



**Susana Emilce Zanetti**

## **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 nostalgia 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 perdida 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 a partir de 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 repetir 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 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 indiferencia (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-, desafortunada 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 Pocaterra con la lectora que, si bien prefiere a «la María de Efraim», se enfasca 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.

En ninguna novela más o menos contemporánea, en realidad hay que esperar al siglo XX, la presencia de la lectura alcanza las dimensiones de la novela de Isaacs, especialmente por la compleja carga simbólica que contribuye a condensar. 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 lectura 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 en cuanto a 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 estéticas 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 simbolizaba (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 recordar 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 acude 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 fue adquiriendo María también a partir de la imagen construida por Isaacs de sí, apoyada en el sesgo autobiográfico que dio al texto, cuidando dejar 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>), aunque ello 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 Garrido 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 Somer, 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 María. 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, etc. 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<sup>22</sup>...

El Diario Ilustrado (1899).

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 ostentosamente 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 hacerla terciar 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 relata 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 a 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. 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 pensarán 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 fabricado 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 preeminencia 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 entre siglos, oponiéndola a la de los novelistas modernos, especialmente franceses, naturalistas y

decadentes<sup>33</sup>, 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. 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 pueden volver inverosímil la lectura de María, su ausencia debería pensarse más bien de acuerdo con 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 latinoamericana, 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 subculturas, 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 sucintamente 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 también a adquirir cada vez mayor presencia las bibliotecas populares, municipales, de partidos políticos, de clubes y sociedades de fomento, de centros católicos, etc., 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 confesar 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 del 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 María), 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 armonizarlo, ese campo de lectura que analiza Beatriz Sarlo en El imperio de los sentimientos, antes mencionado, constituido por quienes en muy alto número leían los novelines de periodicidad continua 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. 23).

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 tiñen 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 desarreglos de conducta. Lee a ratos y distraídamente lo aconsejable: Mis montañas (1893) de Joaquín V. González le hubieran 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 sentado 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 infalible, 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 iconos, 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 través de su contacto con los modelos de la alta literatura. La novela puede enfocarse desde este problema, 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 *Sólo los elefantes* encuentran mandrágora 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, acércandose a Puig por sus concepciones acerca del poder del arte y, en 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 valerse de ellas), pero solo como reservorios mudos. Es difícil 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 su persistente potencia.

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, 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.

Mientras que 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 iconos 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 ficcionaliza los estereotipos de la lectura de María tiende a poner en escena más que a la muchacha inocente el drama amoroso y el final trágico, al igual que 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 manifiesta a través de una fabulación tan libre de las identificaciones hasta tergiversar la enfermedad de María o su casta relación con Efraín, ficcionalizando a un lector rebelde a las imposiciones de la historia narrada para hacerla coincidir o para idealizar la suya, compensándola («La pobre Celia era buenísima, pero cuando la atendí en el hospital ya no había nada que hacer ¿leíste 'María', Paqui? Muere también tuberculosa...», p. 188) o 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 entretejido 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 este devenue le *viveur* de la *propie vie*, mais de la *vie idéale*, de celle que demandait à être accouchée par un effort heroïque»<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 entranan con al 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 las podría pensar escogidas 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 o el trabajo mediocre 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 las conversaciones. Situaciones sin salida melodramáticamente vividas derivan a 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. Sólo 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 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 videosfera 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>.

2009 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

