



“La caza del autor”: autoría e imagen en las ficciones autorales de Emma de la Barra/César Duayén

Karina Boiola¹

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
karina.boiola@gmail.com

Resumen: En este artículo se analizan los vínculos entre autoría e imagen en las ficciones autorales que surgen de las notas y reseñas periodísticas que acompañaron la publicación de la primera novela de la escritora rosarina Emma de la Barra, *Stella* (1905), entre 1905 y 1908. Publicada bajo el seudónimo César Duayén, que la escritora mantendría a lo largo de toda su trayectoria, la novela se convirtió en el primer *best-seller* de nuestra literatura nacional. Muchos de esos artículos, publicados en medios como *La Nación*, *Caras y Caretas*, *P.B.T* y *El Diario*, incluyeron fotografías y caricaturas de De la Barra, las cuales moldearon, en gran medida, su perfil autorial. Se postula que la autora tuvo un rol activo en la construcción de esas representaciones, a través de las estrategias publicitarias que desarrolló en torno a la publicación de *Stella* y el misterio de su pseudónimo.

Palabras clave: Emma de la Barra – fotografía – caricatura – autoría –seudónimo

Abstract: This article aims to analyze the connections between authorship and image in the Press articles and reviews that followed Emma de la Barra's first novel's publication, *Stella* (1905), between 1905 and 1908. Previously a well-known Buenos Aires high society member, De la Barra, who used the male pseudonym Cesar Duayén to publish throughout her career, soon became a celebrated author after her novel turned into a tremendous selling success, the first in Argentinean literature history. Published mainly in *Caras y Caretas*, *La Nación*, *P.B.T*, and *El Diario*, most of those articles included several photos and caricatures of her. Considering that, this article means to outline De la Barra's *authorial fictions* developed by the image of herself that the early-twentieth-century Press projected through her pictures and cartoons. It is argued that the writer played an active part in those representations, particularly by examining the publicity strategies she developed to promote *Stella*.

Keywords: Emma de la Barra – photography – caricature – authorship – pseudonym

¹ **Karina Boiola** es Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, es becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y forma parte del equipo de dirección de *Revista Transas*, la publicación digital de la Maestría en Literaturas de América Latina de la UNSAM. También se ha desempeñado como docente en la Universidad Nacional de Hurlingham y en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Su investigación aborda las modalidades de la autoría en la obra de Emma de la Barra (1861-1947) y su relación con las redes de sociabilidad de la escritora.

Emma de la Barra fue una escritora cuyo ingreso a la escena literaria argentina ocurrió con la publicación de una de las obras más leídas, vendidas y reeditadas en la historia de esa literatura: *Stella* (1905). La primera edición de mil ejemplares se presentó de manera anónima y se agotó rápidamente. Firmadas con el seudónimo César Duayén, que De la Barra utilizaría a lo largo de toda su trayectoria como escritora, las siguientes diez ediciones también fueron exitosas: a solo cuatro meses de la primera ya se habían vendido diez mil ejemplares de *Stella*. El éxito editorial fue acompañado por diversas reseñas y notas que se deleitaron con el enigma inicial que rodeó su aparición: primero la anonimidad y luego el seudónimo. Después de conocerse la identidad de la autora, algunas de ellas, publicadas en la prensa gráfica entre 1905 y 1908, incluyeron numerosas fotografías en las que, entre otros retratos más convencionales, se la veía a De la Barra yendo en tren a su residencia de Olivos o visitando en Italia a Edmondo D'Amici, autor de la muy popular *Cuore*, junto con el periodista y político Julio Llanos, con el que se había casado en segundas nupcias en 1905.

A través de estas fotografías e imágenes puede reconstruirse una historia: la de un modo posible de convertirse en autora a principios del siglo XX en la Argentina. Esas imágenes permiten acercarse a un momento específico del campo cultural y literario argentino en el que el público lector y el mercado editorial comenzaban la vertiginosa expansión que los caracterizaría en el primer tercio del siglo (Sarlo 46). Un momento en el que las escritoras nóveles ya tenían antecesoras que habían incursionado en las letras y en la prensa periódica a lo largo del siglo XIX —como Juana Manuela Gorriti, Juana Manso y Eduarda Mansilla— y ensayaban, a su vez, nuevas y diversas formas de profesionalizarse. Sin embargo, como lo señalan Mónica Szurmuk y Claudia Torre, a pesar de la creciente inclusión de las mujeres en el ámbito de la prensa y la escritura, “el acceso a la literatura no significó un éxito editorial inmediato, éxito que en general era lento y a menudo llegaba

tarde” (192). En este contexto, el caso de De la Barra resulta destacable, dado que su debut en la escena literaria estuvo acompañado por un resonante éxito de ventas.

Como sugiere Julio Premat, los escritores producen una figura de sí en tanto que autores a través de sus manuscritos, sus ritos de escritura, sus estrategias de edición y, también, de las imágenes, por ejemplo las fotográficas, que promueven sobre sí. Todos esos elementos se convierten en *figuras y ficciones autorales* (315). En esta línea, Nausicaa Dewez y David Martens, a propósito del concepto de *iconografía de autor* acuñado por Jean-Luc Nancy, postulan que las imágenes y fotografías de los escritores se han convertido en una parte fundamental de su identidad autoral (12). Desde esa perspectiva, en este artículo propongo un acercamiento a la construcción de la figura autoral de Emma de la Barra que hace hincapié, precisamente, en la relevancia que en esa construcción tuvieron las imágenes, fotografías pero también caricaturas. Ese proceso dio como resultado una iconografía autoral en la que el seudónimo de De la Barra quedó ligado de manera indeleble a la idea del éxito y la consagración literaria.

En la caza del autor, la presa es una autora

En septiembre de 1905, Emma de la Barra de de la Barra², reciente viuda de Juan de la Barra, que era también su tío, se animó a publicar una novela, *Stella*, que, sorpresivamente, la lanzó a un fugaz estrellato literario. Como se dijo, primero en forma anónima y, luego de haberse agotado la primera tirada, con el seudónimo César Duayén, *Stella* resultó un éxito de ventas sin precedentes. En noviembre de ese año, cuando ya se había descubierto la identidad de la autora, *La Nación* informó:

Hoy será puesta en venta en las librerías la séptima edición de *Stella*, la afortunada novela de la Sra. de la Barra. El editor del libro se ha visto continuamente asediado por la demanda de ejemplares,

² Ese es el modo usual de referirse a la autora en las reseñas de la prensa periódica que se analizan aquí.

a tal punto, que para evitar que el público se molestara en preguntar si había ejemplares del libro, se vio obligado a colocar un cartel anunciando que *Stella* se había agotado nuevamente. La séptima edición consta de mayor número de ejemplares que las anteriores, pues hasta ahora, debido a la venta en la capital, no han podido ser atendidos los pedidos de las provincias, de Montevideo, Chile, Perú y Bolivia. Como se ve, el interés de este libro no decae, y merece hacerse constar así, pues se trata de un legítimo éxito de un libro argentino (“*Stella. Un libro afortunado*” s./p.).

En diciembre, la “Biblioteca de La Nación” anunció que *Stella* sería el ducentésimo volumen de la colección, no solo por ser la primera novela en alcanzar “la consagración positiva del mercado editorial”, sino también por su valor para el pensamiento nacional (“*Stella, por César Duayén*” s./p.). Para enero de 1906, *La Nación* también avisaba que se había agotado la décima edición de mil ejemplares (“*Stella*” 6).

Es decir, en solo cuatro meses *Stella* había vendido más de diez mil ejemplares e incluso alcanzó cierta proyección internacional. Las cifras resultaron inauditas para la cultura literaria del momento, en especial por la escasa comercialización que el libro argentino tenía a principios de siglo XX (Batticuore “Lectura y consumo” 133). Así lo destacó Ricardo Sáenz Hayes en un artículo de 1906: “Lo que más llamó la atención de todos fue el número de ediciones que obtuvo. Cosa nunca vista en Buenos Aires, pues nuestro amor [...] por lo de fuera, nos ha hecho siempre ingratos para con lo de casa” (s./p.). Por su parte, Arnoldo Moen —primer editor de *Stella*—, en una entrevista en 1935 para *Caras y Caretas*, rememora que había editado dos libros “con éxito”: *Juvenilia* (1884) de Miguel Cané, con una tirada de 4 mil ejemplares, y “tres señoras ediciones de *Stella*, por Cesar Duayén, seudónimo de la señora Ema de la Barra de Llanos” (Lima 55).

El enigma de quién se ocultaba detrás del seudónimo de una obra que no paraba de venderse —y que describía con detalles las “costumbres argentinas” de la clase acomodada— ocupó rápidamente al mundo literario y social de la época. Se multiplicaron las notas y reseñas en medios como *La*

Nación, *El Diario*, *El Diario Nuevo*, *La Prensa* y *El Tiempo*, en las que se esbozaron distintas hipótesis sobre la identidad del autor: si se trataba de una figura de la política, si era un escritor novel o si ya había publicado, si era una o varias personas. En su prólogo a la edición española de 1909 de *Stella*, el por entonces famosísimo escritor italiano Edmondo D'Amicis relata que “la caza del autor se hizo tanto más furiosa cuanto que los cazadores veían que se les escapaba la presa” (6). Tanto interés despertó ese enigma que un caballero inglés ofreció, en un aviso clasificado en *La Prensa*, quinientas libras esterlinas por el original manuscrito de la obra³.

Por su parte, César Duayén propiciaba también esa “caza”. Un breve artículo de *El Diario Nuevo*, publicado el 4 de septiembre de 1905, enumera que algunas dedicatorias de *Stella* estaban escritas por una “mano de mujer o [...] de mujeres, pues la caligrafía es distinta”, que ellas estarían “vinculadas por estrecho parentesco a César Duayén” y que visitaban “personalmente las librerías para darse idea del éxito del libro” (“*Stella*. Una novela de mérito” s./p.). En una carta dirigida a Emilio Mitre y publicada en *La Nación* el 19 de septiembre de 1905, Enrique E. Rivarola —escritor y político rosarino radicado en la Plata— cuenta que había recibido un ejemplar autografiado de *Stella* y que, a pesar de la edición tosca y de la gran extensión del volumen, quedó cautivado por la novela, la cual terminó en apenas veinticuatro horas. También destaca la curiosidad que le generó que la obra estuviera firmada con un seudónimo. Luego de la vertiginosa lectura, Rivarola buscó en diarios y revistas cuándo se había publicado, para así poder adivinar quién era su autor. Y agrega: “Di *Stella* a leer. No sé quién es el autor, dije, pero ese es hombre de mucho mérito. Sus páginas revelan un carácter. Debe ser persona muy conocida y estimada en la sociedad porteña” (Rivarola s./p.). Ese mismo día apareció en *La Nación* la respuesta de César Duayén a una reseña de José

³ Graciela Batticuore (“Lectura y consumo”) ha analizado en profundidad ese suceso, en relación con la relevancia del objeto libro, el texto literario y la novela en el mundo de los intercambios comerciales de comienzos del siglo XX en Argentina.

Luis Murature que se había publicado el 15 de septiembre. Murature alababa el tono general de *Stella*, pero le criticaba el “desaliño de la forma” y su falta de “hábito de escritor”. César Duayén agradeció la reseña y se defendió: “Antes de *Stella* no había yo escrito una sola línea jamás” (De la Barra “Carta de César Duayén” s/p.).

Tanto las cartas publicadas en *La Nación* como las especulaciones sobre la identidad del autor de *El Diario Nuevo* muestran que De la Barra tuvo un rol activo en la promoción de *Stella* enviando ejemplares autografiados con distintas caligrafías para despistar a quienes los recibían, respondiendo reseñas en la prensa e incluso visitando librerías para supervisar el éxito de la publicación. En ese sentido, firmar como César Duayén fue una pieza clave de esa estrategia publicitaria⁴. Como sugiere María Vicens, el uso del seudónimo fortaleció su impronta autoral a partir de un juego propuesto en torno al enigma de su identidad. La carta de Rivarola pone en escena, además, la eficacia de esa estrategia: el envío de un ejemplar generó curiosidad, la lectura de la novela provocó placer en un lector que, a su vez, buscó en diarios y revistas datos sobre el autor y su seudónimo, y recomendó *Stella* al director de *La Nación*.

Finalmente, el misterio se disipó el 25 de septiembre de 1905. Una breve nota sin firma en *El Diario*, cuyo director, Manuel Láinez, era amigo de la escritora y de su segundo esposo, Julio Llanos, anunció: “El autor es una dama. Señora Ema de la Barra de De la Barra” (“El autor de *Stella*” s/p.). D’Amicis rememora: “La noticia de que la autora era la señora Emma de la Barra de Llanos [...] fue causa de una nueva maravilla, que acreció la admiración” (“Prólogo” 8). En efecto, una vez develado el misterio del seudónimo y atrapada la presa autoral, el hecho de que se tratara de una mujer que había frecuentado los círculos más selectos de la elite porteña no

⁴ Al respecto del uso del seudónimo en el caso de De la Barra, Batticuore sostiene que el caso de *Stella* marca un punto de inflexión entre las problemáticas que afectaron la autoría a lo largo del siglo XIX y la consolidación de la figura de la autora profesional en el XX (*La mujer* 336).

pudo más que aumentar el entusiasmo por la autora. Si antes la prensa se había dedicado a investigar quién podría ocultarse bajo la máscara de César Duayén, ahora, por el contrario, se regodeaba con la exhibición del descubrimiento. Comenzaron a aparecer, entonces, más artículos en los cuales se detallaba, con numerosas imágenes y fotografías, quién era esa dama cuya primera novela era un éxito de ventas.

Ahora bien, ¿quién era esa dama? Nacida en Rosario en 1861, Emma de la Barra era hija del periodista y político Federico de la Barra y de Emilia González Funes, perteneciente a una importante familia cordobesa. Fue también pariente y amiga de dos primeras damas: Clara Funes de Roca y Elisa Funes de Juárez Celman (a ellas les dedicó, de hecho, su segunda novela, *Mecha Iturbe*, de 1906). Antes de convertirse en la autora de *Stella*, Emma de la Barra había frecuentado el prestigioso salón de Carmen Nóbrega de Avellaneda, lugar de reunión de las más ilustres personalidades culturales y políticas del último cuarto del siglo XIX (Dellepiane 227). Establecida en Buenos Aires desde 1877, y casada en primeras nupcias con su tío, Juan de la Barra, De la Barra incursionó en actividades propias de los entramados de sociabilidad de las mujeres de la notabilidad porteña de principios de siglo. Fundó junto con Elisa Funes y Cecilia Grierson la Cruz Roja Argentina (Álvarez y Di Liscia 82) y creó también la Sociedad Musical Santa Cecilia, que nucleaba a aficionados de la música. Organizó, además, exposiciones de arte y de joyas, junto con Delfina Mitre de Drago, y eventos de beneficencia (Tobal 75-76).

Ya viuda, De la Barra comprometió toda su fortuna en la construcción de un barrio obrero en Tolosa, donde se ubicaban los talleres ferroviarios de la reciente capital de la provincia de Buenos Aires, La Plata. Sin embargo, la empresa pronto se volvió inútil, dado que los talleres fueron levantados por la venta del ferrocarril, los obreros se fueron a vivir a La Plata y las casas perdieron su razón de ser (Sosa de Newton 47). Luego de malvender gran parte de sus propiedades, De la Barra se retiró junto a su madre, en 1901, a su residencia en La Plata. Fue precisamente durante ese alejamiento de la vida

social a la que estaba acostumbrada que comenzó a frecuentar a Julio Llanos (su sobrina acompañaba, desde muy joven, a De la Barra) y escribió la novela que la salvaría, eventualmente, de la bancarrota (Pierini 8).

Al respecto, los datos biográficos de De la Barra interesan porque constituyen el trasfondo sobre el cual se tejió la ficción autoral que surge de las notas y reseñas que acompañaron su estreno en la escena literaria. Una ficción que, por su parte, tuvo amplias resonancias a lo largo de su trayectoria y en la que la escritora intervino activamente. Habría que preguntarse, entonces, de qué manera sus *poses autorales* —es decir, el modo en que De la Barra construyó una imagen de sí en tanto escritora (Molloy 43) — orientaron la forma en que fue leída y percibida por el público y sus pares literarios en los inicios de su carrera. En las reseñas publicadas en la prensa periódica se advierte que el uso del seudónimo jugó un papel fundamental para suscitar el interés del público y de la crítica, en un contexto en el que las obras nacionales tenían escasa circulación y ventas. Como recordó Sáenz Haye en 1906, *Stella*, además, no contaba con un prólogo de alguna personalidad destacada que la respaldara. Luis Reyna Almandos afirmó, ese mismo año, que “el triunfo de *Stella* dependió en gran parte, fuera de su altísimo mérito, del secreto de que su autora se rodeó y la crítica que de ella se hizo” (s./p). Críticas que, como vimos, la autora fomentó a través del envío de ejemplares autografiados o, incluso, fueron escritas por amistades de su futuro esposo, como Joaquín Castellanos (Pierini 15).

Una vez develado el misterio autoral, ¿cuál fue el *efecto seudónimo* de esa revelación, es decir, el efecto generado en el lector una vez que conoce el hecho seudonímico (Genette 45)? Al respecto, interesa detenerse en otro fragmento del prólogo de D’Amicis, en el que afirma sobre *Stella*:

No existe casi una página en la que no se sienta la mujer; pero son pocas aquéllas en las cuales deja de sentirse que la mano delicada nos da el apretón de una mano viril. Y esto se nota particularmente en [...] aforismos, definiciones morales, observaciones sobre los personajes y los hechos (9).

El análisis que Tania Diz propone sobre el mito de la poetisa en el imaginario socio-sexual de las décadas de 1920 y 1930 del campo literario argentino, aunque sobre un período inmediatamente posterior, es productivo para pensar ese tipo de valoraciones. Diz postula que la masculinización de las escritoras por parte de los críticos varones era una práctica habitual de la retórica sexista de la época, en la que “portar marcas masculinas, ser un igual, es la llave para entrar al mundo de los escritores” (9). Diz sugiere entonces que toda narración que tenga como referente a una escritora es un discurso sobre la diferencia sexual, en la que se usan las características de la identidad de género para descalificar o elogiar la escritura.

Para D’Amicis, la mano como sinécdoque del cuerpo que escribe la novela es por momentos delicada y femenina, y, por otros, viril y masculina. Es decir, D’Amicis expresa que De la Barra era una autora que podía escribir delicada y virilmente a la vez o que, siendo mujer, podía escribir también como varón. Y, desde su perspectiva, esa ambivalencia conllevaría marcas textuales específicas: los aforismos, las definiciones morales y las observaciones sobre los personajes y los hechos. Es llamativo que se trate de las mismas cualidades que la crítica periodística había destacado en *Stella*, antes de la revelación del enigma autoral, y que habían llevado a imaginar a Rivarola que su autor debía ser un “hombre de mérito”. Una vez que se supo que De la Barra era César Duayén, esas características quedaron, como muestra el prólogo de D’Amicis, del lado de lo que el imaginario socio-sexual asociaba con el orden masculino (Diz 5). Si bien la masculinización de la escritura de De la Barra es vista por el italiano como un valor, los aspectos de la novela que, según D’Amicis, revelan a la mujer —la expansión de afecto y ternura— no son leídos como negativos ni se perciben como excluyentes, sino que, más bien, se complementan.

Al respecto de la relación entre feminidad, cultura de masas y celebridad, Nattie Golubov propone que desde el siglo XIX se ha producido la feminización de lo masivo y lo popular, lo que ha provocado a su vez la

diferenciación entre dos campos, el comercial —ámbito al que quedan relegadas las escritoras, cuya literatura es percibida como inferior— y el literario (37). Desde esa perspectiva, podría decirse que el promisorio debut de Emma de la Barra en la escena literaria nacional estuvo signado tanto por el éxito de ventas como por cierta idea de consagración literaria, dado que la escritora se perfiló como una novelista cuya obra acrecentaba el acervo de la literatura nacional. El triunfo comercial de *Stella* fue también leído como un hito que redundaría en beneficio de la literatura nacional en general y para las escritoras que trataban de abrirse paso en el mundo literario de la época en particular, dado que demostraba que un “libro argentino” escrito por una mujer podía ser de interés para el público local. Así lo afirma Ricardo Rojas en *Historia de la literatura argentina*:

El ejemplo dado por aquellas damas [Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla, Juana Manso] cundió favorecido por el normalismo y la prensa, hasta que se produjo la aparición de *Stella*, novela escrita por Ema de la Barra bajo el pseudónimo de César Duayén, cuyo éxito antes no igualado por ninguna escritora argentina, fue nuevo estímulo para damas y noveladores (Rojas 384).

Parte del éxito de *Stella* se debió, sin dudas, a las estrategias publicitarias que acompañaron su aparición, en las que se destacó el enigma que suscitó el uso del seudónimo masculino. Como se verá más adelante, las figuraciones autorales de la escritora combinaron y alternaron los sentidos asociados a su seudónimo —la celebridad literaria y el éxito de ventas— y a su patronímico, en especial su inscripción de clase y sus vínculos sociales y afectivos. Esas figuraciones se complementaron para perfilar una imagen de escritora que fue efectivamente atractiva para el público de la época: la de una mujer que había frecuentado la alta sociedad porteña y que, a pesar de las adversidades de su vida, lograba ingresar de manera triunfal a la literatura.

Misterio autoral y revelación fotográfica

En 1904, otra dama de sociedad había hecho su entrada exitosa a la escritura: Delfina Bunge de Gálvez. Bajo el seudónimo Marguerite, la joven de veintitrés años resultó ganadora de una mención de honor en el concurso de la revista francesa *Fémina* por su artículo acerca de la felicidad de las jóvenes argentinas. Ese mismo año, Manuel Gálvez, su futuro esposo, publicó ese artículo en su revista *Ideas*. En sus memorias, el escritor cuenta:

El director de *Caras y Caretas* quiso publicar en su revista una página del famoso artículo, pero en español y traducido por su propia autora, e ilustrándolo con una foto en que ella aparecería escribiendo; y para ese fin encargó a uno de sus redactores entrevistarse con Carlos Octavio Bunge. Carlos Octavio habló en su casa de la proposición de la revista, y todos, padres y hermanos, a pesar de que entre ellos había dos escritores, *consideraron absolutamente impropio que una niña distinguida saliera fotografiada en esa forma*; y una tía suya, al oír hablar del “deshonroso” pedido de *Caras y Caretas*, le dijo estas palabras de reproche y de lástima: “Ya ves, hijita, a lo que te expones con escribir...”. En esos años el oficio de escritora estaba casi tan mal mirado, en nuestra sociedad aristocrática, como el de actriz o bailarina (68 [énfasis mío]).

Lo que interesa aquí –más que la observación de Gálvez sobre la mala fama del oficio de escritora– es el disgusto de la familia de Bunge ante la posibilidad de que apareciera fotografiada de esa forma —escribiendo o posando como si escribiera— en una revista de difusión masiva como era en ese momento *Caras y Caretas*. Más adelante, Gálvez cuenta con detalle la buena recepción que tuvo la obra de Bunge en el ambiente literario porteño y las excelentes críticas y comentarios de las que fue objeto en *El Tiempo* –en donde, dice Gálvez, apareció “su nombre con todas las letras”– y *El Diario*. Incluso que su madre, al leer su poesía, la incentivó a dedicarse únicamente a escribir (89-90).

El malestar radicaría, antes que en el hecho en sí de escribir, en un tipo específico de exposición pública que habilitaría la escritura: aquella derivada de que algunas fotografías de Bunge aparecieran en la prensa gráfica masiva

y exhibieran a una joven de la “sociedad aristocrática” convirtiéndose, a través de la cámara, en escritora. Esa incomodidad, además, se inscribe en un debate más amplio entre la prensa seria sin imágenes y la prensa gráfica que, por otorgarle importancia y jerarquía a la fotografía, era considerada vulgar y sensacionalista (Gamarnik 125). Y la anécdota revela, por su parte, el interés de *Caras y Caretas* no solo por publicar el artículo de Bunge (que ya había circulado ampliamente y estaba en boca de todos sus conocidos), sino también por revelar a los lectores la imagen de la joven posando como si escribiera. Es decir, esa pose fotográfica de escritora resultaría atrayente como estrategia editorial, aún más teniendo en cuenta que el artículo de Bunge fue una reelaboración de algunos fragmentos de su diario íntimo. El público conocería a la escritora no solo por aquello que escribió sobre su vida, sino también por cómo la cámara capturaría el momento íntimo de la escena de escritura. Si hasta el momento Bunge había escrito, según Gálvez, casi sin darse cuenta y sin ninguna pretensión profesional, la publicación de sus fotografías en “pose de escritora” la convertiría, de un modo más definitivo, en escritora.



Fig. 1. “La misteriosa autora de Stella”. *Caras y Caretas*, nro. 365, 30 de septiembre de 1905.

Al poco tiempo de la publicación de *Stella*, en el número 365 de septiembre de 1905 de *Caras y Caretas*, se publicó “La misteriosa autora de *Stella*”, una nota firmada por Joaquín Castellanos que incluía varias fotografías de De la Barra. La anécdota de Gálvez sobre cómo Bunge se convirtió en escritora un año antes ilumina la relevancia de esas imágenes e, incluso, el riesgo que corrió De la Barra con su publicación. Una autora novel y de la misma extracción social que Bunge —y que, por lo tanto, también podría verse expuesta al ridículo— eligió exhibir, sin embargo, su imagen al público a través de la fotografía. Aún más, en la nota hay numerosos materiales gráficos que muestran a los lectores la identidad de la autora. Ocupando todo el espacio superior de la página, se ve una fotografía de De la Barra en tren, de perfil y con un velo blanco que le cubre la cara (fig. 2). A diferencia de otros pasajeros que miran a cámara, la autora no lo hace; por el contrario, evade el ojo intrusivo de la cámara o no percibe que está siendo fotografiada, es decir, no posa o, quizá, posa la casualidad. Parece ser una fotografía accidental, como si hubiera sido descubierta en viaje. Incluso, como si fuera la “foto robada” de un *paparazzi* que intentara revelar al público la materialidad de aquella “misteriosa” autora de *Stella* que promete el título de la publicación.



La señora de la Barra partiendo para los Olivos

Fig. 2. Emma de la Barra en tren hacia Olivos. “La misteriosa autora de *Stella*”.

Caras y Caretas, nro. 365, 30 de septiembre de 1905.

Todo ello resulta al menos verosímil si se considera que, al momento de publicación de esa foto, *Caras y Caretas* contaba con un amplio *staff* de reporteros gráficos, cuyo trabajo aumentaba el de fotógrafos aficionados o eventuales, que le permitía a la revista cubrir acontecimientos imprevistos y hechos de actualidad (Gamarnik 131). Asimismo, *Caras y Caretas* había incorporado cámaras portátiles con placas de 9 x 12 cm que dinamizaron notablemente el trabajo de los fotorreporteros, especialmente cuando otras publicaciones todavía usaban pesados equipos de madera y trípode (Cuarterolo 161). Aún más: en un aviso publicado en el número 83 del 5 de mayo de 1900, Eustaquio Pellicer, el director de la publicación, defendió el trabajo de los fotógrafos frente a las críticas de Manuel Láinez en el vespertino *El Diario*. Láinez cuestionaba, en palabras de Pellicer, “la persecución fotográfica a base de magnesio” y tildaba a los fotógrafos de “invasivos y predadores de la privacidad ajena” (Gamarnik 125). Por lo que es factible que, frente al revuelo que produjeron la publicación de *Stella*, el misterio del seudónimo y el éxito de ventas, una publicación como *Caras y Caretas*, siempre atenta a la novedad, enviara a un foto-repórter a fotografiar a la escritora. Además, la discusión entre Pellicer y Láinez muestra que, ya desde temprano, la fotografía era percibida como agresiva e, incluso, violenta, dado que invadía la privacidad del fotografiado. Características que, por su parte, Susan Sontag describirá en *Sobre la fotografía* (1977) a través de la metáfora de la cámara como arma, donde afirma: "Fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado" (15).

En el artículo de Castellanos, debajo de la foto del tren se observa la ampliación de un aviso aparecido en los clasificados de *La Prensa*, en la que un caballero inglés ofrece quinientas libras esterlinas por los manuscritos originales de *Stella*. A la derecha, una imagen de la prueba de imprenta de la primera página de la novela, con correcciones de la escritora; a la izquierda, además, la versión manuscrita de la última página, firmada como César Duayén. Más abajo, hay otras dos fotografías de De la Barra. A la derecha, una

fotografía especial para *Caras y Caretas*, en cuyo epígrafe se lee “último retrato de César Duayén” (fig. 3). En ella la escritora mira de frente a la cámara. A la izquierda se ve otro retrato de la autora; esta vez, el epígrafe resalta que se trata de Emma de la Barra (fig. 4). Por su parte, allí De la Barra está sin sombrero y no mira a la cámara (la imagen parece ser un retrato en miniatura)⁵.



Último retrato de César Duayén
Fot. de CARAS Y CARETAS.



ñora Emma Barra de de la Barra

Fig. 3 y 4. Retratos de Emma de la Barra. “La misteriosa autora de *Stella*”. *Caras y Caretas*, nro. 365, 30 de septiembre de 1905.

En consonancia con lo anunciado en el título y reforzado por la ampliación del anuncio en *La Prensa*, esa combinación de imágenes le aportó al público la tan ansiada información iconográfica sobre la misteriosa autora que prometía la nota. Si parte del atractivo de *Stella*, al momento de su publicación, fue la enigmática identidad de su autor, la revista aprovechó este enigma y publicó un artículo especial que les brindó a sus lectores una primicia sobre el tema. Esas imágenes no solo les revelaron a los lectores el cuerpo de De la Barra, sino también las huellas materiales de su trabajo

⁵ Los retratos fotográficos en miniatura desplazaron rápidamente a la pintura y se popularizaron hacia la década de 1840 (Benjamin 71). La *carte de visite* o el *portrait cabinet* eran formatos estandarizados de la fotografía de estudio, los cuales comenzaron a producirse en masa a partir de 1860 (Cuarterolo 171). Desde principios de esa década, también, la *carte de visite* se popularizó en América y varios establecimientos fotográficos de Buenos Aires la incluyeron entre los productos que ofrecían (Román 67).

intelectual: los manuscritos. Por lo que las fotografías de De la Barra funcionan allí como un *certificado de presencia*, según los términos con los que Barthes define la fotografía en *La cámara lúcida*: su índole reside en “ratificar lo que ella misma representa” (84). En ambos retratos, por lo demás, De la Barra posa. También en *La cámara lúcida*, Barthes sugiere que el acto de posar desencadena, instantáneamente, la transformación del cuerpo en imagen (17). Podría pensarse que esa transformación del cuerpo que habilita la fotografía tiene, en el caso de De la Barra, un plus, dado que provoca, también, su transformación “en autora” a través de esas imágenes. En otras palabras: sus retratos, sumados a la narrativa que se elabora en el texto de Castellanos, contribuyen a acentuar su perfil autoral, puesto que le aportan al seudónimo un rostro, que también conlleva una identidad.

Como propone Sontag, en la retórica del retrato fotográfico enfrentar la cámara supone la revelación de la esencia de un sujeto. En esa línea, Paola Cortés-Rocca postula que el retrato fotográfico puede pensarse como una “escritura del yo”, dado que comparte con la autobiografía, la biografía y lo epistolar la cualidad de exhibir una subjetividad. La particularidad del retrato fotográfico consiste en que lo representado se inscribe como una huella de lo real. Así, en la fotografía, representar a un sujeto consiste en representar un cuerpo y, más específicamente, un rostro, que se convierte en metonimia de aquello que puede ser conocido (41-42). Desde esa perspectiva, las fotografías que aparecen en la nota de *Caras y Caretas* certifican una presencia (la autora está ahí, exhibida, luego de la “caza autoral” que signó la publicación de *Stella*) y muestran, además, algo de su identidad a través de ese cuerpo que se ve en la imagen: ese rostro es el de César Duayén, quien es en verdad Emma de la Barra, con su inscripción biográfica y social. “Fotografiar es dar importancia” (23), afirma Sontag. De la Barra no es cualquier mujer, sino que es una mujer de la alta sociedad que escribió un éxito de ventas; esto es, su rostro vale la pena ser fotografiado y sus fotografías se vuelven una mercadería atractiva para la prensa gráfica.

Si nos detenemos específicamente en los retratos de De la Barra, podría postularse que ambas imágenes la muestran en una especie de “antes y después”. El antes, en el retrato de la derecha: Emma de la Barra, una “dama distinguida”, como se la llama en los comentarios periodísticos; el después, en el de la izquierda: César Duayén, autor consagrado por el éxito de ventas de su primera obra. De este modo, César Duayén resulta interesante no solo por su novela, sino también como seudónimo masculino que oculta (y ahora, en la nota, exhibe) a una mujer de alcurnia que escribe y que, además, incluye en su obra extensas descripciones de la vida y la sociabilidad de la elite porteña, que ella conoce porque ha sido parte de esos círculos. Y Castellanos replica esa operación, dado que también accede a la información sobre la autora de primera mano, ya que no era un desconocido para ella. Amigo íntimo de quien sería su futuro esposo, Julio Llanos, y de la propia De la Barra (González Arrili 131), Castellanos contrajo matrimonio con la sobrina de Llanos, quien acompañó a la escritora durante su retiro en La Plata (Pierini 82).

Castellanos, además, exhibe esa familiaridad en su artículo: “Los primeros capítulos, que nos leyó, nos parecieron admirables, y conseguimos estimularla a que prosiguiera” (Castellanos s/p.). Es decir, Castellanos y alguien más –probablemente Llanos, dado que él se ocupó de los trámites de edición del libro– fueron testigos del proceso de escritura y, en un rol más activo, alentaron a la escritora a continuar. Castellanos agrega: “Estaba también estimulada por la necesidad. Su pluma era el arma de lucha, de vida, en medio de los apremios de una situación desfavorable” (Castellanos s/p.). Doble estímulo: el elogio de los afectos y la necesidad económica.

Los pormenores de esa “situación desfavorable” no se explicitan en el texto, pero, acudiendo a la biografía de la autora, podría especularse que serían los resultados de la viudez y los apremios económicos derivados de ella y, además, de la inadecuada empresa de la construcción de las mil casas de Tolosa. Asimismo, aludiendo a una descripción de la protagonista de *Stella*,

Alexandra Fusller, Castellanos afirma que a De la Barra “sólo le habían enseñado a pensar” (s/p.). Por lo que el perfil autoral que elabora Castellanos insinúa, así, el paralelismo entre De la Barra y el personaje de Alex, la verdadera protagonista de la novela. Ambas son mujeres en situación de “orfandad” (pérdida del padre y pérdida del marido), quienes, a través de su esfuerzo (la escritura en el caso de la autora, las actividades “productivas” en el caso del personaje), logran abrirse paso en la vida.

Por su parte, en una carta de De la Barra a la escritora a Elisa Funes de Juárez Celman que se publicó en *La Nación* en 1906 y que firma como César Duayén, afirma:

No he escrito, mi querida Elisa, por simple amor a la literatura [...] *la pluma en mis manos ha sido una herramienta que necesité usar para responder a las exigencias de una situación difícil* [...]. Solo después de haber tentado otros trabajos me decidí a afrontar un cambio que lanzaría, más tarde o más temprano, mi nombre a la publicidad [...] Los años de aislamiento voluntario me habían preparado. La soledad [...] transforma la vida interior de *aquel á quien se ha enseñado a pensar* (s/p. [el destacado es mío]).

En el fragmento citado, la similitud con lo afirmado por Castellanos es evidente. En vista a la cercanía entre ambos, ¿quién construyó, entonces, ese paralelo entre Alejandra y Emma? ¿El autor de la nota o la novelista? Dado que no hubo, en la prensa, textos previos a 1906 en los que De la Barra afirmara eso, es posible que haya habido, al menos, una conversación entre Castellanos y la escritora en la que ella deslizara esa idea, que luego su amigo tomó para su artículo. O, más probablemente, que la nota haya surgido de una escritura en conjunto entre De la Barra y Castellanos e, incluso, Julio Llanos, quien se había convertido, aun antes de su matrimonio, en consejero y amigo de la familia de la escritora y había alentado a su futura esposa a escribir (Caldas Villar 1188).

Como fuere, lo cierto es que tanto Castellanos como De la Barra eligieron la imagen de la pluma como herramienta de trabajo –como posible fuente de ingresos– para explicar los motivos por los que empezó a escribir.

El perfil autoral de De la Barra, en ambos casos, se presenta como producto de una circunstancia material adversa. La escritura no surge ni por placer ni por vocación y tampoco por una pesadumbre espiritual, sino por necesidad económica. Es un perfil de escritora que se anima a escribir y publicar por las dificultades materiales de la vida y que lo hace, además, porque tiene cierto talento para eso: es el mejor trabajo y acaso el único al que se puede consagrar con los recursos de los que dispone.

A propósito de su trayectoria, podría postularse que sus fracasos económicos fueron la condición necesaria de su éxito literario. Luego de malvender gran parte de sus propiedades, De la Barra se retiró junto a su madre, en 1901, a su residencia en La Plata. En ese alejamiento de la vida social, D'Amicis cifra el origen de *Stella*:

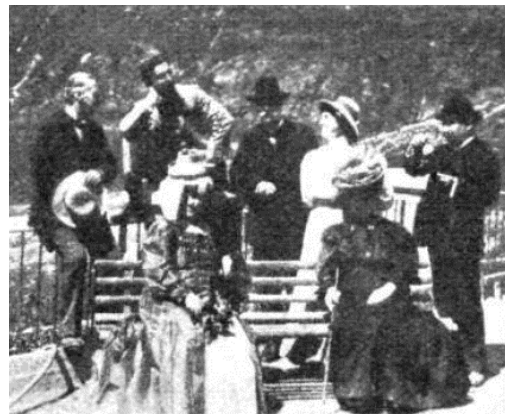
Una dama argentina, á quien la alta sociedad de Buenos Aires admiraba por su gracia exquisita y por la vivacidad de su ingenio, quedóse viuda en la flor de su juventud y se retiró con su madre á la ciudad de la Plata. Después de pasar varios años en ocupaciones y cuidados nuevos para ella, escribió una novela. No lo hizo movida por un sentimiento de ambición -que no tenía la conciencia de sus propias facultades, por no haberlas ejercitado antes en ninguna forma de composición, -sino por un impulso espontáneo de su talento madurado en la soledad y de su alma templada en la desventura (5).

La narración que postula D'Amicis sobre la incursión de De la Barra en la escritura cuadra perfectamente con la estrategia, frecuentemente utilizada por las escritoras decimonónicas que la precedieron, de atenuar la exhibición pública de su búsqueda de reconocimiento literario (Batticuore *La mujer* 14-15). Sin embargo, esa narración contrasta con el visto bueno de la escritora para que su imagen se exponga en la prensa gráfica masiva para promocionar su novela. Además, el relato en clave económica del ingreso en la literatura que perfilan Castellanos y De la Barra, presentado como una respuesta meditada de la autora a una situación adversa, se opone también a ese “impulso espontáneo” que prefiere D'Amicis.

En 1907, por lo demás, aparecieron más fotografías de la escritora en *Caras y Caretas*, esta vez como parte de un perfil que Juan José Soiza Reilly escribió sobre Edmondo D'Amicis y César Lombroso. Se trata de dos fotografías (fig. 5 y 6) que registran la visita que De la Barra y Llanos le hicieron a D'Amicis durante su primer viaje juntos a Europa, en su residencia en Turín. El epígrafe de una de ellas informa que el novelista escribirá el prólogo de la traducción italiana de *Stella* (Soiza Reilly). En otras palabras, en solo algunos años la figura de De la Barra se había posicionado de manera efectiva como una autora estrella, incluso con cierta proyección internacional, al punto de que sus fotografías podían incluirse sin problemas en una nota que no la tenía como protagonista.



Edmundo de Amicis, paseando con la autora de la novela «Stella», Emma de la Barra de los Llanos (César Duáyen), á cuya traducción italiana pondrá prólogo



Visitantes argentinos.—El escritor Julio Llanos, su esposa Emma de la Barra y familia, en compañía del novelista

Fig. 5 y 6. Visita de Emma de la Barra y Julio Llanos al escritor Edmundo D'Amicis en su residencia en Turín, Italia. “Con dos grandes hombres de Italia”. *Caras y Caretas*, nro. 474, 2 de noviembre de 1907.

Teniendo en cuenta el carácter indicial de la fotografía –la imagen fotográfica como huella de una realidad (Bazin 6; Dubois 42)–, podría afirmarse que en esas fotos con D'Amicis está la huella de un encuentro. Esto, por lo demás, habilita una serie de preguntas. ¿La escritora arregló con el italiano, en esa visita realizada en noviembre de 1907, la escritura del prólogo que D'Amicis fechó en febrero de 1908? ¿Lo que De la Barra conversó con D'Amicis influenció u orientó los detalles sobre la publicación de *Stella* que se cuentan allí? ¿Esa idea de escribir como modo de conjurar las desventuras

espirituales fue puesta de relieve por elección del prologuista o formaba parte destacada del relato que le hizo la autora para contar su ingreso —esta otra versión de ese ingreso— a la escritura? Esas preguntas interesan porque esa presencia que repone la fotografía —aunque de manera imperfecta, como toda imagen fotográfica—, leída en conjunto con el prólogo y a contrapelo de él, muestra a una escritora activa, ya sea para intervenir en los procesos de difusión de su obra o para conectarse con personajes internacionales de la literatura.

La máscara como marca autoral

El 7 de octubre de 1905, solo una semana después del artículo de Castellanos, se publicó en la sección “Caricaturas contemporáneas” de *Caras y Caretas* una caricatura de De la Barra, dibujada por José María Cao (fig. 7). En el epígrafe de la imagen se lee: “Escribió un brillante libro que ha tenido la virtud, en unas cuantas semanas, de hacer célebre á su autora, gracias á la cual el cielo es más luminoso ahora, pues se le debe una Stella de primera magnitud” (Cao s/p.). Cao apela al nombre de la obra para elaborar la metáfora del mundo literario como cielo y la novela de la escritora como una nueva estrella brillante —en el doble sentido de luminosa e intelectualmente valiosa— que lo ilumina. El epígrafe destaca el éxito y la celebridad que le aportó el libro a su autora. Cao subraya también la rapidez de ese fenómeno.



Fig. 7. Caricatura de Emma de la Barra, por José María Cao. “Señora Emma de De la Barra”. *Caras y Caretas*, nro. 366, 7 de octubre de 1905.

Andrea Cuarterolo señala que los caricaturistas de *Caras y Caretas* solían utilizar la imagen fotográfica como referencia intertextual para sus caricaturas, lo que les otorgaba a las fotos en las que se basaban un papel central para la decodificación del mensaje humorístico o irónico de esas ilustraciones. Además, las caricaturas conservaban, generalmente, el mismo punto de vista adoptado por la cámara y reproducían los rostros con pocas variaciones, sin demasiadas deformaciones burlescas. Según la autora, Cao, uno de los ilustradores más famosos de la revista, utilizaba sistemáticamente retratos fotográficos como base para sus composiciones, especialmente para la sección en la que se publicó la caricatura de De la Barra (162).

Efectivamente, la fotografía de *Caras y Caretas* de César Duayén y la caricatura de Cao son muy similares: las dos presentan el mismo punto de vista y el vestuario de De la Barra en la caricatura está inspirado en el de la foto, al que solo le agrega un paraguas a modo de bastón, aumenta la proporción fisonómica de la cabeza y el sombrero, y sitúa al personaje en un exterior. La diferencia más notoria es el detalle del prendedor con forma de estrella que Cao agrega como parte de su vestuario y que la autora exhibe orgullosamente sobre su pecho, un elemento que hace clara referencia al nombre de la novela, en sintonía con lo propuesto en el epígrafe. La caricatura, a través de esos recursos provenientes del “arsenal del caricaturista”⁶ (Roman 73), potencia la transformación —de escritora desconocida a autora célebre— que insinuaban las fotografías del artículo de Castellanos. Luego de la primicia de la semana anterior, la caricatura pone de relieve el nombre completo de la escritora con la variación civil de su nombre de casada. De la imagen se desprende que Emma de la Barra es ya una autora, y no una aspirante a serlo, porque ha publicado *Stella*, porque su libro se ha vuelto un éxito de ventas y porque ahora el enigma del seudónimo ya se ha

⁶ Por ejemplo, cambios y contrastes de las proporciones fisonómicas de los personajes y personificación de conceptos abstractos, entre otros (Román 73).

revelado, lo que la convierte en una escritora notable que puede exhibir su nombre propio. Y la caricatura es la ratificación de esa entidad autoral.

También el 7 de octubre de 1905, en el número 55 de P.B.T., se publicó otra caricatura de De la Barra (fig. 8). A diferencia de la aparecida en *Caras y Caretas*, la imagen no se elabora en base a una fotografía reconocible. Por el contrario, en ella vemos a la autora vestida con una túnica, al estilo de la antigüedad clásica, sentada en una nube, con un cielo luminoso de fondo. Mira hacia la izquierda, serenamente. Detrás de su cabeza hay una estrella, de la cual se proyectan luminosos rayos que ocupan toda la parte superior de la imagen. Dos detalles son importantes: De la Barra apoya su brazo derecho sobre un ejemplar de *Stella*, cuyo título se destaca con una letra de gran tamaño; con la mano izquierda sostiene una máscara en la cual puede leerse su seudónimo, César Duayén. El epígrafe de la caricatura dice: “El gran triunfo de *Stella* nos ha probado que César Duayén tiene talento y garra y que, aunque es de la Barra de De la Barra, manejando la pluma ¡no la ha embarrado!” (Alonso 44).



Fig. 8. Caricatura de Emma de la Barra, por Alonso. “Señora Emma de De la Barra”.
Caras y Caretas, nro. 366, 7 de octubre de 1905.

La caricatura resume varios sentidos asociados a la figura autoral de De la Barra, dado que condensa en una imagen el proceso mediante el cual ella pasó de ser una escritora desconocida a una autora celebrada: la publicación de la novela primero, la revelación al público de su identidad luego y el reconocimiento literario, después. Por eso, el detalle que más interesa de la caricatura es la representación del seudónimo como máscara. La imagen muestra a De la Barra sacándose esa “máscara seudonímica” de manera tal que, aunque poco visible, aún puede verse y leerse con claridad. Una máscara que se asemeja, además, a las usadas en el teatro, lo que implica la consideración del hecho seudonímico como actuado o teatral: la índole histriónica del seudónimo. Precisamente, esa revelación de la identidad que, pese a todo, continúa visibilizando el elemento que la oculta es un gesto exhibitorio que pone de relieve una pose autoral específica. “La pose representa (en el sentido teatral del término) [...] como impostura significativa”, sostiene Molloy (49). Es decir, el seudónimo, en De la Barra, adopta la forma de una “impostura significativa”, ya que se trata de una máscara que nunca se desecha y que, más que ocultar, exhibe y potencia su nombre propio.



Fig. 9. Publicidad de la empresa Quinada Trinchieri. “Un autógrafo notable”. *Caras y Caretas*, n° 368, 21 de octubre de 1905.

El 21 de octubre de 1905 aparece también en *Caras y Caretas* una breve nota titulada “Un autógrafo notable” (fig. 9). Se trata de la reproducción de una nota de agradecimiento de la escritora a Luis Molinari, director de la empresa de vinos Quinada Trinchieri, por haberle enviado una caja de sus productos “al autor de *Stella*”. La nota está firmada por “César Duayén” y allí se destacan la fotografía de la escritora y su autógrafo, ampliado. En el retrato De la Barra parece más joven que en las fotografías anteriores, no mira de frente a la cámara y no usa rodete ni sombrero, como en los retratos de la nota de Castellanos. Su vestimenta también se diferencia de esas imágenes. No es tan profesional (en el retrato especial de *Caras y Caretas* usa corbata) ni tan cotidiana (como del retrato con el rodete). Parece, más bien, un vestido de verano o de fiesta, incluso se puede ver, a pesar de la calidad de la foto, el detalle del bordado de la parte superior de la prenda.

Por lo demás, en la carta De la Barra alaba las virtudes de ese vino para aportarle salud y vivacidad a “todos aquellos que sufren debilitamiento nervioso á causa de exceso de trabajo mental” y los agentes generales de la empresa sostienen, sobre la carta:

Infinitamente gratos a la gentil señora Emma de la Barra de de la Barra por esta su privada y espontánea declaración, nos permitimos publicarla, en la seguridad de que el juicio de la inteligente autora de “*Stella*” convencerá aún más al público del gran favor que goza Quinada Trinchieri entre la aristocrática sociedad bonaerense, que es la mayor consumidora (“Un autógrafo notable” 19).

Allí, “César Duayén” pone de relieve la utilidad tonificante del vino para aquellos que sufren de debilitamiento a causa del exceso de trabajo mental: no es casual que se destaque esto, ya que ella es una escritora y parte de su especificidad en tanto tal es el trabajo intelectual. En esa línea, los agentes también enfatizan el “buen juicio de la inteligente autora”: ¿quién mejor que una escritora inteligente para alabar las virtudes de ese vino, en especial aquellas que combaten las consecuencias de las actividades mentales? Pero mientras que el trabajo mental y la inteligencia caracterizarían a De la Barra

como autora, la fotografía no muestra una imagen tan acorde a esa descripción. No la vemos ni escribiendo ni con un atuendo profesional, sino con un vestido delicado, una prenda que da más cuenta de su inscripción social que de su nueva profesión.

Esto se conecta con otra cuestión que se pone de relieve en la nota: el juicio de la autora convencerá al público de consumir esa marca en particular de vino porque es la que prefiere lo más selecto de la aristocrática sociedad bonaerense, de la cual De la Barra formaría parte. Nuevamente, Emma de la Barra/César Duayén se vuelve una figura atrayente para el público, esta vez para promocionar una marca de vinos; como sostiene Batticuore, el anuncio ejemplifica cómo la ficción se convierte en un instrumento funcional a los intereses del mercado emergente para promocionar y comercializar bienes no literarios (“Lectura y consumo” 128). En este caso, no es solo el texto literario el objeto que vehiculiza la promoción comercial, sino también la ficción autoral de la escritora: si De la Barra pudo describir a sus lectores el mundo aristocrático de *Stella* por formar parte de él y, por eso mismo, los acercó, en la lectura, a ese mundo, ahora el vino que recomienda su autora los acercaría también en el consumo a esa clase social.

¿Qué imagen de escritora se proyecta, entonces, a partir de las fotografías y narraciones que abundaron en la prensa en torno a la publicación de *Stella*? En especial, ¿qué papel jugaron para elaborar esas imágenes sus usos alternantes del seudónimo y del nombre propio? Como sostiene Genette, no puede saberse a ciencia cierta los motivos que llevan a un escritor a usar un seudónimo para publicar. En el caso de De la Barra, podrían ser variados: conveniencia, estrategia publicitaria calculada, consejo de su futuro esposo periodista, quien también usaba seudónimo para publicar en algunas revistas, uso extendido de la práctica en otros escritores en la prensa. Pero sí se puede indagar en los efectos que ese seudónimo generó en el público una vez revelado el misterio de la identidad de la autora. Al respecto, el 2 de junio de 1906 en el número 400 de *Caras y Caretas*, a casi un

año del suceso de Stella y cuando De la Barra estaba por publicar su segunda novela, Mecha Iturbe, apareció en la revista un adelanto de Dina. Sus memorias íntimas, de René Darbell (fig. 10). Se trata de un seudónimo, según comenta la nota. Casi nada se sabe sobre quién se escondía detrás de él, dado que Darbell solo publicó esa única novela y nunca se reveló su identidad.



Fig. 10. Reseña de Dina. Sus memorias íntimas, de René Darbell. Caras y Caretas, n° 400, 2 de junio de 1906.

Lo que interesa de la nota es que allí se utiliza una estrategia de promoción del libro muy similar a la desplegada en el artículo de Castellanos un año antes. Además del fragmento de la novela, hay en espacio central una imagen de la supuesta autora, de espaldas, en la que se destaca su sombrero decorado con una pluma. El epígrafe de la imagen dice: "La misteriosa autora, que se oculta bajo el pseudónimo de René Darbell" ("Del libro Dina" s/p.). Hacia el final de la página se observan, en gran tamaño, las primeras líneas del manuscrito original, que muestran la caligrafía de la escritora. La obra de

René Darbell no parece haber repetido el éxito de la de De la Barra, pero lo cierto es que la novela fue publicada en 1906 por la editorial Moen y Hermano, la misma que había publicado *Stella* un año antes. Una mujer que escribe, un seudónimo masculino y el misterio de su identidad fueron tres elementos que se combinaron para dar a conocer otra autora novel: una estrategia publicitaria que buscó repetir el negocio de la exitosa publicación de *Stella*.

La operación desplegada en el artículo de Castellanos para promocionar a De la Barra, con la revelación de sus datos biográficos y sus fotografías, las caricaturas que se publicaron después y el intento de repetir esa estrategia un año más tarde para promocionar a otra escritora novel dan cuenta del perfil autoral moderno que signó el ingreso de De la Barra a la vida literaria de principios de siglo. Se trata de una ficción autoral en la que la combinación del misterio del seudónimo y la exhibición de su identidad convirtió a De la Barra en una figura atrayente para el público y el mercado editorial. En efecto, César Duayén es Emma de la Barra, con su trasfondo biográfico, con sus conexiones sociales, con sus mitos autorales. El seudónimo, en su caso, es máscara y es espejo. Pero se trata de una máscara particular, porque oculta momentáneamente, en vistas a exhibirse luego como gesto autoral que se repetirá en múltiples ocasiones en las publicaciones posteriores de la escritora.

Y el seudónimo es también espejo, porque refleja en simultáneo al patronímico y todo lo que se le asocia: las variaciones civiles de su nombre —que dan cuenta de un itinerario de sociabilidad y un periplo afectivo—, sus conexiones, su inscripción de clase. Acaso por eso la autora no haya escrito las composiciones que firmó como César Duayén adecuándose a una enunciación masculina. El seudónimo se ha vuelto transparente, como propone Genette a propósito de algunos seudónimos masculinos en escritoras (47). César Duayén, como máscara, no deja de exhibir a Emma de la Barra y ella, a su vez, en el futuro, cada vez que sea necesario, apelará a

César Duayén a modo de *trade mark* que certifica y evoca su celebrado ingreso a la escritura.

Consideraciones finales

Las fotografías y caricaturas de Emma de la Barra que acompañaron su irrupción en la escena literaria contribuyeron de manera efectiva a consolidarse como autora. El enigma que rodeó a la publicación de *Stella* y al seudónimo César Duayén habilitó una “caza autoral” que fomentó la curiosidad del público y la insistencia de la prensa en develar quién se escondía detrás de esa máscara. El descubrimiento, como no podía ser de otra manera en un medio cuya característica diferencial era su potencial técnico para publicación y difusión de la imagen fotográfica, estuvo acompañado de fotografías que le permitieron a su público acercarse a la identidad de la escritora de manera preferencial. Los lectores conocerían los pormenores del suceso no solo a través de la narración de Castellanos, sino, fundamentalmente, a través de las fotografías de De la Barra. Fotografías que, por su parte, se percibirían en el público como un *certificado* de la existencia de la escritora. Y que le dieron al seudónimo la materialidad de un rostro y un cuerpo. En esas fotografías, además, puede leerse la transformación de De la Barra de escritora anónima a autora celebrada por el éxito de su primera novela. Y las caricaturas aparecidas posteriormente potenciaron aquello que las fotografías postulaban. Así, el caso de De la Barra permite corroborar la relevancia de las imágenes para crear y consolidar ficciones autorales en la prensa ilustrada.

En la narrativa autoral que se desprende de los artículos e imágenes analizados, la autoría está fuertemente potenciada por el uso alternante y simultáneo del seudónimo y del nombre propio. Es una autoría que se exhibe a través de la máscara seudonímica, lo cual se pone de relieve como tal, especialmente, en sus caricaturas. Por último, la proliferación de fotografías e imágenes de la escritora en la prensa gráfica al inicio de su carrera

contrasta con el relato que ella misma y otros escritores hicieron de los motivos por los cuales se animó a escribir. Si la narración pone de relieve que la escritura no surge por deseo propio, sino para afrontar una situación económica adversa, la imagen pone en tensión esa afirmación. Fotografíar es dar importancia y, como se vio en el caso de Bunge, también supone una exposición de sí, factores que De la Barra aprovechó para promocionar su obra y, además, para promocionarse como escritora. La trama de *Stella* y los pormenores de su publicación se presentan, así, como dos relatos sobre mujeres despojadas que logran rehacerse en la adversidad, reconstruirse: Alex, la protagonista de la ficción, y de De la Barra, su creadora.

Bibliografía:

Alonso. “De mi guignol: Emma de la Barra de de la Barra”. P.B.T. 55 (30/9/1905): 54. Medio impreso.

Álvarez, Adriana y María Silvia Di Licia. “Entre pujas y facciones: la Cruz Roja Argentina (1864-1914)”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani* 52 (2020): 65-88. En línea.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja.

Batticuore, Graciela. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa, 2005.

---. “Lectura y consumo en la cultura argentina de entresiglos”. *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales* 15.29 (2007): 123-142. En línea.

Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989. 61-87.

Bazin, André. “Ontología de la imagen fotográfica”. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas* 2.1 (1965): 3-6. En línea.

Caldas Villas, Jorge. *Nueva historia argentina*, vol. 4. Buenos Aires: Editorial Juan C Granda, 1980.

Cao, José María. “Caricaturas contemporáneas. Señora Emma de la Barra de de la Barra”. *Caras y Caretas* 8.366 (7/10/1905): s/p. Medio impreso.

Castellanos, Joaquín. “La misteriosa autora de Stella”. *Caras y Caretas* 8.365 (30/9/1905): 55. Medio impreso.

Cortés Rocca, Paola. *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Colihue, 2011.

Cuarterolo, Andrea. “Entre caras y caretas. Caricatura y fotografía en los inicios de la prensa ilustrada argentina”. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 44.47 (2017): 155-177. En línea.

D'Amicis, Edmondo. “Prólogo”. *Stella. Novela de costumbres argentinas*. Barcelona: Maucci, 1909.

De la Barra, Emma. “Carta de César Duayén”. *La Nación* (19/09/1905): s./p. Medio impreso.

---. “De César Duayén”. *La Nación* (23/09/1906): s./p. Medio impreso.

“Del libro ‘Dina. Sus memorias íntimas’”. *Caras y Caretas* 9.400 (2/6/1906): 55. Medio impreso.

Dellepiane, Antonio. *Dos patricias ilustres*. Buenos Aires: Coni, 1923.

Dewez, Nausicaa y Martens, David. “Iconographies de l'écrivain. Du corps de l'auteur au corpus de l'œuvre”. *Interférences littéraires* 2 (2009): 11-23. En línea.

Diz, Tania. “Del elogio a la injuria: la escritora como mito en el imaginario cultural de los '20 y '30”. *La biblioteca* 1 (2012): 1-12. En línea.

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós, 1994. Traducido por Graziella Baravalle.

“El autor de Stella”. *El Diario* (25/09/1905): s./p. Medio impreso.

Gálvez, Manuel. *Amigos y maestros de mi juventud*, vol. 1. Buenos Aires: Hachette, 1961.

Gamarnik, Cora. "La fotografía en la revista *Caras y Caretas* en Argentina (1898-1939): innovaciones técnicas, profesionalización e imágenes de actualidad". *Estudios Ibero-Americanos* 44.1 (2018): 120-137. En línea.

Genette, Gerard. *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001. Traducido por Susana Lage.

Golubov, Nattie. "Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria feminista". *Mundo nuevo* 8.16 (2015): 29-48. En línea.

González Arrili, Bernardo. *Mujeres de nuestra tierra*. Buenos Aires: La Obra, 1950.

Lima, Félix. "El librero de Sarmiento y Roca y el editor de Lugones y Paul Groussac, celebró su cincuentenario en esas actividades". *Caras y Caretas* 1934 (1935): 55-56. Medio impreso.

Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

Pierini, Celia Beatriz. "César Duayén, novelista". Monografía. Universidad de Buenos Aires, 1942. Medio impreso.

Premat, Julio. "El autor: orientación teórica y bibliográfica". *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia* 1(2006): 311-322. En línea.

Reyna Almandos, Luis. "El secreto del éxito". *El Tiempo* (26/09/1906): s./p. Medio impreso.

Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Kraft, 1957.

Rivarola, Enrique E. "Stella". *La Nación* (19/09/1905): s./p. Medio impreso.

Román, Claudia. *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893)*. Buenos Aires: Ampersand, 2017.

Sáenz Hayes, Ricardo. "Nuestros buenos libros". *El Tiempo* (12/09/1906): s./p. Medio impreso.

Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.

Soiza Reilly, Juan José. "Con dos grandes hombres de Italia". *Caras y Caretas* 10.474 (02/11/1907): 73-76. Medio impreso.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006. Traducido por Carlos Gardini.

Sosa de Newton, Lily. "César Duayén. Una mujer que se adelantó a su tiempo". *Todo es historia* 311 (1993): 46-48. Medio impreso.

"Stella. Una novela de mérito". *Diario Nuevo* (04/09/1905): s./p. Medio impreso.

"Stella. Un libro afortunado". *La Nación* (22/11/1905): s./p. Medio impreso.

"Stella, por César Duayén". *La Nación* (25/12/1905): s./p. Medio impreso.

"Stella. Una revelación del éxito". *La Nación* (26/09/1905): s./p. Medio impreso.

"Stella". *La Nación* (14/01/1906): s./p. Medio impreso.

Szurmuk, Mónica y Torre, Claudia. "Nuevos géneros, nuevas exploraciones de la condición de mujer: viajeras, periodistas y mujeres trabajadoras". *Mora* 24 (2018): 191-202. En línea.

Tobal, Gastón. *Evocaciones porteñas*. Buenos Aires: Kraft, 1947.

"Un autógrafo notable". *Caras y Caretas* 8.368 (21/10/1905): s/p. Medio impreso.

Vicens, María. *Escritoras de entresiglos: un mapa trasatlántico. Autoría y redes literarias en la prensa argentina (1870-1910)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2020.