DE LA SEDUCCIÓN Y OTRAS MIRADAS. LA INSTITUCIÓN DEL *FLIRT* EN
LOS *RECUERDOS DE VIAJE* DE EDUARDA MANSILLA

POR

SAMUEL MONDER
University of California, Berkeley

1. A la hora de decidir con quién embarcarse rumbo a América, Eduarda Mansilla no tiene dudas: prefiere naufragar con los franceses, antes que llegar a destino con los ingleses. Aunque al amparo de cierta sonrisa irónica, esta premisa queda firmemente establecida desde las primeras páginas de los *Recuerdos de viaje*.

Es que la eficiencia “sajona” se logra a costos humanamente altos: los buques ingleses se encuentran tripulados por hombres silenciosos y graves, que se limitan a cumplir su tarea con exactitud tediosamente mecánica. Y entre esos hombres se destaca muy especialmente el capitán: “un hombre mustio, silencioso, casi siempre vulgar” que contrasta con el comandante de los buques franceses, siempre “*charmant, homme du monde*” (9).¹

La vulgaridad no es aquí un pecado menor; en particular, porque una de las estrategias fundamentales de Mansilla consiste en borrar muy cuidadosamente toda diferencia entre categorías estéticas y morales. Ser vulgar involucra algo más que equivocarse en el uso de la platería, confundiendo la cuchara de postre con la sopera: una persona vulgar es, ante todo, aquella que propicia formas de vida y valores inaceptables.

La vulgaridad es un concepto que media entre lo estético y lo moral, siendo al mismo tiempo el término inferior de una dicotomía cuyo extremo dominante es el *high life*. De esta manera se redefine el dilema básico de las nuevas sociedades americanas, que deja de ser civilización o barbarie: porque la vulgaridad, que es un nuevo nombre de lo abominable, es al mismo tiempo el producto más típico de la modernidad.

2. *Time is money*. Esta frase que se repite una y otra vez en el texto pasa por ser el principio lógico del que se desprende todo el estilo de vida americano. La vulgaridad se encuentra indisolublemente unida a cierta lógica instrumental; no es que la vulgaridad del capitán inglés salpique accidentalmente su impoluta eficacia: los ingleses son vulgares *porque* son eficientes. La vulgaridad participa necesariamente de la lógica de la eficiencia.

La cultura de la eficiencia es aquella que pone una desmesurada atención en los *finés*, sin concentrarse debidamente en los *medios*. La consigna es llegar a destino, no entretener al pasajero. En este sombrío universo utilitario, los bordados del mantel, o la platería,

---

¹ Los números entre paréntesis corresponden a la edición de *Recuerdos de viaje* citada en la Bibliografía.

carecen de importancia: porque para satisfacer el apetito da lo mismo comer con el cubierto equivocado. Después de todo, así se ahorra tiempo; y *time is money*.

3. ¿Desde qué lugar se advierten los bochornos de lo vulgar? ¿Cómo se legitima la denuncia de sus escándalos? En su calidad de *lady*, Mansilla se postula como autoridad estética. En este sentido, le basta con exhibir rápidamente sus credenciales de viajera distinguida, cosa que, debemos notar, funciona como un doble gesto dirigido por igual a inspectores de aduana y lectores. Sin embargo, el pasaporte diplomático no es sólo un símbolo metaliterario que nos remite a la autoridad del texto que leemos; también acredita el poder de mediación cultural que pretende ejercer la autora.²

Lo que debemos preguntarnos, entonces, es qué tipo de mediación ejerce el discurso de Mansilla. Y para contestar esta pregunta debemos tener en cuenta que la posición de mediadora de Mansilla se explicita a través de otro comentario que arroja nueva luz sobre este tema. Ella ha sido siempre, nos dice, la traductora de la familia; y debe ejercer ahora ese viejo rol familiar para el grupo de viajeros que la acompaña (21). Ciertamente, los lectores formamos parte del *tour*. Pero hay algo más. Mansilla nunca antes se ha expuesto al inglés americano; y es una traductora que a veces no entiende lo que se le dice, y que debe interpretar gestos y adivinar señales. Porque la lengua extranjera que verdaderamente domina Mansilla es el francés.

De modo que, en tanto mediadora, Mansilla es una traductora en problemas. Y esto se debe quizás a que la mediación se establece triangularmente entre el español (la lengua en la que escribe los *Recuerdos*), el francés (la lengua en la que muchas veces piensa) y el inglés (la lengua que debe traducir). Tengamos presente la trayectoria del buque: se trata de un viaje *desde* Francia a los Estados Unidos, que se recuerda en Buenos Aires. Desde el primer momento del desembarco en New York, París es la ciudad que se postula como paradigma de toda experiencia urbana posible (22). Y, claro, la experiencia americana resulta muchas veces intraducible al francés. Los triángulos culturales no suelen ser equiláteros.

Ahora bien, nos encontramos frente a una maquinaria de traducción descompuesta, que no por eso resigna su rol mediador. Por el contrario, podemos advertir de qué modo se generan conceptos que median problemáticamente entre categorías muy diversas. Ya hemos advertido que el concepto de vulgaridad media entre categorías estéticas y morales, o políticas. Ahora bien, el concepto de *high life* no es su exacto reverso; se trata de mediaciones aún más complejas: un triángulo tendido entre juicios estéticos, preferencias políticas y mujeres rubias envueltas en tules celestes. Al abordar este punto deberemos hacer notar de qué manera el *high life* se encuentra íntimamente vinculado a un concepto que, a través de las páginas de los *Recuerdos*, se va definiendo de manera intermitente y laboriosa: el *flirt*.

Deseo argumentar que el concepto de *flirtation* se encuentra posicionado entre el deseo y la pura contemplación desinteresada, y es la clave del invisible aparato retórico esteticista que Mansilla monta en los *Recuerdos*. Apuntemos que para mover voluntades

²Sobre este punto véase el trabajo de Graciela Batticuore, en particular la sección titulada "Ud. me contará París".

la admiración estética debe estar cargada de deseo; y el deseo debe estar debidamente oculto a una mirada estética que se precia de ser pura y desinteresada. La antítesis vulgaridad/*high life* carecería de fuerza si sólo se redujera a auspiciar la superioridad de los buques franceses. Se trata de mostrar que cierto estilo de vida es intrínsecamente *deseable*, esto es: *objetivamente* deseable. La objetividad del discurso estético redime y a la vez oculta la sensualidad del deseo.

4. Se hace imposible leer los *Recuerdos* sin prestar atención al incesante desfile de rubias que glamorizan los rectangulares paisajes de las ciudades americanas. Estas graciosas apariciones se conectan a su vez con un concepto (*institution*, diría Mansilla) que asoma insistentemente, una y otra vez, a lo largo de los relatos: *flirtation*, indiscutida especialidad de la mujer americana. Estas bellezas de rizadas cabelleras que parecen dedicarse exclusivamente a comer ostras y seducir caballeros producen una onda expansiva de admiración que se extiende sucesivamente a los lujosos vestidos que usan, a las celebraciones que justifican el uso de tales ropajes espectaculares, y al volumen de servidumbre necesario para sostener la exitosa puesta en escena de tales ocasiones. El discurso que encubre la progresiva erotización de esta realidad (que incluye una multitud de esclavos sonrientes) se llama esteticismo.

“Las muchachas Norteamericanas... *flirt* como nadie”, nos dice Mansilla (135). Antes de prometer un capítulo sobre la *flirtation* (promesa que no cumplirá, quizás para ilustrar la naturaleza misma de esta *institution*), entre consideraciones arquitectónicas que envuelven ventanas veladas por cortinas de tul y muselina, Mansilla toca el tema al pasar: “...*flirtation*, tan grata cuanto peligrosa” (29). Y luego continúa con la descripción de la típica casa americana, pasando por sus aposentos, y señalando una ausencia de cubrecamas que deja en evidencia los “misterios de la alcoba”. Así, la decoración del hogar y la *flirtation* aparecen enlazados por una conveniente yuxtaposición que evita mayores explicaciones. La imagen es suficientemente elocuente: el *flirt* es algo que ocurre velado entre cortinados, algo que es parte de los misterios de la alcoba, pero que (de acuerdo con esta arquitectónica de lo sensual) tiene lugar *fuera* de la alcoba.

No sólo la decoración del hogar es una institución femenina: el *flirt* también lo es. Constata Mansilla que las niñas adquieren sus rudimentos desde el comienzo mismo de su educación. Así, al asistir a una gala de la escuela de danza, Mansilla se deleita en la contemplación de las diminutas bailarinas, advirtiéndole que se encuentra ante la presencia de la “*flirtation* en boton” (169): varios párrafos son dedicados, entonces, a admirar las cabelleras rubias y rizadas de las pequeñas expertas, su elegancia y su “gracia hechicera”. Mansilla se alegra de no haber llevado a sus muchachos a la fiesta: porque “...hubieran hecho allí fea figura. Es decir, figura de muchachos...” (169).

La *flirtation* es una “institución benéfica”, sin mayores consecuencias: “...cerca de la ponchera, que despide efluvios alcohólicos irresistibles, [se inician] las *flirtations* de la estación; se escoge al *beau* (novio), de broma, bien entendido...” (87). Esto no quita que se trate de un juego peligroso, sólo que la broma actúa a la manera del cubrecamas que reclama Mansilla, ocultando a nuestra mirada los “misterios de la alcoba”.

Pero, ¿qué es la *flirtation*? Luego de mencionar el tema con cierta insistencia, hacia la mitad del libro, Mansilla promete dedicarle un capítulo. Sin embargo, cerca del final se

arrepiente: “Si mal no recuerdo, creo haber prometido un capítulo especial dedicado a este tema”, nos dice Mansilla fingiendo descuido; y un renglón más abajo agrega: “Pero después de reflexionarlo me ocurre que no vale la pena” (176). ¿No es esto mismo *flirtation*? Desde luego, el tema no se abandona; por el contrario, siguen varios párrafos en los que se incluyen ejemplos y reflexiones acerca de la imposibilidad de traducir la palabra. Esto es *flirtation*.

En el ángulo algo apartado de un saloncito algo solitario, hay un *pouff* bastante estrecho; sin embargo, en él caben dos, apretándose un tanto. Y en efecto, dos personas lo ocupan y atraen mis miradas. Pero lo que en realidad se ve, es una preciosa rubia muy lánguida y bella, que ostenta una crinolina de proporciones exageradas, sobre la cual, un traje de celeste se ahueca y esponja como un globo, describiendo una basta circunferencia. Envuelto, confundido, aprisionado, disimulado, entre los tules, está, á su lado, un mansebo, por lo menos así lo parece, a juzgar por sus bigotes rubios, finísimos, y sus ojos chispeantes, que es lo único que alcanzo a divisar entre la confusión nebulosa de los tules de color cerúleo. Eso es *flirtation*. (176)

He aquí una fenomenología del *flirt*. Responder a la pregunta por la esencia significa dar cuenta de lo que realmente *vemos* al situarnos frente a un objeto claramente recortado frente a la luz de la conciencia. ¿Y qué es lo que realmente vemos? Una preciosa rubia muy lánguida y bella ocupa el primer plano; el resto de la escena queda envuelta entre tules y sombras. Debemos notar una evidente tensión entre lo que *en realidad se ve* y lo que *parece* divisarse entre una nebulosa confusión: la seducción *es* una rubia hermosa asechada en la oscuridad por una mirada envuelta en tules. La escena que queda en sombras se diluye en el no-ser: poco importa en realidad que se trate de un mansebo, son esos ojos chispeantes los que pertenecen a la esencia del *flirt*. Porque el *flirt* se define como el juego que la belleza femenina abre ante la mirada. Y notemos que esta mirada se encuentra prisionera de los tules, envuelta y confundida.

De inmediato deberemos decir algo más acerca del tema de la mirada. Pero antes seamos testigos de los esfuerzos de traducción de Mansilla. Ya habíamos mencionado que, en términos de mediación cultural, nos encontramos frente a una autoridad problemática; ahora podemos tener una idea más clara del tipo de problematicidad que ya se había anunciado:

De *flirtation*, *flirt* el verbo y *flirt* un sustantivo que se usa así: “Esa muchacha es muy *flirt*”, dicen. Y no se me ocurre cómo traducirlo, pues el: “She is a *coquette*” es considerado en yankeeland como algo de muy duro y severo. Así, pues, me queda la duda de lo que en otras lenguas equivalga á *flirt*... (177)

Si no tiene traducción al francés, no tiene traducción: tal la teoría que parece acompañar estas reflexiones; y esto significa: aunque escribimos en español, pensamos en francés, porque nuestras categorías conceptuales están forjadas en francés. Observación que nos remite nuevamente a los comentarios sobre el *charmant* capitán: Francia es el término último de toda comparación, el patrón universal mediante el que se miden capitanes de barco, ciudades y léxicos.

5. La institución del *flirt* media entre los misterios de la alcoba y el discurso esteticista. Los misterios de la alcoba representan lo invisible a la mirada; y sin embargo, a veces, lo invisible *es* la mirada misma. Este es el caso de la estética. Porque para incursionar en el terreno de la estética debemos ocultar la mirada de los ojos chispeantes que brillan en la oscuridad. En esta sección hablaremos de la invisibilidad, y tomaremos como punto de partida las peripecias de Mansilla en el Niágara.

¿Qué es lo que ocurre en esta oportunidad? Mansilla se desmaya. No es ante la vista de las cataratas que pierde el sentido, sino ante su estruendo. Según este relato, lo primero que percibe el viajero es el sonido del Niágara a la distancia. El Niágara es puro sonido: una presencia ominosa, penetrante e invisible; Mansilla da vuelta la vista por todas partes, pero no puede ver nada. A partir de ese momento comienza a desarrollarse un turbulento romance acústico. Ese sonido la persigue por todas partes, y no la abandona durante el sueño. Ella vuelve al hotel y duerme “arrullada por ese rugido bronco e incesante”, que le produce al mismo tiempo un “intenso malestar nervioso”. Notemos que en esta escena aparece Molina. Hasta el momento, aunque sabíamos que Mansilla no viajaba sola, apenas contábamos con nebulosas referencias a sus “compañeros de viaje masculinos” y a sus “chiquitines”. Pero ahora aparece alguien que se recorta de ese grupo, ofreciendo un brazo masculino que conduce a la narradora a través de estas experiencias.

Mansilla sigue por un tiempo guardando su compostura de viajera distinguida, dando consejos acerca de cómo llegar al Niágara, recomendando la diligencia en lugar del tren (hasta llegar al hotel), y luego el paseo a pie desde el hotel a las cataratas (para evitar ser estafados por los cocheros que dan vueltas en círculos para simular un largo viaje), hasta que llega el momento de enfrentar la presencia de esa masa atronadora, que, de acuerdo con sus propias palabras, la hace arrojarse temblando a los brazos de su amigo, atormentada por un cúmulo de emociones. De inmediato sigue la anticipada escena del desmayo: “Recuerdo que repetí de una manera inconciente: *Por Dios, qué ruido! Y me desmayé*” (148).

Luego, tras un “esfuerzo supremo”, Mansilla se recupera y logra afrontar la vista de la cascada. Pero sólo para darnos cuenta, a continuación, de algunas consideraciones geográficas acerca de los lagos Erie y Ontario, junto con otros comentarios en los que se despachan cuestiones cuantitativas que hacen al tamaño de las cataratas, su forma y sus proporciones, es decir: nada que pueda realmente *verse* en realidad; sirva esto para refutar la presunción según la cual la obsesión por cuestiones cuantitativas tiene que ver exclusivamente con fantasías masculinas.

Lo cierto es que éste es sólo un descanso antes del encuentro definitivo. El siguiente párrafo da cuenta del mismo:

Me sentí arrastrada a pesar mío, atraída magnéticamente por aquella hirviente espuma, por aquella fuerza viva, que se manifestaba con una exhuberancia titánica; y sin el celo afectuoso de mis compañeros, me hubiera precipitado en el abismo. Ellos espiaban atentos en mi semblante los fenómenos nerviosos, producidos por la vista de la catarata: *la fiebre del Niágara* me poseía como á pocos. Lancé gemidos que fueron a perderse en aquél trueno sin fin y un raudal de lágrimas benéficas, alivió por fin mi pecho oprimido”. (149)

¿Que podemos concluir de esta escena erótica? ¿Qué es el puro ruido, sino una catarata de significantes puros? Por cierto, estamos frente a aquello que nunca termina de articularse como un lenguaje, porque sólo es ruido. Después de todo, ¿qué cosa es un desmayo, sino una *pérdida del sentido*?

Esto nos invita a considerar la lógica que compromete aquello que es excluido del discurso (pero que ni por un momento deja de hacerse escuchar bajo la forma de un mero ruido) con un descontrol sobre el discurso señalado por “fenómenos nerviosos” que culminan en pérdida de sentido. Por cierto, estamos ante sucesivas pérdidas de conciencia: debemos contar entre ellas ese estado que implica un deseo de saltar al abismo, la siesta en el hotel, cuyos ensueños, arrullados por la voz de la cascada, se confunden con el resto de la historia, y un discurso que no sabe de sí mismo en tanto relato de una experiencia sensual.

Ahora bien, notemos de qué modo el control sobre estas experiencias se gana o se pierde en tanto se organizan dos campos diversos que dan cuenta de ellas: el de lo auditivo y el de lo visual. Sólo el oído es capaz de percibir la oscura presencia de lo invisible; pero esto supone una total pérdida de control. Pensemos en los robustos marineros de la mitología griega saltando al agua ante el canto de las sirenas, y comparemos con el impulso que siente Mansilla de arrojar al abismo. La recomendación de Ulises sigue siendo de suma utilidad: taparse los oídos con cera, ya que no cualquiera puede, como él, darse el lujo de atarse al mástil de la nave.

No habrá otra visita al Niágara: Mansilla preferirá quedarse en el hotel viendo en un estereoscopio las inofensivas imágenes de las cascadas. El control sobre la experiencia se organiza desde la mirada. Podemos bajar los ojos, cerrarlos, alejarnos de los objetos. La gramática de la visión no es la menos ardua de aprender, pero se presenta a sí misma como un objeto perfectamente natural. Aplicada la cera a nuestros oídos, obtenemos una visión aséptica del universo. El Niágara ruge a nuestro alrededor, pero nosotros estamos a salvo.

6. Esta mirada que excluye ruidos y olores requiere de la invención de un punto de vista muy particular. La objetividad de la mirada asume una retórica en la que abundan las expresiones impersonales: la autora aparece sólo de tanto en tanto como sujeto gramatical: muchas veces el sujeto de sus experiencias es “el viajero”, o “el extranjero”. “El viajero tiene siempre buen apetito”, dice Mansilla. La autora es, claro, una viajera; y, entonces, gracias a un silogismo, inferimos que tiene hambre. Sin embargo, el yo de Mansilla suele aparecer cada vez que se enoja, o que se encuentra contrariada por algo. Esta irrupción de “fenómenos nerviosos” menores, aunque infrecuente, testimonia la existencia de un Niágara olvidado.

Silenciar la sensualidad de las imágenes que la mirada registra supone una serie de operaciones que nos hacen pensar en el cine antes del cine. Sin intentar establecer un catálogo completo de las estrategias de Mansilla, podemos mencionar el uso del “fuera de foco” y el manejo del zoom. La borrosa persistencia del grupo con el que viaja Mansilla, del que nada sabemos, excepto que está ahí y que viaja con Mansilla, es un claro ejemplo de la primera estrategia. De este modo, la autora puede hacer de cuenta que viaja sola sin viajar sola (lo cual sería un descrédito para una mujer de su época). La segunda estrategia,

el zoom, tiene que ver con el manejo de la distancia, y con las transformaciones del discurso a medida que el foco se acerca o se aleja de sus objetos. La impersonalidad y objetividad de la mirada es el resultado de la feliz conjunción de estos artificios.

A excepción de las innumerables anotaciones sobre las rubias de Nueva York que, aunque siempre a la distancia, atraen constantemente la atención de Mansilla, las personas que rodean a la autora se encuentran siempre fuera de foco. En este sentido, la escena de la despedida de los compañeros de viaje nos brinda una clave en torno a la impersonalidad de los personajes que desfilan por el relato. Recordemos: al llegar al puerto, nos dice Mansilla, se deshacen de inmediato todos los vínculos que, por fuerza mayor, por aburrimiento, o por costumbre, hemos terminado estableciendo con el resto del pasaje durante el viaje (16): quizás intercambiamos direcciones a las que nunca escribiremos, pero en el fondo sabemos que nuestros compañeros de viaje son sólo restos diurnos de un sueño del que hemos despertado.

Si esto es así, el relato de viajes resulta ser el género ideal para el despliegue de esta mirada flotante. Porque, según parece, Mansilla nos está indicando que viajar disuelve radicalmente nuestras relaciones personales. Y ella nunca podrá terminar de cruzar la rampa de aquel barco francés. Mulatos risueños, servidumbre complaciente, acompañantes masculinos, amables caballeros que saludan sombrero en mano, y niños hambrientos: todos ellos son vagas figuras que se agitan por igual en las perisferias del relato. El viajero carece de raíces. Y el hotel es sólo otro barco. Un lugar de tránsito, una cama en la que duerme, un escenario poblado de empleados diligentes, conversadores casuales, comedores de ostras y rubias translúcidas e indiferentes.

Quizás resulte interesante comparar en este punto los recuerdos de viaje de Mansilla con los de Sarmiento. Sarmiento no sólo es una máquina de mirar. Sarmiento toca todo, prueba todo, huele todo, se mete en todas partes. Sarmiento no sólo describe las comidas que los otros comen: las prueba y las reprueba o se relame con ellas. En cambio, aquí vemos una infinidad de hombres y mujeres comer langostas, cangrejos y ostras; y Mansilla toma cuidadosas notas de la homérica cantidad que consumen las translúcidas mujeres, y se pregunta cómo hacen para mantener su silueta; o nos describe hombres apurados que almuerzan parados; pero nunca sorprendemos a la autora provista de tenedor y cuchillo, probando ella misma los alimentos que recomienda con tanto entusiasmo.

Ni hablar de las mujeres. Pensemos en la manera en que Sarmiento se avalanza a la caza de mujeres árabes.³ No le es suficiente verlas de lejos. Necesita adivinar su figura, intenta tretas para quitarles el velo y conversa con ellas aun cuando ni siquiera sospecha su idioma. En cambio, Mansilla admira a sus rubias a la distancia. Y éstas circulan por el relato desplegando estudiados rizos y vestidos, como silenciosas diosas de modales tan agradables como indiferentes. ¿Y qué hay de los hombres? Mansilla no parece registrarlos. Los hombres no se miran. Sólo algunos comentarios acerca de su apuro y sus chaquetas polvorientas nos hacen advertir lo descuidados que son éstos a la hora de presentarse en sociedad.

---

³ Véase el recuento que hace Sarmiento de estas andanzas en sus *Viajes por Europa, Africa y América* (193-194).

Tenemos aquí dos clases diferentes de viaje: uno definido por la actividad de quitar velos, y otro dedicado a colocarlos: a tender cubrecamas, a mirar a través de los cortinados, a atrapar las miradas de los mansebos entre los tules flotantes de una rubia transparente. Volveremos sobre este punto. Pero antes debemos decir algo más acerca de la estructura del zoom, que no sólo tiene que ver con la distancia de una mirada frente a su objeto. Veamos un ejemplo:

Las preciosas niñas yankees de delicadísima tez y delgada cintura, se alimentan especialmente de ostras, cangrejos y langostas. Nunca podré olvidar el asombro que me causó en mi primera comida, en el hotel de Nueva York, ver devorar a una elegante muchacha de dieciocho años, la mitad de una langosta, chupando hasta las antenas, con una delicia, que con elocuente expresión se transparentaba en su bellísimo semblante. (39)

A la distancia, comer ostras es un ejercicio de sensualidad digno de preciosas niñas de tez delicada. Pero nos acercamos un poco más, y podemos ver de qué modo las antenas de la langosta asoman por la boca de una de estas elegantes muchachas. Y todavía no nos hemos acercado lo suficiente; podemos dar aún otro paso y echar una mirada al contenido de los platos que contienen sopa de tortuga:

Solo el realismo de Zola, puede dar acabada idea del espectáculo, del olor, del ambiente que rodea a esas bellas mujeres escotadas y coquetas. Devoran por cucharadas el líquido negrusco en el cual flotan grandes pedazos de carne resistente, ajitando a la par que sus dorados rizos sus activas mandíbulas. (40)

Ahora estamos más cerca. Ya podemos ver escotes, percibir los olores, y escuchar el ruido de las ocupadas mandíbulas de las mujeres de rizos dorados. Y nos preguntamos por cuánto tiempo más estas bellezas podrán seguir siendo bellas. Porque el temido paso siguiente ilumina ya sus procesos digestivos:

Curioso es y vale la pena de estudiarse bajo el punto de vista higiénico y fisiológico, la influencia de las ostras, las langostas y las tortugas... (41)

Sigue un discurso sobre la dispepsia. Y la medicina acude en socorro de la hermosura. Ahora entendemos por qué los *Recuerdos* están dedicados a un médico. La estética es una mirada que se sitúa justo entre una objetividad macroscópica y otra microscópica en la que la oportuna ascepsia de la fisiología sale al rescate del cuerpo femenino. De lejos sólo encontramos siluetas indiferentes; pero a medida que nos acercamos comenzamos a apreciar los dorados rizos en caída libre sobre unos hombros que nunca llegaremos a ver, ni siquiera a imaginar. Porque el discurso médico ahoga oportunamente las voces del Niágara.

7. Como decíamos: nunca vemos a Mansilla comer ostras, esto es: nunca vemos a Mansilla hacer otra cosa que no sea mirar. Y vemos la mirada, pero no vemos los ojos que miran. El hecho de que Mansilla permanezca oculta a la mirada de sus lectores no es un dato

casual. Debemos apuntar que Mansilla nunca registra la mirada del otro; o que cuando la registra (cosa que ocurre en contadas ocasiones), sencillamente la niega. Basten los siguiente ejemplos:

Mrs. Lincoln me acogió con cierta amenidad protectora, y el Presidente, con blandura y distracción; es posible que aquellos ojos tristes, fijos en un más allá sin límites, no me vieran siquiera. (82)

...reconozco, por mucho que me duela, que el elemento femenino fijaba en mí esas miradas frías y rápidas que comprenden desde luego las mujeres, y que significan en buen castellano: *¿Quién es este cache?*

Las muchachas inmóviles y parteras, sólo interrumpían su charla para mirarme de arriba a abajo y decirme con su mirar frío e inquisitorial: *baja como puedas*. Yo no acababa de repetir el semi risueño *allow me!* (permítame Vd.) y ellas respondían: *Certainly!* pero, con elegante impertinencia no se movían. (173)

No sólo a nosotros los lectores nos está vedada la visión de Eduarda Mansilla; su imagen escapa los ilimitados límites del campo visual de Lincoln, que la recibe con distraída cortesía. El Presidente la mira, pero no puede verla. Pero lo mismo sucede en los dos siguientes ejemplos, a pesar de que es mucho más insistente la mirada y dudosa la amabilidad. En el segundo de ellos, Mansilla intenta traducir la fría mirada del elemento femenino a un perfecto castellano: *¿quién es este cache?* En vano he fatigado los voluminosos diccionarios históricos de la lengua española en busca de la palabra 'cache', que en francés significa 'escondida'. Ya hemos hablado de los problemas que exhibe Mansilla a la hora de ejercer sus dotes de traductora, y ésta es sólo otra versión de su tesis sobre la traducción: si el castellano fuera perfecto, sería francés. Pero, más allá de estas *paradoxes* de la letra, podemos intentar una rápida traducción de la traducción: *¿quién es esa?* Claro que en nuestra versión se pierde algo importante, esto es: la sensación que transmite la palabra 'cache' de que se trata de alguien que está oculto, como detrás de una máscara que las frías miradas no logran atravesar.

En el último ejemplo citado, el desconocimiento de que es víctima Mansilla tiene que ver con las impertinencias propias de la elegancia, que no registra relación alguna entre la masa corporal ajena y el lugar que uno ocupa en el espacio. Las rubias ven a una señora que pretende bajar las escaleras, pero inferir a partir de ese dato la presencia de un cuerpo supone dar un paso que su elegante lógica no autoriza.

¿Qué significa esta voluntad de escapar de la mirada ajena? Podríamos pensar en términos cinematográficos: para que el espectador pueda identificarse con el punto de vista que ofrece la cámara ésta debe permanecer oculta a su mirada. Pero no creo que la cuestión de la técnica agote la cuestión. De acuerdo con lo que hemos visto hasta el momento, el juego de la mirada tiene que ver con el deseo; y es ésta la dirección en la cual debemos buscar. En la sección que sigue, desviaremos nuestra mirada en busca de respuesta.

8. Quizás haya, en la historia de los relatos de viaje, un caso que es exactamente la imagen invertida de la negación de la mirada del otro. Me refiero a las *Peregrinaciones de una paria*, de Flora Tristán.⁴

Una joven francesa cruza los mares rumbo al Perú. Se trata de un viaje de reconocimiento e identidad; porque la joven se ha propuesto recuperar su lugar en el universo: el lugar que ha perdido junto con el acta de matrimonio de sus padres.

La travesía no sólo es arriesgada: es incómoda e infinitamente tediosa. Ocho pasajeros y un perro se amontonan en un barco de modestas dimensiones, y todos ellos (menos el perro) disputan su *toilette* por la mañana. Pasajeros y tripulación tropiezan unos con otros durante todo el día. En este contexto se desarrolla una secreta historia de amor.

El capitán colma a la joven de favores y atenciones, pero ella supone que esto se debe sólo a la compasión que inspira su condición de madre soltera. Por cierto, Flora Tristán, la joven en cuestión, no es una madre soltera. Pero no juzga conveniente decir que es una mujer separada.

Finalmente ocurre lo inevitable. El capitán declara su amor. Y Flora le responde de este modo: “Mi corazón, le dije, se asemeja a ese Océano. La desgracia ha abierto en él profundos abismos. No hay poder humano que pueda colmarlos” (43). Esto le dice Flora Tristán al pobre capitán Chabrié. El capitán llora, y oculta su rostro entre las manos. Flora nos dice que es ahí donde por primera vez descubre las facciones del capitán. Nunca antes lo había visto.

Tenemos ya los elementos básicos del juego: un corazón que es un abismo sin fondo, esto es: un deseo sin objeto posible, un vacío que genera una multiplicidad de discursos y de simulacros de legitimación, un goce en la imposibilidad del goce. Este panorama es solidario con un sistema de ocultamientos y miradas que refuerza la pérdida de los posibles objetos del deseo.

La lógica de la mirada asume una compleja sofisticación. Hay dos momentos privilegiados: en uno de los polos se encuentra la teoría del *verdadero marinero*, que expone Tristán de acuerdo con el verdadero marinero Leborgne: el *verdadero marinero* encuentra satisfacción en ver sin tratar de comprender nada de lo que ve (67). En el plano sentimental, podríamos decir que Tristán es un *verdadero marinero* capaz de ver todos los gestos de Chabrié atribuyéndoles las significaciones más arbitrarias.

El segundo momento tiene que ver con la descripción de las persianas del camarote de Tristán, desde las que puede verlo todo sin ser vista (81). Dentro de estos dos polos se agitan todas las posibilidades del mirar y no-mirar: Flora ocultando su rostro a Chabrié durante semanas para que éste no pueda adivinar sus pensamientos, las persecuciones de Chabrié ocurriendo a la vista de todos los pasajeros sin que nadie vea nada, la prima de Tristán viendo desde un rincón de la sala los gestos del enamorado Chabrié sin darse cuenta de que está llorando; sin olvidarnos del lector, fuente última de la legitimidad a la que aspira Tristán, convertido en personaje que lo ve todo sin ser visto.

Apuntemos también la conciencia permanente que tiene Tristán de ser objeto de la mirada de los otros. Esta mirada es siempre demasiado penetrante, y por demás reveladora:

---

⁴Las referencias a las *Peregrinaciones* se señalarán anteponiendo una “P” al número de página entre paréntesis.

más de una vez Tristán debe ocultar su rostro para que los otros no lean sus pensamientos. Ver es entender; y siempre se corre el riesgo de entender mal, o de entender demasiado.

La escena en la que se describe de manera más gráfica el efecto de la mirada ajena sobre Tristán es la de la visita al Convento, cuando se ve rodeada de monjas que le quitan el sombrero (porque es “indecente”), y la peineta (“indecente”), y luego juegan con su cabello y le levantan la pollera. Es que las monjas nunca antes han visto una “francesita”. Y Tristán debe ser rescatada por la Madre Superiora. La mirada de los otros es casi siempre indecente, muchas veces un acto de violencia, casi una permanente violación.

En este contexto, vale la pena reparar en el largo análisis que hace Tristán del vestido de las mujeres de Lima (395-402). A ese vestido le atribuye poderes realmente inquietantes: éste es el secreto de la libertad y de la independencia que han logrado las limeñas. El vestido en cuestión es la *saya*. ¿En qué consiste una *saya*? Básicamente, en dos partes: una falda muy ajustada que revela las formas, y un manto que oculta el rostro. Mostrar y no mostrar: esta es la clave de la seducción y el poder.

El uso de *saya* opera sobre las mujeres una pérdida instantánea de identidad; todas las mujeres que la usan parecen iguales. Es imposible seguir las por la calle: se confunden las unas con las otras. Perseguir a una mujer en *saya* por las calles de Lima, entre tantas otras mujeres usando *saya*, es tan factible como trazar el recorrido de una gota de lluvia que ha caído al mar. Esta pérdida de individualidad asegura el anonimato y garantiza completa libertad, impidiendo que los hombres puedan ejercer control alguno. La *saya* borra lo particular y resalta lo genérico: todas las mujeres en *saya* son la Mujer.

Según se entusiasma Tristán, el poder de seducción de esta Mujer es extraordinario. No hay mujer europea que, por bella que sea, pueda competir con una limeña en su *saya*. Éstas hipnotizan a los hombres, cuya imaginación atan y desatan. Sin embargo, notemos que el poder de la *saya* tiene que ver fundamentalmente con la invisibilidad que otorga a la identidad de la mujer: invisibilidad proporcional a la visibilidad de su cuerpo. Ni los propios maridos son capaces de reconocer a su mujer en tal vestido mágico. Hasta la voz de éstas se altera cuando hablan a través del manto. Podemos estar hablando con una mujer en la calle, y al minuto perderla de vista aunque ésta permanezca a nuestro lado.

Las propiedades mágicas de este vestido no son más que metáforas del deseo de Tristán. Esta continua pérdida del objeto del deseo que supone la persecución de las mujeres limeñas, esa búsqueda imposible de la identidad, se encuentra ligado a un juego extremo de miradas en el que el deseo de mostrarlo todo se confunde con la voluntad de no dejar ver nada.

9. El discurso de Mansilla es como una *saya*: es el dispositivo que le permite, por momentos, hacerse invisible: mostrarlo todo sin revelar nada, borrar su identidad, burlar a los perseguidores, poseer la clave mágica de la seducción y el poder.

10. Resta echar una mirada a los usos políticos de este discurso. Por una parte, debemos notar que la antinomia vulgaridad/*high life* redefine el problema de la identidad nacional presidiendo sobre una serie de jerarquías bipolares, entre ellas: anglosajones/latinos, norte/sur, ética/estética, masculino/femenino.

Así se monta un discurso que puede prescindir de las incómodas precisiones de la argumentación racional. Porque, ¿quién necesita de argumentos a la hora de celebrar las delicias del *high life*? ¿No es acaso obvio que lo feo es malo? Esta retórica esteticista se apoya en mecanismos que son contruidos a lo largo del texto mediante la invención de una mirada femenina en la que coinciden felizmente *deseo* y política.

Mansilla sabe que la seducción no es ajena a la retórica. Aunque juega con el discurso positivista de la generación del 80, es evidente que éste no le incumbe. El uso del discurso médico es el mejor ejemplo. Las referencias a cuestiones fisiológicas abundan, pero siempre están ahí para terminar una conversación.⁵ El saber médico fija el límite último de la mirada de Mansilla, su máxima proximidad al cuerpo del otro, ese punto donde es preciso callar en nombre de la ciencia.

Por cierto, el *flirt* con el discurso médico le proporciona también un mecanismo de autorización; la hace poseedora de un saber del que no necesita hacer uso. Lo mismo ocurre con el discurso histórico; en este sentido, debemos prestar atención al capítulo sobre la historia de los Estados Unidos, en el que sugiere que éstos deben su libertad a Francia. Estas precarias afirmaciones aguardan al prolijo lector que no hace caso de la autora, ya que Mansilla anuncia que se puede saltar ese capítulo sin pérdida alguna de información. Claro que, sea o no leído, el capítulo atestigua un saber histórico, o por lo menos eso es lo que pretende.

En verdad, de estos saberes se hace mención, pero no uso. Están ahí para atestiguar un compromiso con el conocimiento; pero no es el conocimiento en sí mismo, sino su contribución a una educada *sensibilidad femenina* lo que importa a la hora de legitimar nuestras decisiones morales.

La elegía de Mansilla a la muerte del Sur es paradigmática de la estrategia que deposita en la mujer el arbitraje estético último.⁶ Prestemos atención al siguiente pasaje:

Pobre Sud! Á pesar de sus fallas, del látigo cruento con que azotaba las espaldas de sus negros, era simpático. Lo compadezco y le dedico aquí un latido de mi corazón femenino.
(65)

Coincidamos en que un corazón masculino sólo sirve para hacer circular la sangre por el cuerpo, y esto cuando todo marcha bien. El intento de legitimar la lucha del Sur mediante un latido de un corazón femenino implica una gran confianza en la capacidad redentora de la belleza. De otra manera, no podría usarse el adjetivo ‘simpático’ en medio de una escena en la que casi se sienten los gritos de los esclavos que son azotados. Esta estrategia se repite una y otra vez:

Cayó vencido, aniquilado ese Sud tan simpático a pesar de sus errores; y sus mujeres más hermosas, más educadas, más opulentas, tuvieron que vivir del trabajo de sus manos. Algunas damas de la mejor sociedad, de Nueva Orleans, se vieron reducidas á ser hasta

⁵En este sentido es interesante comparar la alianza problemática que establece Mansilla respecto del discurso médico con las observaciones de Lea Fletcher.

⁶David Viñas ofrece un análisis detallado del compromiso de Mansilla con los intereses del Sur.

cocineras. Expiacion horrenda! Leccion cruel, que llegó a enternecer á esos mismos esclavos, libertados por las llamas y el hierro del vencedor! (196)

Notemos que no basta con señalar, simplemente, que el Sur era “el monopolizador de la elegancia, del refinamiento y de la cultura de la Union” (196). Debemos imaginar también a los esclavos enternecidos ante el horror de una dama reducida a trabajos de cocina.

El Sur supo ser una mujer hermosa; y todo le debe ser perdonado. Entre estas dos proposiciones hay un imperceptible salto en el que nuestra mirada queda envuelta, atrapada, confundida entre una nebulosa profusión de tules de color cerúleo. Esto es *flirtation*. Estos son los misterios de la alcoba.⁷

BIBLIOGRAFÍA

- Batticuore, Graciela. “Itinerarios culturales. Dos modelos de mujer intelectual en la Argentina del siglo XIX”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 43-44 (1996): 163-180.
- Fletcher, Lea. “Patriarchy, Medicine, and Women Writers in Nineteenth-Century Argentina”. Bruce and Wendell Clark, ed. *The Body and the Text. Comparative Essays in Medicine and Literature*. Lubbock, TX: Texas Tech University Press, 1990.
- Mansilla de García, Eduarda. *Recuerdos de viaje*. Buenos Aires: Juan de Alsina, 1882.
- Sarmiento, Domingo F. *Viajes por Europa, Africa y América*. Javier Fernández, ed. Madrid: ALLCA XX y FCE, 1996.
- Tristán, Flora. *Peregrinaciones de una paria*. Lima: Cultura Antártica, 1946.
- Viñas, David. *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

---

⁷ Agradezco a Julio Ramos las discusiones que estimularon la escritura de este trabajo.