

ENSAYOS CRITICOS

# La dorada garra de la lectura

Lectoras y lectores de novela  
en América Latina

**Susana Zanetti**

*BEATRIZ VITERBO EDITORA*

## 5. La lectura en *María*

MARIA

Novela por JORGE ISAACS

*Se está haciendo por mi cuenta una lujosa edición de esta obra. Desde el 1° del próximo mes de mayo estará en venta el libro, a \$ 1.60, en la agencia del señor doctor Lázaro María Pérez, portales de la casa consistorial, números 11 y 12, en la tienda del señor Dionisio Mejía, 1ª calle real, número 59, y en mi oficina. Dichos señores y yo recibiremos suscripciones, y quienes las tomen obtendrán el ejemplar a \$ 1.40.<sup>1</sup>*

### Nuevos libros y nuevos modos de leer

Isaacs también introduce en su novela la figura de la "literata", pero para descalificar al rival momentáneo de Efraín en el amor de María, su amigo Carlos, quien comenta: "tengo una prima bachillera que se ha empeñado en que me engulla un diluvio de novelas. Ya sabes que los estudios serios no han sido mi flaco."<sup>2</sup> (p. 55). Mediante la introducción del tema, aquí y en otras secuencias, la novela de Isaacs se vale de la puesta en escena de la lectura —"un diluvio de novelas" rodea ésa que el lector tiene entre manos— para avalar implícitamente valores espirituales de las subjetividades en juego, así como singulariza especialmente los de la lectura. Luego de deslizar la oposición entre la lectura "seria" y la de entretenimiento, Carlos —el encargado de informar al lector de que Efraín es poeta y de que la lectura había guiado su descubrimiento de la intensidad y de la significación del amor— "fiscaliza" con sorna la biblioteca de Efraín, para concluir ridiculizado él mismo por el tratamiento dado al episodio en el relato.<sup>3</sup>

Pero en el breve inventario de los "autores predilectos" de Efraín se advierte algo más: el control del mismo Isaacs

sobre esta *biblioteca imaginaria*, limitada a un repertorio, no solo verosímil sino respetuoso de lo socialmente aceptado —no hay que olvidar la flexión autobiográfica elegida para la novela—,<sup>4</sup> respaldando la lectura de libros “serios” que llevan a lecturas modernas. Lecturas devotas (Frayssinous, Cristo ante el siglo, la Biblia) junto a las de los clásicos recuperados por los románticos, como Calderón y Shakespeare, además de Cervantes, y alguna otra que puede auxiliar a Efraín en la escritura de sus versos (Blair), se alinean con La democracia en América de Tocqueville, materializando intereses políticos y sociales. Construye una biblioteca “creíble” y cauta con el fin de alcanzar la autorización de una sociedad puntillosa en asuntos ideológicos y morales. Frente a la torpeza del “buen mozo” Carlos se recorta el tímido poeta novel, eso es Efraín, en tanto Isaacs en esta exhibición excluye también de la biblioteca del adolescente aquellos autores de los cuales es deudor su *María* (Saint-Pierre, Byron, Goethe y Victor Hugo). Ellos quedan en la sombra, quizás para focalizar el problema de los modelos solo en Chateaubriand, mencionado en el registro de Carlos como un escritor por el que “tiene furor” la prima literata. Es bueno recordar que en la novela se menciona a Byron y se alude a *Los misterios de París*, como obras leídas.

La afición y la frecuentación de la lectura separa en *María* el mundo de letrados e iletrados.<sup>5</sup> La novela representa primero a la lectura edificante, compañera de las tareas hogareñas femeninas, junto a aficiones masculinas más amplias, ligadas a los intereses y responsabilidades del ámbito público, como evidencia la biblioteca de Efraín y la relectura que pide el padre durante su enfermedad del *Diario de Napoleón en Santa Elena* (“que siempre lo conmovía muchísimo”, p. 109). Con razón Manfred Engelbert atiende a la mención de esta preferencia como uno de los modos de connotar el autoritarismo del padre de Efraín: “cuando el padre se repone de su enfermedad histérica lee el *Diario de Napoleón en Santa Elena* ... podemos comprender que todavía está en una fase política que corresponde a los líderes de

la independencia, los cuales ... comenzaron reivindicando libertad y acabaron reivindicando autoridad.”<sup>6</sup>

Pero al propiciar la comunión amorosa con la complicidad de nuevas lecturas, la adolescente María atraída por ellas, no abandona sin embargo la beneficiosa enseñanza de las famosas *Veladas de la quinta* (1784) de Madame de Genlis y las *Tardes de la granja* (1794) de Ducray-Diminil. La narración hace convivir buenamente devoción y candor con la pasión, como lo muestra el que continúe con su función de lectora de estos libros o la importancia concedida al oratorio de la hacienda en los encuentros de los enamorados: “En días como aquél, María me esperaba siempre por la noche en el salón, conversaba con Emma y mi madre, leyéndole a ésta algún capítulo de *La Imitación de la Virgen* o enseñando oraciones a los niños.” (p. 78)<sup>7</sup>

Podemos leer esta última cita dentro de la estetización de la hacienda patriarcal y en el contexto del mundo rural maltratado por las guerras de independencia y civiles, que Isaacs aborda alejándose del cuadro de costumbres vigente, en el doble marco de pérdida y posibilidades abiertas de futuro para la una y el otro, pero consustanciadas —si apelamos a Raymond Williams— en una estructura de sentimiento compartida.

Leemos también la erotización del estrecho lazo entre inocencia y sensualidad, que la novela pone en juego, apartando sin conflictos a Mme. de Genlis, una de las ideólogas de la mujer doméstica como reguladora de los propios deseos y de los demás, capaz de alejar los problemas ajenos al hogar. Apartando también sin conflictos al virtuoso anciano Palemón, quien todas las tardes, al ponerse el sol, se sentaba en el jardín de su granja para educar con sus relatos a sus hijos casi adolescentes —según nos advierte la Introducción de *Las tardes de la granja*— para ser reemplazado por Efraín en escenas prácticamente similares pero encaminadas al aprendizaje del arte de amar. Es cierto que estamos ante el poder evocador de la lectura en voz alta, en un ámbito patriarcal; pero han cambiado los libros —la lección de moral—, también

el lector y la audiencia —hemos pasado del padre que leía a sus hijos a la lectura compartida entre adolescentes, donde quien lee posee un saber que apenas va un poco más allá de los que escuchan...

### Las ediciones destinadas a Hispanoamérica *que de Genlis*

Abro aquí un paréntesis para comentar brevemente cómo circuló por aquí esta obra de Mme. de Genlis, cuya presencia se deja sentir, por lo menos, hasta fines del siglo XIX. Tengo en mis manos un ejemplar de *Las tardes de la granja* o *Las lecciones del padre*, editado por entonces —y lo supongo, entre otros indicios, por alusiones del prólogo, pues no hay fecha de publicación— por Garnier en París en un volumen en 4°, encuadernado y con cantos dorados, de unas 450 páginas, con viñetas que ilustran cada cuento. Puede verse como un buen llamado de atención acerca de la necesidad de atender a los dispositivos materiales y formales del libro impreso, tanto como a los dispositivos textuales que organizaban su consumo (prólogos, resúmenes recapituladores, supresiones, ilustraciones, etc.), introducidos por autores y editores interesados en la aceptación de su oferta en mercados, cuyas pautas podían variar notablemente de un medio a otro cuando se trataba de textos traducidos, como en este caso.

El prólogo de *Las tardes de la granja* proporciona buenos datos acerca de los criterios comerciales de los editores, según la representación que se hacían de los lectores hispanohablantes. Por una parte justifica la nueva edición por la popularidad alcanzada en el público español desde la primera edición a principios del XIX. La nueva traducción, se aclara, ha refundido la obra por dos motivos. Uno, basado en la autocensura, mediante la enmienda y la expurgación asumidas sin rodeos como índice de credibilidad de la confianza que debe darse al sello editorial (“algunos argumentos de sus novelillas no correspondían al alto fin moral que el fondo de la obra se propone”). El otro tiene que ver con las ven-

tajas de reducir el tamaño para aumentar con su amenidad la eficacia formativa y permitir un precio más accesible: “circunstancia muy atendible en nuestros días, en que el amor a la lectura se va desarrollando con rapidez y los recursos para adquirir libros no abundan demasiado. De este modo las *Tardes de la granja* podrán circular aun entre las familias menos pudientes, y propiciar útiles y saludables reformas en el carácter, naturalmente impetuoso y turbulento, de algunos jóvenes, haciendo su felicidad y la de las personas que les son allegadas.”<sup>8</sup> El volumen evidencia los cambios operados respecto de la demanda de obras extensas y de la concepción de las ediciones según los consumidores buscados, sobre todo si se tiene en cuenta que, entre fines del XIX y comienzos del XX, el mercado ofrecía colecciones en rústica muy baratas y de muy diverso tipo en las ciudades más modernas de América Latina, las cuales concentraban una población urbana no solo alfabetizada sino con buenas competencias de lectura. Por la breve descripción del ejemplar se puede inferir fácilmente su acceso restringido a un sector acomodado, más allá de las declaraciones, relativamente engañosas, del editor, consciente de las expectativas y las valoraciones del libro como objeto en el público al que se lo destinaba.

Las presiones de editores y público, junto a los cambios en las estéticas hegemónicas y los del gusto intervenían en las transformaciones de novelas latinoamericanas cuando se produce el pasaje del folletín al volumen, muchas veces como consecuencia del paso del tiempo. Manuel Payno había publicado *El pistol del diablo* entre 1845 y 1846 en la *Revista Científica y Literaria* como folletín, cuya continuación se leyó por entregas en 1848 en su periódico *El Eco de Comercio* y más tarde, completa, en uno de los volúmenes de la Biblioteca Popular Económica editada por el importante empresario del ramo Ignacio Cumplido. En 1887, la tercera edición presenta importantes cambios, no solo en el desenlace, también en las adecuaciones a las preferencias de público y a las concepciones de la narrativa de entonces. Sin embargo, y esto nos da una idea de los cruces entre lo hegemónico y lo resi-

dual, acude Payno a *Las veladas de la quinta* para articular la parte agregada al relato, justificada por los recuerdos infantiles de uno de los personajes que, por el modo de introducirlos, alejan toda idea de valoración literaria para envolver al lector en una posible experiencia compartida: "Allá cuando era muy niño, recuerdo que mi padre se entretenía en las noches en leernos un libro escrito por una autora francesa, madame Collin o Gervin, lo mismo da; el caso es que se llamaba *Las Veladas de la Quinta*, pues que tenemos quinta, es decir, que la interesante Teresa tiene quinta ... pues tendremos también veladas."

Marlène Schmitt analiza estas cuestiones desde la perspectiva de la lectura, atendiendo a los cortes y ajustes concretados por las presiones del presente: "El texto de 1887 se presenta como el resultado de un consenso estético y literario: al suprimir la vistosa escena alegórica del monte Ajusco y al adoptar las convenciones narrativas ejemplificadas por *Las veladas de la quinta*, intenta Payno conciliar las nuevas exigencias del realismo y de verosimilitud con las pautas del anticuado folletín heroico-romántico para así satisfacer a todos los lectores." Editores y suscriptores actuaban de consuno, dando pie a cautivarlos -tenerlos cautivos- con las posibilidades de una nueva novela: "La suerte de Arturo quedó ignorada durante mucho tiempo. ¿Murió de su doble herida de bala y de amor; y Celeste lo condujo ante el trono de Dios? ... Todas estas cosas necesitan prolijas indagaciones, que ya no son de este libro. ... Entonces publicaré otro libro, tratando de satisfacer completamente la curiosidad de los amabilísimos suscriptores que han tenido la bondad de recibir las entregas de la tercera edición de *El Fistol del Diablo*."<sup>9</sup>

### Leer a Chateaubriand

Volvamos ahora a *María*. La novela deja entrever una lectura intensiva de los mismos libros, introduciendo la nostal-

gia por modos de leer que la modernidad va haciendo a un lado. Como con razón afirma Arcadio Díaz Quiñones "la política de la nostalgia es una política muy creativa"<sup>10</sup>, y ella es una de las maneras en que la representación de la lectura pesa en las significaciones fundamentales de la novela, como la constelación semántica de la pérdida, enunciada en cuanto entramos al texto, pues se nos dice que su escritura proviene de un narrador último, autor de la dedicatoria y de la novela, luego de leer "el libro de los recuerdos" de Efraín.

Se acude aquí también a la dedicatoria, ficcionalizada en este caso como escrita luego de la muerte de los protagonistas, para dirigir los modos de abordar la novela: los anónimos lectores, junto con los destinatarios ficcionales -esa cofradía de almas sensibles representada por los "hermanos" de Efraín-<sup>11</sup>, se internan en el relato que recrea el entorno familiar del ausente y la emoción incontenible que buscaba provocar Chateaubriand para "hacer llorar al mundo" (p. 21)<sup>12</sup>. La novela insistirá en acumular preanuncios de pérdida ya desde el inicio, a partir de ese primer recuerdo (la despedida de la casa paterna impuesta a Efraín cuando parte rumbo al colegio bogotano), guía simbólica del relato que a modo de prolepsis completa la dedicatoria, revelando un destino de separación.

A través de la tematización de la lectura Isaacs da cuenta de su proyecto valiéndose para indicar distancias y apropiaciones de los modelos a través de un autor famoso como Chateaubriand en América Latina, elección que aumentaba el desafío y previsiblemente atraía al lector local. Por una parte nos dice las significaciones que otorga a la novela y las estrategias para lograrlas, poniendo directamente en escena cómo opera en el texto el modelo extranjero al narrativizar los efectos de su lectura. Por otra, las historias contadas -la de María, la de Nay y la de "la casa de la sierra"- nos hablan, por sus diferencias, de la lectura oblicua del modelo, punto de partida de la nacionalización que del mismo se emprende.

lectura oblicua  
del modelo  
Chateaubriand  
para  
nacionalización

Los textos edificantes leídos en voz alta en las bucólicas veladas de la hacienda, comienzos de la lectura adolescente como lo evidencian simplemente los títulos elegidos recién citados, armonizan sin reparos con la incipiente lectura extensiva, a solas o compartida por las almas sensibles en esa suerte de "educación sentimental" que fusiona virtud y sentimiento. En *María* el pasaje de uno a otro tipo simula obedecer a un ritmo natural, de la inocencia al cándido juego amoroso, sin riesgos, donde el libro vuelve a enhebrar el afecto, propiciando nuevos lazos, nuevas familias, pero al mismo tiempo erotizando fuertemente el vínculo. Esas nuevas lecturas sin embargo preanuncian una fatal repetición del destino.

A mediados del siglo XIX en Colombia, el giro, ese tránsito sin inconvenientes de unos a otros textos, pareciera sin embargo algo más radical si nos atenemos, por una parte, a la lectura buscada por el más importante grupo de escritores reunidos en las tertulias de El Mosaico, quienes recurrían a la prensa como vehículo de piezas breves, los artículos de costumbres, con que alentaban formar el gusto por lo propio y conformar una literatura nacional, al mismo tiempo que se transmitían patrones de conducta familiares y sociales deseados. Por otra, el modo en que se privilegia *Atala* nos indica una escenificación de la productividad de la lectura (única hasta entonces en Hispanoamérica) en muy diferentes niveles, uno de ellos al constituirse en núcleo auspicioso de significaciones de toda la novela, valiéndose de una "mise-en-abîme" que respalda, y refuerza, las búsquedas estéticas de *María*, alentando sobre todo las reflexiones acerca de las posibilidades del arte.

Más allá de la importancia dada a Chateaubriand por algunas figuras destacadas del ambiente literario colombiano (José María Vergara y Vergara, entre otros), *Atala*, y Chateaubriand, aparecen en *María* liberados del encierro en el "entretenimiento" y sin enfatizar la lectura virtuosa ni la estetización del catolicismo, promoviendo una lectura en el ámbito privado más moderna y más libre, pues no se deja

sentir la supervisión familiar, demasiado confiada en la tutoría de Efraín. La recatada María, si por un lado reprocha al amado su ausencia con la excusa de que no ha leído "porque me da tristeza leer sola", y si por otro, no se atreve a retomar *Atala*, por motivos ambiguos, quizás pudorosos, quizás dolorosos, no duda en afirmar que ya no le atraen las antiguas lecturas edificantes, con lo que da cuenta de una nueva manera de leer no atenta ya a los estatutos de autoridad impuestos para lo impreso. La escena ocurre en el capítulo XXXIV, relato del reencuentro de los jóvenes que se inicia con la "travesura" de la muchacha, quien requiere la ayuda, y el contacto físico, de Efraín para bajar de una alta piedra:

—¿No has leído?

—No, porque me da tristeza leer sola, y ya no me gustan los cuentos de las Veladas de la Quinta, ni las Tardes de la Granja. Iba a volver a leer a *Atala*, pero como me has dicho que tiene un pasaje no sé cómo... (p. 92)

Los libros utilizados en la escuela para el aprendizaje de la lengua —el catecismo y otros textos religiosos—, unidos al peso del catolicismo y la tradición hispánica en las luchas políticas por el control ideológico y cultural en Colombia —claro en lo brevemente apuntado acerca de *El alférez real* o en los testimonios de algunas memorias y autobiografías— ilustran abundantemente el problema.<sup>13</sup> Cuando Luciano Rivera y Garrido recuerda sus lecturas juveniles, mezcla de obras arcaicas y nuevas en Colombia, pone el acento en los modos modernos de leer —la lectura silenciosa y a solas, a escondidas—, coincidiendo con las que hace María en uno de los títulos mencionados, *Las veladas de la quinta*, a los que agrega *Robinson Crusoe* y *El último abencerraje*. Más tarde intensifica los valores de la lectura solitaria con los riesgos de la lectura prohibida y singular entre sus condiscípulos, como muestra de un heroico periplo de escritor cuando refiere sus años de estudiante en el reputado Colegio de Pérez Hermanos, hacia los años sesenta, poco antes de la edición de la novela de Isaacs, lo cual ayuda a advertir la novedad

de ésta en su ámbito cultural, pues desobedece las órdenes del director -y se expone al consiguiente castigo- al distraerse con libros ajenos a los de estudio: "Muy decidido por las lecturas amenas, nunca hablaba con esos niños de mi afición favorita, porque apenas si tres o cuatro de entre ellos habrían oído mencionar a *Robinson Crusoe* o leído *Los Incas y Pablo y Virginia*."<sup>14</sup>

### La apropiación de un modelo

Las nuevas lecturas, cómplices de la relación amorosa, se inician en *María* cuando llega de la capital Efraín con sus "estantes cargados de libros" y con conocimientos que lo convierten en maestro imprevisto de las niñas de la casa. El descubrimiento del amor, estimulado por la lectura compartida, y la inminencia de su fin, se exasperan con la sensualidad del roce de la mano o los cabellos, con la seducción de las miradas, con los ritmos de la muselina (la falda de su traje, por ejemplo, "susurraba tan quedo como las brisas de la noche en los rosales de mi ventana", p. 57) tanto como con el entorno del paisaje del Cauca, constantemente descrito, recorrido, disfrutado. Junto con la geografía y la historia ingresa, propiciatorio y agorero, Chateaubriand, también sagaz mediador del deseo -"su aliento, rozando mis cabellos ... turbaron mis explicaciones", p. 20-, como si transfiriera a este padre con el que sí puede enfrentarse para tomar su camino de escritor americano, los conflictos con ese otro padre obcecado y autoritario, que labrará la ruina amorosa y la económica, y que, además, al expulsar a Efraín de la tierra natal lo envía a la muerte.<sup>15</sup> Estamos ante *la lectura de iniciación en el amor*, que modula en la concatenación de las secuencias un nuevo y refinado arte de amar, que alentó seguramente el éxito de esta ficción doméstica, en una Hispanoamérica donde aún imperaban algunas concepciones coloniales sobre la concertación de los matrimonios.

En dos momentos se lee a Chateaubriand en la novela. En el primero María y Ema escuchan fragmentos de *El genio del cristianismo* en la voz de Efraín, el cual en el presente de la escritura de sus recuerdos valora a la mujer lectora por su sensibilidad, como reveladora de la poesía, en tanto son solo algunos hombres los que reciben el don de crearla.

En el otro momento significativo se detiene morosa -y amorosamente- en el episodio de Atala. Cambia el escenario; ahora se lee en medio de la paradisíaca naturaleza del Cauca. *María* vuelca de este modo sobre sí el espacio exótico de *Atala*, acercando a la experiencia del lector la lectura que lleva a cabo y, al mismo tiempo, recuperando como propia la naturaleza americana por quien la vive de cerca, despojada de toda extrañeza e inundada por los sentimientos de una subjetividad que le otorga una compleja carga simbólica,<sup>16</sup> en un atardecer pródigo en connotaciones de muerte ("Una tarde, tarde como las de mi país, engalanada con nubes de color de violeta y lampos de oro pálido, bella como María, bella y transitoria como fue ésta para mí ...", p. 21). Circunscripta aquí al entorno amable de la lectura, la naturaleza es eminentemente paisaje, cuya armonía acompaña la comunicación estética porque, en sí mismo, es belleza. Paisaje envolvente que anuda lazos extendidos sin fracturas a todo el ámbito rural, donde conviven distintos modos de laboreo y de propiedad de la tierra, distintos sectores sociales -los "buenos vecinos", los esclavos, respetuosos de la autoridad instalada en la "casa de la sierra", centro patriarcal de la hacienda señorial. Pero la luz indecisa de cuando muere el día preanuncia la fragilidad de esa constelación armoniosa en camino inexorable hacia la culminación de las pérdidas como anuncia el pasaje entre los fragmentos anteriores y éste de Chateaubriand, que se fusiona con la belleza del Cauca y la de María. El texto funde, mediante la anticipación, las significaciones de muerte y destierro en *Atala* y en *María*, estetizando fuertemente a su heroína: "Luego que leí aquella desgarradora despedida de Chactas sobre el sepulcro de su amada, despedida que tantas veces ha arrancado

un sollozo de mi pecho: ¡Duerme en paz en extranjera tierra, joven desventurada! ¡En recompensa de tu amor, de tu destierro y de tu muerte, quedas abandonada hasta del mismo Chactas!'. María, dejando de oír mi voz, descubrió la faz, y por ella rodaban gruesas lágrimas. Era tan bella como la creación del poeta, y yo la amaba con el amor que él imaginó." (p. 21)

Oblicuamente también se lee la apropiación y la transformación del modelo acudiendo nuevamente al lazo entre ficción y experiencia, cuando la novela introduce la escucha de otro relato, a cuya escenificación se le concede mayor espacio que a Chateaubriand, y que lleva al Cauca el desenlace de una historia de separación y muerte más dolorosa que la de *Atala* (y evidentemente inspirada en ella). Es la de Sinar y Nay en Africa, y la posterior esclavitud de la muchacha, muerta en la "casa de la sierra". Más dolorosa en cuanto arraiga en personajes próximos, con los que se convive, y en cuanto al destierro (del amor y del amor al terruño). La relatora trae a la imaginación infantil de María y Efraín un mundo fabuloso ("la tierra de esas princesas lindas de tus historias", p. 131) de sino tan trágico como el amor futuro de esos niños y el destino de ese valle que tienen ante sí.

En el tratamiento de la esclavitud el texto se circunscribe casi exclusivamente a la pérdida del entrañable espacio nativo -África- y al dolor en tierra extranjera, enlazando no solo a Nay y María, sino además al padre de Efraín y, sobre todo, al mismo Efraín.<sup>17</sup> El himno cantado en el entierro de Nay, con el que culmina su historia, aparece destacado en la narración como un momento de compenetración con los sentimientos de exilio: "Muero sin ver tus montañas / ¡Oh patria! donde mi cuna / se meció bajo los bosques / que cubrirán mi tumba." (p. 132). La tumba de la esclava preanuncia la de María, cuya muerte convierte a "la casa de la sierra" en "recinto frío y oloroso a tumba", añorado por el proscrito Efraín ("Ya no volveré a admirar aquellos cantos, a respirar aquellos aromas; a contemplar aquellos paisajes llenos de luz, como en los días alegres de mi infancia y en los hermo-

sos de mi adolescencia: ¡Extraños habitan hoy la casa de mis padres!", p. 90)<sup>18</sup>.

## Entre lo arcaico y lo emergente

La confluencia de modelos prerrománticos y románticos da a *María* tonalidades propias entre lo emergente y lo arcaico, configurando imaginativamente nuevas sensibilidades que se amalgaman estrechamente y sin conflicto con modos nacionales consuetudinarios, en un ambiguo puente entre nostalgia y promesa.

Por los textos que se leen y por el explícito lazo entre sentimiento y virtud *María* tiene una deuda grande con el prerromanticismo. La historia de las prácticas de la lectura el siglo XVIII nos dice que se expande en Europa el placer del llanto como piedra de toque tanto del valor de una novela como de la sensibilidad de sus lectores, mediante una retórica que favorece al acercamiento entre autor y lector, a través de la identificación. Los prólogos, como la dedicatoria en el caso de *María*, concitan al llanto auspiciando la lectura participativa que grabe la enseñanza moral propuesta. Las lágrimas de los personajes o las del narrador se comparten, se mezclan, se confunden en el espacio social de la lectura, propiciando un sentimentalismo edificante, que posibilitó sin problemas la lectura de *María*, en una Hispanoamérica muy controladora de los supuestos efectos negativos del género. Se llora en familia, entre amigos, los enamorados bañan con sus lágrimas los retratos y las cartas de la amada, en suma, se articula un código amplio, cuyos matices regula el novelista, definiendo las lógicas de la comunicación lacrimógena, que pautan la historia de amor, la intimidad familiar, etc. Como afirma Anne Vincent-Buffault, "la sensibilidad es ante todo una cultura de la subjetividad"<sup>19</sup>, y en ésta a la que me refiero, la visibilidad de lo sensible compromete ahora a los cuerpos, hasta entonces ajenos a la expresión de los sentimientos, encarnados en sus secreciones.

María acentúa el efecto. La lectura, con su "don" de lágrimas, impulsa el desborde sensual del cuerpo enamorado.<sup>20</sup>

Lloró con María el mundo americano, como certifican innumerables lectores, de Darío a Neruda, deslizándola cada vez más a la lectura adolescente, como luego veremos, pero no sin disidencias, pues si privilegiamos estas significaciones la novela parece desentenderse de lo edificante e inclinarse a las transformaciones del siglo XIX en la economía imaginaria de las lágrimas, que abre otro espectro de lecturas.

Un tema es la redefinición de lo íntimo, y uno de los modos de llevarlo a cabo es la escritura del diario, al cual *María* no es ajena, pues el "libro de los recuerdos" de Efraín garantiza la narración en la cual se representa un conflicto de matriz romántica, entre el individuo y el mundo, que en este caso se funda en el despojo —una pérdida que trasciende la amorosa— y que la novela calla. Esta flexión autobiográfica, instalada en la sencilla vida cotidiana y en la primera experiencia de amor era prácticamente nueva en Hispanoamérica, donde prealecía el memorialismo de personajes importantes —*Recuerdos de provincia* (1851) de Sarmiento podría ser su contrapartida.

Las significaciones de la lectura ponen en escena un topos significativo en cuanto a los recursos desplegados para su control. La lectura compartida de *Atala*, como sabemos, inmediatamente anterior a la enfermedad de María, da pie a la introducción del complejo universo semántico de *lectura y enfermedad*.

Si bien es cierto que las ficcionalizaciones de la lectura y de la escucha se imbrican estrechamente con la historia narrada y sus significaciones, y están muy lejos de una función accesoria (la simple notación costumbrista, por ejemplo), solo hay entre la escena comentada y la enfermedad una relación sintagmática que introduce —con el presentimiento— la anticipación, recurso constructivo importante en la novela ("Nos dirigimos en silencio y lentamente hasta la casa. ¡Ay!, mi alma y la de María no solo estaban conmovidas por aque-

lla lectura, estaban abrumadas por el presentimiento", p. 21). En realidad estamos ante una enfermedad hereditaria rodeada del misterio romántico. Si recordamos los mitos y metáforas analizados por Susan Sontag acerca de este tema, nuevamente la novela se inclina hacia concepciones netamente románticas, tanto por el tratamiento totalmente espiritualizado de la enfermedad, como por los riesgos que los sentimientos suponen. La amenaza de muerte que conlleva el mal incurable de María solo puede atenuarse, demorarse, si la adolescente modera sus emociones; únicamente de modo oblicuo la lectura contribuiría a debilitar esa subjetividad amenazada por el exceso, pues si las prescripciones del médico y del padre de Efraín imponen a los jóvenes el control de los sentimientos, la novela intensifica el valor dado a la pasión amorosa.

Más tarde la narrativa latinoamericana recurrirá monótonamente a la lectura malsana, con alcances de verdadero flagelo. Muchas de las novelas publicadas hacia fin del siglo, como más adelante veremos, liberan del efecto dañino a *María*, quien empezará a convertirse en el perfil deseado para la mujer americana, aunque a un obispo colombiano no se le pase por alto la sensualidad de la novela de Isaacs (sobre todo de la escena del baño), y la mande, sin más, al Index.

En la compleja carga simbólica de la "lectora enferma", tópico fuerte a partir del romanticismo<sup>21</sup>, la novela latinoamericana muestra un espectro amplio. Si bien muchos ejemplos contribuyen a la condena de la lectura descontrolada con la simple mención convencional, en general ingresa cumpliendo un papel relevante, muy ligado a funciones narrativas, para intervenir en la polémica que hace de la medicina la encargada de disciplinar los peligrosos desbordes, especialmente femeninos, que conlleva la afición a las novelas. Armonía Somers parodia este rol de la medicina en *Solo los elefantes encuentran mandrágora*, con cuyo análisis cierro este libro, para revertir las significaciones negativas sobre la lectura femenina de folletines. Pero además, tanto en Puig como en Somers, leemos la resignificación moderna del ex-

ceso en las pasiones, y con ella, de las metáforas sobre la enfermedad: "A medida que los sentimientos excesivos se vuelven aceptables, dejan de ser denigrados comparándolos con enfermedades temibles. Al contrario, la enfermedad se transforma en vehículo de sentimientos excesivos. La tuberculosis pone de manifiesto un deseo intenso. Pese al individuo, la enfermedad traiciona lo que éste no hubiera querido revelar. El contraste ya no se sitúa entre las pasiones moderadas y las excesivas, sino entre las ocultas y las que salen a relucir."<sup>22</sup>

### La recuperación de las pérdidas

La enfermedad y su tratamiento totalmente espiritualizado —el relato de la agonía elude corporizar el deterioro— y estetizado, en las ficciones contribuían a desrealizar la dura realidad cotidiana de la muerte, proyectada en nuestra novela a un universo simbólico urdido entre esperanza y fatalidad. Si por una parte la fractura irreparable sufrida por la pérdida de la casa patriarcal es absoluta, por otra, en el desenlace halla Efraín consuelo en cierto modo por la muerte de la adolescente mediante la imaginaria unión con la ausente. Me refiero a la ensoñación de la boda como una de las posibilidades de recuperación tematizadas por la novela, entre ellas y especialmente, la escritura de la novela misma.

Como los encuentros las despedidas también hallan paliativo en la lectura: "Estaremos todo el día juntos: leeremos algo de lo que nos leías cuando estabas recién venido." (p. 164), dice María a Efraín el día anterior a su partida a Londres. De ahí en más la unión se ciñe a la lectura de cartas, en las cuales la efusión desplaza las antiguas reticencias de la adolescente hacia una escritura inundada por ese lenguaje amoroso que, pareciera, solo pudo haber aprendido en *Atala*. Del intercambio epistolar la novela solo reproduce las cartas de María ("Todo está como lo dejaste ... los libros como estaban, y abierto sobre la mesa el último que leíste.", dice

en la primera, pp. 166/167): ellas irán puntuando los avances de la enfermedad hasta convertirse en legado, junto con las azucenas, los vestidos y las trenzas, que propician el "castísimo delirio" de boda con la relectura que hacen Efraín y una ilusoria María, durante la última noche en la oscura y solitaria casa de la sierra: "Soñé que María era ya mi esposa ... tocó mi frente con sus labios suaves como el terciopelo de los lirios de Páez: ... dejéme aspirar un momento su aliento tibio y fragante; pero entonces esperé inútilmente que oprimiera mis labios con los suyos: sentóse en la alfombra, y mientras leía algunas de las páginas dispersas en ella, tenía sobre la mejilla una de mis manos que pendía sobre los almohadones." (p. 193)

La pérdida de la "casa de la sierra", por el contrario, es una pérdida absoluta: no se dice prácticamente nada de ella ni de las causas que la provocaron y, por otra parte, en realidad empuja a la muerte. A ese espacio el expulsado solo puede volver en la rememoración, convirtiendo su novela familiar en un modelo de fábula de la nostalgia de gran eficacia.

Si una serie de alusiones hablaban al lector contemporáneo a la publicación de la novela de algo próximo, vivido hacia poco tiempo, la narración ampliaba la distancia desrealizando la proximidad con la supresión de las fechas y de los acontecimientos ocurridos —las guerras, por ejemplo— para encerrarse en un ámbito de sabor arcaico, con reminiscencias bíblicas, donde naturaleza y hombres conviven en plenitud casi sagrada, ocultando los conflictos y las consecuencias nocivas de la autoridad paterna —ruina económica, frustración del amor de los protagonistas—, indicadores, además, de contextos políticos y sociales que imponen cambios profundos en la clase terrateniente.

Simbólicamente, tales pérdidas se cubren con la fatalidad de esa diafanidad dorada del verano imposible de aclarar y que deslumbra con su fugaz esplendor, por breve tiempo, pues su transcurso conlleva la muerte —tan presente en el motivo de las flores marchitas que, aparentemente, solo comprometen el juego amoroso. De allí que el texto se vuel-

va obsesivo con la notación temporal —continuamente apunta los días, los meses, las horas— y simultáneamente intensifique y amplifique la densidad del momento, erizado por la amenaza que ensombrece ilusiones y esperanzas, constantemente mediatizadas por las anécdotas acerca de la posibilidad de triunfo sobre el peligro de perder a María —el pedido de mano de Carlos, la carrera de medicina en Londres—, pero nada parece motivar la pérdida de la “casa de la sierra”.

Las reflexiones estéticas acerca del sentido y de los límites del arte introducidas con las ficcionalizaciones de la lectura también tienen que ver con la recuperación de ambas pérdidas. Dos veces se detiene en la acción del olvido. En la primera, durante la lectura de Chateaubriand, Efraín condensa al mismo tiempo el secreto intransferible del lazo amoroso y la impotencia de la escritura para expresarlo totalmente pues en ella se desvanece la púdica y discreta voz de María: “y su acento, sin dejar de tener aquella música que le era peculiar, se hacía lento y profundo al pronunciar palabras suavemente articuladas que en vano probaría recordar hoy; porque no he vuelto a oírlas, porque pronunciadas por otros labios no son las mismas, y escritas en estas páginas aparecerían sin sentido. Pertenecen a otro idioma, del cual hace muchos años no viene a mi memoria ni una frase.” (p. 20). En la segunda, las lágrimas parecen servir de consuelo a lo irrecuperable: “Si las que derramo aún, al recordar, los días que precedieron a mi viaje, pudieran servir para mojar esta pluma al historiarlos; si fuera posible solo una vez, por un instante siquiera, sorprender a mi corazón todo lo doloroso de su secreto para revelarlo, las líneas que voy a trazar serían bellas para los que mucho han llorado, pero acaso funestas para mí. *No nos es dable deleitarnos para siempre con un pesar amado: como las del dolor, las horas de placer se van.*” (p. 165. La cursiva es mía).

Sin embargo, si el tiempo huye hacia la nada, hacia ese vacío que repara precariamente la escritura, la escritura de la novela, y su lectura, y es la separación su marca y su sino, el texto se entrega empecinadamente a conjurar estos ras-

gos, deteniéndose moroso en momentos enriquecidos, casi solo sostenidos por mil detalles nimios de una cotidianidad idealizada.<sup>23</sup> Si el rostro y la voz de María se van volviendo inalcanzables al recuerdo, su figura circula en la novela en múltiples fragmentos, cuyas singularidades intensifican la presencia: la mirada palpa las sinuosidades de un pie por el que se ha deslizado “la chinela roja salpicada de lentejuelas”, acaricia el envés de sus brazos o sorprende la “cintura inquietada” y el cuerpo todo bajo los movimientos de la muselina.

A la misma estrategia recurre para disolver la fatalidad de la otra pérdida, pero aquí Isaacs valoriza la perduración mediante el arte. Ya al comienzo la novela nos encamina hacia las significaciones tan imbricadas entre la recuperación de la figura de María y la del espacio, revivido de continuo en árboles, ríos, valles y los múltiples rincones que enmarcan la casa patriarcal, al establecer un entrañable lazo entre él y la seducción femenina, pero *no* referida explícitamente a María. Aquí se expresa que la pérdida de ese ámbito amado puede enjugarse, mediatizada por el tiempo, en la rememoración que hace posible el arte:

Estaba mudo ante tanta belleza, como recuerdo había creído conservar en la memoria porque algunas de mis estrofas, admiradas por mis condiscípulos, tenían de ella pálidas tintas. Cuando en un salón de baile inundado de luz, lleno de melodías voluptuosas, de aromas mil mezclados, de susurros de tantos ropajes de mujeres seductoras, encontramos aquella con quien hemos soñado a los diez y ocho años, y una mirada fugitiva suya quema nuestra frente, y su voz hace enmudecer por un instante toda otra voz para nosotros, y sus flores dejan tras sí esencias desconocidas; entonces caemos en una postración celestial: nuestra voz es impotente, nuestros oídos no escuchan ya la suya, nuestras miradas no pueden seguirla: pero cuando, refrescada la mente, vuelve ella a la memoria horas después, nuestros labios murmuran en cantares su alabanza, y es esa mujer, es su acento, es su mirada, es su leve paso sobre las alfombras, lo que remeda aquel canto, que el vulgo creará ideal. *Así el cielo, los horizontes, las pampas y las cumbres del Cauca, hacen enmudecer a quien los contempla. Las grandes bellezas de la creación no pueden a un tiempo ser vistas y cantadas. Es necesario que vuelven al alma empalidecidas por la memoria infiel.* (pp. 4 y 5. La bastardilla es mía).

Solamente en *María* alcanza el acto de leer esta intensidad. Las relaciones intertextuales que tal representación hace con Chateaubriand, especialmente con *Atala*, nos hablan también de cómo procesa los modelos prestigiosos, en cuanto estímulos y desafíos de la producción de una literatura propia. Esta cuestión fue también uno de los modos en que leyeron *María* los escritores latinoamericanos, al entender la novela como origen de un linaje, de un tratamiento de la tensión entre lecturas y escritura. A veces parecieran descubrirse impensadas relaciones intertextuales, una, por ejemplo, en el *Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos* de José Martí, cuyo registro minucioso de lo inmediato deja deslizar el motivo de la chinela, recién citado, en la de la andaluza.

## Notas

<sup>1</sup> Aviso del editor José Benito Gaitán en *La Prensa*, trimestre IV, n. 67, 2 de abril de 1867. Al ponerse en venta esta primera edición se cobró a "dos pesos sencillos". Se hicieron 800 ejemplares, que rápidamente se agotaron.

<sup>2</sup> Cito por Jorge Isaacs, *María*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, Hyspamérica, 1986.

<sup>3</sup> Carlos es el encargado de informar al lector de que Efraín es poeta y de que la lectura había guiado su descubrimiento de la intensidad y de la significación del amor: "recordarás que siempre me reí de la fe con que creías en las grandes pasiones de aquellos dramas franceses que me hacían dormir cuando tú me los leías en las noches de invierno.", p. 76.

<sup>4</sup> Véase Warshaw, J., "Jorge Isaacs Library: Light on Two *María* Problems" en *The Romantic Review*, vol. XXXII, n. 4, dic. 1941, pp. 389-398. A principios de este siglo los libros pertenecientes a Isaacs, los citados y otros no mencionados en *María*, fueron ingresados a la Biblioteca Nacional de Bogotá.

<sup>5</sup> En 1870 Colombia tenía 2.891.000 habitantes. La población era predominantemente rural; solo algunas ciudades presentaban una concentración urbana relevante -Bogotá, 40.883, Medellín, 29.765. El panorama general era el aislamiento de los centros poblados en medio de extensas zonas semidesiertas, aislamiento acentuado por los escollos provenientes de la geografía, que empeoraban los transportes deficientes. Todo ello incidió en el atraso de la integración de un mercado nacional, tanto como en el desarrollo de las comunicaciones y, por ende, también en la circulación del libro y del material impreso en general. El analfabetismo era alto. En 1844 la población escolar era de 26.924 alumnos, de ellos 19.161 varones y 7.763 niñas. La tasa general de analfabetismo continuó alta: hacia 1912, entre los mayores de 7 años, era superior al 70%; en 1938 desciende a 46,9%, en 1951 a 43,9% y en 1961 a 39,3%. Los datos provienen de VV.AA., *Manual de historia de Colombia*, Bogotá, 4° ed., Procultura-TM editores, 1992, vol. 2 y 3.

<sup>6</sup> "La modernidad bífida o los avatares del capitalismo: Martín y Efraín" en Inike Gunia, Katharina Niemeyer, Sabine Schlikers, Hans Paschin, eds., *La modernidad revisitada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*, Berlín, Tranvía, 2000, p. 94.

<sup>7</sup> El libro mencionado ha dado pie a interpretaciones de la crítica respecto del judaísmo de *María* y su significación en la novela, dado que no se ha hallado una obra con tal nombre -se supone un error, o un error aparente; se trataría de *La imitación de Cristo*, muy leído y citado en muchas novelas hispanoamericanas hasta entrado el siglo XX. La "confusión" permitiría leer una flexión mariana, también en cuanto la virgen *María* era judía.

<sup>8</sup> París, Garnier, s.f., pp.VII-VIII.

<sup>9</sup> "El folletínista y sus públicos. Notas acerca de la reedición de *El fiscal del diablo*" en Olea Franco, Rafael, ed., *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México, 2001, pp. 319, 325-326 respectivamente.

<sup>10</sup> Arcadio Díaz Quiñones, "Recordando el futuro imaginario" en San Juan, CEREP, 1983, mimeo, p. 3.

<sup>11</sup> *Atala* fue traducida al español en 1801 por fray Servando Teresa de Mier. En la impresión, el traductor es Samuel Robinson, nombre utilizado por Simón Rodríguez, con quien fray Servando había fundado en París una escuela de español. En sus *Memorias* apunta, además de estos datos, que el primer comprador fue el mismo Chateaubriand. El peso de éste en la literatura latinoamericana es decisivo en la denominada novela indianista, la cual es totalmente ajena al proyecto de Isaacs.

<sup>12</sup> Isaacs atribuye a Chateaubriand la frase del abate Trenqualye referida a *Paul et Virginie* de Saint-Pierre.

<sup>13</sup> Véase Carmen E. Acosta Peñaloza, "Del gesto en la lectura: construcción social del lector decimonónico" en *Revista de Estudios Colombianos*, n. 19, 1999, pp. 30-34.

<sup>14</sup> Rivera y Garrido, Luciano, *Impresiones y recuerdos*, Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1946, vol. 2, p. 34.

<sup>15</sup> Vuelvo a remitir al artículo de Manfred Engelbert, p. 95.

<sup>16</sup> De modo similar al que anota Mary Louise Pratt, respecto del episodio "Más afuera" de los *Viajes* de Sarmiento, en relación con *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe: "tus ficciones ... son mis realidades ...; tu pasado es mi presente; tu mundo exótico ... es mi mundo cotidiano". En *Ojos imperiales*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997, p. 332.

Roberto González Echeverría en su sugerente y productivo *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* postula al discurso científico de los naturalistas viajeros por América como archivo modelizador de la narrativa del siglo XIX, perspectiva que le posibilita nuevas redes de relevancia y significación en ella. Como es cierto, también señala esta presencia en la novela de Isaacs (el evidente Humboldt, agregó), revisada aquí desde la incidencia de Chateaubriand -también viajero- en una ficcionalización de la lectura que pone en escena modos de apropiación de modelos: "La historia literaria convencional, que se centra en las obras que caen en la esfera de influencia de la literatura europea como *María* (1867) de Jorge Isaacs y *Amalia* (1851, 55) de José Mármol, apenas reconoce la poderosa influencia de los libros de viajes científicos en esas novelas y en la narrativa latinoamericana del siglo XIX en general." (México, Fondo de Cultura Económica, p. 152).

<sup>17</sup> El tema de la esclavitud ha sido muy tratado por la crítica a la novela y a ella me remito. Solo me interesa considerarlo desde la perspectiva del destierro.

<sup>18</sup> Algunos de los lectores colombianos que leyeron las primeras ediciones seguramente vinculaban la casa de la sierra con la hacienda El Paraí-

so, propiedad de los Isaacs durante algunos años, hoy museo, pero en la novela solo una vez se habla del Edén como espacio de la ensoñación de la infancia y de la adolescencia, tan fugitivo como la misma naturaleza puesta constantemente en escena: "La infancia, en su insaciable curiosidad se asombra de cuanto la naturaleza, divina enseñadora, ofrece nuevo a sus miradas... la adolescencia, que adivinándolo todo, se deleita involuntariamente con castas visiones de amor... presentimiento de una felicidad tantas veces esperada en vano; solo ellas saben traer aquellas horas no medidas en que el alma parece esforzarse por volver a las delicias de un Edén -ensueño o realidad- que aún no ha olvidado. No eran las ramas de los rosales, a los que las linfas del arroyo quitaban leves pétalos para engalanarse fugitivas.", p. 81.

<sup>19</sup> Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes. XVIIIe-XIXe siècles*, París, Rivages, 1986, p. 55.

<sup>20</sup> Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, ed. cit., p. 175.

<sup>21</sup> Véase Nora Catelli, "Buenos libros, malas lectoras: la enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX" en *Lectora*, n. 1, Barcelona, 1995.

<sup>22</sup> Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*, Buenos Aires, Taurus, 1996, p. 50.

<sup>23</sup> En el excelente ensayo *Acto de presencia*, Silvia Molloy analiza los procedimientos y las significaciones de la pérdida del paraíso de la infancia en *María*, señalando, entre otras cuestiones, el modo en que "incorpora de manera magistral la petite histoire del pasado inmediato ... y logra darle dimensiones de mito." (ed. cit., p. 130). Véase también de Sylvia Molloy: "Paraíso perdido y economía terrenal en *María*" en *Sin Nombre*, vol. XIV, n. 3, abril-junio de 1984, pp. 36-55, cuyas reflexiones han sido incorporadas a mi trabajo.

## 6. La lectura de *María*: Constitución de un clásico hispanoamericano

*Oh María de Jorge Isaacs,  
beso blanco en el día rojo  
de las haciendas celestes  
que allí se inmovilizaron  
con el azúcar mentiroso  
que nos hizo llorar de puros.*

*Pablo Neruda, Memorial de Isla Negra*

¿La fuerza persuasiva de la nóstagia impulsa modos de leer? ¿Propicia lecturas y diseña lectores? ¿Cómo se entrama con el rescate de lo perdido, con esa suerte de paraíso imaginario del que no se quiere salir cuando hemos dado vuelta la última página de una novela, casi prolongación de la mano que de pronto se vacía? El recuerdo de ese texto “que nos hizo llorar de puros” restituye la doble nostalgia: por la inocencia perdida de las primeras lecturas y por la recuperación imposible de toda lectura primera. (Solo se lee una vez.) Pero el memorial anuda redes de otra jerarquía. Supone siempre la escritura —el libro, el manifiesto, el alegato...— tanto como supone una finalidad y el despliegue de lo colectivo, a sabiendas de sus engaños —la hacienda celeste y su azúcar mentiroso.

Neruda privilegia un recorte del nosotros, la idea de una comunidad lectora que se reconoció y se reconoce en la intimidad de la añoranza: una marca de identidad enraizada en el pasado en el cual se eligen unos recuerdos en lugar de otros, se tejen linajes y se asumen rituales, ceremonias, se construyen mitos... Y se olvida. Aquí el *Memorial* recurre a la fuerza oscura e indeleble del rito de iniciación en el difícil pasaje a la madurez de la comunidad a la que representa —la

chilena, la americana— la lectura de *María*. Es la única en la que se detiene al recordar su formación Pablo Neruda, el poeta consagrado y de netas elecciones ideológicas, que no vacila en rubricar con su gesto el imaginario plasmado por esa historia sentimental, porque elige envolverla en el aliento frágil de la nostalgia por la pérdida lectura adolescente, que no ha cesado en su ejercicio de persuasión.

Siguiendo con el tema del capítulo anterior y con mi interés en la novela como género literario predilecto de los lectores modernos, prefiero detenerme en la cuestión de los clásicos hispanoamericanos y revisar cómo fue leída *María* para convertirse en una obra firme del canon, ya que hasta no hace mucho se la podía incluir con comodidad en los parámetros señalados por Julio Ramos cuando inicia el análisis de "Nuestra América" de José Martí: "Ese texto ha pasado a ser —más que una representación de América Latina— una cifra inmediata en que zonas discordantes de la cultura latinoamericana, desde distintos ángulos y posiciones políticas, 'reconocen' su identidad. Esa es, por cierto, una posible definición del texto clásico: un acontecimiento discursivo que en la historia de sus lecturas —borradas las condiciones específicas de su producción— asume un enorme poder referencial; un texto que, institucionalizado, pierde ese carácter de acontecimiento discontinuo y es leído en función de la presencia inmediata del mundo representado."<sup>1</sup>

Al respecto vuelvo a decir que sería difícil sostener la existencia de un canon sólido, afianzado en un proceso histórico de duración pertinente, por una parte y, por otra, con una sostenida proyección en América Latina y fuera de ella, de manera de volver creíble su legitimidad.<sup>2</sup> El testimonio de Mariano Picón Salas cuando recuerda su amistad con el economista Alberto Adriani y los años de formación compartidos como estudiantes en la Caracas de 1920 nos habla de la recepción tardía y difícil por parte de las élites —no ya del público en general—, directamente de las obras importantes de un país latinoamericano en otro: "Por esos días llegaron a

Caracas los libros amarillos de la colección 'La Cultura Argentina', dirigida por José Ingenieros, que nos permitieron latinoamericanamente, a varios muchachos, conocer y apreciar la tradición histórica de aquel país que, análogo a nuestra Venezuela por la geografía, pudo convertir sus pampas en granjas, vencer el desierto y situarse decididamente en el camino de la vida moderna. Esos libros nos presentaron con su propia lengua y en la agitación de su escenario histórico, vivos y palpables, aquellos hombres que, como Sarmiento y Alberdi, no habían sido para nosotros, hasta ese momento, sino próceres llenos de adjetivos."<sup>3</sup> En cuanto encaramos la fragmentaria y errática circulación de obras que, como éstas, podrían pensarse recomendables en cuanto experiencia estética y cultural, se cuele enseguida la necesidad de un enfoque particularizado del complejo sistema de exclusiones implicado.

La emergencia de un relativo acuerdo acerca de esos "textos y/o autores dignos de ser preservados", y "preservados de diferentes modos por las instituciones a lo largo del tiempo", forma parte de una "illusio", en el sentido de Bourdieu, mucho más palpable en este caso que en otras experiencias culturales. Pero además se vuelve bastante evidente que, a pesar de los reclamos y proyectos de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña,<sup>4</sup> con el trasfondo del arielismo, o de Ángel Rama y Octavio Paz, entre otros, el incremento de la producción y la lectura literarias afianzaron las literaturas nacionales; en ellas se concentraron las luchas más duras por la articulación selectiva de los legados y del canon, aunque en los últimos años debamos reconocer que se ha ido profundizando el desalojo del estudio de la literatura nacional —e hispanoamericana— en la escuela secundaria, donde, por lo menos en Argentina, habían logrado imponerse desde 1937. Una postergación que no solo indica el desinterés por ese valor que Julio Ortega le asignaba a la literatura propia ("la tradición literaria nos provee de una experiencia imaginaria común, la literatura nacional nos hace lectores peculiares, es decir, individuos específicos"<sup>5</sup>), sino también la indiferen-

cia (por lo menos) de las instituciones del estado frente al acceso a experiencias estéticas que, si no las proporciona la escuela, es posible que se prive de ellas a un alto número de ciudadanos. Y esta es otra cuestión que debe tenerse presente cuando se señalan exclusiones.

La lectura de la novela de Isaacs nos permite seguir el desarrollo de su consagración y observar desde allí los avatares del proceso. Hay que apuntar, en primer lugar, que no es difícil encontrar la mención de *María* desde su publicación hasta las primeras décadas del siglo XX entre folletines y famosas novelas europeas (en las hispanoamericanas prácticamente sólo aparecen las obras nacionales) dentro del repertorio de lecturas de los personajes, generalmente femeninos. En *El hombre de hierro* (1907) Blanco Fombona la incluye en un breve inventario de novelas, sin dudas para él prestigiosas y en buena medida en acuerdo con su estética, para descalificar la trivialización y así advertir sobre el tratamiento de la suya: "La madre, doña Josefa de Linares, pequeñuela y regordeta —siete arrobas de carne grasa—, desahogada lectora de novelas, tenía en la memoria una biblioteca de novelistas, y a todo mundo le encontraba parecido con las heroínas y los héroes de sus lecturas; para doña Josefa, una mujer desenvuelta era una Naná; un avaro Grandet, el de Balzac; un buen obispo, Monseñor Bienvenido, el de Hugo. En su mundo real, como en su imaginación, existían: *Clarisa Harlowe*, *Ana Karenina*, *María*, *Goriot*, *Jorge Aurispa*, *Doña Perfecta* y *Pepita Jiménez*."<sup>6</sup> Otras veces (muchas) se condena expresamente el entretenimiento característico del *arte culinario*, según lo define Jauss<sup>7</sup>, como sucede en *El doctor Bebé* (1918) de José Rafael Pocatererra con la lectora que, si bien prefiere a "la María de Efraim", se enfrasca en la historia banal de "una heroína raptada por bandidos".<sup>8</sup> La ficcionalización de su lectura en general involucra segmentos urbanos de las clases medias hasta comienzos del 900, pero de ahí en más las escenificaciones ocurren también en pueblitos o en áreas rurales, donde muchas veces

asistimos a primeras lecturas a solas de *María*, pronto contaminadas porque desde la gran ciudad, cada vez más demonizada, llegan libros atractivos que favorecen conductas, cuyo poder destructivo la ingenua muchacha del Cauca no logra conjurar.

Hay que esperar casi un siglo para toparse con esa suerte de venganza femenina ante los modos de entender la historia de ese dechado de inocencia en la risa irreverente que fabula *Maldito amor* (1992) de Rosario Ferré: "Mamá estaba encantada; se pasaba pidiéndole a Gloria que le hiciera arreglos florales y que le leyera en voz alta *María*, la novela de Isaacs, que solía escuchar riendo a mandíbula batiente. Aquellas sensiblerías y sentimentalismos, aquellas trenzas perfumadas convertidas en talismanes y pétalos prensados en cartas le parecían gestos banales y absurdos, productos de un romanticismo enfermizo, que habían llevado a Efraín ... inexorablemente a la ruina."<sup>9</sup>

Las referencias mencionadas al cruzar el 900 se producían en momentos de un creciente y muy notable ingreso de libros extranjeros en ediciones baratas, y también, y no es menos importante, cuando se accede de modo algo más amplio a la lectura primera y a la relectura de obras que se organizan para articular y dar proyección a la literatura nacional y/o latinoamericana mediante colecciones ofrecidas en el mercado para distintos tipos de público.

Las reiteraciones de la presencia de *María*, incluso si solo valiera como detalle costumbrista o para abastecer la "ilusión realista", indica su difusión y el cumplimiento modesto del presagio de José María Vergara y Vergara: "*María* hará largos viajes por el mundo, no en las valijas del correo, sino en las manos de las mujeres, que son las que popularizan los libros bellos. Las mujeres la han recibido con emoción profunda, han llorado sobre sus páginas, y el llanto de la mujer es verdaderamente el laurel de la gloria."<sup>10</sup> Como se sabe, desde la primera edición en 1867 fue leída a nivel continental en circuitos diferentes, en tanto la escuela y la crítica académica promovieron a la vez la generalización de su lec-

tura y de los modos de leerla.<sup>11</sup> Ha tenido numerosas ediciones y críticas a lo largo del siglo XIX y XX, quizás solo comparable con *Facundo* de Sarmiento, con la diferencia de que a éste lo leyeron —fuera del círculo de recepción chileno y rioplatense— pocos hispanoamericanos hasta las primeras décadas del 900.

Si atendemos a todo el mundo hispanohablante, viene bien la cita de Miguel de Unamuno: “¿Quién no conoce en España la novela *María*, de Jorge Isaacs, que es acaso la novela hispanoamericana que más ediciones ha alcanzado en nuestra patria?”<sup>12</sup>

En 1976 el Instituto Caro y Cuervo contabilizaba 164 ediciones de *María* en español, realizadas en Chile, Argentina, Uruguay, Cuba y, por supuesto, en Colombia, además de España y París. Recordemos, por otra parte, que *María* fue editada por primera vez directamente en libro, no en folletín como era habitual en América Latina, y que conoció un éxito inmediato y sostenido por ediciones prácticamente constantes. Desde temprano halló diferentes canales de circulación, ampliados por los medios que ofrece el nuevo siglo: fue llevada al cine en cuatro oportunidades, a partir de 1918, y como telenovela en 1978. En el año 1997 se la podía ver en uno de los canales retransmisores de Buenos Aires, en horario clave para este tipo de programas.<sup>13</sup> Es muy conocida además la referencia del mismo Isaacs a Justo Sierra en 1889 sobre la repercusión de su novela: “Usted sabe que en México se han hecho ediciones de *María*, y las hechas en los demás países de Hispanoamérica, sin contar éste (por México), pasan de veinticinco.”<sup>14</sup>

Estos datos convierten a *María* prácticamente en un ejemplo casi único por sus posibilidades de intervención en la vida social hispanoamericana, sea para contribuir a reglar las conductas en la vida privada y en la constitución de las familias, sea para tramar espacios imaginativos de reconocimiento identitario o bien, y pasa muchas veces, para introducir las disputas sobre la existencia de una literatura hispanoamericana o para intervenir en las concepciones estéti-

cas del momento. Subyugan siempre a la obra canónica los distintos dueños del poder para hacerla significar y para librar la difícil batalla de definir qué es arte y que ese juicio se imponga. Ella subyuga a su vez a esos lectores y lectorados imprescindibles para encarar estas cuestiones, puesto que también dicen, generalmente en silencio, al seguir leyendo o con solo cerrar el libro, qué se entiende por literatura. Son todas ellas operaciones complejas a indagar, sin suprimir las preguntas acerca de lo estético, preguntas que tiñen la historia de la recepción de *María*: su fama ha llevado a la crítica a interrogarse acerca de las significaciones en que se apoyó su sostenida lectura, tratando de interpretar qué simboliza (y quizás simboliza) la novela de Isaacs.

### Itinerarios de lecturas

Creo que deberíamos enmarcar a estos lectores dentro del *hors-texte* considerado por Jean Marie Goulemont, es decir, del trabajo colectivo de la historia sobre sus lecturas, tanto de una historia cultural (entendida como política y social) como de una *historia mítica* de acontecimientos valorizados de los cuales se sentían herederos, que podemos llamar memoria colectiva e institucional de una sociedad nacional que se presenta ante nosotros de mil modos —escuela, nombres de calles, monumentos, etc.<sup>15</sup>

Teniendo en cuenta este enfoque puede pensarse en cómo juega *María*, qué sentido podemos atribuir a su introducción en *Ulises Criollo* (1931), primer tomo de las memorias de José Vasconcelos, escrito en el exilio luego de su abrumadora derrota como candidato a la presidencia de México en 1929. Parto aquí de ideas de Sylvia Molloy sobre el peso de otros textos en la imagen que los autobiógrafos construyen de sí, que retoma al interpretar cómo en dicha obra Vasconcelos otorga “una identidad nacional a su personalidad mítica” mediante una rememoración que “procura fundirse de manera gradual con la memoria colectiva”.<sup>16</sup> Al re-

cordar sus lecturas adolescentes pareciera Vasconcelos apelar, como modo de consolidación del proyecto delineado por Molloy, a la reescritura de *María* para modelar su descubrimiento del amor; es decir, acude a un mito que seguramente considera compartido por un buen número de sus lectores, así como a la trama de otros modelos para singularizar su figura y su texto, entre ellos, el de Isaacs. Como un Efraín redivivo pone en escena la "biblioteca romántica", primero con el "acontecimiento" de la lectura de *El genio del cristianismo* de Chateaubriand, y luego, con las lecciones a su discípula de Campeche, en una de las cuales lee a la jovencita la novela de Isaacs reescribiendo prácticamente varios tópicos del episodio en que Efraín lee *Atala* a María: "Lo cierto es que fue la *María* de Jorge Isaacs el motivo, no el pretexto, de mi primera inquietud amorosa en relación con la joven. Leyendo en voz alta algunas de las páginas que preceden al desenlace trágico, se interrumpió ella porque las lágrimas velaban su voz. Continué yo con la lectura con inflexión también entrecortada, sin pensar ya en el texto y sí turbado por la presencia de aquella María viva, de voz bien timbrada y brazos torneados color de canela."<sup>17</sup>

Desde la perspectiva de Goulemont, hay que tener en cuenta la densidad significativa que *María* fue adquiriendo también a partir de la imagen construida por Isaacs de sí. Apoyado en el sesgo autobiográfico que dio al texto, Isaacs dejó en un cono de sombras los vínculos entre vida y literatura, misteriosa operación solo expresable por la creación artística misma ("Yo he sentido la emoción de mi libro", decía Isaacs a alguno de sus amigos, antes de la publicación de *María*: ¿La sentirá el público?"<sup>18</sup>). Esto no le impidió aconsejar sobre la pintura correcta del retrato de María, cooperando en el auspicio de la leyenda sobre el personaje y en convertirse en uno de los prototipos del escritor romántico hispanoamericano ("el caballero de las lágrimas") que, más allá de conflictivos avatares personales —quizás también por eso— conforma una imagen de consagración poco visible por entonces en Hispanoamérica. Según nos cuenta Rivera y Ga-

rrido así lo vio el público "electrizado", por Isaacs más que por la prima donna famosa, cuando el escritor entraba a la función de ópera.<sup>19</sup> Además, la antigua "casa de la sierra" es hoy museo, un "lieux de mémoire" de la literatura colombiana e hispanoamericana.

Carlos Rincón, en su artículo "Acerca de la 'nueva crítica latinoamericana'", aparecido en *Eco* en 1978, al encarar las polémicas en torno a los fundamentos teóricos para considerar los valores literarios, la representatividad o la perduración de una obra, trae, entre otros ejemplos, el de *María* y la interpretación del motivo de la nostalgia que hace Gustavo Mejía atendiendo a los aportes del análisis económico: "Queda con todo por aclarar por qué *María* no es un simple residuo del pasado sino que se ha continuado leyendo a lo largo de cien años, hasta hacer de ella la obra novelística más editada en la historia de las letras latinoamericanas."<sup>20</sup> Y es cierto que pueden pensarse motivaciones diversas de su difusión, sin ahogar pluralidades en rigor difíciles de ceñir. Un riesgo que no acaba de sortear Doris Sommer, pues la juzga una muy singular "ficción fundacional" en cuanto no busca respuesta al problema o a los conflictos que obstaculizaban el desarrollo nacional, y la lee desde una perspectiva que, en cierto sentido, coloca a la heterogeneidad de lectores al borde de la *lectura errónea*: "es la novela nacional de Colombia, y probablemente la de mayor popularidad en toda Hispanoamérica hasta hace muy poco ... Mas su abrumadora acogida y su consagración canónica son sorprendentes, casi perversas, ya que *María* dista mucho de la literatura comprometida de la época hecha en Colombia y en el resto de América Latina."<sup>21</sup>

Se solía apuntar que *María* apareció el mismo año que *El capital* de Marx, como un modo de entronizar con esta coincidencia el estigma del atraso, interpretado hoy como una asincronía por la cual se desliza nuestra "originalidad", si se quiere, nuestros textos "genuinos". Pareciera sin embargo que buena parte de su éxito es deudora de la representación del "pequeño mundo", ese universo *arcaico*, y *arcádico* de *Ma-*

ría. Las guerras de independencia y las civiles habían trastocado la sociedad hispanoamericana, sus modos de vida y los sentidos que la fecundaban. Más tarde, cuando los estados nacionales lograron cierta estabilidad, una modernidad abrupta dio otra vuelta de tuerca a esos cambios violentos, por los que se escurrían sentimientos de nostalgia que el futuro promisorio no lograba enjugar. La fuerza disgregante de estas transformaciones, por otra parte, afectaron intensamente el mundo rural alterando el paisaje, impulsando migraciones que separaban familias y desgarraban afectos...

En los siglos XIX y XX se multiplica la conciencia de experiencias nuevas: las agresiones a la naturaleza, las duras condiciones de trabajo, el exilio y, también el imperativo de lograr un arte propio, todas ellas presentes en la narrativa hispanoamericana —se las representa, se las denuncia, se las alegoriza. *María* habla de estas tensiones oblicuamente. Ellas no quiebran la armonía de “las haciendas celestes”, “inmovilizadas” “por el azúcar mentiroso” del poema de Neruda, aunque en el presente de la escritura solo reine el exilio de la “casa de la sierra”, el Paraíso —es difícil ignorar que así se llamaba la hacienda donde ocurre la novela, hoy museo. El desarraigo la atraviesa: lo han vivido *María* (la huérfana judía de Jamaica) y también *Nay*. Ambas pierden religión y lengua, soportes fundantes de una cultura. La maestría de *Isaacs* reside en el tejido de esa trama de dicha y pérdida. Vamos al descubrimiento del amor, fusión de sensualidad e inocencia, al mismo tiempo que sabemos que vamos hacia la muerte. La novela lo dice en cuanto entramos a ella, flexionando las significaciones hacia lo trágico.

Este repertorio de situaciones de lectura se va traduciendo en variables históricas —los velados reparos de Neruda en su *Memorial* hablan de ello. En un plano inmediato *María* amalgama modos auspiciosos de convivencia social bajo el paternalismo de los dueños de la tierra, donde la pérdida de la propiedad y del poder que ésta entraña provienen de la fatalidad y desembocan en la errancia, el destierro y la

muerte en consonancia con destinos más humildes, sin que tal sino haya afectado negativamente el porvenir de los sectores que de ese poder dependían. La hacienda patriarcal alentaba, amparaba sin perjudicar, modelos de conducta y de trabajo; aunque arañando un poco la superficie frágil emergían las contradicciones y los conflictos con habilidad concentrados en el amor frustrado, como nostálgico paliativo en que anclaba la realidad amenazante. El riesgo de derrumbe de estos patrones económicos, sociales y privados, o la palpación misma del derrumbe, hiere los modos de percibir las transformaciones operadas en los siglos XIX y XX. En buena parte de este recorrido, la lectura de *María* rehabilitaba o bien justificaba un modelo que al mismo tiempo daba consuelo a su pérdida o fundamento a la crítica de la modernidad. Por aquí también se echó a andar su éxito de lectura.

### Los modos de leer *María*

*Lo que no deben hacer las niñas:*  
*Enamorarse de los necios y los buenos mozos.*  
*Hablar mucho.*  
*Preguntar lo que no les importa.*  
*Burlarse de los pobres.*  
*Tomar novio para pasar el rato.*  
*Preferir el dinero a la educación.*  
*Leer novelas naturalistas....*  
*El Diario Ilustrado (1899)<sup>22</sup>*

Podríamos decir que, en términos generales, *María* aparece en la crítica y en la representación de su lectura, sobre todo a partir de las últimas décadas del XIX, desde dos perspectivas, que se condensarán finalmente en la lectura adolescente, institucionalizada por la escuela durante décadas.

Una de ellas le endilga capacidad disciplinante frente a la lectura dañina de novelas naturalistas o decadentes, y aun de las vanguardias posteriores: es un modelo de conducta

individual y social a seguir, que surge de una imagen femenina y de familia propia, americana.

Muchas veces con el atributo de fundadora de la novela hispanoamericana, la otra posición rubrica sus valores estéticos como un modo de intervenir en las discusiones ideológicas, literarias, culturales, sobre la novela moderna o la literatura hispanoamericana, presentes, por ejemplo, en el análisis de Meyer Minnemann, oblicuamente opuesto al de Sommer, a partir del examen de las implicaciones del uso en *María* del recurso de la "mise en abîme" en la conformación de un público lector competente estéticamente: "Así es como en *María* de Jorge Isaacs se enlazan la producción de una ilusión de realidad con un afán artístico ambicionado. Este afán presupone el despliegue de una institución propiamente literaria en la cultura hispanoamericana de la época o, por lo menos, la proyección de su posibilidad sobre el público enfocado. El hecho de que Isaacs no conciba su novela como vehículo portador de mensajes políticos o sociales, sino como una obra de ficción realista y al mismo tiempo ostentosa-mente literaria, puede interpretarse como un primer paso en Hispanoamérica hacia una concepción que, a favor de la autonomía del discurso literario, lo desvincula de sus funciones tradicionales de ser un modo de expresión destinado principalmente a tomar parte en la contienda política."<sup>23</sup>

Dos anécdotas nos hablan del apoyo que pudo haber brindado *María* para convalidar o fomentar la literatura americana, y desde ella, la nacional. En México, luego de publicarla en folletín, a partir de diciembre de 1871, los escritores más respetados respaldan la edición en libro de *El Federalista*, con juicios laudatorios de Justo Sierra, Guillermo Prieto, Francisco Sosa y otros. En Buenos Aires, el éxito se había iniciado ese mismo año con dos ediciones en folletín, testimoniado por algunas notas en la prensa<sup>24</sup>; sirvió para que la novela de Isaacs terciara en las disidencias de figuras importantes de la élite cultural argentina, a raíz de la afirmación de José Manuel Estrada en el prólogo a la edición de *María* de 1879, de que ella era capaz de suplir a la novela

extranjera pues daba a los americanos un modelo propio valioso.<sup>25</sup> *La Biblioteca* de Paul Groussac toca el tema con el diálogo ficticio entre Bartolomé Mitre y un profesor sobre la conveniencia de enseñar literatura argentina e hispanoamericana en el colegio nacional. El texto da una idea clara de las reservas al reconocimiento de ambas a partir de cerradas concepciones de la "alta literatura" por miembros calificados de la élite y nada dispuestos a transferir su rol, justamente cuando comenzaban a ampliarse y diversificarse los actores en el ámbito cultural. Mitre recurre a la "famosa" *María* como prueba de nuestra inanidad literaria: "En literatura, como en población, la América española está todavía en estado de colonización" "Hay una receta de cocina, que pertenece al número de las verdades de Pero Grullo, y es, que para hacer un guiso de gallina, lo primero que se necesita es una gallina. Para dictar un curso de literatura, lo primero que se necesita es una literatura, y en el caso que nos ocupa no solo faltan los materiales completos para dictarlo en su integridad, sino que falta la materia misma que constituye la materia del asunto. El mencionado profesor, haciéndose cargo de esta observación substancial, la contestó humorísticamente diciendo, que 'si no teníamos la gallina, nada estorbaba comerse el huevo, sin esperar que lo empollasen', lo que suponía la existencia de la gallina."<sup>26</sup>

Ambas anécdotas se insertan en un momento importante de constitución de la crítica, de esa figura mediadora de la que habla Said, de envergadura para un sistema simbólico como es la literatura, pues sin dudas la lectura cambia cuando se cuenta con un cuerpo de profesionales —escritores, críticos y comentaristas de diarios, profesores, etc.— que, junto con las academias juegan un papel de primer orden en la articulación de las literaturas nacionales y de sus cánones, de su inclusión como materia en las universidades y, en nuestro caso, de la proyección de todo esto a la literatura latinoamericana.

Con este encuadre debemos leer los juicios de Rubén Darío —preocupado siempre por sopesar y articular la producción

literaria hispanoamericana de su tiempo y del pasado, sin someterla a sus elecciones estéticas-, en los que valora la novela de Isaacs -en *La Nación*, el diario de Bartolomé Mitre- por su difusión ("dos generaciones americanas se han sentido llenas de Efraínes y de Marías") y literariamente "(En todo el continente se han publicado de novela, en lo que va del siglo, y ya va casi todo, una considerable cantidad de buenas intenciones. Del copioso montón desearía yo poder entresacar cuatro o cinco obras presentables a los ojos del criterio europeo. ... La *María* del colombiano Jorge Isaacs es una rara excepción"<sup>27</sup>), desentendiéndose de las polémicas de aquellos modernistas que comprometían la definición de una literatura nacional entre criollismo y cosmopolitismo al pronunciarse sobre los valores estéticos de *María*. Así, Manuel Gutiérrez Nájera se limita a remitir la nueva edición mexicana de *María* (1882) en *La Libertad* a su adolescencia, tomando una distancia corroborada en el cuento "La odisea de Madame Théo", del año siguiente y en el mismo diario (21 de enero de 1883), con la crítica a los materiales arcaicos de las bibliotecas públicas mexicanas ("no tienen más novelas que la *María* de Jorge Isaacs, *Pablo y Virginia*, los *Cuentos* de Carlos Dickens y la *Magdalena* de Sandeau").<sup>28</sup> En general comparten esta actitud las primeras revistas modernistas cuando muere Isaacs en 1895: entre ellas precisamente la revista *Azul*, dirigida por Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo, elude pronunciarse al confiar la necrológica al hondureño Froilán Turcios.<sup>29</sup> Es posible que desde años antes los modernistas mexicanos pensaran con las élites sociales que, según un testimonio, "ya en el nuevo siglo consideraba a *María* una novela cursi preferida por las clases medias".<sup>30</sup>

En *Lucía Jerez* (1885), en cambio, *María* acompaña el espacio de encuentro de identidad cultural fabulado por José Martí para los lectores de *El Latino Americano*, periódico en español editado en los Estados Unidos. La alude en algunos detalles argumentales, la sigue en la construcción de esa comunidad hispanoamericana, solazándose por momentos en la pastoral idílica del "pequeño mundo" de pertenencia,

presumiblemente añorado, similar a la ilusoria armonía de El Paraíso; en hallar en la discreta y obediente María un ideal femenino; y en poner la novela en mano de uno de los personajes para que su lectura favorezca el inicio del amor. La escena selecciona dos novelas americanas, *Amalia* y *María*, como fundamento de una tradición literaria propia, pero la función narrativa que le otorga puede entenderse como una cita, sobre todo, de la novela de Isaacs, en la cual ésta reemplaza a Chateaubriand.

Como *María*, *Lucía Jerez* propone usos del ocio femenino, pero va más allá al incluir a la mujer en el campo del arte y en el mundo del trabajo. Como *María*, pone en escena la biblioteca imaginaria, convirtiéndola en el centro de un hogar altamente estetizado, presidido maternalmente por la estatua de la Mignon de Goethe, cuya presencia se reitera en el ejemplar de *Wilhelm Meister*, entregado como obsequio amoroso.<sup>31</sup> Un "clásico universal" y un maestro cubren el espacio de los padres, ausentes en la novela. El libro presentado como objeto casi único, una joya por la riqueza refinada de la encuadernación, acentúa la preminencia de su lección -una actitud reverencial llamativa en un autor como Martí que ha dejado en muchas páginas testimonios de su entusiasmo ante las ediciones baratas que hacían posible la nueva tecnología industrial-, lección sin embargo inoperante tanto como el resguardo prometido por la magnolia que protege el hogar con su copioso follaje, en cuanto atendemos a la historia narrada.<sup>32</sup>

La lectura (se trata siempre de lo que considera el autor "alta literatura", universal o americana) no es responsable del "mal del siglo", de ese deseo moderno encarnado en la culta Lucía Jerez, deseo que se interroga mediante un saber del arte que hace a un lado el de la medicina con el cual el naturalismo garantizaba a la novela.

Estas figuras modernas del deseo, y el riesgo que entrañan, se vinculan con los modos de leer *María* en las novelas de entresiglos, oponiéndola a la de los novelistas modernos, especialmente franceses, naturalistas y decadentes.

La lectura epistolar y el mundo  
de los siglos. La novela  
naturalista y decadente. La  
épica y la historia.

tes, responsables, con el desarrollo de la gran urbe y el cosmopolitismo, de la falta de frenos morales en los jóvenes, de un desorden exasperado por la falta de autoridad paterna, asumida muchas veces por el médico encargado de "sanear" la lectura.<sup>33</sup> A los diagnósticos escalofriantes seguían remedios similares, como los del médico de *Alma de niña* (1891) de Manuel T. Podestá a una lectora de *María*: "¡Bah! La misma historia de siempre: leen novelas de la mañana a la noche, y luego languidecen porque nadie se las roba o porque no llega el ideal que se han forjado en forma de galán irresistible. Así se educa hoy a las mujeres. Apostaría a que ésta ... es una literata. ¡Hierro y duchas, en vez de poesía y romanticismo!"<sup>34</sup> *Lucía Jerez* en cambio pone en escena las ventajas tanto como los recaudos ante valores sociales, políticos y éticos, que deben atender los hispanoamericanos en su camino hacia la modernidad, pero solo apela al melodrama para prevenir sobre el descontrol de la pasión amorosa, ilustrándola sin atinar con los modos de refrenarla —el cambio de título es indicativo—, aunque sin eludir sus efectos destructores en la familia y la comunidad.

Pero a medida que avanza el siglo XX se va circunscribiendo a *María* a una aconsejable *lectura de iniciación* que, sin embargo, casi nunca logra frenar las contaminaciones estéticas y morales —en *Zogoibi* (1926) de Enrique Larreta, incluso la estancia argentina, reservorio de presuntos valores nacionales auténticos hasta hacía poco, incluso ella, abandona en la fantasía del narrador modos de leer y lecturas que alimentaban los signos distintivos tradicionales de su clase.<sup>35</sup> El libro barato, comprado al paso en las estaciones del ferrocarril, invade peligrosamente los espacios vedados hasta no hacía mucho tiempo a la *lectura indiscriminada* —la novela francesa, la sentimental o el folletín— extendida al grosero tratamiento del libro. Allí también se "devoran" esos relatos que pasan a modelar las subjetividades de mujeres y hombres, para empujarlos al desquicio,<sup>36</sup> aunque todavía parpadee la luz cándida que ilumina el descubrimiento del amor, de la mano de *María* ("¡Parecíanle ahora tan

velados y distantes todos esos momentos; y aun aquellos, en que, uno y otro, empezaron a descubrirse recíprocamente su amor, como en los poemas románticos, como en esa novela que ella tomara del cuarto de su tía Pepita, como en esa fragante y desgarradora historia de María y Efraín, que la hiciera derramar tantas lágrimas!"<sup>37</sup>).

Similar función había cumplido en *La maestra normal*. A su autor, Manuel Gálvez, empeñado, desde concepciones nacionalistas ligadas al catolicismo tradicional y al hispanismo, en la definición de la literatura nacional y en su promoción aprovechando el desarrollo en Argentina de la industria cultural, parece interesarle *María* solamente para ilustrar "la lectura femenina", a la cual concede escaso mérito, independientemente del libro escogido.

### Fracturas y reconfiguraciones de las tradiciones

La mención o ficcionalización de *María* prácticamente no se encuentra en las novelas y folletines del XIX que privilegian la representación de ámbitos rurales y de pequeños pueblos, donde convergen diversidad de prácticas culturales, populares y tradicionales, provenientes de sectores heterogéneos, en su mayoría iletrados, para plantear las cuestiones que vengo exponiendo. El peso de la aventura folletinesca y su imbricación con la cotidianidad regional en un amplio mapa de costumbres, mitos y creencias, donde la nación se construye en la diversa experiencia cultural de lo tradicional popular, si bien podrían volver inverosímil la lectura de *María*, en realidad su ausencia nos advierte acerca de los riesgos de *homogeneizar* las experiencias literarias hispanoamericanas. Pienso aquí en novelas como *Los bandidos de Río Frío* (1888-91) de Manuel Payno, entre otros importantes ejemplos posibles.<sup>38</sup>

Esta puntualización se abre a diferentes asuntos, uno de los cuales conduce a las aseveraciones de Ángel Rama sobre la gran fragmentación en la producción literaria latinoame-

ricana, que obtura las posibilidades de concebirla como un todo homogéneo, ya que surge de una sociedad dividida en clases y grupos portadores y creadores de diferentes sub-culturas, los cuales a su vez generan públicos sin lazos ni nexos de comunicación entre sí. Rama está planteándose aquí los estatutos que fundamentarían hablar de una literatura hispano o latinoamericana, dentro de un proceso en el cual deberían entretorse las diversas tradiciones culturales, es decir, se embarca en una empresa que en las últimas décadas se ha encarado insistiendo en esa heterogeneidad cultural y en la necesidad de investigar el modo en que opera en los discursos que de tal heterogeneidad provienen tanto como en los que sobre ella se construyen.<sup>39</sup> Las tradiciones de lecturas, además, se van ensamblando de modo diferente en cada región.

Podemos pensar entonces en una trama de prolegómenos para cumplimentar esos estatutos, entre los cuales la relevancia de los lectores y la lectura tanto como la edición y distribución del impreso ha ganado terreno en las investigaciones de los últimos años. Algunas de ellas atemperan las preocupaciones de Ángel Rama, en el sentido de que si bien muestran la constitución de un mercado, con desigualdades significativas entre los distintos centros, en el cual se diversifican los circuitos y la oferta cultural sin clausurar las fracturas, dan cuenta al mismo tiempo de las contaminaciones y cruces que tiñen a la cultura letrada y a la popular —más evidentes en niveles nacionales y regionales, más difíciles de afirmar mecánicamente en los ámbitos hispanoamericano y latinoamericano. Dichos cruces y mezclas, dichas interacciones, más allá de la ignorancia y de los rechazos entre la “alta cultura” y las formas populares, sujetas a la historia de concepciones estéticas, ideológicas y culturales, evidencian también impregnaciones y amalgamas tanto en las formas de sociabilidad como en las expresiones culturales, al mismo tiempo que actúan en reorientaciones o reconstrucciones identitarias difíciles de analizar si se las amarra sin cuidado a divisiones socioeconómicas.

En relación con esto y como marco para tratar los juicios críticos o las ficcionalizaciones de *María en la Argentina*, quiero introducir muy suscitadamente dos aportes insoslayables para nuestro tema: *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (1988) de Adolfo Prieto y *El imperio de los sentimientos* (1985) de Beatriz Sarlo.

Antes de concentrarse en su objeto, la literatura criollista, Prieto traza el mapa de lectura del período entre 1880 y 1910, cuando la incipiente modernización y la creencia ferviente en las posibilidades de bienestar y de ascenso social que traía un buen aprendizaje de la lectura y de la escritura había incrementado notablemente el público. La investigación se detiene en comprobar cómo la prensa, el folletín sentimental y la literatura criollista enmarcaban tres campos de lectura caracterizados por un número tan alto de lectores que aventajaban cómodamente a la literatura consumida por los sectores cultivados —mientras la edición normal de un libro era de 500 ejemplares, las ediciones baratas de folletines y de novelas podían llegar a unos 10.000, y se comercializaban por fuera de las bocas de expendio tradicionales.<sup>40</sup> Los textos criollistas atrajeron el consumo masivo de sectores populares heterogéneos, entre ellos a una vasta población de inmigrantes (en 1914, fecha de edición de *La maestra normal* constituían el 43%) que alimentó con esa lectura sus búsquedas de integración, del mismo modo que lo hacía la población nativa que migraba a la ciudad, empujada por los abruptos cambios de modos de vida y de trabajo en la llanura pampeana. Esta literatura —relacionada con la literatura de cordel y con expresiones semejantes en otras áreas latinoamericanas—, que se entroncaba con la gauchesca, especialmente con la obra de José Hernández —*El gaucho Martín Fierro* (1872) había vendido en seis años 48.000 ejemplares, éxito que decidió una primera edición de 20.000 ejemplares de *La vuelta de Martín Fierro* (1879)—, encuentra en los folletines de Eduardo Gutiérrez, aparecidos primero en *La Patria Argentina*, especialmente en *Juan Moreira*, un texto modelizador de esa producción criollista y, al mismo tiempo,

un referente de primera magnitud en la constitución de la literatura argentina a medida que avanza el siglo XX, sea por lazos intertextuales, sea por las polémicas en el campo intelectual acerca de la pertinencia de su inclusión en ella.<sup>41</sup> Prieto destaca así los efectos de esa producción: "Es en el espacio de la naciente cultura popular donde los signos del criollismo se ofrecen con una abundancia que llega casi a la saturación, y donde también se advierte un empuje, una temperatura emocional, un poder de plasmación que alcanza inclusive a fijar una galería de tipos que sale del universo de papel para incorporarse a la fluencia de la vida cotidiana o a calificar, con sus términos propios, diversos gestos y actitudes de la conducta colectiva. Ni antes ni después, la literatura argentina, en cualquiera de sus niveles, logró semejante poder de plasmación."<sup>42</sup>

El éxito de la "argentinización" y de los planes educativos no fue suficiente para tranquilizar a los grupos de poder tradicionales ante la emergencia de estos nuevos actores en el ámbito de la política, del trabajo y de la cultura. Los peligros, o los beneficios, del proceso hallaban un campo simbólico de significación en los discursos preocupados por la identidad nacional y los modos de vida propios, los cuales, como es de esperar, están presentes, de una manera o de otra, en prácticamente todas las novelas hasta después de la primera guerra mundial, cuando las expectativas de progreso de los nuevos sectores han cuajado ya en el desarrollo de una clase media que encuentra una oferta muy amplia en el mercado, por la diversidad de títulos, temas e intereses y la multiplicación de las ediciones baratas españolas (Maucci o Sempere) y nacionales.<sup>43</sup>

A la Biblioteca de La Nación, en la que me detendré en el capítulo siguiente, se agregan muchas otras importantes por las grandes tiradas o por la programación de sus colecciones, como la editorial Tor (1914) o Claridad (1922), y las destinadas específicamente a obras nacionales, como La Cultura Argentina (1915), dirigida por José Ingenieros, y La Biblioteca Argentina (1915) de Ricardo Rojas. Comienzan tam-

bién a adquirir cada vez mayor presencia las bibliotecas populares, municipales, de partidos políticos, de clubes y sociedades de fomento, de centros católicos, que, al mismo tiempo que contribuyen al tejido de nuevas redes sociales y a la formación de lectorados diversos, inciden en los valores simbólicos otorgados al libro y a la cultura letrada, si bien, según las investigaciones, "a pesar de la proliferación de las bibliotecas, los testimonios de la lectura distan de ser abrumadores".<sup>44</sup> Pero ya estamos en el ámbito de las historias narradas por *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt, que trataré en el capítulo ocho, y por *La traición de Rita Hayworth* (1968) de Manuel Puig, con que concluye éste.

### Tigres de papel

*—Yo no creía en nada, pero leí Miércoles Santo y me convertí. Fui a confesarme y le conté al sacerdote cómo ese libro me había hecho recuperar la fe. Y el confesor me contestó que no lo asombraba porque muchas personas le habían dicho lo mismo.*

*Manuel Gálvez, Entre la novela y la historia*

De confesión en confesión Manuel Gálvez se complace con los efectos piadosos de su narrativa en 1930, fecha de edición de la novela citada en el epígrafe. Repercusión había logrado mucho antes, si bien alentada a veces por el escándalo y las polémicas como con *La maestra normal* (1914)<sup>45</sup>, en la cual *María* abre las representaciones de la lectura, habiendo ya perdido su virtud de servir de freno al desborde de la sensualidad femenina, de inducir a la valoración de lo propio, de la literatura o de modos de vida tradicionales. Son textos nacionales los encargados de estas dos últimas funciones en la novela de Gálvez.

Como para despejar cualquier resquicio al malentendido, el narrador fuerza a la protagonista a dejar en claro la finalidad pedagógica, disciplinante, de *La maestra normal* al preguntarse "¿Por qué caen las mujeres?" y a responder con la fábula de su propia vida. El extravío, sin embargo, tiene alcances mayores en esa sociedad aluvional sin rumbo, de identidad enajenada como consecuencia de políticas liberales equivocadas que han puesto en riesgo la tutela adecuada para esos pilares de la nación —el niño, la mujer, el pueblo—, las tres figuras fundamentales de la mitología decimonónica, condensadas aquí en la degradación de la imagen más idealizada de la inserción de la mujer en el trabajo, la de la maestra, cuya caída es resultado de la enseñanza laica y del alejamiento del catolicismo.

El encargado de certificar con argumentos lapidarios los avatares del relato, Gabriel Quiroga, alter ego del autor<sup>46</sup>, sustenta como salvación de la literatura y la cultura nacionales el volverse —replegarse—, adentrarse en el territorio argentino, cuyas raíces y fundamentos se encontraban aún al resguardo de la "literatura de mulatos", de inmigrantes, que se habían apoderado vertiginosamente del litoral. La novela funciona como advertencia del avance de esa verdadera epidemia hasta el interior de genuinas tradiciones de familia y religión.

En *El diario de Gabriel Quiroga* había rechazado Gálvez la literatura criollista de consumo masivo a partir de estigmatizar el "moreirismo".<sup>47</sup> Ahora, en *La maestra normal*, desconfía totalmente de las competencias generadas por la lectura de la novela sentimental (y en ella *Maria*), que cubría la apetencia de lectura de un muy amplio lectorado femenino, la convertía en actividad cotidiana e iba asegurando destrezas a ese nuevo público lector que él mismo Gálvez intentaba cautivar —en su doble sentido— con ese género y con una historia también sentimental. Desecha, al admonizarlo, ese campo de lectura que analiza Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos*, constituido por quienes en muy alto número leían los novelines de periodicidad conti-

nua de las colecciones *La novela semanal* o *La novela del día*, cuyas tiradas podían alcanzar los 200.000 ejemplares.<sup>48</sup>

En un pueblito perdido de la provincia de La Rioja, la normalista Raselda lee y relee la novela de Isaacs: "En los veranos, algunas amigas que pasaban en aquel lugar le prestaban novelas. Le entusiasmaban las tristes, las que hacían llorar. —¿Y qué novela la hizo llorar más? —¡Ah! *María*, de Jorge Isaacs. La había leído cuatro veces. La primera vez, cuando estaba en la escuela. Siempre se acordaba de aquella larga noche que pasó en vela hasta concluir el libro. ¡Cuánto había llorado! Y sonreía recordando para sí que, al acabar la última página, besó las tapas del volumen y que después se durmió con el libro contra su pecho. Tuvo un sueño poético, donde era la heroína de unos amores desgraciadísimos hasta que terminó su vida devorada por los tigres en una selva fantástica." (p. 123).

Leer, pasar la noche en vela leyendo feliz y llorando. Puesta en escena de la extraña magia de la lectura: el libro atrapa, comparte el lecho y se acurruca en el cuerpo que se abandona —en la lectura, en el sueño— hasta ser devorado por el tigre de papel. No se trata ya de qué se lee sino de la pose para hacerlo, pues aquí pareciera que el soporte se corporiza incitando a la promiscuidad en que puede desbordar la lectura a solas, reforzada además por las provocativas imágenes de cuadros, grabados o propagandas reproducidas de continuo por la prensa y el impreso. En el "sueño poético" premonitorio y amenazante (siniestra e inesperada ensoñación de la naturaleza paradisíaca del Cauca), el tigre cazado por Efraín se yergue —consustanciado con el narrador— para censurar (por las consecuencias) una emoción demasiado transferida a lo corporal.

La lectura impertinente desvanece la recomendada: *María* deja de ser apropiada para cualquier lector; se la cancela como lectura adolescente por los modos incorrectos de leerla y de leer, sea porque se ha comprometido en demasía el cuerpo, sea porque no se saben apreciar sus valores estéticos y

morales, si bien estamos ante una adolescente pueblerina carente de capital social y de una biblioteca propia, con aptitudes sin embargo que deberían garantizar sus estudios regulares de magisterio. Es más, pareciera volverse peligrosa, porque si pronto cae Raselda en esos "textos de la felicidad" analizados por Beatriz Sarlo, prometedores de amor y dicha como los folletines de Carlota Braemé, que poco después entusiasman a Raselda, es la ingenua María quien desencadena el arrobamiento en la lectura malsana, invasora, que vuelve aun más apto el terreno abonado por la herencia materna y el medio, la escuela normal ("la peor de las plagas"), ya que la vida provinciana, si bien navega entre la monotonía, los chismes y la mezquindad, es el único espacio abierto a la reparación del pecado.

En realidad, la caída de Raselda va más allá de la lectura desprevenida de la inexperta. Es un estigma, sella su destino la fatalidad anclada en sus estrechos vínculos con la novela, en cuanto género literario predilecto y liberado de control: el "nombre de novela" y "la vida de novela" de Raselda y otros personajes entrañan significaciones desgraciadas y tienen de bovarismo una percepción de la que solo unos pocos se salvan. Sin dar respiro al lector, el didactismo de Gálvez satura la narración con historias de alienación de lo propio, desafiando al fantasma del fracaso de la novela misma —de *La maestra normal*— en el empeño por emular a su modelo, *Madame Bovary* de Flaubert.

Si por una parte la pasiva y sensual Raselda cae en las redes engañosas del seductor Solís —pobre, hijo natural, normalista y lector como ella—, este aspirante a escritor logra sin embargo superar momentáneamente el "materialismo" aprendido en la prestigiosa escuela pública (laica) de Paraná.<sup>49</sup> Pero no es lector inexperto sino desviado por desajustes de conducta. Lee de a ratos y distraídamente lo aconsejable: *Mis montañas* (1893) de Joaquín V. González le habrían descubierto los valores soterrados en lo provinciano, capaces de curar su tuberculosis (aparentemente fruto de su sensualidad licenciosa) y sus devaneos estéticos hacia lo "afrancesado".

En cambio Raselda y la mayoría de las mujeres de la novela, que poseen el hábito de leer, encarnan lo que Nora Catelli llama "mentalidad folletinesca", es decir, son representantes de una actitud inmadura ante la cultura, propia de la heroína decimonónica: así considerada, la "mala lectura", en realidad la "lectura irrespetuosa", reside no solo en el abandono de la sensibilidad femenina adecuada, sino también en reducir lo que se lee a una identificación superficial que diluye las jerarquías literarias.<sup>50</sup> Si bien no escapan a esta incapacidad escritores y lectores aptos, la novela pone en boca de las docentes la descalificación de la lectura femenina,<sup>51</sup> para introducir el discurso de Gabriel Quiroga (y las ideas de Manuel Gálvez) sobre la función formativa que debería cumplir en la educación la literatura argentina (representada sobre todo por *Martín Fierro* y la gauchesca, tanto como por un escritor contemporáneo, seguramente Leopoldo Lugones): "Se hacía indispensable inculcarles que la literatura era un 'valor' tan real como el trigo y el ganado. De ese modo se combatía el materialismo que se estaba adueñando del país. Además convenía enseñar a los niños cómo en nuestros paisajes, en nuestra historia, en nuestra vida, había magníficos elementos literarios, una materia prima tan rica y virginal como no la poseía tal vez ningún país del mundo." (p. 204. La bastardilla es mía). La tutela del mentor tambalea tanto como la "materia prima" "virginal" sobre la cual se habían asentado las bases del nuevo pacto económico de los liberales desde los ochenta.

### No asumir la primera persona

*"María", La más divina de todas.*  
Manuel Puig

Manuel Puig echa por tierra el miserabilismo de Manuel Gálvez quien, como propietario de una voz narrativa infali-

ble, juzga las diferencias como carencias y las alteridades como diferencias.<sup>52</sup> Como en otras novelas suyas, *La traición de Rita Hayworth* (1967) focaliza el libro desde el lector y desde allí despliega, hiperbolizándolos, múltiples estereotipos sobre la "manía", sobre la buena manía de la lectura —destroza los ojos, alimenta al "comelibros", enloquece, secunda la seducción amorosa.<sup>53</sup>

Estamos en los años sesenta, cuando efectivamente la cultura de masas ha transformado las modalidades de acercarse a lo impreso. Ellas a su vez se revierten sobre las significaciones que se quieren dar, especialmente al libro, cuando se lo inserta en los relatos en razón de nuevas concepciones estéticas, estrechamente relacionadas en este caso con el pop-art y el camp, ambos atravesados por las tensiones entre los valores concedidos a la "alta cultura" y la "cultura masiva", que comprometen el destino de la literatura y fuerzan a darles respuesta desde ella. Detrás de ese narrador dispuesto a no asumir la primera persona, Manuel Puig descalabra al mismo tiempo los modos de autorizarse tanto como las jerarquías. Voces y personajes anónimos de clase media, definidos por sobrenombres y por sus roles familiares y sociales, imprimen, aliados con los de la voz narrativa, sus tonos y su estilo a la novela, en tanto imitan, reproducen, y es su espacio limitado para re-crear, las fábulas, los íconos, los géneros, de un seductor mercado de consumo que ha multiplicado la oferta alterando las divisiones de gusto y rango.

Se lee, y se dice que se ha leído mucho en *La traición de Rita Hayworth*. También se escribe: diarios, cartas, composiciones literarias, anónimos, cuadernos de pensamiento... Se quiere ser artista. Los personajes se apoderan del "arte de contar", de volver a contar libremente lo leído o lo visto, resignificando la fruición estética. Las conversaciones de Toto sobre sus lecturas de Chejov o de Thomas Mann con la pianista solterona, cuyas fantasías de artista fracasada son un buen índice sobre el tratamiento del tema, ponen en escena una de las vías tradicionales de "la formación del escritor" a

lectura de los libros  
solo en el libro

través de su contacto con los modelos de la alta literatura. La novela puede enfocarse desde esta cuestión, sobre todo si se atiende a la flexión autobiográfica presente en ella.

José Luis de Diego vuelve a interpretarla como una anti-novela de aprendizaje, atento a las implicaciones entre género literario y género sexual, y cita el episodio en que Herminia, la pianista, deja de lado *La montaña mágica* porque la "agobia empezar una novela tan larga."<sup>54</sup> Me interesan aquí los lazos que pueden establecerse con *Solo los elegantes encuentran mándragora* de Armonía Somers, considerada al final del libro, la cual también pareciera apartarse de la novela de Mann, ejemplo evidente de la "alta literatura" contemporánea, acercándose a Puig por sus concepciones acerca del poder del arte y, a través de ellas, por el poder dado al mismo tiempo al bovarismo y a la libertad del lector, recurriendo, estrictamente en el caso de Somers, a la productividad del folletín. Puig más bien elige un "clásico" hispanoamericano que ha alcanzado una lectura masiva: entre los chismes, las habladurías y las conversaciones anodinas de diálogos inconclusos, corroídos por los silencios, *María* atraviesa con pie firme la fábrica de sueños y de estereotipos modelizados por el cine de Hollywood, por radioteatros y boleros de las décadas del treinta y cuarenta, en un pueblo argentino de la provincia de Buenos Aires.

*Pablo y Virginia*, *Los hermanos Karamazov*, *El hombre que ríe*, *Marianela*, *Los miserables*, comparten con *María* esta inmersión hasta confundirse con el folletín como esos grandes relatos decimonónicos, por los que asoma algún clásico inobjetable —*Romeo y Julieta* de Shakespeare. Puig retoma esos textos canonizados sobre todo por sus innumerables lectores, más que por las instituciones (aunque lo hayan sido), presentándolos ya completamente apropiados por el consumo masivo, resguardados además por las bibliotecas públicas, las cuales no han perdido su rol de distribuidoras de lectura (los personajes no cesan de valerle de ellas), pero solo como reservorios mudos. Es difícil no pensar estas obras como "folletinizadas" en la novela por el modo en que son

leídas (salvo si se revierte o se revisa la experiencia de lectura del folletín desde las celebraciones del camp)<sup>55</sup> y es posible que se nos esté hablando de la persistente potencia del folletín.

María, "la más divina de todas", surge como la predilecta, como si se la liberara del respaldo que, entre los años treinta y cuarenta —cuando transcurre la historia de *La traición de Rita Hayworth*—, recibe con motivo del centenario del nacimiento de Isaacs, respaldo que congela la productividad de su lectura con el homenaje oficial anodino de las instituciones escolares que infantiliza aun más a *María*. En Uruguay, por ejemplo, una ordenanza ministerial dispuso que en las escuelas públicas los maestros explicaran la significación continental de la obra, en tanto en Buenos Aires, la tapa de la muy difundida revista para niños *Billiken* presentaba a una nena leyéndola y llorando.

Pero desde la puerta entornada por donde escucha Puig, *María* es consagrada porque ha podido vencer ahora a una rival inesperada, Rita Hayworth, una "artista linda pero que hace traiciones" (p. 88), en un relato de traiciones y frustraciones cotidianas. La super-star de Hollywood, cuyos íconos e historias son alimento incesante de la experiencia, hábiles disparadores de sueños y modelizadores de los objetos de deseo, comparte el mito con una *María* que acompaña sin sobresaltos las diversas prácticas culturales masivas, donde se disuelve la doble lectura que veníamos considerando y permanece el privilegio de la lectura femenina.

No hay en *La traición de Rita Hayworth* lecturas ilegítimas —se juega más bien con tales imposiciones. La lectura es una práctica abierta a la constitución de los sentidos de un texto (no a su reconstrucción), signos de itinerarios subjetivos en los cuales no se descarta la lectura ingenua. Ni lectura errónea de un objeto estético, ni lección de conducta. Se pliega obediente a las fabulaciones que muy diversas lectoras hacen de su historia, a las identificaciones y al llanto que provoca como a la función de intermediaria amorosa o se convierte en resguardo de la caída, con un éxito buscado

en vano por quienes la auspiciaban como modelo de moral femenina. Si bien la novela de Puig ficcionaliza los estereotipos de cómo ha sido leída *María*, tiende a representar el efecto del drama amoroso o el final trágico en sus lectores, más que a la muchacha inocente. Así procede también en las otras lecturas ficcionalizadas con cierto detalle, como *Marianela* y *Romeo y Julieta* (en este caso se trata de una espectadora). Pero sobre todo se escoge la *lectura irreverente*, la lectura que se manifiesta a través de una fabulación tan libre de las identificaciones que llega a tergiversar la enfermedad de María o su casta relación con Efraín, allí donde ficcionaliza a un lector rebelde a las imposiciones de la historia narrada para hacerla coincidir con, o para idealizar, la propia historia compensándola ("La pobre Celia era buenísima, pero cuando la atendí en el hospital ya no había nada que hacer ¿leiste 'María', Paqui? Muere también tuberculosa ...", p. 188) con imagerías que tuercen los destinos trágicos (de *Marianela*, de *Romeo y Julieta*).

Sería difícil pensar a estos materiales como "subliterarios" o "subculturales". Son más bien residuales, y su uso, decididamente muy presente en la novela, no se distancia de la de un lector común, con poca competencia literaria, cuyas lecturas se hace difícil denominar "triviales". Tampoco sería el caso de un *uso adaptativo*, de un ejemplo de *uso desviado* como lo piensa Michel de Certeau,<sup>56</sup> con tácticas enfrentadas a lo previsto para los consumidores; es más, opera justamente con la repetición, con los estereotipos, pero insistiendo en la novedad de la mezcla y de las interacciones entre los productores de bienes simbólicos y sus receptores en el complejo y dinámico entretendido en el cual se perfilan, entre otros actores, la industria cultural y las instituciones. Estamos frente a una apelación al terreno común de lo heterogéneo en tanto constitutivo de los artefactos artísticos, entendido como una activa simultaneidad de lo emergente y lo residual en una formación cultural en la que se niegan los efectos reductores de —y los prejuicios con que se visualiza— lo dominante.

Se podría pensar también en una valoración de la lectura a partir de la preferencia de Albert Thibaudet por el término *liseur* en lugar de *lecteur*, valiéndose de la recuperación del sentido que la lectura tenía en *Don Quijote*: "le liseur de romans est devenue le viveur de romans et le viveur de romans est devenue le viveur de la propie vie, mais de la vie idéale, de celle que demandait à être accouchée par un effort héroïque."<sup>57</sup> Este modo de leer se percibe también en el tratamiento de *Romeo y Julieta*, similar al de *María*, aunque en la novela se aclara que la obra de Shakespeare se ha visto en el teatro y en el cine, en la versión de Cukor. En buena medida ambas se entran con el relato de Toto de la película *El gran Ziegfeld*.

Sin desatender a imposiciones de verosimilitud (y al lector de la novela, quien podría seguir esas representaciones de la lectura por la difusión de dichas obras), además de la pertinencia por lo sentimental y su apertura al melodrama, se podría pensar que se escogió a *Romeo y Julieta* y a *María* por el cruce ya complejo de estos dos "clásicos" con un objeto decididamente kitsch como es la película mencionada. Pero el esfuerzo heroico señalado por Thibaudet solo es posible aquí en tanto supervivencia en un mundo alienado y autoritario, en el cual los dramas aletargados por las tareas domésticas y por los chismes se vuelven melodramas al amparo de las novelas sentimentales y de las películas. Los conflictos y frustraciones buscan atajos en el bovarismo, también en la evasión o la ensoñación, atajos que no alcanzan a amortiguar la amenaza del olvido, porque leer o ir al cine supone siempre conversar sobre ello, contar, sorteando así, aunque precariamente, los lugares comunes y las banalidades de la conversación. Situaciones sin salida, melodramáticamente vividas, derivan en la idealización de la tragedia, esa expresión de la más alta literatura que todavía se puede imaginar en el infeliz final de la modesta *Marianela* de Pérez Galdós: "Marianela en un pozo donde no la encontraron más y la comieron las ratas salvajes ... mejor un pozo, que si te colgás de un árbol perdido de la pampa hay ojos de pájaros,

de golondrinas que pasan, y en el mar peces que no cierran los ojos ni siquiera para dormir" (p. 195)

Cerramos ahora *María*, y con ella una de nuestras "grandes novelas", pero para finalizar el capítulo quiero recordar las reflexiones de Dominique La Capra sobre el canon y la crítica al canon. Claro que enfocados desde nuestra historia intelectual, respecto de "la creencia casi ritual" de que la consagración del canon contamina la pertinencia de una obra y que el camino es encaramarse en un canon alternativo, representativo porque disuelve las exclusiones, en vez de apostar a la discusión sobre su necesidad y pertinencia, tanto como a los valores que involucra, y al uso que de lo canónico hicieron las élites —en ellas nosotros mismos.<sup>58</sup>

Por otra parte, ha dado posibilidades a nuevos planteos y replanteos de estas cuestiones el trabajo de recopilación y edición de textos poco accesibles y prácticamente ignorados para muy diversos lectores. Tal actividad ha puesto a disposición en las últimas décadas la producción de figuras de relevancia primordial, como, asimismo, los cambios en las interpretaciones de los lazos entre el poder y los discursos, entre las muchas direcciones abarcadas por los estudios culturales. Solo quiero validar mis afirmaciones con los aportes de dos críticos de significación. En "Simón Rodríguez: El hombre entre la historia y la ficción", Domingo Miliani señala, entre otros ejemplos de parecida envergadura, que las obras de Simón Rodríguez alcanzaron edición venezolana recién en 1954, en tanto hubo que esperar hasta 1975 para el rescate de sus obras completas. A su vez, en "El Parnaso es la nación o reflexiones a propósito de la violencia de la lectura y el simulacro", Hugo Achugar, retomando ideas expuestas en *La biblioteca en ruinas*, insiste en la relectura imprescindible desde perspectivas actuales —los nexos entre el poder y el discurso de la memoria— de las tradiciones de lectura.<sup>59</sup> La tradición, por otra parte, busca representar una continuidad —fruto de un proceso de selecciones y nuevas

canon el canon, su producción y su función en un mundo de diversidad cultural, en la cultura lo esencial es el acto, la acción, la afirmación es el acto.

selecciones— sustentada en el deseo que surge de relaciones sociales concretas.<sup>60</sup>

Y no es menos importante el hecho de que, con distinta intensidad en los diferentes ámbitos de América Latina, por cierto con el trasfondo de los problemas de la sociedad en su conjunto, la cuestión del canon no se diluye, impone discutirlo, repensarlo porque en distintas instancias nacionales está presente; interactúa estética y culturalmente en medio de situaciones cambiantes, en buena medida inéditas, de un determinado campo intelectual, del mercado y los medios de comunicación masivos. Beatriz Sarlo trae el tema a primer plano al reflexionar sobre la significación de nuestro discurso crítico en las prácticas simbólicas, colocándose en el terreno inseguro, pero decisivo, de la encrucijada a atravesar. Desechando antagonismos estériles, revisa la función positiva de los estudios culturales ante las tensiones y conflictos propios de la escena pública de los últimos años en América Latina (la transición democrática, los profundos cambios tecnológicos, los nuevos mapas de miseria, etc.) y, en una dimensión más general, regresa a la función social del crítico literario y a la tarea que específicamente le compete, por ello irrenunciable, de preguntarse sobre “el lugar de la literatura” y sobre los valores estéticos, en una realidad como la actual, marcada por definitivas transformaciones en los modos de ser de escritura y lectura —“Se sabe que nos estamos moviendo hacia y dentro de la videoesfera y que el espacio público y los escenarios políticos públicos pueden ser considerados hoy una arena electrónica.”<sup>61</sup> El canon no cesa de rondar todas estas cuestiones. Desde una posición similar, también Ottmar Ette, en “Heterogeneidad cultural y homogeneidad teórica”, vuelve a la función simbólica y social de la literatura, y desde allí al trabajo del crítico: “La literatura dista mucho de ser condenada necesariamente a un lugar periférico en las actuales discusiones de las nuevas teorías culturales: descentrada y descentrante, contiene y reelabora un saber que va más allá del de los especialistas: su saber y su sabiduría son otros”.<sup>62</sup>

## Notas

<sup>1</sup> Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 230. Véanse sobre el tema: Mignolo, Walter, “Canons A(nd)Cross-Cultural Boundaries (Or, Whose Canon Are We Talking About?)” en *Poetics Today*, vol. 12, n. 1, primavera de 1991; del mismo autor: “Canon and Corpus: an Alternative View of Comparative Literary Studies in Colonial Situations” en *Dedalus*, n. 1, dic. de 1991 y “Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina” en *Nuevo Texto Crítico*, a. VII, n. 14-15, 1994-1995; Moraña, Mabel, *Literatura y cultura nacional en Hispanoamérica (1910-1940)*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1984; Núñez, Angel, *El canto del quetzal. Reflexiones sobre la literatura latinoamericana*, Bs. As., Corregidor, 2001; Rojo, Grinor, *Diez tesis sobre la crítica*, Santiago de Chile, LOM, 2001; Wentzlaff-Eggebert y Martin Traine, ed., *Canon y poder en América Latina*, Colonia, Universidad, 2000.

<sup>2</sup> Véase mi artículo “Algunas consideraciones sobre el canon latinoamericano” en Susana Cella, comp., *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 87-105.

<sup>3</sup> *Suma de Venezuela*, Caracas, Monte Avila, 1998, p. 128.

<sup>4</sup> En carta del 16 de marzo de 1925 Pedro Henríquez Ureña le comenta a Alfonso Reyes la lista de los “clásicos”, así los llama, que deben leer los alumnos de tercer año de la escuela secundaria argentina, entre los cuales está *El cazador* del mismo Reyes. Entre las latinoamericanas figuran obras todas recientes: *La gloria de don Ramiro de Larreta*, *Los Caranchos de la Florida* de Lynch, *Raza de bronce* de Alcides Arguedas, *Barranca abajo* de Florencio Sánchez, *Juvenilia de Cané* y *Mis montañas* de J.V. González. El 23 de agosto de 1930 le comenta también a Reyes el plan de editar los Clásicos de América con Pedro Sáinz (“La colección no tendría más que 30 obras”), así como sus dudas acerca del nombre de la colección, Clásicos de América (“¿Estará bien la palabra para autores que llegan hasta el siglo XX?”), y sobre las inclusiones propuestas, de autores y de obras de esos autores, flanqueadas con frecuencia por signos de interrogación. En carta del 5 de enero de 1933 Mariano Picón Salas, ya viviendo en Santiago de Chile, le comenta a Alfonso Reyes sobre su deseo de editar una “Colección de escritores de América” que, favorecida por el precio del libro chileno por entonces, podría lograr “un amplio mercado continental”. Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, *Epistolario íntimo*, Santo Domingo, Universidad Nacional, 1983, vol.3, p. 276.

<sup>5</sup> “La literatura mexicana y la experiencia comunitaria” en *Revista Iberoamericana*, n. 148-149, julio-diciembre 1989, p. 605.

<sup>6</sup> Rufino Blanco Fombona, *El hombre de hierro*, Caracas, Monte Avila, 1972, p. 10.

<sup>7</sup> Véase Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, pp. 174-175.

<sup>8</sup> La cita corresponden a las páginas 9 y 18 de la edición de Madrid, América, s.f.

<sup>9</sup> Cito por la edición de Washington, Sudamericana-Literal Books, 1992, p. 49.

<sup>10</sup> Fragmento del artículo de José María Vergara y Vergara de 1867, utilizado como prólogo a la segunda edición de *María*.

<sup>11</sup> Señala Germán Arciniegas: "Para muchos, *María* es el mensaje de aquel siglo que se salva (se refiere, como es obvio, al XIX). Todos los tratadistas de la literatura latinoamericana lo reconocen. Enrique Anderson Imbert, Alberto Zum Felde, Luis Alberto Sánchez, Arturo Torres-Rioseco, Fermín Estrella Gutiérrez, saben y lo han dicho, que *María* es una pieza esencial dentro de la novelística de entonces. Hay que tomarla como obligado punto de referencia. Lo mismo se advierte en los libros que hoy se escriben en Italia, en Francia, en Inglaterra, en Estados Unidos, en Alemania, en España, sobre esta materia. ... La Unesco publicó la traducción francesa de *María* como una de las obras representativas de nuestra literatura y encomendó su traducción a Matilde Pomés, la más calificada traductora francesa de libros en lengua española. Edmond Verdecamen, de la Academia Belga, al presentar el libro a los lectores franceses, señaló el hecho ... de que *María* abre en más de un sentido el camino a la novela que luego va a escribirse en América." En *Genio y figura de Jorge Isaacs*, Buenos Aires, Eudeba, 1967, pp. 86-87.

<sup>12</sup> *Obras completas*, Madrid, Excelsior, 1968, vol. 4, p. 866.

<sup>13</sup> Vale la pena tener presente cuánto aplanan las colecciones de "clásicos" las enormes diferencias de la recepción de obras que ingresan a nuestro imaginario como compartiendo similar difusión. Tomo como ejemplo otra novela colombiana, *Manuela* de Eugenio Díaz. Comenzó a aparecer como folletín en 1858, accede al libro en 1866 y recién se la reedita en 1889. Seymour Menton en *La novela colombiana. Planetas y satélites* aclara que "La consagración definitiva de *Manuela* en Colombia data de 1965, año de la edición Bedout que ha sido reimpresa once veces en doce años. Fue llevada a la televisión en 1977." Como en muchos otros casos, la novela de Eugenio Díaz llega a un público nacional relativamente amplio en la segunda mitad del siglo XX, apoyada por la constitución de cánones nacionales que aseguraron su ingreso sobre todo a las instituciones educativas.

<sup>14</sup> Alfonso Reyes, "Cartas de Jorge Isaacs" en *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, v. 8, p. 333. *María* se editó en México en 1871, 1873, 1875 y 1878.

<sup>15</sup> "De la lecture comme production de sens" en *Pratiques de la lecture*, ed. cit., pp. 89-99.

<sup>16</sup> Ob. cit., p. 253.

<sup>17</sup> Cito por la edición de México, Jus, 15° ed., 1983, pp. 90-91.

<sup>18</sup> Luciano Rivera y Garrido, *Impresiones y recuerdos*, Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1946, vol. 2, p. 123.

<sup>19</sup> Ibidem, pp. 124-127.

<sup>20</sup> Cito por Sosnowski, Saúl, comp., *Lectura crítica de la literatura latinoamericana. Inventarios, invenciones y revisiones*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996, vol. 1, p. 191.

<sup>21</sup> "El mal de *María*: (Con) fusión en un romance nacional" en *Modern Language Notes*, vol. 104, n. 2, marzo de 1989, p. 439.

<sup>22</sup> La cita, inconclusa, corresponde al *Diario Ilustrado* de Caracas del 9 de junio de 1899. Proviene de Roldán Esteva-Grillet, *Para una crítica del gusto en Venezuela*, Caracas, Fundarte, 1992, p. 53.

<sup>23</sup> Klaus Meyer-Minnemann, "Mundo novelesco, efecto de lo real y literariedad en *María* de Jorge Isaacs" en Hans-Otto Dill, Carola Gründler, Inke Gunia y K. Meyer-Minnemann, ed., *Aproximaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt, Madrid, Verweut Verlag, 1994, p. 136. La valoración de Mejía Duque también enfatiza la función de la novela en la constitución de un público moderno competente: "En su novela, Isaacs da un salto estético por sobre los aficionados de El Mosaico; no exactamente para situarse en las coordenadas narrativas del siglo XX, pero sí -lo cual ya es bastante- para alcanzar la contemporaneidad romántica del siglo XIX ... Isaacs noveló en forma que hacía válido su texto entre lectores avezados." (*Gaceta*, n. 26-27, Bogotá, abril de 1995, p. 18.)

<sup>24</sup> En *El Porvenir Literario*, de Buenos Aires, a. 1, n. 3, de 1° de octubre de 1872, E.L. Holmberg empieza su relato "Clara" exaltando la lectura de la novela de Isaacs ("esa joya de nuestra literatura"), definida nuevamente como adecuada lectura adolescente -la llama "la Biblia de los corazones de veinte años". Promoviendo la reciente edición en libro de Igón Hnos (1879), *El Álbum del Hogar* publica el soneto "María. De Jorge Isaacs", firmado por las siglas A.N.V. (30 de marzo de 1879).

<sup>25</sup> *María* apareció por primera vez en Argentina como folletín en la *Revista Argentina*, a partir de fines de setiembre de 1870. Véase en Rafael A. Arrieta, *La ciudad y los libros*, ed. cit., el relato de la lectura de un artículo crítico sobre la novela de Isaacs del presidente Nicolás Avellaneda en reunión de ministros (pp. 149-153).

<sup>26</sup> Bartolomé Mitre, "Letras americanas" en *La Biblioteca*, a. II, t. IV, abril-junio de 1897, pp. 62-63 y 70. Agradezco a la profesora Verónica Delgado de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata este dato.

<sup>27</sup> Rubén Darío, *España contemporánea*, París, Garnier, 1901, p. 335.

<sup>28</sup> Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras. Crítica literaria. I*, México, UNAM, 1959, p. 218.

<sup>29</sup> Véase *Revista Azul*, t. III, n. 11, 14 de julio de 1895, p. 175.

<sup>30</sup> *Historia de la lectura en México*, ed. cit., p. 245.

<sup>31</sup> Respecto de la significación del personaje de Goethe, véase el artículo de Olga Uribe "Lucía Jerez de José Martí o la mujer como invención posible" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, a. XV, n. 20, Lima, 1989, pp. 25-38.

<sup>32</sup> Véanse en el artículo de Marcela Zanin, "El género funesto", las indeterminaciones que elude clausurar la novela de Martí. En Mónica Bernabé, Antonio José Ponte y Marcela Zanin, *El abrigo de aire. Ensayos sobre literatura cubana*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.

<sup>33</sup> En 1912, por ejemplo, el sacerdote y crítico literario Emilio Waïse (Omar Emeth), restringía los valores de *Madame Bovary* a una lección dudosa: "No niego, por cierto, que *Mme Bovary*, con toda su inmoralidad, no pueda, en ciertos casos y para determinadas personas, ser moralmente útil. De las aventuras de aquella romántica persona dedúcese con poco trabajo conclusiones aptas para desengañar a hombres y mujeres acerca de ciertas maneras de casarse y vivir. Lo mismo diría si se me interrogase acerca de *Asommoir* de Zola, cuya eficacia antialcohólica es innegable... en los abstemios."

<sup>34</sup> Más adelante agrega: "...¡Ah! Y las lecturas de *Maria*; aquellas páginas que habían recorrido también juntos, penetrándose del sentimiento y de la dulzura encantadora que palpita en esos pasajes ... Sus lágrimas habían caído sobre el libro para unirse en una sola, cuando la pasión de Efraín arranca de su alma desolada gemidos de dolor sobre las reliquias de lo que ya no existe. ¡Cómo habían comprendido ellos ese idilio, y con cuánto sentimiento habían acompañado ese dolor!" Cito por Manuel T. Podestá, *Alma de niña. Irresponsable*. Buenos Aires, Biblioteca de "La Nación", 1909, pp. 62 y 68-69.

<sup>35</sup> "Su padre, don Francisco de Ahumada, a pesar de su vida afanosa y de su catadura concreta y doméstica de hombre de trabajo, locamente enamorado de su mujer, había sido, en sus momentos de ocio, insaciable devorador de novelas francesas. Tanto en su casa de Buenos Aires, como en aquella del Mirador, los anaqueles de sus modestas librerías estaban atestados de volúmenes a la rústica, adquiridos, casi siempre, en las estaciones del ferrocarril y leídos, algunos ansiosamente, durante el viaje, como lo demostraban sus páginas cortadas con el dedo." Enrique Larreta, *Zogoibi*, ed. definitiva, Buenos Aires, Juan Roldán, 1926, p. 86.

<sup>36</sup> "En los últimos tiempos, interrumpiendo sus lecturas graves, dióse también Federico a leer con ahínco aquellas obras de ficción sentimental. Muy pronto, lo mismo que a Alonso Quijano, llenósele la fantasía de lo que iba encontrando en sus libros. Casi todos tomaban por teatro a la ciudad de donde llegaban, sin cesar, como él harto bien lo sabía, los más luminosos y altos pensamientos; pero Federico, desvanecido por tanta vana invención, comenzó a representársela, solamente, como una ciudad de placer, como la escena necesaria para la gloria galante, llegando a imaginarse él mismo, a cada paso, en París, trocado en el héroe de las más placenteras y poéticas aventuras." *Ibidem*, p. 104.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>38</sup> Véanse, entre otros, los trabajos compilados en Glanz, Margo, coord., *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte (1994)*, México, UNAM, 1997; y Olea Franco, Rafael, ed., *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, ed. cit.

<sup>39</sup> Rama, Ángel, "Literatura y clase social" en *Escritura*, a. 1, n. 1, 1976. En *Marcha* del 7 de agosto de 1964 se refería a los problemas que enfrentaba el crítico de la siguiente manera: "No hay literatura de más difícil conocimiento y sistematización que la llamada hispanoamericana. Cualquiera otra del mundo occidental cuenta ya con estructuras firmes, claros ordenamientos de valores, buenos repertorios de información, guías puestas al día y, en la medida en que pertenezcan a países de amplio desarrollo, excelentes medios de difusión y de crítica acerca de los más recientes productos. Nada parecido hay en las letras hispanoamericanas, donde las primeras y difíciles barreras están instaladas desde el comienzo, a saber, en el plano de la mera información sobre lo que se publica. Es fácilmente imaginable que en todos los restantes planos no se hace sino agudizar las complicaciones."

<sup>40</sup> En Buenos Aires aún prevalecía la situación descripta por Roberto F. Giusti hacia la primera década del XX: "la librería extranjera atraía sin posibilidad de competencia el interés de los lectores cultos. La producción argentina era pobre ... Los libros impresos en el país eran escasos. Cuando se publicaba alguno de presumible éxito (entiéndase, entre varios centenares de lectores), los libreros de Moen embanderaban con él toda su vidriera de la calle Florida." En *Visto y vivido*, Buenos Aires, Losada, 1965, p. 94. En 1916 alienta Gálvez la constitución de la Cooperativa Editora Buenos Aires, integrada por escritores, para editar obras de autores argentinos. En cinco años, con buena venta, aparecen 68 títulos.

<sup>41</sup> Todavía en 1960, fecha de edición del *Diccionario de la literatura latinoamericana. Argentina* (Washington, Unión Panamericana), no sólo se "olvida" a Eduardo Gutiérrez sino también a Eugenio Cambaceres.

<sup>42</sup> Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 19.

<sup>43</sup> Si bien los datos de los censos no revelan la real competencia de leer y escribir, debemos tener en cuenta sin embargo que en 1914 sólo el 18% de los mayores de siete años eran analfabetos en Argentina.

<sup>44</sup> Leandro H. Gutiérrez y Luis Alberto Romero, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995, p. 91. Se han publicado memorias de la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares, que proporcionan información y cuadros sobre el aumento de su reservorio y la concurrencia del público, entre otros datos.

<sup>45</sup> A raíz del intercambio polémico en el diario *La Nación* que desató Miguel de Unamuno a mediados de 1915 en apoyo de las ideas de Gálvez con "La plaga del normalismo" (8 de junio), seguido de la refutación de Leopoldo Lugones, "Por la verdad y la justicia" (13 de junio), y cerrado con las aclaraciones de Gálvez ("En defensa de 'La maestra normal'") cuatro días más tarde, se agilizó la venta de los 2000 ejemplares de la primera edición. Los artículos citados han sido recogidos por Graciela Goldchluk en "Un antinormalismo pedagógico. A propósito de *La maestra normal* de Manuel Gálvez", en Miguel Dalmaroni, comp., *Literatura argentina y nacionalismo*, La Plata, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de La Plata, 1995.

<sup>46</sup> En 1910 Gálvez había publicado *Diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*.

<sup>47</sup> *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. Estudio preliminar de María Teresa Gramuglio, Buenos Aires, Taurus, 2001, pp. 196-198.

<sup>48</sup> Buenos Aires, Catálogos, 1985, p. 19.

<sup>49</sup> La creación de las escuelas normales respondió a la necesidad de proveer de una formación idónea a los educadores en momentos de una significativa expansión de la escolaridad primaria en la Argentina. La Escuela Normal de Paraná, fundada en 1871, fue la primera de ellas.

<sup>50</sup> Catelli, Nora, "Buenos libros, malas lectoras: la enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX", art. cit.

<sup>51</sup> Un ejemplo: "El arte no les interesaba. Con seguridad no había una que hubiera leído a Flaubert, a Anatole France. Los únicos libros que ella había visto en manos de mujeres eran las vulgaridades de Selgas y de Pérez Escrich." (p. 202)

<sup>52</sup> Para la noción de miserabilísimo, véase Claude Grignon y Jean-Claude Passeron, *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.

<sup>53</sup> Algunos ejemplos: "—En la oficina me contaron que el padre está loco de atar, no hace más que faltar a las clases. Y no hacen más que leer. Ustedes no la ven a Sofía porque está siempre en la casa encerrada leyendo." (p. 12); "y me cuenta de la prima grande que está de pupila en Lincoln y les hace cosas a las monjas, de noche se levanta descalza con otras y se van algunas chicas al baño a leer novelas" (p. 79); "leer y releer las guías telefónicas de Dostoievsky la Nata ¿de qué las va? La hice arrepentir a la Nata de decir que yo era un cuadrado y me dio "El idiota" y no aguanté más de diez páginas de leer nombres y más nombres" (p. 169-70); "y se le cayeron al suelo los libros que tenía en la otra mano y corriendo salí para casa mientras los juntaba, que si me pegaba con "Los hermanos Karamazov" de tapas duras esta era la hora en que yo volaba con los ángeles al cielo." (p. 199). Todas las citas de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig provienen de la tercera edición, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1970.

<sup>54</sup> Véase "La novela de aprendizaje en la Argentina. 2da. Parte" en *Orbis Tertius*, a. 4, n. 7, 2000, pp. 15-31. Sobre esta cuestión son muy útiles los trabajos reunidos en José Amícola y Graciela Speranza, comps., *Encuentro internacional Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998; y Alan Pauls, *Introducción a Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

<sup>55</sup> Tengo en cuenta la abundante bibliografía crítica sobre Manuel Puig de los últimos años. De ellas solo citaré para esta cuestión: José Amícola, *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, Buenos Aires, GEL, 1992; Alberto Giordano, *Manuel Puig. La conversación infinita*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001; Graciela Speranza, *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Norma, 2000; Roxana Páez, *Manuel Puig. Del pop a*

*la extrañeza*, Buenos Aires, Almagesta, 1995; Ricardo Piglia, "Clase media: cuerpo y destino. Una lectura de *La traición de Rita Hayworth*" en J. Lafforgue, *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós, 1972; Soledad Bianchi, *Texto y extratexto en "La traición de Rita Hayworth"*. Tesis doctoral, Universidad de París, VIII, mimeo.

<sup>56</sup> *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, París, Gallimard, 1990.

<sup>57</sup> En *Réflexion sur le roman*, París, Gallimard, 1938, p. 251.

<sup>58</sup> Dominique La Capra, "La historia y la novela" y "History and novel" en *History & Criticism*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1985, tomado de *Trama 4*, Cuadernos de Historia y Crítica, Rosario, Facultad de Humanidades, 1999.

<sup>59</sup> Ambos artículos se incluyen en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María J. Daroqui, comp., *Esplendores y miserias del siglo XIX*, ed. cit.

<sup>60</sup> Véase Williams, Raymond, *Cultura*, Barcelona, Paidós, 1982.

<sup>61</sup> Sarlo, Beatriz, "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa" en *Revista de Crítica Cultural*, n. 15, Santiago de Chile, noviembre de 1997, p. 33.

<sup>62</sup> En *Notas*, n.1, vol. 3, 1996, p. 14.