

CUADERNOS ÍNTIMOS. LOS USOS DEL ÁLBUM Y LA LITERATURA SENTIMENTAL EN DELFINA VEDIA DE MITRE

*INTIMATE NOTEBOOKS. THE USES OF
THE ALBUM AND SENTIMENTAL LITERATURE
IN DELFINA VEDIA DE MITRE*

Ana Eugenia Vázquez
Universidad de Buenos Aires
geu.vazquez@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Álbum
Diario
Traducción
Novela sentimental

El presente trabajo analiza los cruces y continuidades que se establecen entre las diversas formas de la escritura íntima desarrolladas por Delfina Vedia de Mitre, quien compuso sus propios álbumes y labró una tímida carrera intelectual como traductora de novelas sentimentales. Abordaremos especialmente la traducción de El Diario de una Mujer, novela de Octave Feuillet que Delfina Vedia tradujo conjuntamente con su marido, Bartolomé Mitre, en 1878 y que apareció publicada en La Biblioteca Popular de Buenos Aires. En esta ficción que simula ser el diario íntimo de la protagonista, se despliegan normativas y representaciones sobre la educación femenina, que Delfina Vedia promovió y supo hacer suyas.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Album
Journal
Translation
Sentimental novel

This paper analyses the crossovers and continuities established between the various forms of intimate writing developed by Delfina Vedia de Mitre, who composed her own albums and carved out a timid intellectual career as a translator of sentimental novels. We shall deal especially with the translation of El Diario de una Mujer, a novel by Octave Feuillet that Delfina Vedia translated jointly with her husband, Bartolomé Mitre, in 1878 and which appeared in La Biblioteca Popular de Buenos Aires. In this fictional work, which simulates the intimate diary of the protagonist, there are regulations and representations of female education, which Delfina Vedia promoted and made her own.

Recibido: 01/08/2024
Aceptado: 20/09/2024

El presente artículo se propone indagar la relación entre la escritura privada y la escritura publicada de Delfina Vedia de Mitre, primera dama nacional y traductora de los proyectos editoriales más importantes de fines del siglo XIX. Si bien hoy en día resulta casi desconocida, Delfina Vedia constituyó una figura central de la vida liberal porteña, desde su juventud, donde se la evocaba en la prensa literaria como musa poética, hasta su matrimonio con Bartolomé Mitre, que afianzó su posición como gran dama del patriciado porteño dedicada a la caridad y la traducción. Su intervención pública más memorable, aunque tímida, tal vez sea la aparición de su traducción de *Le Journal d'une Femme*, novela francesa del escritor católico Octave Feuillet, en la *Biblioteca Popular de Buenos Aires*, reeditada años más tarde en la *Biblioteca La Nación*. La novela se presenta a sus lectores y lectoras como el diario íntimo de la protagonista, que renuncia al amor deseado en pos del deber. Delfina Vedia, por su parte, no sólo tradujo diarios ficticios, sino que escribió sus propios cuadernos íntimos, álbumes repletos de citas traducidas, versos en francés, sentencias en latín, recortes periodísticos. De este modo, buscamos contrastar los usos ficticios del álbum desplegados en las novelas sentimentales que Delfina Vedia tradujo para el público porteño de fines del siglo XIX con su práctica concreta como escritora de álbumes, donde, a través de la recopilación reiterada de máximas morales, la escritura opera más como una forma del ocultamiento del yo que como un espacio de autoconciencia y reflexión individual. Con tales propósitos, dividimos el trabajo en tres partes. En primer lugar, reconstruiremos los principales aspectos de la biografía de Delfina Vedia de Mitre para ubicar su posición en la sociabilidad literaria de los románticos porteños que hicieron de ella una musa y un modelo de mujer, acorde a las diversas modulaciones de su proyecto cultural a lo largo del siglo XIX. Luego, abordaremos los dos cuadernos íntimos de Delfina Vedia que se conservan hoy en su archivo personal. Queremos indagar en su contenido, genericidad y soporte los modos en que se construyen y despliegan los registros del yo en su escritura. Por último, analizaremos *El Diario de una Mujer*, la traducción de la novela de Octave Feuillet firmada

conjuntamente por el matrimonio Mitre. Nos interesan especialmente los procedimientos de impostación de la narradora femenina en relación con el registro sentimental desarrollado en la novela y con la figura de traductora propuesta por la *Biblioteca Popular de Buenos Aires*.

Delfina Vedia de Mitre, ¿una traductora ordinaria?

La oscuridad en la que hoy permanece el nombre de Delfina Vedia de Mitre contrasta con las copiosas condecoraciones de su esposo, militar poeta, primer presidente e historiador argentino, fundador del diario *La Nación*, primer novelista boliviano y traductor americano de *La Divina Comedia*. Asimismo la pudorosa biografía de esta mujer, puntuada casi exclusivamente por el matrimonio y la maternidad, puede resultar un tanto deslucida ante las vidas novelescas de las escritoras decimonónicas célebres como Mariquita Sánchez de Thompson, la dama temida por Rosas; Juana Manuela Gorriti, la *salonnière* esposa de un caudillo, o Eduarda Mansilla, la joven intérprete del Restaurador que se carteaba con Victor Hugo. No obstante, este olvido no debe opacar la centralidad de la figura de Delfina Vedia para la sociabilidad patricia del siglo XIX. A lo largo de sus sesenta y dos años de vida, fue la bella hija de una importante familia criolla, la musa de los jóvenes románticos, la primera dama del primer presidente nacional y una prolífica traductora publicada en algunos de los proyectos editoriales más importantes del período, como la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* y el diario *La Nación*. Aún a pesar de su posición social y vínculos familiares, la publicidad comprometía su reputación femenina, por lo que Delfina Vedia, en cuya imagen descansaba también el prestigio de su marido, debió apelar a una doble invisibilidad. Para sortear el imperativo del pudor, se ciñó a formas de escritura no prestigiosas y por lo tanto socialmente aceptadas en las mujeres: las cartas, los diarios y la traducción constituyen el corpus textual desde el cual podemos indagar los modos en que esta traductora hizo suyo el modelo femenino canónico de su época.

Los pocos trabajos sobre su figura publicados hasta el presente (Ottaviano 2003, Elissalde 2021) se concentran ante todo en su historia sentimental con Mitre, sin reparar en su práctica traductora. En cuanto a la posibilidad de recuperar ciertos datos biográficos, esto es posible gracias a un documento anónimo que se encuentra en el Archivo Mitre, el *Homenaje a la memoria de Delfina Vedia de Mitre*, editado en ocasión de su muerte para la circulación privada. Delfina Vedia nació en Buenos Aires en 1819, dos años antes que su futuro marido. Fue la única hija mujer de siete hermanos en el seno de una familia ilustrada de militares españoles instalados en el Río de la Plata. Su padre, el general Nicolás de Vedia, participó de las guerras independentistas y desempeñó diversos cargos militares y diplomáticos entre ambos márgenes del Plata hasta que en 1834, cuando su hija tenía quince años, debió exiliarse con su familia a Uruguay. Dice su biógrafo que se la educó “virilmente” (1882: 8), única mujer entre siete varones, recibió en el hogar la misma formación que sus hermanos. Fue su padre, políglota lector de los clásicos y admirador de Cicerón, quien incentivó la educación de la joven, que creció en el Montevideo del exilio romántico, marcado por una intensa actividad migratoria e intelectual de periódicos, librerías, teatro y tertulias. Su familia frecuentaba la misma sociabilidad que la de los románticos exiliados, así, en los bailes de una familia vecina, ella y Mitre se conocieron y empezaron un romance de un año que terminaría en casamiento en 1841. De esta época datan las primeras menciones públicas de Delfina Vedia. En el número 22 de abril de 1838, *La Moda* publicó una reseña de la versión al español de “La Parisina” de Byron hecha por su tío, Enrique de Vedia y Goossens, que le había dedicado la obra. Si bien el periódico elogia la traducción

como un hecho de progreso y civilización, objeto su dedicatoria; la lectora ideal que esta propone no es la adecuada para un relato de amor pasional y asesinato cuya influencia sobre el público femenino preocupa a los redactores: “¡Quiera el cielo apartar de *esta flor pura* las desgracias de la infeliz parisinal!” (2011: 154). Asimismo, cuando en 1840, durante el compromiso de la pareja, Mitre estrenó su drama *Cuatro Épocas*, llamó Delfina a la casta protagonista, madre patriótica y devota que consuela exiliados, sana heridos y refugia proscritos. Su personaje nunca atraviesa los muros del hogar y apenas habla. “Esposo mío, tú has educado desde muy temprano mi corazón para la virtud, yo no tengo un sentimiento, una idea que no te pertenezca, que no sea tuya, así es que yo le enseñaré a nuestro hijo, lo que tú me has enseñado a mí” (1927: 39), es uno de los pocos parlamentos de Delfina en *Cuatro Épocas*. Este personaje insignificante e inmóvil cristaliza a nivel argumental el ideal femenino romántico, para el que la mujer era un canal transparente, reproductora de los valores del patriarca y mero soporte de una moral explícita, representada sin intimidad ni subjetividad. Así, Delfina Vedia se nos presenta en este periodo como una romántica. No solo generacionalmente y por su ascendencia familiar, sino porque compartía la misma cultura libresca que Mitre, Alberdi, Gutiérrez y Manso. Fue cercana a este círculo de escritores y su imagen representó más de una vez el modelo femenino que los románticos querían divulgar e imponer en el Río de la Plata. Delfina fue así la musa romántica, receptora bella y pasiva de la obra, cuya virtud y gracia inspiraba al genio masculino.

En 1841 la joven se casó con Mitre y con la caída de Rosas volvió a Buenos Aires. Hija, hermana y esposa de soldados, pasaría el resto de sus días sujeta a los avatares de la vida política de su marido, encargada de criar a los seis hijos que tuvieron juntos en la casona de microcentro que hoy es el Museo Mitre y marcada por la pérdida de varios de los suyos. Su biógrafo anónimo la representa en este período de su vida cumpliendo la misma función dulcificadora que le había asignado su esposo en *Cuatro Épocas*, el mismo rol mariano de la mujer caritativa y consejera, que en las penumbras de la alcoba influencia moralmente al hombre público:

Dotada de una inteligencia superior, y sobre todo, de un carácter entero y firme, ella ha contribuido ciertamente con su consejo, en las horas de intimidad solitaria, a conservar al General Mitre en esa esfera de elevación moral, que es el rasgo distintivo de su carrera política. (1882: 10)

Así, la contribución de la mujer patriota se reduce a permanecer en el hogar y suavizar los momentos de soledad de su marido. Recluida y educada, su formación consistía ante todo en dar conversación amena a su esposo y servir gratamente en los momentos de privacidad, leerle versos, tocar el piano para él, comentar los últimos estrenos teatrales, charlar en francés. No es la educación emancipatoria del feminismo de la primera ola, sino una instrucción que se limita a acompañar al marido y los hijos, que hace de la madre la garante de la virtuosidad en el hogar. Su *expertise* reside, al igual que la del traductor, en una práctica del ocultamiento; su influjo benéfico sólo se realiza en la autoaniquilación, solo brilla encubriéndose. Esta trayectoria doméstica constituye un valor sobre el que también insisten sus numerosas necrológicas, que la exaltan una y otra vez como *matrona*.¹ Lo

¹ Citamos solo dos de las más de cincuenta necrológicas conservadas en el archivo, publicadas tanto en periódicos americanos como europeos. *La Tribuna del Lunes* publicaba: “Ante su lápida toda la sociedad porteña ha depositado el venerado tributo a que se hizo acreedora en la tierra la señora DVM. Esa tan triste como imponente ceremonia ha sido la severa, pero elocuente apoteosis de tan ilustre matrona” (1882: 146). Por su parte, en *El Mosquito* se ofrecía la siguiente despedida: “El jueves pasado han sido conducidos a la Recoleta los restos de la que fue en vida una de las más ilustres

que aparece en estas citas ya no es la estética romántica de la musa etérea y frágil como una flor, sino el modelo clásico de la matrona republicana, esposa y madre sufriente de militares. La austeridad y gravedad con las que se representa a Delfina Vedia de Mitre hacia 1880 son propias de una estrategia de monumentalización, que se ve en los obituarios, pero también en el estilo del mausoleo en el que la entierran, de mármol blanco y sostenido por tres columnas, alegorías de la Libertad, la Justicia y el Deber.

Aunque solo publicó sus traducciones, el archivo de Delfina Vedia se compone de numerosos folios. Sus textos privados se dividen en dos grupos: un conjunto reducido de diarios y notas íntimas, que analizaremos en el siguiente apartado, y un nutrido epistolario. La necesidad de que las damas patricias supieran leer y escribir encontraba una razón de ser fundamental en la práctica epistolar que, al estrechar los lazos de sociabilidad de la élite, participaba del mito del progreso social (Kapp, 1994). En efecto, en el extenso epistolario de Delfina, el *metier* de la mujer ilustrada se orienta a mantener las relaciones sociales y cultivar conductas civilizadas y ejemplares. Sus corresponsales son principalmente los miembros de su familia y la temática epistolar se ciñe a la función doméstica: hijos que viajan, parientes que enferman, recados que ella recibe cuando su marido se ausenta. En una única carta se hace referencia a su desempeño como traductora. Se trata de una misiva que desde Montevideo le escribe su sobrina Teresa de Vedia en julio de 1879. Allí, luego de las fórmulas de saludo rituales, la muchacha felicita a su tía por una traducción (podemos suponer, por la fecha, que se trata de la novela *Amor Alemán* de Max Müller aparecida en la *Biblioteca Popular de Buenos Aires*) que Delfina había hecho circular por el único espacio tolerado en las mujeres, la familia:

La traducción la he encontrado deliciosa y tiene usted un gusto tan delicado para la elección de las obras que vierte a nuestro idioma, que desearía poderle consultar, siempre que tratara de elegir lecturas. Todos en casa han leído su obrita y les ha gustado mucho.

El discurso sobre la traducción toma así la forma del elogio y se presenta como instrumento correcto, conciso y convencional de la urbanidad patricia. Este tipo de discurso altamente codificado conforma la *doxa* epocal sobre la traducción, subsumida al discurso protocolar impuesto por las costumbres. La emisora tiene, sin embargo, un objetivo y escribe para pedir a su tía que le recomiende lecturas. Obliterando la dimensión escrituraria e interpretativa de la traducción, el reconocimiento de la traductora radica en su tino en la selección del material foráneo. En este espacio íntimo y femenino que es la correspondencia entre tía y sobrina, Delfina Vedia asume el rol de educadora maternal, por lo que la lectura se teje a la transmisión de roles femeninos propia de la educación doméstica culta. De lectora a traductora, de musa a tutora ilustrada, Delfina Vedia hizo una trayectoria horizontal entre posiciones permitidas pero legitimadas por el discurso romántico patriarcal. Progresivamente, a medida que ganaba estatuto social y moral con el matrimonio, la maternidad y la posición de los Mitre, ganó una delgada autoridad, como tutela intelectual de su sobrina, asociada a papeles maternos y caritativos afines a los que Navarro Viola consideraba propios de las damas patricias que participaban en su colección, y que veremos reproducidos en *El Diario de una Mujer*.

matronas de la República [...] el nombre de la ilustre finada queda como noble ejemplo de lo que debe ser la esposa y madre” (1882: 146).

El cuaderno, el álbum y las formas del ocultamiento

Si bien la etimología del término álbum se remonta a la Antigua Roma (para denominar una tablilla de yeso blanqueada en la que se escribía), su sentido moderno comienza a constituirse hacia el Renacimiento, en el que el *album amicorum* designaba un cuaderno que los viajeros llevaban consigo para reunir autógrafos o sentencias de las personas destacada con las que se cruzaban durante su recorrido (Roersch 1927). Todavía en 1835, la sexta edición del Diccionario de la Academia Francesa definía al álbum como: “Un cuaderno que llevan los viajeros y sobre el que compromete a las personas célebres a escribir su nombre, al que a veces agregan una sentencia” (1835: 51).² Sin embargo, el proceso de industrialización al que se ve sometido el mercado editorial francés hacia mediados del siglo XIX, de la mano de la diversificación de las prácticas de lectura y escritura entre las clases medias y obreras, que incluían cada vez más a mujeres y niños (Lyons 2011); le otorgaron a los cuadernos en blanco y a la relación entre escritura e imagen una heterogeneidad inédita. Así, mientras se mantuvo la práctica del álbum de visitas, en que se reunían firmas de amigos, conocidos ilustres y artistas (Miseres 2018, De Mendonça 2014), el álbum también pasó a designar al libro infantil compuesto casi exclusivamente de imágenes (Gibello-Bernette 2013), a varios periódicos de miscelánea (como *El Álbum de Señoritas*, publicado por Juana Manso en 1834) y a un tipo de escritura novedosa, que se consideró una prerrogativa casi exclusivamente femenina. Dice Vanesa Miseres:

Un típico álbum decimonónico consistía en un libro encuadernado con páginas en blanco que servía de repositorio de diversos objetos y escrituras coleccionables: firmas y manuscritos de amigos cercanos o viviendo a la distancia, piezas musicales, dibujos o poemas propios y ajenos –de amateurs o de poetas y dibujantes reconocidos y solicitados para los álbumes–, traducciones y, con el correr de las décadas y los avances tecnológicos, se le fueron sumando fotografías, postales de espacios o personalidades emblemáticas, recortes de periódicos. (2018: 11)

De este modo, en el siglo XIX, el álbum empieza a designar también un cuaderno en el que las mujeres escriben, dibujan, pegan, recortan. El álbum de visitas y el álbum de recorte constituyen modalidades que se combinan y reelaboran de formas diversas, de acuerdo con la porosidad y heterogeneidad que habilita el cuaderno en blanco. Como también sostiene Miseres: “para las mujeres con intereses literarios el álbum representó una forma y un medio seguro de aproximación tanto a modos de lectura como de escritura eclécticos y novedosos” (2019: 26).

En *Soledad*, novela sentimental que Mitre publicó por primera vez en 1847, el narrador moralizante y costumbrista se detiene en los consumos culturales de la protagonista con el fin de destacar su sensibilidad y refinamiento y ofrece así una definición propia:

Los albums no habían penetrado todavía a Bolivia, y a no ser por esto, es más que probable que tuviéramos que hacer la descripción de un lindo libro con tapas de terciopelo, lleno de versos y flores secas, que en nuestros días se ha hecho el mueble obligado de toda dama elegante, para servir de alimento a la vanidad y de martirio a los poetas. (1847: 12)

² *Album*. s. m. (On prononce *Albome*.) Mot emprunté du latin. Il se dit d'un cahier que portent les voyageurs, et sur lequel ils engagent les personnes célèbres à écrire leur nom, auquel elles joignent quelquefois une sentence. *Ce jeune Allemand vous prie d'inscrire votre nom sur son album*. (1835: 51).

Esta textualidad variada y coleccionable, aunque emplazada en un sobrio cuaderno de cuero marrón con un marco en dorado, es la que podemos encontrar en los cuadernos de Delfina, donde ella se perfila como escritora de versos propios y como recopiladora y reescribora de escrituras ajenas. El archivo conserva dos cuadernos íntimos, sin fecha, uno titulado “Un poco de todo, mío y ajeno”, que dedica a su hijo Adolfo, y otro que lleva el nombre de “Mis secretos”. En ambos casos vienen precedidos por tres epígrafes. En el primer caso: “No os burleis de mí si desvarío”, “A todos y a ninguno mis advertencias tocan, quien haga apreciaciones con su pan se las coma”, “Hacerse digno de ser feliz es tomar el único camino que puede conducirnos a la felicidad, es cumplir todas las leyes morales de nuestro ser. Aimé Martin”. En el segundo se lee: “Elle est sur (sic) de soi même”, “Et je vous (sic) qu’une femme ait des clartés de tout. Molière” y la sentencia bíblica “Nihil novum sub solen (sic)”.

Tanto la cita de Aimé Martin –discípulo continuador de Bernardin de Saint-Pierre y editor de su obra– como la de Molière provienen de un clasicismo que, si bien seguía vigente entre las burguesías católicas en el poder durante el Segundo Imperio francés, constituía para segunda mitad del siglo XIX un modelo epigonal. La sentencia de Molière proviene de *Les Femmes Savantes*, una de sus comedias que tienen al preciosismo como objeto de sátira. La cita completa (Delfina Vedia no transcribe el verbo) dice: “*Je consens qu’une femme ait des clartés de tout*”.³ Quien la pronuncia es Clitandre, personaje masculino que en la obra representa la sensatez y la mesura y que se opone diametralmente a la sociabilidad que se reúne en el salón que dirige la madre de la protagonista. El parlamento completo es el siguiente:

Consiento que una mujer sepa sobre todo
pero no le deseo la pasión estrafalaria
de volverse sabia con el fin de ser sabia
y me gusta que, a las preguntas que se hacen,
sepa ignorar lo que sabe
de su estudio quiero se esconda
y que posea saber sin querer que se lo conozca (1910: 512).⁴

Es decir, lo que transcribe Delfina Vedia es la primera cláusula de una estructura concesiva que nos retrotrae una vez más a las paradojas de la mujer ilustrada, tolerada siempre que su luz (sus *clartés*) se eclipse en presencia del hombre, entre las sombras domésticas. Asimismo, esta preferencia, todavía en 1880, por un clasicismo *demodé* remite tanto al registro de sus obituarios como a la figura del escritor académico, que encontraremos en la *Biblioteca Popular de Buenos Aires*.

Ambos álbumes se componen de unas pocas páginas en las que se reúnen recortes de cartas y artículos de diario escritos por sus hijos, un poema de Lamartine, una antología de autógrafos de hombres de la junta de mayo y otra de hombres políticos y escritores románticos franceses. Al igual que en su epistolario, aparece una sola mención a sus traducciones, una reseña del *Washington* de Guizot, publicada en Perú por Carolina Freire de Jaimes. En la única columna del texto que la mujer

³ Consiento que una mujer tenga conocimientos sobre todo.

⁴ Je consens qu’une femme ait des clartés de tout / Mais je ne lui veux point la passion choquante / De se rendre savante afin d’être savante / Et j’aime que souvent, aux questions qu’on fait, / Elle sache ignorer les choses qu’elle sait / De son étude enfin je veux qu’elle se cache / Et qu’elle ait du savoir sans vouloir qu’on le sache.

de Mitre recorta y pega en su álbum se elogia la literalidad de la traducción y, especialmente, la dedicatoria que había dirigido a sus hijos: “hay en la sola dedicatoria tanta ternura y sentimiento, que antes de admirar a la escritora, el alma se inclina ante la madre”.

En sus cuadernos, ante todo, Delfina Vedia recopila y copia citas. La antología de máximas implica un dispositivo de lectura que recorre los textos foráneos en busca de fragmentos donde se condense una lección moral que debe ser repetida y recordada. Entre ellas, podemos encontrar algunas de las siguientes sentencias, transcritas entrecomilladas pero sin aclaración de la fuente: “Ama tu casa, respeta tu familia y como esto no lo puede hacer sino un alma noble, serás feliz”, “Quien desprecia su bienestar doméstico, no puede abrigar sino mezquinos sentimientos”, “Desear vivir, aún sin amar la vida, es tener algún deber sagrado que llenar”. Como se puede ver, leer y escribir no es para Delfina Vedia una práctica del despliegue subjetivo, de la imaginación o del disfrute, sino un ejercicio basado en espigar de igual modo novelas, dramas y tratados morales en busca de enseñanzas sobre los deberes de la buena esposa. Su voz apenas conforma un discurso elusivo y delgado, que copia y pega más de lo que crea, que se resiste a la sistematización de la obra, que prefiere el fragmento al relato, la sentencia masculina a la enunciación autónoma. Estos textos exhiben una poética del pudor tanto en su textualidad como en su soporte, donde el borramiento y la inferioridad del yo femenino se materializa en páginas arrancadas, poemas inconclusos, cuadernos invertidos y reutilizados por su marido, que nos hablan de una escritura, ya sea peligrosa y por lo tanto intervenida (Batticuore 2022), ya sea insignificante y por lo tanto descartable.

Sin embargo, estos cuadernos la revelan también como a una lectora avezada, que maneja el francés y el latín y conoce la literatura romántica y los clásicos, en la selección y el recorte del material se inclina por fragmentos que le hablan a ella sobre su posición como madre y su relación con el saber. De este modo, en sus diarios, Delfina Vedia usó el privilegio letrado de la escritura como un ejercicio de introspección, donde aprender, sobre todo, a controlar su subjetividad femenina, aquellas “lágrimas que nadie ve”, como ella misma escribe en su diario. Los diarios de Delfina Vedia no son los bellos objetos de terciopelo que guardan flores de los enamorados, tal como los representan las ficciones sentimentales de Mitre, sino cuadernos que exhiben hojas arrancadas, otras en blanco, escrituras ajenas. Sin embargo, estas escrituras de la modestia y el ocultamiento permitieron a Delfina Vedia labrarse una trayectoria intelectual y construir una historia personal.

Traducir el diario de una mujer

No solo fuiste madre cariñosa
Para los seres que nutrió tu seno:
En cada desgraciado un hijo viste
¡Que hoy te recuerda desolado y huérfano!
(1882: s/n)

Este es el epígrafe con el que el biógrafo anónimo encabeza la biografía *post mortem* de Delfina Vedia de Mitre. Al registro de la musa y la matrona, este epígrafe suma otra capa, previsible, la de la mujer cristiana madre de los desamparados. Esta dimensión caritativa es, precisamente, la que mejor define el perfil de traductora que presentaba la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* (Vázquez 2022), primera colección de literatura publicada en la región del Río de la Plata entre 1878 y 1883. El proyecto, dirigido por Miguel Navarro Viola, incluyó a una escritora (Eduarda Mansilla con *El Médico de San*

Luis) y a cuatro traductoras, dos de ellas argentinas: Sara Navarro Viola y Delfina Vedia de Mitre, modelos en la época de la mujer patricia, que tenía el francés como lengua de formación y la caridad como principal actividad pública.

En el catálogo ofrecido por Navarro Viola al público popular, la novela francesa contemporánea y oficialista ocupó un lugar preponderante. Se trata de ficciones sentimentales sumamente moralizantes, de gran éxito en un período de profunda censura como fue el del gobierno de Napoleón III (el mismo que juzgó a Flaubert y Baudelaire por atentar contra la moral y las buenas costumbres). Sus autores fueron miembros de la Academia Francesa, publicaban en los grandes periódicos oficiales y contaban con numerosos contactos en el poder. Por ejemplo, las obras dramáticas de Feuillet, nombrado bibliotecario del castillo de Fontainebleau en 1868, se representaban antes en el teatro real que en los teatros públicos y la emperatriz Eugenia de Montijo protagonizó algunas de ellas. Es decir, esta novela, llamada “roman bourgeois” por la centralidad de la trama doméstica y familiar, constituyó la literatura francesa oficial y exitosa en un momento en que Francia atravesaba un período de restauración conservadora, en que la cultura francesa había restablecido estéticas y prácticas teatrales cortesanas como las del siglo de Molière, a quien Delfina Vedia extractaba. Uno de los principales materiales del discurso social con el que se construyó este tipo de novela sentimental fueron los diarios y los álbumes. En 1878 *La Biblioteca Popular de Buenos Aires* publicó *Le Journal d'une Femme* de Octave Feuillet traducida conjuntamente por Delfina Vedia y su marido. Esta novela, por su autor, estilo y temática, se inscribe en el *roman bourgeois*, que recuperaba la tradición nacional de la novela sentimental de Rousseau y Saint Pierre en clave católica y edulcorada. Los títulos de las novelas publicadas en la colección evocan, efectivamente, protagonistas femeninas u objetos que, vinculados a la moda, el entretenimiento y la disipación, denotan sus supuestos consumos. Flores, abanicos, cartas, álbumes se invisten de significado sentimental y evocan los romances secretos, tentaciones, engaños y peligros que las protagonistas de los textos deben sortear. Se trata siempre de renunciar al deseo o el interés y, como señala Nancy Armstrong en un trabajo ya clásico sobre las ficciones domésticas del siglo XIX, “subordinar el cuerpo a una serie de procesos mentales que garantizan la domesticidad” (1987: 98), modelo que como hemos visto no era ajeno a la escritura de Delfina Vedia.

Le Journal d'une Femme se presenta como el diario que la protagonista, una muchacha a la que las novicias consideran honrada pero “novelesca”, inicia tres años después de abandonar el convento donde hizo sus estudios, el momento en que abandona la niñez y retoma la vida en sociedad y sus peligros. Desde el inicio, el texto se presenta como un diario sumamente autoconsciente de las normas, tópicos y restricciones de la (auto)biografía (Dosse 2007), al igual que su narradora, que conoce sus defectos y los riesgos que la escritura autobiográfica implica para el pudor femenino (Batticuore 2022). En efecto, narrar y analizar sus experiencias, enunciar sus deseos eran prácticas riesgosas para un ideal de mujer que, en palabras de Armstrong, “lo que exalta no es una mujer que atraiga la mirada como lo hacía en una cultura anterior, sino una que cumpla su papel desapareciendo en el entramado de su casa para vigilar el hogar” (1987: 103). Aunque la narradora no menciona los “peligros” a los que expone, es posible inferirlos: los excesos de la imaginación, las pretensiones competitivas de literata y celebridad intelectual, la posibilidad de dar rienda suelta a sus deseos privados, mundanos o a un culto del yo desenfrenado. En adelante, el texto construye una ficción sobre la rectitud moral femenina que se desarrolla en torno a pretendientes, arreglos matrimoniales y sentimientos reprimidos. La protagonista y su abuela se hospedan en el castillo de una anciana amiga, que vive con la joven Cécile, una muchacha atractiva pero caprichosa que es cortejada por

dos pretendientes, tan convenientes como poco memorables. Durante su estadía, la narradora percibe a otro habitante, un joven misterioso, deforme y melancólico que vive apartado en la torre del castillo, de la que solo sale para trabajar en la biblioteca. Se trata de M. de Louvercy, el hijo militar de la dueña de casa que quedó manco y con una pierna paralizada luego de una batalla. Las jornadas se pasan entre paseos, juegos y comidas hasta que un día llega a la casa el comandante d’Eblis, antiguo compañero y amigo íntimo de M de Louvercy que le trae una serie de documentos necesarios para su quehacer. La visita de este “hombre distinguido”, de una “elegancia sobria y correcta” (1878: 48) ejerce una influencia notable en el grupo, que pierde su alegría habitual. Tal situación alcanza un punto álgido en una tétrica escena en que la comitiva pasea por el cementerio del castillo y Cécile, por ser vista y admirada, cae en la fosa abierta de una tumba y es salvada por M. d’Eblis. A partir de ese momento, las dos muchachas se enamoran del comandante en secreto. Las ancianas creen que el hombre puede corregir los defectos de la coqueta e infantil Cécile y el matrimonio se establece. Mientras tanto, la narradora aprende a apreciar la bondad de Louvercy. Reconcilia al muchacho con su madre cuando lo lleva a misa para que recupere su fe y con la vida cuando se casa con él y le da un hijo. Aunque la felicidad doméstica detiene la escritura del diario, la protagonista vuelve a abrirlo cinco años después, cuando enviuda y Cécile y M. d’Eblis vuelven al castillo. El matrimonio es infeliz ya que la muchacha se aburre con un hombre tan recto y el amor de la narradora por el comandante renace. Luego de un romance frustrado con un noble que la engaña, Cécile se arroja al lago helado y muere de hipotermia no sin antes dejar una carta en la que bendice el amor de su amiga y ex marido. Sin embargo, esta rechaza la propuesta del comandante y opta por la opción virtuosa de la vida en soledad.

La ficción impuesta el yo femenino para exhibir una intimidad consciente y juiciosa, con lo que hace una apropiación del diario que vuelve de sus conflictos una escena pública y, por el prestigio político y cristiano de sus autores y mediadores, un modelo normativo. En este sistema de correspondencias y refracciones queda involucrada la mediación traductora y se construye ficcionalmente una figura del traductor y la traductora. A través del protocolo de lectura identificatorio y moralizante que promovía el *roman bourgeois*, la escena de traducción conyugal funciona como un juego de espejos que espectaculariza, es decir hace atractivo público, la virtud letrada a partir de una escena romántica: la de marido y mujer traduciendo mano a mano una historia de amor entre un militar insigne y una muchacha virtuosa que, al igual que Delfina Vedia, aprendió a educar su propia subjetividad en la escritura. De este modo, para los lectores porteños que conocían tan bien a los traductores que los identificaba a partir de la sola mención de sus siglas en la carátula (Pagni 2013), el *Diario de una Mujer* podía funcionar como una suerte de *roman a clé*, donde podían reconocer guiños explícitos a Mitre y su esposa. Al respecto, resulta sumamente significativo un pasaje de la novela, el único en que se narra la felicidad doméstica de la protagonista junto a su marido a través de una escena típicamente romántica, en la que los esposos escriben juntos:

Los dos años siguientes fueron para mí de una serenidad casi perfecta. Mi querida abuela vino a vernos dos o tres veces, mi suegra me rodeaba de una ternura apasionada, en fin, tenía a mi hija y su nacimiento, como dije, había terminado de reconciliar a mi marido con la vida y de unirlo a mí. Retomó su trabajo con empeño, yo lo asistía humildemente en calidad de secretaria, clasificando lo mejor que pudiera los documentos que nos traía M. d’Eblis, extractando pasajes y copiando con mi más bella letra sus ilegibles patas de mosca. (1878: 213)

Este fragmento que, gracias al pacto sentimental, establece un paralelismo entre la pareja de protagonistas y la pareja de traductores, podía figurar para los lectores el interior doméstico de los Mitre, en el que Delfina organizaba, copiaba y extractaba documentos para su marido militar, historiador y periodista. La proyección sentimental construye así un atisbo a la privacidad que romantiza la domesticidad de la ex familia presidencial. En ella, tanto para la protagonista de la novela como para Delfina, la escritura se desarrolla como un ejercicio de la modestia y la reproducción, sentidos que, bajo el discurso literalista romántico que la definía como un servicio, también se asociaba a la traducción. Ya fuera por encontrarse limitadas a la circulación doméstica, como ocurre con las cartas y los álbumes, ya fuera por constituir una forma subsidiaria de la autoría, como ocurre con la traducción; estas prácticas hacían de la lectura y escritura femenina invitadas de lujo a la literatura que, al mismo tiempo, impedían que las mujeres se constituyeran material y discursivamente como sujetos autónomos, productoras y dueñas de una voz legítima. La importancia de la novela en el catálogo, la incorporación de mujeres a la red de agentes, la necesidad de regular la lectura femenina impostando narradoras evidencian el papel nodal que la disciplina de género ocupa en el proyecto nacionalizador de Miguel Navarro Viola. Más que la biografía de los próceres fundadores o la descripción del territorio, la administración del amor fue la clave en que la novela cifró la construcción de nacionalidad. Esto se debe a que este imaginario, tal como se conformó en el siglo XIX, necesitó de una educación sentimental en el ideal doméstico, que implicaba un sometimiento del deseo y la subjetividad femeninas en pos de la familia. Así, lo que las ficciones analizadas presentan como una escritura supuestamente subjetiva e individual (como quiere hacer creer el diario femenino impostado por Feuillet), era en realidad un dispositivo de control e imposición de una normativa femenina que castigaba truculentamente a las coquetas como Cécile y premiaba austeramente a mujeres que, como la narradora, interiorizaban sus estándares, es decir, que siempre vigilantes se borrarán y desaparecerán en el hogar. Así como Delfina Vedia enviaba sus traducciones a sus sobrinas en Montevideo, la protagonista transmite su diario a su hija:

Espero algún día poner estas páginas en tu canasta, mi niña: tal vez te hagan amar a tu pobre madre novelesca. Tal vez *aprendas* de ella que la pasión y la novela son buenos a veces con la ayuda de Dios, que elevan los corazones, les enseñan los deberes superiores, los grandes sacrificios, las nobles dichas de la vida. (Feuillet 1878: 343)

En el giro a la segunda persona que traen estas palabras finales, la moraleja se actualiza y el autor se dirige a su público como “mon enfant” (“mi niña”), representación de los lectores afín a la elaborada por Miguel Navarro Viola en los diversos paratextos que escribe y redacta para la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* (Vázquez 2022). La novela encuentra así su valor en una pedagogía del sufrimiento femenino, concebida como una experiencia minoritaria e individual que no amerita otro legado, otra circulación que la de las hijas y sobrinas.

La pasión en el deber, el secreto de las mujeres honestas

Una escena del *Diario de una Mujer* condensa los ejes que hemos abordado y se sitúa en el núcleo de la relación entre la escritura privada de los cuadernos álbum que Delfina Vedia escribió y la impostación del diario femenino que ella misma tradujo. Al inicio de la novela, aunque la joven tiene

ya su cuaderno, no se atreve todavía a escribir, no quiere incentivar ese costado novelesco que permanece en su carácter como una mancha. En el castillo de su amiga, una noche, los invitados se dedican a jugar un juego que consiste en introducir preguntas diversas en una bolsa de tela, sacar una al azar y que cada participante ofrezca su respuesta. La pregunta que sale es “¿Qué es una mujer de deber?”, y el primero en responderla es uno de los pretendientes de Cécile: “Una mujer de deber es una mujer que no busca novelas en la vida, porque no las hay buenas; que no busca poesía en la vida, porque el deber no es poético; que no busca pasión, porque pasión no es más que el nombre elegante del vicio” (1878: 26). Para un joven noble y mundano, una mujer que persigue el deber se encuentra exenta de la literatura. Frente a los comentarios que despiertan sus afirmaciones, interviene la abuela de la narradora, que se encontraba apartada sin participar del juego:

No comprendo esta manía que hay de siempre oponer la pasión al deber; la pasión por acá, el deber por allá, como si uno fuera necesariamente el contrario del otro. Sin embargo, se puede poner pasión en el deber, y no sólo se puede, sino que se debe. Incluso le diría, mi querido señor, que en eso está el secreto de las mujeres honestas. (1878: 29)

Cuando escucha a su abuela, la narradora se decide a escribir, es decir, a dar paso a la ficción que construye la novela. La pasión por la literatura se resuelve en la felicidad doméstica. Así, la constante del ocultamiento de la mujer ilustrada nos obliga a reflexionar sobre algunos problemas que han marcado la historia de la autoría y la traducción con mujeres y perspectiva de género; en especial en lo que toca a ese abismo que muchas veces se establece entre estudiar la vida y la escritura de mujeres excepcionales, rupturistas, con un ideario feminista o protofeminista y el estudio de mujeres que reprodujeron el canon, literario y sexual. Delfina Vedia hizo suya, interiorizó, divulgó y a la vez se apropió de los lugares comunes patriarcales con los que el siglo XIX quiso normar a la mujer y lo femenino. La repetición obsesiva de la maternidad, la moralidad, el control del hogar hacen que la renuncia a la autonomía de Delfina Vedia no presente fisuras. Poner pasión en el deber parece ser el mejor sintagma para explicar sus escrituras, lo que ilumina la paradójica fuerza de su gesto autoral en esta renuncia. El control constante que requiere dicha intimidad proviene del deseo de experimentar como interna una disciplina exterior (Catelli 2007: 179). Por este motivo es que, si Delfina Vedia construyó alguna forma de la autoría o la traductoría (Toury 1999: 233), lo hizo sobre lo íntimo, escribiendo y traduciendo los géneros de la intimidad.

EUGENIA VÁZQUEZ. Doctora en Letras y magíster en Literaturas en Lenguas Extranjeras y Comparadas por la Universidad de Buenos Aires y traductora de francés por el Instituto de Educación Superior en Lenguas Vivas Juan Ramón Fernández. Actualmente se desempeña como docente de Estudios de Traducción en el Lenguas Vivas y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde también codirige el proyecto Filocyt “Traductoras e importadoras: una perspectiva de género para la historia de la traducción literaria y editorial en la Argentina moderna (1880-1980)” dirigido por Alejandrina Falcón. Forma parte de los proyectos PICT “Palabras, voces, miradas femeninas/feministas. Entre lo íntimo, lo éximo, lo privado y lo público en la literatura argentina”, dirigido por Graciela Batticuore, y “El lugar de las mujeres en el campo editorial: posiciones, trayectorias y prácticas editoriales en Argentina”, dirigido por Ivana Mihal y Daniela Szpilbarg.

Bibliografía

- ALBERDI, Juan Bautista. 2011. *La Moda: edición facsimilar*. Con prólogo de Alberto M. Perrone. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- ANÓNIMO. 1882. *Homenaje a la memoria de Delfina Vedia de Mitre*. Buenos Aires: Imprenta de La Nación.
- ARMSTRONG, Nancy. 1987. *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*. Valencia: Cátedra.
- BATTICUORE, Graciela. 2022. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina (1830-1870)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CATELLI, Nora. 2007. *En la era de la intimidad. Seguido del espacio autobiográfico*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- DE MENDONÇA, Inés. 2014. “La memoria como inventario”. *Hispanamérica, revista de literatura*. Vol. 43, 11-18.
- DICTIONNAIRE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE. SIXIÈME ÉDITION. 1835. París: Imprenta y librería de los hermanos Firmin Didot.
- DOSSE, François. 2007. *La apuesta biográfica: escribir una vida*. Valencia: Universidad de Valencia.
- ELISSALDE, Roberto. 2021. “Delfina Vedia de Mitre: la abnegada compañera”. *La Nación online*. <<https://www.lanacion.com.ar/opinion/delfina-de-vedia-de-mitre-la-abnegada-companera-nid31122021/>>. [Consulta: 7 de junio de 2024]
- FEUILLET, Octave. 1878. *Le journal d'une femme*. París, Calmann Lévy.
- _____. 1878. *El diario de una mujer*. Traducción de Bartolomé Mitre y Delfina Vedia de Mitre. Biblioteca Popular de Buenos Aires. Buenos Aires: Imprenta del Mercurio.
- GIBELLO-BERNETTE, Corinne. 2013. *La littérature pour la jeunesse, désherbage et conservation*. París: Éditions du Cercle de la Librairie.
- KAPP, Volker. 1994. “La langue française et l'art épistolaire, transitions du XIXe siècle”. *Romantisme*, N°86, pp. 13-24.
- LYONS, Martyn. 2011. “Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros”. En Roger Chartier y Guglielmo Cavallo (eds.) *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, pp. 539-590.
- MISERES, Vanesa. 2018. “Solicitudes de amistad: el uso del álbum como red de sociabilidad y práctica de escritura femeninas”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Vol. 22, pp. 9-27.
- _____. “Lectoras, autoras y consumidoras: los usos femeninos del álbum en Latinoamérica”. *Telar*. N° 23, pp. 25-48.
- MITRE, Bartolomé. 1847. *Soledad*. Paz de Ayacucho: Imprenta de la Época.
- _____. 1927. *Cuatro Épocas: drama en cinco actos en prosa y verso*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- MOLIÈRE. 1919. *Les femmes savantes*. París: Biblioteca-Charpentier.
- OTTAVIANO, Cynthia. 2003. *Secretos de alcobas presidenciales. De Delfina Mitre a Cristina Kirchner*. Buenos Aires: Norma.
- ROERSCH, Alphonse. 1927. L'«album amicorum» de Bonaventure Vulcanius. *Revue du seizième siècle*, N° 14, 61-76.
- TOURY, Gideon. 1999. “La naturaleza y el papel de las normas en la traducción”. En Montserrat Iglesias Santos (comp.). *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arcos Libros. pp.233-255.

VÁZQUEZ, Ana Eugenia. 2022. “Traductoras, traducidas. Novela y lectura femenina en el romanticismo argentino”. En *Mujeres en revolución. Otros comienzos*, coordinado por Graciela Batticuore y María Vicens, *Historia Feminista de la Literatura Argentina* (Laura Arnés, Nora Domínguez y María José Punte dirs.). Villa María: Eduvim.