y que se incluye como introducción a la edición de *La tierra natal*, en 1889.

¹⁶ Para ampliar este punto también puede consultarse un artículo de Francine Masiello (1994), en el que se analiza esta temática en otra novela de Gorriti, *Oasis en la vida*, publicada en 1888.

En estrecho vínculo con la contundencia en esta representación discursiva del trabajo literario femenino, y continuando con el análisis del uso de los paratextos que aquí nos interesa, resulta relevante el apuntalamiento con el cual el prologuista Santiago Estrada, uno de los más fieles amigos y propagandistas de la autora, procura sostener la obra en su introducción.

El bagaje crítico de Estrada se sustenta en un flagrante eclecticismo. Por ello articula, desde una visión romántica, la ponderación de la vena autobiográfica del texto, justificándola a partir de la aventurera existencia de Gorriti –en el teatro de las revoluciones latinoamericanas– y su estirpe «aristocrática» –en tanto hija de los «próceres de la patria». Por otra parte, también observa la obra desde la lente naturalista, y en consecuencia su amiga: «Analiza el espíritu como un psicólogo, diseña la entraña como un fisiólogo, y de aquí que algunas de sus obras parezcan haber tenido por buril el escalpelo, y por escritorio la mesa de un anfiteatro» (Gorriti, 1994: 13). Tampoco la visión parnasiana está ausente, contamina la pretendida visión científicista con el halago a la narración pulida con el detalle de los «esmaltes de Limoges», «los bajorrelieves» y los «marcos primorosamente labrados» (Gorriti, 1994: 13).

Pero he aquí que no todo es elogio en el proemio de Estrada, si Juan Manuela Gorriti despunta en el texto la consagración como autora en su madurez literaria, el prologuista será menos consecuente y deberá todavía contraponer la disculpa de ciertos detalles. Los mismos no se vinculan, paradójicamente, con lo literario, sino que pretenden suavizar los ataques a la vida privada de la autora.

Sobre los «adversarios» de la Gorriti, Estrada expresa que «preciso es confesar de plano que la superioridad es una especie de pecado original que no ha sido redimido todavía» (Gorriti, 1994: 16). En el párrafo siguiente el crítico rematará su encomio aludiendo al «hogar de la señora Gorriti, tan modesto como atractivo, y sus hijos tan inteligentes como simpáticos» (Gorriti, 1994: 16). La sutileza del crítico amigo, que suprime por elipsis la relación causal que anuda el ataque de los adversarios con estos modos de llevar adelante el hogar –un ámbito doméstico evidentemente trastocado por una mujer que ha abandonado a su marido, tiene hijos ilegítimos y vive de su trabajo–, anticipa ciertas «caballerías» que la crítica literaria reiterará con la autora.

Estos gestos condescendientes varían: en el caso de Santiago Estrada, apelan a la necesidad de disculparla en lo personal casi como requisito previo para legitimarla en lo literario; en el caso de Ricardo Rojas, se realizaron «ajustes» biográficos y se deslizó, por ejemplo, alguna «mentira piadosa» para salvar las mismas circunstancias, como aquella que en su reseña biográfica aclara que Gorriti se trasladó a Lima sólo después de haber enviudado de Belzú, evitando así explicitar un «contrasentido de orden social y/o moral» protagonizado por la Gorriti al abandonar a su marido (Rojas, 1925: 1128). En una tesitura más cómoda, José María Torres Caicedo alegará en su prólogo a *Sueños y realidades*, otro tomo importante en la obra de nuestra autora: «Echemos en olvido los episodios de la vida de la ilustre argentina, pues no nos creemos autorizados para describirlos» (Gorriti, 1907, T. I: 8).

Estos breves apuntes que comentamos, a raíz de algunos paratextos que acompañaron originariamente la obra de Juana Manuela Gorriti, ponen de relieve otra reiterada faceta de las exigencias para la escritora latinoamericana, una premisa que impone desde el ámbito de la vida privada un conjunto de rasgos persecutorios que inciden, como acabamos de subrayarlo, en la esfera de la difusión, la legitimación y el vínculo con el público y la crítica especializada decimonónicos.

Comentario final

Frente a todo lo expuesto, y a modo de apretadas conclusiones, consideramos que, si revisamos nuestro breve recorrido, es posible confirmar un axioma que instituye al paratexto como un elemento de transición, que potencia o debería exigir al menos, siempre, la necesaria revisión de sentidos, en tanto que funciona como un conjunto de señales certeras que se alternan sin grandes teatralizaciones al rol de pistas falsas. En ellos se discute y se confronta, se busca amparo intelectual, se padece la subestimación y el rechazo, y se ocultan o sugieren apenas otras determinaciones indisolubles de toda producción escrituraria.

Para las escritoras argentinas del siglo XIX, cuyas obras acabamos de discutir, este ha sido un espacio de exposición, de consagración y de defensa de agravios. Estos pases escénicos han estado supeditados a las exigencias de un contexto específico: la imposición de la denuncia social antirrosista en Manso, la búsqueda de aceptación en el inicio literario de Guerra, la legitimación del prestigio y el reconocimiento intelectual en Gorriti. Y en el trasfondo, o a veces luchando por el protagonismo escénico, siempre la sombra de un hombre que erigido en juez dirime.

Esta disputa en el umbral del texto, evidentemente, no oculta la impaciencia ante otros umbrales socioculturales vulnerados: el de la apropiación del discurso combativo, en Juana Manso; la burla implícita al crítico de turno, en Rosa Guerra; la pose exhibicionista del triunfo, en Juana Manuela Gorriti. Pormenorizar en esta articulación de transgresiones debería servirnos, tal vez, como el punto de partida más pertinente para organizar el discurso y las polémicas en torno del lugar social de la escritora argentina durante el siglo XIX. En esta línea de estudio por cimentar, el paratexto anuda, como hemos intentado delinear en este trabajo someramente, un ovillo de conflictos medulares aún por desenmarañar.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, Maite (1994): *Paratexto*. Buenos Aires: Publicaciones del CBC, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Batticuore, Graciela (1994): «Historias cosidas, el oficio de escribir». En: Fletcher, Lea. *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria editora, 30–37.
- Chartier, Roger (1999): *Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades restringidas. Conversaciones con Roger Chartier*. México: FCE.
- Fe, Marina (coordinadora), (1999): *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: FCE.
- Frederick, Bonnie (compilación e introducción), (1993). *La pluma y la aguja: las escritoras de la Generación del '80*. Buenos Aires: Feminaria editora.
- Genette, Gerard (1987): *Seuils*. París: Editions du Seuil.
- Gorriti, Juana Manuela (1889): *La tierra natal*. En: *Obras completas*, T. III, Salta: Fundación del Banco del Noroeste, 1994, 12–94.
- Gorriti, Juana Manuela (1865): *Sueños y realidades*. 2 T., Buenos Aires: Biblioteca de «La Nación», 1907.

- Gramuglio, María Teresa (1992): «La construcción de la imagen». En: Tizón, Héctor y otros. *La escritura argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral y Ediciones de la Cortada, 35–64.
- Guerra, Rosa (1860): *Lucía Miranda. Novela histórica*. Buenos Aires: Imprenta de Juan Alsina.
- Lauro, Gerardo (2004): «La figura del 'genio' en el segundo romanticismo argentino». En: Minellono, María (compiladora). *Las tensiones de los opuestos. Libros y autores de la literatura argentina del '80*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 135–153.
- Manso de Noronha, Juana (¿1851?): *Los misterios del Plata. Episodios de la época de Rosas escritos en 1846*. Edición prologada y corregida por D. Ricardo Isidro López Muñiz, Buenos Aires: Librería y Casa Editora de Jesús Menéndez e hijo, 1924.
- Masiello, Francine (1994): «Voces de (l) Plata: dinero, lenguaje y oficio literario en la literatura femenina de fin de siglo». En: Fletcher, Lea. *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria editora, 38–46.
- Masiello, Francine (1997): *Entre civilización y barbarie. Mujeres y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Moi, Toril (1988): *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Rojas, Ricardo (1925): *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, «Los proscriptos», II. Buenos Aires: Librería de «La Facultad».
- Santomauro, Héctor Nicolás (1994): *Juana Manso y las luchas por la educación pública en la Argentina*. Buenos Aires: Corregidor.

NA PRAGU BESEDILA:
 UVODNIKI IN PRIPOROČILA, POSVETILA IN SOAVTORSTVA.
 (ZAZNAMKI O RABI PARABESEDILA
 PRI NEKATERIH ARGENTINSKIH PISATELJICAH 19. STOLETJA)

Parabesedila tvorijo skupino »kazalcev« branja, ki posredujejo razne pomenske ravni, izdelane za namen besedila, in pogosto, na posreden način, prispevajo podatke o pogojih izdelovanja samih besedil. Prav pri tej drugi obliki, ki se beleži v parabesedilih, se poskušamo ustaviti, da bi analizirali skupino problematik, ki se sočasno pojavljajo pri nekaterih argentinskih pisateljicah 19. stoletja: Juani Manso, Rosi Guerra in Juani Manueli Gorriti. V parabesedilih njihovih del je razvidno iskanje upravičenosti, nadrobno se govori o vlogi pisateljice – o njenih »temah«, njenih »potrebah« –, vzpostavlja se odnos z občinstvom itd. Ta parabesedila se včasih pojavljajo skupaj s predstavitvijo drugih avtorjev – zvečine moških, ki so kot uveljavljeni književniki v okrilju svojega delovnega območja –, pri katerih je čutiti neko napetost ali igro kontrastov, ki niha med opominjanjem, popravljanjem, očetovsko gesto. Alternative, ki so v nekaterih primerih povezane s predsodkom ali paradoksalnim pomanjkanjem razumevanja besedila, ki je predstavljeno v prologu. Ti protodialogi – včasih med gluhihimi – na pragu besedil sestavljajo imaginarno, v katerem se ustanavlja in pretresa družbeno mesto, namenjeno pisateljici, prostor, ki ga sama na trenutke zastopa, zavrača ali preusmerja v svoje lastno pisanje.