

# *Cartas de mujeres intervenidas por varones. Circulación visual de la palabra entre artes y géneros (de una serie de cuadros holandeses del XVII a una novela argentina del XIX)*

LUPPI, Juan Pablo / Universidad de Buenos Aires – CONICET, Buenos Aires, Argentina -  
pabloluppi@hotmail.com

---

*Eje: Interacciones entre lo visual, lo sonoro y la palabra. Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: Cultura impresa - Imagen - Novela - Representación*

## > **Resumen**

Al estudiar el motivo de la carta en el arte holandés del siglo XVII, en obras de Gabriel Metsu, Gerard Ter Borch, Jan Vermeer, Rembrandt van Rijn, entre otros, Svetlana Alpers detecta una extrañeza que explica por lo evasivo de la pintura de una carta, como representación de palabras encerradas en la intimidad del sujeto (que suele ser mujer) a las que el espectador no tiene acceso. Desde el auge de la novela epistolar en los siglos XVI y XVII, la representación literaria ha liberado esas palabras del límite visual, haciendo público mediante la imprenta el mundo escrito de las pasiones privadas. Decisivas tensiones abiertas en las formas del cuadro, la carta y la novela -distancia/cercanía, intimidad/publicidad, lectura/realidad, varón/mujer- dan forma a la primera novela de Eugenio Cambaceres, *Potpourri. Silbidos de un vago*, publicada en Buenos Aires en 1882 por la imprenta de Martín Biedma, cuya moderna tecnología parece insuficiente para la heterogeneidad discursiva del texto. El narrador interviene en la vida privada de la mujer que ha engañado al marido (también infiel); no solo accede al secreto femenino sino que se hace su autor, cuando le escribe por carta la que ella debe copiar y remitir al amante. El poder discursivo masculino exhibe las palabras que los pintores holandeses del siglo XVII mantenían detrás del límite de la representación; al remedar la carta en la cual se dicta otra, *Potpourri* desestabiliza los recursos tipográficos y abre otro sesgo del problema visual. Estos silbidos chismosos y misóginos, que pautan la oralidad en soporte impreso, permiten transponer una banda sonora anacrónica para las imágenes de lectoras/escriptoras de cartas espiadas dos siglos atrás por artistas varones en Holanda.

En el arte holandés del siglo XVII habría un “apogeo del tema de los lectores y escritores de cartas”. “Los cuadros de personas leyendo, escribiendo o recibiendo cartas tienen algo de extraño y poco prometedor”, que Alpers (1987: 263) explica por la invasión que el pintor realiza sobre el territorio del escritor “con poca esperanza de poder competir”. En función del movimiento significativo de la cultura que implica la transposición de géneros, medios y artes, más complejo que el efecto mecánico de la expansión de una tecnología (Steimberg, 2013: 134), resulta interesante otra hipótesis de Alpers: “el considerar la pintura de una carta como representación de un texto tiene algo de evasivo, ya que nunca se permite al espectador del cuadro leer sus palabras”, y así “un contenido esencial permanece inaccesible, encerrado en la intimidad de la concentración del lector, o el escritor, en la carta”. Alpers señala la asociación del motivo pictórico de la carta con el retrato masculino, que en Holanda se ha vinculado “a una específica tradición emblemática relativa a las alegrías y penas del amor” (263, 266). Las cartas pintadas en sus variantes materiales y simbólicas de leer, escribir, entregar, recibir, romper (cf. Gerard Ter Borch y Dirck Hals) dan un protagonismo ambiguo a las mujeres, cuyas acciones de comunicación diferida con un varón son representadas por la mirada masculina del artista.

En el siglo XVII, los manuales para enseñar a escribir mediante modelos epistolares pasaron a ser libros de cortesía para adultos, cuya amplia difusión propició la tradición de la novela epistolar. Teniendo en cuenta el extendido cultivo del género unido al interés por la caligrafía, que los holandeses acomodados estudiaban en escuelas francesas, Alpers (269) se pregunta si estos cuadros describen un uso social o ilustran las ficciones epistolares de los manuales; en el arte figurativo holandés ciertos temas cobran protagonismo “cuando los ritos sociales reales coinciden con temas consagrados por el arte o la ficción”. Entre la realidad y las ficciones de la escritura, la temática amorosa está en el aire de estos cuadros, inscrito en las cartas que centralizan la atención y la sostienen en el borde entre lo privado y lo público. La carta aparece como “una superficie que mirar” y no como texto legible: insinúa pero no muestra su contenido. Los cuadros no dejan leer el sentimiento de los amantes (planes de encuentro, desencuentros, modos de tratarse y considerarse a distancia) pero muestran múltiples tensiones entre intimidad de la escritura, circulación privada de la palabra y publicidad de tales actos mediante la mirada de un pintor. Más que invadir el territorio del escritor con poca esperanza de competir (como en la idea inicial que Alpers profundiza), el hombre que pinta inmiscuye su mirada en la privacidad de corresponsales que suelen ser mujeres, y deja marcas visibles del privilegiado sitio desde el cual representa situaciones de intimidad ajena. Oculto en un rincón de la habitación de lectura/escritura, el pintor no figonea el contenido de las cartas; más bien explora el límite dado por la representación visual: las palabras no pueden ser leídas/escritas por ningún espectador externo, ni siquiera por el que ha inventado la imagen.

La problemática relación entre lo visible y lo ausente, y entre mujer y hombre en torno a la temática amorosa y las acciones de escribir/leer, es trabajada por Metsu con su invento de los cuadros emparejados. *Caballero escribiendo una carta* y *Dama leyendo una carta* son dos pinturas unidas por ese objeto para la vista, que disfrutó en la época una consideración particular como hecho cultural y tecnológico, vinculado con “salvar distancias, hacer presente algo, comunicar secretamente” (Alpers, 1987: 274-275). La carta es el objeto que define esta serie pictórica de Metsu: confiere al hombre la acción de escribir, confina a la mujer en la lectura, y carga las escenas con tensiones propias de un contexto técnico signado por la vista y la distancia, donde la tecnología ha comenzado a diseñar aparatos ópticos para ver desde lejos, sin ser visto (276-277). El carácter representativo de la carta sería abiertamente reconocido por Metsu al situarla, con aire de muestrario en *Dama leyendo una carta*, entre otras superficies capaces de representación, diferentes formas de hacer presente lo ausente, como el cuadro que espía la criada y el espejo replegado en sí mismo (que tienta el figoneo del espectador al insinuarse como herramienta óptica que, con leve cambio de posición, haría legible

la carta). El sobre está todavía en la mano de la criada y, como el balde, se relaciona con el mundo de donde la carta acaba de llegar: “La vista queda específicamente relacionada a representaciones de lo que está afuera de ese interior” (Alpers, 1987: 271). También afuera está el caballero que ha escrito la carta, en el otro cuadro que integra a la obra las circunstancias sociales, la separación de los correspondientes: “Separados por sus marcos, en sus estancias separadas, estos amantes pueden estarse hasta el fin de los tiempos pendientes de la representación del amor, sin participar nunca del amor mismo” (274).

Transponiendo a la plástica la trama de una novela de otro contexto, la serie de Metsu puede continuarse en un tercer cuadro, donde mujer y hombre comparten el espacio representado y se introduce un conflicto que replica la posición del pintor y del novelista: la mirada externa, accionada sobre ese espacio que excluye la participación, prefigura la intromisión que pauta el flujo de cartas que atraviesa una primera novela argentina de fines del XIX. Mientras el antiguo género de la novela epistolar hace público el mundo de las pasiones privadas, estos cuadros holandeses exhiben “mujeres absortas en la detenida lectura de una correspondencia que para nosotros está cerrada” (Alpers, 1987: 270). Desde el auge de la novela epistolar en los siglos XVI y XVII, la representación literaria ha abierto esa correspondencia y liberado las palabras de su límite visual, haciendo público mediante la imprenta el mundo de las pasiones privadas. La novela explora correspondencias entre lectura y realidad, y comparte con el cuadro y la carta tensiones entre distancia/cercanía, intimidad/representación, secreto/publicidad. El estatuto ambiguo provee a la carta su fluidez, “un funcionamiento a la vez libre y reglado” propio de un “objeto que se ofrece y se oculta” (Barrenechea, 1990: 57). Según Alpers (1987: 275), la fascinación por la carta en la Europa del siglo XVII se debió a su condición de ser a la vez “medio secreto de comunicación, y medio de comunicación de secretos”. Como las cartas en los cuadros holandeses del XVII, la novela circula con fluidez entre la comunicación regulada por la cultura impresa y la libertad de ofrecer a la vista lo que la sociedad oculta.

Surgida de la lectura solitaria como “indicio del individualismo que tomó por asalto a Europa en el siglo XVII”, la novela genera una relación entre texto y lector cuya intimidad es paradójicamente suscitada por la imprenta. Lo concluido de la escritura en su soporte material autoriza las interpretaciones individuales, y plantea riesgos morales al ser un medio de consumo privado que genera sensaciones e identificaciones (Littau, 2008: 42). Aunque es notoria la aceptación cultural de la novela en el siglo XIX, ni siquiera en su culminación el género obtiene legitimidad estética (73, 75), acaso por el efecto socialmente perturbador de la evasión provocada con palabras impresas. Como el ferrocarril, la imprenta intensifica el efecto de las máquinas sobre los seres humanos: hacia el siglo XIX, el libro sobre el lector y el tren sobre el viajero, entretreídos, transforman el entorno y provocan nuevos modos de percepción (80-81). En esa red de tecnologías comunicacionales, la carta es vehículo entre palabras y acciones, privado y público, realidad y ficción.

En los cuadros holandeses del XVII inciden transformaciones como el alto nivel de alfabetización, la necesidad comercial de establecer comunicaciones lejanas, el perfeccionamiento del correo (Alpers, 1987: 274). La carta y la novela son artefactos de la aceleración moderna, que tendrá larga duración y expansión mundial. En el contexto latinoamericano, tales velocidades se vuelven decisivas en las últimas dos décadas del siglo XIX, cuando las naciones han consolidado sus procesos de independencia y organización republicana; aquí también se verifica la ampliación de la alfabetización y expansión de la cultura impresa, la organización nacional del correo, la instalación de redes telegráficas y de vías férreas. Viajes en tren y en coche, cuadros, diarios, libros, cartas y bibliotecas no siempre verdaderas, recorren la primera novela de Cambaceres. Publicada en 1882 en Buenos Aires por la imprenta de Martín Biedma, reeditada al año siguiente en París por

la prestigiosa casa Denné, *Potpourri. Silbidos de un vago* transforma materiales de la novela epistolar como del menú, el sermón, el teatro, el diálogo, la causerie y otros géneros discursivos, en una mezcla apoyada en el anonimato de un narrador masculino, ocioso rentista, digresivo pero atento a la trama que arma en torno al adulterio femenino, que sanciona y reprime a través de cartas secretas.

Camuflado en el artificio textual-musical de un vago que silba, el narrador de *Potpourri* hace avanzar el relato con la cadencia de una *lengua saltimbanqui*, cuyo tono sobreactuado y juguetón sería el único filtro relativista para su malestar ante las instituciones (Schvartzman, 2014: 123, 126). El vago se presenta con “la tela de todo un cómico”, que desde la infancia se sintió “arrastrado fuertemente hacia las tablas”, aunque “la buena posición social de mi familia y el menosprecio del mundo por el artista de teatro (...) violentaron los impulsos de mi naturaleza, haciéndome renunciar a mi inclinación predilecta” (Cambaceres, 2001: 18-19). Esta voz inicia la novela como sucedáneo de una vocación teatral frustrada, que aplica la distancia cómica a las miserias y prejuicios de la sociedad, devenida “un vasto escenario donde se representan sin cesar millones de farsas” (24). El medio del monólogo volátil simula ser el oído (y lo es junto con la vista y la materialidad del libro), desde la invitación del narrador antes de iniciar el capítulo I: “Den vuelta la hoja y oirán (...) una colección de melodías arregladas para pito, un *potpourri* de chiflidos sacados de oído y a *capriccio* (...) de la música colosal del mundo” (25, itálicas en original). La prosa experimental y provocativa contrastaría con la pulcra factura del libro, o de los tres libros que son *Potpourri* en su primera recepción en 1882-1883. La agilidad oral de la escritura excede los recursos tipográficos disponibles, y a pesar del refinamiento editorial de Biedma y Denné acaso no resultarían eficaces las marcas utilizadas para señalar matices enunciativos del texto, como los cambios de sujetos hablantes (entre personajes sin nombre como el narrador o con genéricos artificiosos como Juan, María, Pepe) y la diversidad de soportes de enunciación (entre el papel y el aire, lo escrito/leído y lo oral/dicho y oído). *Potpourri* marca la entrada de la literatura argentina en su etapa sonora, cuando “los procedimientos todavía parecen estar a prueba”, como se diría del cinematógrafo en la hipótesis de Amante (2014: 112): “el silbido aparece como el croquis de la voz articulada” en un discurso “cuyo sentido rechaza la clase a la que va dirigido”.

La movilidad entre oralidad y escritura incide en la trama textual y argumental mediante la peligrosa diversidad de la carta. Como el *Martín Fierro* no es una payada (según polemizó Borges con Lugones, al distinguir el artificio letrado de oralidad respecto de la poesía oral de los gauchos), *Potpourri* no es una novela epistolar (y Cambaceres polemizó con Goyena al distinguir el monólogo del narrador respecto del diálogo entre personajes, ambos deliberados por el autor). Como *La vuelta de Martín Fierro* contiene una payada (artificial, escrita: el canto 30), *Potpourri* contiene una carta que tiene otra carta (el capítulo XXIII): la que el vago dicta a María, la esposa de su amigo Juan descubierta en adulterio, para que ella por su parte la copie y remita al amante Pepe abandonándolo. La trama de hipocresías está recorrida por la duplicidad intrínseca de la forma epistolar, entre intimidad y alejamiento, secreto y develación; en la novela resultan decisivas las tensiones de las cartas pintadas en los cuadros emparejados de Metsu, como objeto que acerca a los participantes de la comunicación para alejarlos definitivamente. La carta dictada por carta en el capítulo XXIII desacomoda la pose sobreactuada del vago, al ponerse en el rol discursivo de mujer que escribe al amante. Por carta le ordena a su víctima que “tome una pluma y escriba”, a lo que siguen dos puntos y la carta que ella deberá copiar y remitir con su nombre. El dictado incluye aclaraciones sarcásticas, con cambios de enunciación que generan los trances en que la tipografía es exigida por la prosa. El vago dispone los calificativos y asume el que le corresponde en el verosímil de la carta fraguada, un “hombre maldito” que -debe copiar ella- “es dueño de nuestro secreto”, instándola con la ironía de quien domina los términos: “Ponga maldito, señora, ponga no más, que no me voy a resentir por eso” (Cambaceres, 2001: 126-127).

Descubierta en su infracción la mujer desaparece del texto, que concluye con la eficacia del narrador vuelto personaje decisivo, cuando desliza la carta-capítulo en la mano de María y luego entrega al amante la carta obligada de ella renunciando al asunto. El vago accionó el discurso como un chismoso: a la vez adentro y afuera del orden, acaba ocupando “el mismo lugar femenino cuyo peligro quiere conjurar” (Panesi, 2004: 281-283). El misógino se ha comportado como una mujer, según él mismo anticipaba en el capítulo III, cuando era “arrastrado, a pesar mío, por la fuerza de [las] palabras” de una mujer chismosa, “lo que vulgarmente se llama una lengua de víbora”: “Sediento de maledicencia, habíame embriagado yo también en el aliento mortífero de esa mujer” (2001: 32, 36, 40-41). Chismoso autoritario, el narrador ostenta el poder que los pintores holandeses del XVII mantenían tras el límite visual: no solo tiene acceso a lo que dice la carta femenina sino que es el dictador de ese decir falsamente atribuido a la dama.

El matiz conflictivo en *Potpourri* aparece en el cuadro de Metsu que puede agregarse a la serie de los dos emparejados, *La escritora de carta sorprendida*. Alpers (277) propone que ese papel del caballero que espía a la mujer escribiendo ya estaba indicado en *Muchacha leyendo una carta* de Vermeer, como acción realizada por el artista al mirar su obra: “Vermeer, en efecto, gira noventa grados la relación entre la pareja de Metsu y se pone a sí mismo en la posición de hombre”. Desde ese emplazamiento óptico “dirige nuestra atención especialmente a la elusividad de la mujer”, multiplicándola en el reflejo de su rostro en la ventana, que en vez de dejarse atravesar por la mirada, la devuelve hacia adentro. La cortina medio corrida y la barrera del tapete con fruta impiden la entrada de quien mira a la vez que confirman su presencia. El pintor es el primer mirón indiscreto, “el voyeur que hace a una mujer objeto de su mirada”, el extraño que tiene acceso a su correspondencia íntima. El vago indiscreto de Cambaceres, que no duda en hacerse llamar “hombre maldito” en la escritura dictada a la mujer, comparte con el autor la ubicación en la peligrosa zona ambigua entre lo privado, lo público, los géneros, la representación y la realidad. El artista desoculta su mirada como instancia originaria de la obra; antes que los secretos ajenos, parece interesarle el propio enigma de la representación que produce con los materiales de la pintura o de la novela, reutilizando imágenes y discursos de la cultura.

Pintor y novelista representan el poder de las palabras para descorder el velo de la vida en común. Tercero ajeno a la relación epistolar-amorosa, el desagradable chismoso de Metsu da una resolución a la serie de los cuadros emparejados del hombre escribiendo y la mujer leyendo: la mirada exterior de un hombre maldito, accionada sobre la representación del amor mediante cartas, excluye la participación y rompe la pareja. Con la productividad del anacronismo, la serie plástica asumiría una trama con aires de *Potpourri*, imaginando el silbido como croquis no solo de la voz articulada en la novela sino de los cuadros inventados dos siglos atrás. La perversidad masculina del espía y dictador insinuaría una imagen del vago que Cambaceres inventó como narrador, pura voz (sin rostro ni nombre) de un sujeto que desplazó su pose de silbador para entrometerse en la vida de una mujer y censurar su adulterio mediante cartas falsas. Como en la serie de Metsu al hacerse impar (con el tercer cuadro que rompe la pareja), las cartas de la novela resultan intervenidas por la mirada del varón, cuya perspectiva superior y semioculta quiebra la intimidad de la escritura femenina. Vistas con el acompañamiento impreso musical de los misóginos silbidos escritos por un gentleman argentino de 1880, las cartas pintadas por holandeses del XVII generan nuevas resonancias, posibles intrigas y conflictos futuros.

## Bibliografía

Alpers, S. (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Hermann Blume.

Amante, A. (2014). "Potpourri: conjeturas y cavilaciones". En *Orbis Tertius*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, v. 19, n. 20, pp. 110-122. En línea: <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv19n20a13/6493>> (Consulta: 01-02-2015).

Barrenechea, A. M. (1990). "La epístola y su naturaleza genérica", en *Dispositio*, Department of Romance Languages, University of Michigan, v. XV, n. 39, pp. 51-65.

Cambaceres, E. (1882). *Potpourri. Silbidos de un vago*, Segunda edición. Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma.

Cambaceres, E. (1883). *Potpourri. Silbidos de un vago*, Tercera edición. París, Librería Española y Americana E. Denné.

Cambaceres, E. (2001). *Pot-pourri. Silbidos de un vago*. Prólogo de Claudia Torre. Barcelona, Editorial Sol 90-Clarín.

Littau, K. (2008). *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*. Buenos Aires, Manantial.

Panesi, J. (2004). "Cambaceres, un narrador chismoso", en *Críticas*. Buenos Aires, Norma, pp. 275-285.

Schvartzman, J. (2014). "La música colosal del mundo: entre el nihilismo y la higiene de estado". En *Orbis Tertius*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, v. 19, n. 20, pp. 123-133. En línea: <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv19n20a14/6296>> (Consulta: 01-02-2015).

Steimberg, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.