

Lectores y lecturas en el Ochenta

por Fabio Espósito
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

El trabajo aborda la representación de lectores y escenas de lectura con el propósito de focalizar todo un conjunto de problemas vinculados con la ampliación y diversificación del público lector durante la emergencia de la novela moderna en la Argentina. En las siguientes obras la ficcionalización de la lectura es un recurso para analizar y debatir cuestiones como el ingreso de nuevos contingentes de lectores, pero también las transformaciones de las modalidades de lecturas, la configuración de una literatura nacional, la formación de los dirigentes, así como también la relación con la prensa periódica.

A partir de 1880, se incrementa considerablemente el número de novelas aparecidas en Buenos Aires¹, surgen algunos autores que ensayarán con el género en más de una ocasión y otros que sólo publicarán novelas. Estos primeros novelistas, que forman parte de la cultura letrada, a pesar de no adoptar aún un perfil profesional, comienzan a cultivar el género de una manera más o menos sistemática. En este sentido, es posible distinguir una serie de textos, acaso los que corrieron mejor suerte en la historia literaria, cuyo eje principal incluye las cuatro novelas de Eugenio Cambaceres, *Juvenilia* de Miguel Cané, *La gran aldea* de Lucio V. López, *Fruto vedado* de Paul Groussac y *Ley social* de Martín García Mérou. Pero también es posible reconocer en el margen de la serie un lugar para *¿Inocentes o culpables?* de Antonio Argerich. No es casual, entonces, que en un período caracterizado por la expansión de la lectura y la ampliación del acceso a la educación, estas novelas representen escenas de lectura y personajes lectores. En este sentido, Susana Zanetti ha señalado que “en un momento significativo de masificación de la lectura y de acceso a la instrucción, muy marcado sobre todo en algunos centros latinoamericanos, la lucha interdiscursiva por su control enmarca el recurso a la ficcionalización del acto de leer y a la configuración de lectores” (Zanetti 1997: 141). Sin embargo, esta ficcionalización del acto de leer, aún en el marco de esta lucha, no alude siempre al mismo problema. En la serie de textos que analizaremos a continuación, las representaciones de los libros, lectores y escenas de lectura adquieren también otros sentidos, que trascienden su mera masificación y la lucha por su control. Así, estas escenas pueden funcionar en esta red discursiva como un modo de seleccionar una tradición literaria, representar una cadena de lecturas formativas o advertir sobre los riesgos que el acto de leer acarrea en los sectores recién llegados a la cultura literaria. Asimismo, testimonian la relación problemática entre la elite letrada y la elite dirigente, tematizan el impacto de las nuevas escuelas literarias europeas en nuestro medio cultural así como describen el tránsito de la autonomización de las letras respecto de la política.

En consecuencia, abordaremos el tema de la lectura a partir de las ficcionalizaciones del acto de leer poniendo el acento en la variedad de lectores según su origen social, educación, edad y sexo; en la definición de los tipos y jerarquías de lecturas, de acuerdo con los diferentes autores, géneros, ediciones y espacios donde estas prácticas tienen lugar; en los libros como signos destacados en la identificación de los personajes; en sus préstamos, regalos e intercambios; en la descripción de bibliotecas públicas y privadas.

¹ En la cronología de novelas argentinas del siglo XIX confeccionada por Myron Lichtblau se pone de manifiesto el fuerte incremento de la producción novelística a partir de 1880. Ver en Lichtblau, Myron, *The Argentine Novel in the Nineteenth Century*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1957, pp. 207-214.

Por ejemplo, en *Potpourri*, la figura del patricio mundano articula la representación de un lector diletante —mediante la cual se configura una enciclopedia literaria—, con una imagen de escritor donde conviven elementos tradicionales y modernos. La ficcionalización del acto de leer no aborda el problema de su masificación ni los efectos negativos que la misma pudiera acarrear.

En *La gran aldea* y *Juvenilia* también se representa un tipo de lector patricio para quien la lectura de los folletines románticos resulta un entretenimiento inocuo debido a que su formación se sostiene en otras lecturas y otros modelos. En *La gran aldea*, lo que resulta peligroso es la falta de lecturas instructivas entre los miembros del grupo gobernante; lecturas que, justamente, quedan garantizadas en *Juvenilia* con la presencia del maestro Amadeo Jacques. Por otra parte, en *La gran aldea* aparece la figura de la mujer lectora. En este caso, el acto de leer se transforma en un factor de trastorno dentro del ámbito doméstico, sobre todo porque las mujeres leen de manera desordenada, sin jerarquizar los materiales. Sin embargo, la ficcionalización de la lectura femenina en esta novela no debe vincularse con el problema de su masificación, pues las lectoras son damas que acceden a costosos libros en francés.

Del mismo modo, si en *Ley social* el acto de leer pone en peligro el orden, tampoco se debe a su masificación, ya que los lectores representados en esta obra pertenecen al ámbito de la cultura elevada. Sólo en *¿Inocentes o culpables?* se problematiza la acechante amenaza de los libros caídos en manos de lectores vulgares, pero de todos modos no se registra la lectura “masiva”.

Potpourri, Juvenilia, La gran aldea: las lecturas formativas

Desde su aparición en 1882, *Potpourri* (*silbidos de un vago*) ha sido asociada al escándalo que provocó en la sociedad porteña, al éxito de ventas alcanzado y a la reacción adversa suscitada entre los críticos de la época. Estos tres aspectos de su recepción contemporánea ya aparecen sintetizados en 1883 en la reseña del *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*² y desarrollados con mayor detalle en 1885 en un artículo de Martín García Mérou³, quien sostiene que Cambaceres “discutido acerbamente, atacado con saña por la mayoría, ha tenido que luchar secretamente con el pequeño gremio literario, herido por el auge de sus novelas” (García Mérou 1886: 71), y que “la venta de su primera novela, los ejemplares corriendo de mano en mano, produjeron ante todo un movimiento de asombro” (García Mérou 1886: 72). Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina* se hace eco del testimonio de García Mérou al señalar que “la crítica en un comienzo mostróse acerba con el autor” y que “*Silbidos de un vago* es el primer éxito editorial que una novela haya tenido en Buenos Aires”. Estos mismos conceptos son retomados y reiterados por Roberto Giusti, cuando indica que Cambaceres “publicó cuatro libros entre novelas y pseudonovelas y cada una fue un suceso escandaloso, sin que se le ahorraran por la crítica enemiga los dicerios más duros” (Giusti 1958: 393).

Es indudable que *Potpourri* encendió grandes enconos, pero también cosechó fervorosas adhesiones.⁴ Sin embargo con el tiempo se fue imponiendo la idea de que esta obra

² La reseña de Alberto Navarro Viola en el *Anuario Bibliográfico* es elogiosa. En cuanto a la recepción de la obra puntualiza: “Ningún libro ha alcanzado en Buenos Aires el éxito ruidoso de los *Silbidos de un vago*, de que se hizo en breve tiempo una segunda edición; ni ha originado mayor contradicción de opiniones, a extremo de llegar la prensa a enconarse personalmente con su autor, el Dr. Eugenio Cambaceres, descubierto a poco andar, y hasta a declarar alguno la obra, con errado alarde de suficiencia, producto mefítico de la literatura pornográfica [la alusión es a Ernesto Quesada]

³ Este artículo apareció en el diario *Sud América* con el título “La novela en el Plata: *Pot pourri, Música sentimental* y *Sin rumbo* (estudio)” el 7/12/1885. Al año siguiente fue recopilado en el libro *Reseñas y críticas*.

⁴ En relación con la recepción contemporánea de *Potpourri*, Claude Cymerman señala: “No todos los comentarios, sin embargo, fueron adversos. De hecho, nos damos cuenta que, numéricamente, se van

había despertado con la misma energía tanto el interés del público como la animadversión de la crítica. Esto se debe en cierta medida a que esta historia donde conviven el éxito y el rechazo, esta “leyenda escandalosa” recogida por García Mérou, consagrada por Ricardo Rojas y luego difundida por gran parte de la crítica, encuentra en el propio Cambaceres uno de sus promotores más entusiastas.

El prólogo de la tercera edición, “Dos palabras del autor”, podría ser leído como una defensa razonable ante los ataques de la crítica. Sin embargo, más allá de la réplica por demás justificada frente a las repercusiones adversas y a las acusaciones promovidas por el libro, este segundo prólogo retoma y amplifica el motivo del rechazo, que ya había sido desarrollado en el prólogo anterior, cuando todavía no había necesidad de defenderse, por lo que esta reacción irónica y de tono festivo del autor puede leerse más bien como un nuevo paso en la construcción de una imagen de escritor que Cambaceres ha venido desarrollando desde la primera edición de la obra. En este sentido, la hostilidad de los críticos es un eslabón más de esa cadena de rechazos que da forma a un relato de iniciación mediante el cual se va erigiendo esta imagen. Por lo tanto, la incomprensión de la crítica sería un episodio más de toda una serie de rechazos, renunciadas o cambios de rumbo⁵ —el teatro, el ejercicio del Derecho, la vida política—, mediante la cual el escritor imagina los prolegómenos de su carrera literaria, que aún esta por hacerse.

De esta manera, el prólogo de la tercera edición reproduce y magnifica el “alboroto y la polvareda” levantada por el libro: la repercusión negativa entre, subrayemos, una parte de sus lectores “una parte, sobre todo la femenina, del respetable público que ha visto en mi libro los insultos más soeces” (Cambaceres 1956: 15) y la condena de los críticos vinculados con los grupos católicos.⁶ Como vemos, los ataques son cuidadosamente seleccionados. Se atribuyen a la parte femenina del público y al sector católico de la crítica, dos sectores que en el mundo liberal del Ochenta casi invalidan las apreciaciones. Es evidente que las críticas adversas existieron⁷, sin embargo Cambaceres parece sentirse a gusto con el escándalo y la reprobación moral de su obra. De lo contrario sería inexplicable esa necesidad de magnificar los reparos

equilibrando las críticas positivas y negativas. Lógicamente, las primeras proceden de los periodistas y periódicos liberales y las segundas de los conservadores”, en Cymerman, Claude. *Diez Estudios cambacerianos*, Rouen, Universidad de Rouen, 1993, pp. 134.

⁵ Pedro Goyena en su reseña sobre *Potpourri* del 11/11/1882 publicada en *La Unión* hace referencia a la falta de rumbo de Eugenio Cambaceres, quien retoma este significante en el prólogo de la tercera edición, que es una respuesta a Pedro Goyena y posteriormente en el título de su tercera novela.

⁶ Cambaceres cita textualmente lo que sería la opinión de uno de estos críticos, palabras que no son más que una simplificación grotesca de la posición sostenida por los sectores católicos: “El que esto ha escrito, dijo alguien que, de fijo, resollaba por la herida, no puede ser sino un corrompido que no cree ni en las cosas divinas ni en las humanas, un escéptico, un descreído sin Dios ni ley ni conciencia, un degradado que lleva su audacia hasta el cinismo de pintarse él mismo”, Cambaceres, Eugenio. *Obras completas*, Santa Fe, Castellví, 1956, p. 16.

⁷ En dos reseñas de *Potpourri*: una atribuida a Pedro Goyena aparecida en el diario católico *La Unión* el 11 de noviembre de 1882 (recogida por Teresita Frugoni) y la otra firmada por Ernesto Quesada en la *Nueva Revista de Buenos Aires*, Volumen 5, noviembre de 1882. Ambas, hecho previsible teniendo en cuenta de dónde provienen, son adversas. Sin embargo, la reseña de Quesada, que adopta la forma de la polémica para su argumentación, cita textualmente opiniones laudatorias hacia la obra, y es por cierto con estas opiniones con las que polemiza. Dice Quesada: “No podría decirse como cierto crítico que es un bello libro, sino que es un libro que se lee con pena”; luego “Un diario ha dicho de este libro: ‘Pinta, y casi siempre con mano maestra: *no inventa, copia de originales*, y no se necesita ser muy perspicaz para dar con el modelo” (Subrayado en el original); y finalmente “Otro ha agregado: ‘Son livre engendrera des ceintaines de volumes et fera école. Il deviendra le Coran des libre-penseurs de la politique et des moeurs’”. Quesada reproduce tres opiniones favorables que demuestran tener tal peso al punto que lo obligan a polemizar. Es decir, no es tan claro que *Potpourri* fuera leído por el público pero rechazado por los críticos puesto que también entre los críticos recibe elogios.

morales al punto de reproducirlos en el prólogo y de mostrarse tan afectado por esas críticas al extremo de responder con un prólogo, si de cualquier modo aquellos anatemas habían sido previstos de antemano: “Bien sabía, por otra parte, que era peludo el asunto, que más de uno iba a mirarse reproducido en la escena, que el libro iba a darme un buen número de enemigos, amigo, ninguno” (Cambaceres 1956: 17). La respuesta se deja entrever más abajo con esa suerte de manifiesto estético, cuando declara que si su obra busca “minar los cimientos de un edificio”, es natural, y hasta deseable decimos nosotros, que se generen fuertes rechazos. Es decir, *Potpourri*, sugiere Cambaceres, había buscado de antemano escandalizar —el recurso de las alusiones injuriosas en clave es una prueba elocuente de ello— y es un éxito porque alcanza el escándalo, y no a pesar de esto. Es un éxito porque consigue *épater le bourgeois*. Por eso con la “leyenda escandalosa” de *Potpourri* se arroga el mote de delincuente, “cuyo único delito es decir la verdad”, fija su mito de origen posando como un escritor rechazado y logra delinear así una figura de artista alejada de las convenciones políticas y sociales, ostentando una fidelidad con la verdad que lo conduciría a vivir condenado por la sociedad. Esta estrategia le permite situarse frente al público con una imagen de escritor que si bien en Europa es un lugar común, en Buenos Aires en 1883 es una auténtica novedad. Pero además, esta imagen se configura no sólo narrando una cadena de rechazos sino también exhibiendo una acumulación de lecturas que legitiman su propia poética. Estas lecturas, como señala Alejandra Laera, ponen de manifiesto una indiferencia por la tradición literaria nacional y una afiliación al teatro por un lado, y a la novela realista y naturalista por otro.⁸

Pero lo cierto es que la figura de escritor que Cambaceres proyecta en su primera obra no es uniforme. Junto con esta tendencia a separar al artista de la vida social, que revelaría un cariz moderno en el modo de concebir las relaciones entre el escritor y la sociedad, se representa la imagen del escritor como un *amateur*, imagen que se correspondería más bien con la situación del escritor en una sociedad tradicional. Así, en el primer prólogo el autor se presenta como un rentista cuya obra sería un ligero pasatiempo, resultado del ocio y no del trabajo o el esfuerzo intelectual. De la misma manera, en el segundo la actividad literaria es considerada como un “antojo”, una “diversión” o una “ocurrencia” que se llevaría a cabo en los “ratos perdidos”. Pero el ocio de este rentista no equivale a un tiempo enteramente dedicado al arte como en el caso de Flaubert. No es un tiempo de reclusión sino de expansión y vida social —calle Florida, Club, teatros. Es el tiempo muerto del patricio mundano que intenta recuperar su facundia por el lado de las letras, luego de haberse sentido obligado a abandonar la vida pública. De modo que la cadena de rechazos de este relato de iniciación permitiría narrar otro aspecto del origen del escritor: se escribe, se cuenta, porque no se puede participar de la política, y este fracaso se enmascara bajo la cosmética del aburrimento del dandy.

En suma, en la figura de escritor proyectada por Eugenio Cambaceres conviven elementos modernos y tradicionales. Pero además, los componentes modernos presentes en la construcción de esta figura —en especial el énfasis en el escándalo que separa al artista de la vida social como motor que impulsa a escribir— no remiten directamente a un proceso efectivo de autonomización del campo cultural sino que están mediados por el contacto con otros campos culturales autonomizados como el francés y el inglés, que ofrecen a los escritores modelos de subjetividad desfasados, es decir que no se corresponden con posiciones concretas del ambiente cultural del que participan.

A diferencia de otros miembros de su generación, la escritura en Cambaceres no es instrumental de la política. Sin embargo las huellas de la heteronomía de la actividad intelectual

⁸ Alejandra Laera señala: “Cambaceres propone, a través de la novela y del prólogo a la tercera edición, una historia literaria personal que, desdeñando la tradición nacional y el enciclopedismo propio de los contemporáneos, se organiza a partir de un doble movimiento de afiliación: diacrónicamente, se afilia al teatro, con Aristófanes, Shakespeare, Racine y Molière; sincrónicamente, se afilia a la novela, con Balzac, Gautier y Zola”, Laera, Alejandra. “Ficciones liminares: las novelas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres”, mimeo, 2000.

persisten no sólo en las modalidades que adoptan sus figuras de escritor y sus relatos de comienzos,⁹ sino también en el conjunto de elecciones preliminares que dará lugar a la conformación definitiva de su poética. Si bien es cierto que Cambaceres no practica la prosa fragmentaria de su generación, y que no escribe memorias ni libros de viaje, no menos evidente es la impronta que la retórica de estos géneros tan prestigiosos en el ambiente literario porteño del Ochenta ha dejado en sus dos primeras obras. En ambas, un narrador en primera persona con rasgos autobiográficos organiza los materiales literarios y en *Música sentimental* la intriga se arma con el viaje a Francia del joven rastacuero, por citar tan sólo dos ejemplos. Es decir, Cambaceres comienza con lo que tiene más a mano. Del ambiente cultural de Buenos Aires, adopta la figura del *amateur*, el tedio del patricio; recursos retóricos, temas y motivos de la autobiografía y del relato vernáculo del viaje a Europa. Pero también adopta de las luces de París, las estrategias para construir una voz autorizada desde el propio espacio de la literatura y su corolario, la defensa de la representación de hechos inmorales como un acto estrictamente moral. En suma: la retórica de la novela naturalista; los temas del teatro de boulevard.

Un balance de préstamos y rechazos, de continuidades y rupturas puede bosquejarse prestando atención a los libros y las lecturas representadas en *Potpourri*. Un día, muy joven aún, el narrador es enviado por su madre a visitar a unos vecinos españoles. Luego de una serie de tropiezos, el joven entabla con el dueño de casa un airado debate en torno de las novedades de la literatura francesa y de los clásicos españoles, hasta que se ponen de acuerdo cuando uno de ellos menciona el talento incuestionable de Cervantes. El joven, entonces, se entusiasma con las andanzas del hidalgo. Excitado, quiere leer un párrafo y trata de tomar un ejemplar de la novela que ha visto desde lejos en la biblioteca de su huésped. Sin embargo, no lo consigue, porque lo que parecían libros alineados en un estante era una tabla pintada simulando los lomos. Sorprendido por el engaño, se tropieza nuevamente, esta vez sobre una lámpara, dejando todo el salón a oscuras. Este episodio es un relato de iniciación que dramatiza con humor los límites impuestos por el ambiente cultural local al joven escritor. En la biblioteca, allí donde debe estar la tradición de la novela, encuentra que la literatura ha sido reducida a una mera función decorativa. Pero además, aquello que debía ser el origen de la ficción moderna, no es más que un engaño, una “engaña pichanga”, dice el narrador.¹⁰ Por otra parte, en esta tertulia se pone en juego un debate acerca de las influencias culturales, donde el narrador ya desde muy joven manifiesta una tendencia a rechazar lo español y a aceptar sin reparos la cultura francesa. Asimismo, sólo rescata los clásicos del Siglo de Oro de la literatura peninsular, desdeñando cualquier novedad que la misma pudiera ofrecer.

En *Potpourri* la lectura de libros y periódicos siempre tiene una función en la intriga. Por ejemplo, durante un viaje en tren el narrador evita la pesada conversación de un compañero ocasional —un fiel retrato del ya estereotipado rastacuero— leyendo los periódicos del día, los que, finalmente, no resultan menos pesados. Calificados como “militante literatura” o “brebaje político”, las principales objeciones apuntan tanto a una prosa orientada hacia la jerga política y del Derecho, como a una tendencia pedagógica que soslayaría la función informativa y amenizante imprescindible en cualquier periódico moderno. Aquí, modernizarse equivale a incrementar la autonomía, es decir alcanzar un discurso periodístico con funciones específicas y recursos formales propios. Cambaceres concibe en los mismos términos esta relación entre autonomía y modernización para el caso del discurso literario; por eso, su contribución a las letras nacionales implica la elaboración de una lengua literaria que, mediante la reproducción, la descontextualización y la mezcla de fórmulas verbales, se va conformando como un lenguaje novelístico con rasgos propios y diferenciales respecto de otras formas discursivas. Asimismo,

⁹ Cuando Cambaceres sale a defender su reputación en el párrafo inicial de su 2º prólogo, queda claro que se trata de un capital simbólico acumulado en el mundo social

¹⁰ Alejandra Laera analiza este episodio y correlaciona la carencia de ficción implicada en la biblioteca falsa con el trazado de una genealogía en el prólogo de la tercera edición que resultaría del cruce de la tradición del teatro con la novela francesa contemporánea. Ver Laera, Alejandra, op.cit.

tanto los propósitos políticos como pedagógicos aparecen desplazados por la nueva finalidad de entretener al lector.

En este sentido, con el objeto de que su amigo Juan se entretenga mientras él sigue durmiendo, le ofrece para leer *El cornudo* de Paul de Kock. Para Juan, esta obra sería un ameno pasatiempo y, a su vez, una instructiva advertencia sobre su propia situación. Más tarde, le pide a su joven amigo los *Recuerdos de viaje* de Lucio V. López para alejarlo de la sala y poder entregarle una carta a su mujer. Mientras que el narrador considera al primer autor un “ingenio sutilísimo, un viejo conocedor del corazón humano [cuyas] obras superficiales y a veces indecentes en la forma son perfectamente serias y morales en el fondo” (Cambaceres 1956: 68), no tiene ninguna intención, en cambio, de leer al otro. Justamente aquello que rescata de las obras de Paul de Kock es el modo en que el entretenimiento superficial encierra un propósito moralizante.

Este movimiento, entonces, que deja a un lado un libro de recuerdos de un autor nacional para acercarse a Paul de Kock, define el sistema de afinidades y rechazos de *Potpourri*. En otras palabras, en *Potpourri* las representaciones de los lectores y los actos de leer aparecen vinculadas con la conformación de una enciclopedia literaria que pone de relieve el conjunto de carencias, impugnaciones y afinidades vehiculizadas en una poética que se presenta a sí misma como novedosa. Pero también con la necesidad de renovar las letras nacionales incorporando los modelos prestigiosos del teatro y la novela europeos y desdeñando los relatos de viaje de autores vernáculos.

Por último, la evidente alusión del título de la obra de Paul de Kock, que no es percibida por Juan, permite distinguir entre personajes “avisados” y “no avisados”. Al contrario de lo que ocurre con su joven amigo, el narrador no puede ser engañado porque sabe descifrar tanto en los salones porteños como en los disfraces de las jovencitas y en las proclamas de los políticos, los mecanismos urdidos para enmascarar la verdad, de la misma manera en que puede reconocer la naturaleza instructiva y moral de obras aparentemente frívolas como las de Paul de Kock. Esta posición que se levanta como principio de la verdad, bajo la forma del dandy dotado de un espíritu cabal inalterable, combinando una mirada penetrante para reconocer la simulación con una gran resolución para recomponer el orden familiar, es la del patricio mundano, cuyo conocimiento no se funda en el manejo de una disciplina —no es médico ni naturalista— sino en la perspicacia del diletante. En él, la lectura nunca es pernicioso; puede servir como entretenimiento o como instrucción, pero nunca va acarrear efectos negativos.

La gran aldea de Lucio V. López es una obra emblemática de la elite patricia, cuyo principal objeto, como lo ha señalado Adolfo Prieto, es demostrar que el grupo que gobernaba en el Buenos Aires provinciano de 1860, a pesar de los numerosos cambios que la obra testimonia, continúa aún a la cabeza del Buenos Aires cosmopolita de 1880.¹¹ Publicada como folletín del diario *Sud América*,¹² adopta la forma de una serie de cuadros de costumbres unificados mediante la figura de un narrador y pone de manifiesto las transformaciones de la sociedad porteña entre la batalla de Pavón y la presidencia de Julio A. Roca. En la obra pueden distinguirse dos partes: la primera, conformada por el conjunto de sucesos de un pasado lejano evocados por el narrador memorialista; y la segunda, constituida por acontecimientos

¹¹ Adolfo Prieto observa que “la propuesta fundamental de *La gran aldea* es la de demostrar que el Buenos Aires provinciano de 1860 pervive en el Buenos Aires cosmopolita de 1880, que la clase social que manejaba sus destinos en la época de Pavón, continuaba controlando los hilos de la política y de las finanzas y dando el tono de la sociabilidad en la época del alumbrado a gas y de los tranvías a caballo”, (Prieto, Adolfo, “La generación del 80. La imaginación” en *Historia de la Literatura Argentina*, t 3. Buenos Aires, CEDAL, 1980, p. 104).

¹² La novela apareció en entregas del 20 de mayo al 2 de julio de 1884. Ese mismo año se publicó la primera edición del libro en la Imprenta de M. Biedma. El 1º de agosto aparece en el *Sud América* un aviso publicitario promocionando su reciente edición.

contemporáneos de los que el narrador ahora es testigo. La lectura de novelas y relatos imaginarios aparece como una acción evocada con nostalgia, vinculada en un primer momento con el mundo de la niñez y la figura del padre. En las paredes del hogar paterno cuelgan seis grabados de escenas de los romances de Waverley y su padre, en el lecho de enfermo, antes de morir, hojea con el pequeño Julio el *Ivanhoe* de Walter Scott; cuando su padre muere, el niño permanece abrazado al libro: “y fue así, abrazado a mi libro, defendido el pecho por sus páginas, que me dormí aquella noche, la última de mi vida que debía ver al autor de mis días. Aquella noche murió mi padre, mientras yo dormía oprimiendo el tesoro conquistado” (López 1980: 15). El hogar paterno es un espacio doblemente degradado: en el plano social, porque su padre era un empleado subalterno de la administración pública; y en el político, porque simpatizaba con el derrotado urquicismo. Más allá de las motivaciones biográficas que lo conducen a Lucio V. López a asociar la novela histórica con la figura paterna, esta escena representa también parte de las elecciones estéticas de *La gran aldea*, que adopta del género de la novela histórica el procedimiento de situar un primer plano ficticio —la casa de la tía Medea— contra un fondo histórico —la batalla de Pavón—. Poco después, su afición literaria se revitaliza cuando a los diecisiete años, lejos de Buenos Aires, se enamora de la hermana de un compañero de colegio. Si la novela histórica es el género de la infancia, la poesía de raíz sentimental de Byron y de Musset, junto con las novelas de Murger y Dumas forman parte de las aficiones literarias de la primera juventud. Leídas “furtivamente”, estas obras “enfermaron” su corazón. La lectura identificatoria de la juventud se torna peligrosa porque lo lleva a percibir la realidad de acuerdo con los patrones idealizantes del arte. Sin embargo, los efectos de la mala lectura no van más allá de la juventud del protagonista. Julio lee literatura cuando está alejado de los centros de poder: el hogar paterno o el interior del país. En Buenos Aires, por el contrario sólo se leen revistas y periódicos. En la ciudad aldeana de los Sesenta, el Dr. Trevexo, un caudillo político tradicional enrolado en las filas del mitrismo le aconseja a Julio que deje de lado los libros:

La juventud del día no tiene talentos prácticos; ¿cómo quieren ustedes que los tenga? ¡Le da por la historia y por estudiar el derecho constitucional y la economía política en libros! Forman bibliotecas enormes y se indigestan la inteligencia con una erudición inútil, que mata en ellos la espontaneidad del talento y de la inventiva. ¡Sí, señores, los libros no sirven para nada! Ustedes me ven a mí... Yo no he necesitado jamás libros para saber lo que sé... Yo, por ejemplo, no leo sino los diarios, y el periodismo, señores, es como el pelícano: alimenta a sus hijos con su propia sangre. (López 1980: 22).

Por otra parte, luego de la muerte de su padre, la tía Medea se desprende de los grabados de Waverley. Las novelas de Walter Scott no pueden entrar a un centro del poder del mitrismo como el que representa la casa de Doña Medea Berrotarán. En esta ciudad los libros están disociados del poder: los políticos exitosos tan solo leen diarios y revistas; la afición a los estudios serios y a los libros son un obstáculo en una carrera política;¹³ las novelas románticas son frecuentadas por los políticos perdedores —el padre de Julio era urquicista.

Pero también en la Buenos Aires cosmopolita de los Ochenta la lectura de libros parece ser una práctica poco frecuente en el grupo gobernante. El exclusivo Club del Progreso —que reúne lo más selecto de la sociedad porteña— es visto como una escuela de hombres públicos cuyos salones sustituyen a los libros a la hora de aprender derecho constitucional. En su sala de lectura sólo se ven los diarios porteños “vacíos y estériles” y las revistas ilustradas inglesas y

¹³ El Dr. Trevexo objeto del político Benjamín Boston —nombre que ocultaría la figura de Domingo F. Sarmiento— que “tiene demasiados libros para ser un buen gobernante” (López, Lucio V., *La gran aldea. Costumbres bonaerenses*, Buenos Aires, CEDAL, 1980, p. 24).

francesas. Sin embargo, aquí tampoco se lee, sino que se conversa. Asimismo, su biblioteca “no era muy copiosa que digamos. Mucha *Memoria*, mucho *Registro Oficial*, pero a condición de no encontrarse nunca cuando se pedían” (López 1980: 87). En suma, en el Club del Progreso, ámbito que, al igual que el ejercicio del gobierno, es un asunto de hombres, no hay tiempo para la lectura: allí se juega, se come, se bebe, se fuma, se conversa; pero no se lee libro alguno.

Las mujeres son, en cambio, quienes frecuentan las letras: “Las golosinas de Gustavo Droz, de Halévy y aun Maupassant, andaban en todas las manos femeninas, impresas en una forma adecuada para lectores sibaritas e ilustradas con todas las voluptuosidades artísticas del taller de Goupil” (López 1980: 72). Si a los hombres los acecha el peligro de una formación para la vida pública carente de libros, el problema de las mujeres radica en la lectura desordenada, que incluye a un autor de escenas galantes de la vida parisina, un libretista de algunas de las operetas de Offenbach y un escritor naturalista de prestigio reconocido. Esta mezcla da lugar a la mala lectura, que se vuelve un factor de trastorno de la vida privada. Es justamente en el ámbito doméstico, “en la salita donde acostumbraba a pasar todo el día”, donde Julio sorprende a Blanca, la flamante y joven esposa de su tío Ramón, leyendo un libro de Gustavo Droz. La escena de lectura es contigua a la de seducción. El desplazamiento opera en dos niveles: por un lado, el libro como causa del galanteo: “Señora, usted está bajo la influencia de la lectura de Droz” (López 1980: 135), sentencia Julio frente a la propuesta de Blanca, y por otro, como el espacio en donde la subjetividad se hace patente. Conocer el libro que la dama está leyendo es una manera de descubrir sus deseos y fantasías: el libro como espejo del lector. Julio logra controlar sus deseos y mantenerse alejado de Blanca, debido a su condición de patricio formado por un amplio espectro de lecturas, que no valora el mundo tan sólo desde la perspectiva de las novelas. Según Julio, el libro de Droz “es un poco antiguo ya” (135). Ahora es un hombre maduro, no es más el niño aferrado al *Ivanhoe*, ni el jovencito que devoraba la literatura romántica pensando en Valentina. Las obras de imaginación no logran conmover un espíritu cabal como el suyo. Cabe agregar que estos libros en manos de las damas porteñas no deben confundirse con los efectos perniciosos de la masificación de la cultura. Estos libros son costosos, impresos en Francia, ilustrados con grabados. No son las novelas por entregas adquiridas mediante suscripción que posee Dorotea, la protagonista de *¿Inocentes o culpables?*

La gran aldea y *Juvenilia* se leen en Buenos Aires casi simultáneamente. El *Sud América* publica, junto con la primera entrega del folletín de Lucio V. López, dedicada a Miguel Cané, también una carta de Eduardo Wilde —por entonces Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública de la Nación— celebrando las virtudes literarias de *Juvenilia*,¹⁴ de aparición reciente. Estas obras no sólo se leen juntas sino que también hay una intención evidente por parte de López de establecer una relación de continuidad con las exitosas memorias de Cané, con el objeto de articular una incipiente tradición en las letras nacionales. Pero lo cierto es que este deseo de continuidad se contradice con el fuerte impulso de ruptura de su novela. Por un lado, en cuanto al género, ya que la obra de López deja de lado la memoria y adopta la forma de la autobiografía de un sujeto ficticio, recurso frecuente en la tradición novelística. Por otro, en cuanto a una evaluación diferente del mitrismo y de la relación entre la elite letrada y la elite gobernante. Si en los Ochenta Miguel Cané es un joven funcionario que puede recordar con nostalgia su educación en el Colegio Nacional, que había sido modernizado por el gobierno de Mitre trayendo un maestro como Amadeo Jacques, y con él, sus lecturas positivistas. Julio, en cambio, por esos años se lamenta de que “vivía solo y aislado y lo peor de

¹⁴ El 20 de mayo de 1884 el *Sud América* publica la carta de Eduardo Wilde sobre *Juvenilia*; posteriormente aparece un aviso publicitario promocionando el libro los días 2 y 3 de junio; más tarde, el 7 de junio se reproducen capítulos sueltos del libro de Cané; finalmente, el 27 de junio se reproduce una “Carta a Miguel Cané: a propósito de *Juvenilia*” firmada por H. C. Q. aparecida en *El Constitucional* de Mendoza. Todas estas menciones a *Juvenilia* aparecen mientras se están publicando las entregas de *La gran aldea*.

todo era que probablemente por no haber seguido el consejo del Dr. Treveño, de estudiar en los diarios, me encontraba sin recurso alguno para aspirar a las altas posiciones políticas con que allá en el año 62 me pronosticaba él un brillante porvenir” (López 1980: 153). Cané recurre al pasado para explicar los orígenes de su exitoso presente y no sólo encuentra allí los libros de Amadeo Jacques sino también una tradición de la cual forma parte como literato, funcionario y profesor. El joven Julio, por el contrario, retorna al pasado para explicar los fracasos del presente —no puede casarse ni alcanzar posición política alguna—. Y la respuesta que encuentra en su retrospectiva es que a pesar del crecimiento económico de Buenos Aires en los últimos veinte años, la vida cultural de la ciudad continúa evidenciando las mismas carencias y aún persiste la misma distancia entre los intelectuales y el grupo gobernante.

Pero además, este desajuste de Julio respecto de las posiciones cristalizadas del mundo político y social —en cierto modo semejante a la cadena de fracasos del autor de *Potpourri*— permite establecer una distancia crítica frente a lo real social que posibilita la emergencia del mundo novelístico. Por eso, las dificultades del protagonista para alcanzar un lugar consolidado en la sociedad porteña podrían verse no tanto como una proyección de la imagen de autor sino más bien como la búsqueda de una perspectiva novelística o, para decirlo de otro modo, la fundación de una voz que pueda separarse del mundo y, de esta manera, narrativizar sus conflictos. Sin embargo, en el plano formal, esta toma de distancia queda a medio camino. De modo que si en la primera parte de *La gran aldea* el discurso novelístico no consigue diferenciarse nítidamente del de las memorias y los cuadros de costumbres, en la segunda no alcanza a superar los límites impuestos por la crónica social. En suma, los materiales literarios no logran configurar un universo novelístico coherente, hecho que se vuelve evidente por la debilidad de la construcción formal del protagonista que nunca puede alzarse como un héroe cuyos valores aparezcan enfrentados con otros valores.

En *Juvenilia*, Miguel Cané, recién llegado al Colegio Nacional, comienza a frecuentar novelas y romances como un modo de atenuar la desolación del niño pupilo. Aquello que empezó siendo una experiencia compensadora en el flamante estudiante, se transforma aceleradamente en una actividad adictiva, que absorbe su tiempo y su imaginación. Una vez leída una traducción de *Los tres mosqueteros*, gracias a la ayuda de su madre, quien le facilita otros volúmenes, consume toda la obra de Alejandro Dumas y de ahí en más todos los folletines que pasan por sus manos. “Las novelas, durante toda mi permanencia en el Colegio, fueron mi salvación contra el fastidio, pero al mismo tiempo me hicieron un flaco servicio como estudiante” (Cané 1993: 60). Lector profano, el principio que rige la práctica del joven Cané es la acumulación de títulos. Un volumen lleva a otro, pero en lugar de escalonarse y formar una cadena de relaciones de implicación, el último título borra el anterior. En consecuencia, no constituyen un proceso progresivo de adquisición de conocimientos. Leer novelas de aventuras se transforma en *Juvenilia* en una travesura más, un tímido pasatiempo que cuenta con la complicidad de la madre, felizmente abandonado con el correr de los años. Cané se permite confesar en las memorias de su formación su antigua afición a los folletines, debido a que el joven literato está completamente distanciado de las lecturas vulgares que había frecuentado, y nadie pensaría que este gran hombre hubiera sido influenciado por ellas. Por esta razón, estas lecturas quedarían relegadas a su infancia: aún recuerda sus títulos “aunque después no los haya vuelto a ver”; es un derroche que la elite puede permitirse, una actividad improductiva que si bien no cumple con ninguna función en su educación: “Todo libro que no fuera romance me era insoportable, y tenía que hacer doble esfuerzo para fijar en él mi atención” (Cané 1993: 60), no alcanza a perjudicarlo verdaderamente.

En contraste con la lectura profana y extensiva de los folletines, aparece representada la lectura en voz alta que el padre Agüero encarga a alguno de sus alumnos para dormirse. Este modo de leer es tradicional: lectura religiosa, en voz alta, intensiva —se lee siempre el mismo libro de vidas de santos—. Estas lecturas carecen de interés para los jóvenes del Colegio,

provocan fatiga y adormecen —en oposición con la de los folletines que le quitaban horas al sueño— Por esta razón el padre Agüero los gratifica con una fruta. Estas lecturas también son una pérdida de tiempo para Cané: ¿para qué necesitaba un niño que luego formará la elite positivista y anticatólica leer vidas de santos? Por eso el padre Agüero refuerza esta práctica con un matiz formativo mediante el ardid de un billete puesto adrede para templar la recta conducta de los alumnos. “Leíamos siempre la vida de un santo en un libro de tapas verdes, en cuya página ciento uno había eternamente un billete de veinte pesos moneda corriente, que todos los estudiantes del Colegio sabíamos haber sido colocado allí expresamente por el buen rector”(Cané 1993: 64). Esto es parte de la estructura arcaica del Colegio, que culmina con el proyecto modernizador de Amadeo Jacques, quien se encargará de suministrar a los alumnos textos verdaderamente valiosos. En esta cadena, entonces, luego de los folletines y de las vidas de santos, prosiguen las lecturas de Amadeo Jacques: la enciclopedia positivista de filosofía, psicología, historia y ciencias naturales, que sustituye tanto las biografías moralizadoras de raíz religiosa como las entretenidas novelas de aventuras. En consecuencia, la serie se basa en un doble desplazamiento. Por un lado, la secularización de las lecturas: el paso del ámbito religioso al científico. Por otro, el abandono del orden de lo imaginario para definir la literatura. Lo literario, entonces, pasa a ser una propiedad del estilo: “hay en ese manual, que corre en todas las manos de los estudiantes, páginas de una belleza literaria de primer orden” (Cané 1993: 66). Del romance al manual, del ocioso deambular de la fantasía a las provechosas lecturas escolares en la biblioteca o en el laboratorio, ese es el trayecto de las lecturas en *Juvenilia*.

En *Juvenilia*, las lecturas forman parte de la educación del joven patricio. Algunas son provechosas, otras inútiles, pero ninguna es perniciosa, porque para un miembro de la elite letrada el acto de leer no acarrea ningún peligro. En este sentido, Miguel Cané marca con precisión los límites exactos entre la elite letrada y la elite social. Sólo esta última se encontraría expuesta a los daños posibles que pudiera ocasionar el acto de leer. Por eso, el efecto pernicioso de “libros enfermos” como *Potpourri*¹⁵ sólo podría propagarse entre lectores indefensos, pero resultaría inocuo frente a la sólida formación moral e intelectual de los miembros de la elite letrada. En consecuencia, el peligro de la lectura no depende tanto de los “libros enfermos” como de los malos lectores. Los límites precisos entre elite letrada y elite social le permiten a Cané establecer una división en los lectores: por un lado, se hallan los amigos que leen el manuscrito de *Juvenilia*; por otro, aquellos que acceden al libro una vez publicado.¹⁶ El marco de esta división de los lectores es el fundamento de su crítica de *Música sentimental* y del naturalismo francés:

Toda la escuela a que *Música sentimental* pertenece, exagerada, violenta, torpe a veces, es un atentado no tanto contra la moral, sino contra el buen gusto, la educación intelectual de la sociedad, tosca por naturaleza y que necesita el espectáculo constante de las cosas bellas para no caer en una degradación de forma y fondo que haría imposible la vida para el autor mismo como para todo hombre delicado. ¿Qué hay belleza brutal, salvaje, en la descripción de la bajeza humana, en la sonda que sale cuajada de humores? Los que sabemos lo que cuesta escribir y pintar podremos tal vez apreciarla; el público (cuando se publica un libro es para

¹⁵ Miguel Cané denomina a *Potpourri* “libro curioso y enfermo” en su nota del *Sud América* del 30 de octubre de 1885.

¹⁶ Dice Miguel Cané en el prólogo de *Juvenilia*: “¿Por qué publico estos recuerdos, destinados a pasar sólo bajo los ojos de mis amigos? En primer lugar porque aquellos que lo han leído me han impulsado a hacerlo, a llamarlos a la vida después de dos años de sueño”. (Cané, Miguel. *Juvenilia y otras páginas argentinas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993, p. 45).

él, si no el manuscrito bastaría), el público no ve sino que ya es permitido emplear una enfermedad repugnante, prolijamente detallada, como tema de romance.¹⁷

Esta reseña sugiere la misma distinción entre los lectores que ya había hecho en el prólogo de *Juvenilia* donde unos leen el manuscrito y otros el libro publicado. Esta línea demarcatoria es clave para entender la crítica de Cané al naturalismo, cuyo efecto perjudicial no se debería tanto a deficiencias estéticas de la escuela como a las carencias culturales de sus lectores. Los miembros de la elite letrada, aquéllos que son capaces de leer los manuscritos de sus pares, no sólo salen incólumes de los textos naturalistas, sino que hasta incluso podrían apreciar su belleza.

¿Inocentes o culpables?, Ley social: los malos ejemplos de la literatura

En contraste con los textos analizados hasta aquí, en *¿Inocentes o culpables?* (1884) se representan los nuevos lectores, que ya no forman parte de la elite social. De padres inmigrantes, tanto Dorotea como su hijo pertenecen al amplio círculo de pequeños comerciantes asentados en la ciudad de Buenos Aires. Mientras que Dorotea frecuenta los folletines sentimentales, su hijo José hace lo propio con el canon del romanticismo. En principio, parecen compartir el corpus con los lectores tradicionales —miembros conspicuos de la sociedad porteña como el protagonista de *La gran aldea* y Miguel Cané—. Sin embargo, estos últimos leen también otros textos, que serían los verdaderamente instructivos, y sobre los cuales se sostiene su formación. En cambio, el abanico de lecturas de Dorotea y su hijo no va más allá de las obras románticas y los folletines sentimentales. Pero la mayor diferencia entre los lectores tradicionales y los nuevos reside en el modo de leer. Como veremos a continuación, Dorotea y su hijo practican una lectura identificatorio-emocional que los lleva a confundir realidad y fantasía y a vivir de acuerdo con las pautas adquiridas en sus lecturas.

¿Inocentes o culpables? narra la historia de una familia advenediza de inmigrantes italianos y su previsible caída final representada en la destrucción de su rama masculina debido a la locura del padre y el suicidio del hijo. Sin embargo, el ascenso social no forma parte de las aspiraciones del jefe del hogar, José Dagiore, un italiano dominado por la fiebre del dinero, que a fuerza de privaciones había conseguido pasar de changarín y vendedor ambulante a modesto propietario de una fonda en las cercanías del Mercado del Plata. Dagiore tan sólo sueña con enriquecerse: “A las once, hora del descanso, se sentaba apartado a comer su gran pan italiano y pensaba *febriciente* en el dinero, aislándose en su pensamiento para expandirse en monólogos mentales: mucho dinero, dinero y nada más: su hambre de oro no expresaba ningún deseo —era la animalidad descarnada del avaro” (Argerich 1884:5). Sin embargo, los sueños de su joven esposa, Dorotea, no coinciden con los suyos.

Lectora de novela sentimentales, no halla en su matrimonio sino motivos de desilusión porque “no era Dagiore el esposo que ella había colmado de besos en sus sueños” (Argerich 1884: 7). Como las heroínas de sus folletines, “hubiera deseado ser robada por un joven bello y valiente” (Argerich 1884: 12). Por esta razón, “los recuerdos de las novelas que había leído se le presentaban ahora a la imaginación, la torturaban y la hacían entrar en pleno delirio” (Argerich 1884: 11). Pero su mente no sólo se alimenta de novelas románticas, también la “sensualidad de la religión católica” es una fuente de ensueños debido a que su “candorosa imaginación” transforma la liturgia en un folletín sentimental. La lectura de novelas y la religión aparecen como un factor de desorden social porque se presenta como una competencia rudimentaria que trastorna el espíritu endeble de los personajes, incapaces de distinguir plenamente la fantasía de la realidad. Una vez más, el peligro no residiría tanto en las malas lecturas como en los malos lectores. Frente a las desdichas de su fracasado matrimonio, es José Dagiore quien percibe la naturaleza del conflicto y “culpaba a todos de su desgracia. A los

¹⁷ Cymerman, Claude, op.cit. p. 85.

padres de Dorotea, porque le habían dado una mala educación, a los tenderos que ponían mil tentaciones en los escaparates, a las novelas que ponderaban el lujo de las mujeres” (Argerich 1884: 13). La capacidad de leer abre una brecha en la pareja. José Dagiore es analfabeto. Solo puede hacer cruces y rayas en la libreta de los pensionistas de la fonda con un lápiz de punta plana propio de los albañiles o los carpinteros, pero es incapaz de leer la lista de muebles necesarios para equipar la nueva casa recién alquilada, confeccionada por Dorotea con papel y tinta.

Dorotea encuentra en los folletines el modelo de su educación y su vida copia a la literatura. Debido a su belleza, había despertado el interés de las personalidades más encumbradas del barrio, como el Dr. Ferreol y el Dr. Catay. Sin embargo, los dos galanes tratan de conquistarla de una manera torpe, demasiado directa para los sueños de amor de la esposa del fondero: el primero le acaricia el pie por debajo de la mesa y el otro la aborda de una manera grosera y vulgar cuando la cruza por la calle. Como estas estrategias de seducción no se adecuan a sus lecturas, Dorotea los rechaza sin titubear:

Ella jamás había imaginado el amor de una manera tan brutal.

En su corazón, el médico y el abogado estaban de todo punto desahuciados. Suponía cómo serían después, si al iniciar sus pretensiones ya mostraban una vulgaridad tan chocante.

Todo en ella concurría para soñar con un amor puro, mantenido en las esferas de un afecto noble y delicado. Anhelaba la encarnación de los sentimientos que desbordaban de su pecho, pero sin que se contaminaran en el lodo de la tierra. Quería ser protagonista de un amor ideal, tal como lo había encontrado en las novelas (Argerich 1884: 41).

En cambio, se enamora del mayor Paz, quien la rescata de una de las frecuentes palizas de su marido, porque interpreta que su comportamiento se asemeja al de los héroes de sus libros: “Este ‘su salvador’ la hacía transportar el pensamiento a las novelas, de que estaba saturada su inteligencia en desquicio. Al fin veía realizado en parte uno de sus sueños” (Argerich 1884: 46)

Dorotea no discierne; su capacidad de leer se limita a la facultad de imitar. Así, decora su nuevo hogar según el modelo de las familias ricas, cuyo lujo había espiado a través de las ventanas. Pero esta copia delata sus carencias económicas y culturales: compra muebles usados y prefiere el oropel de los adornos y los colores chillones a la elegancia sencilla. Dominada por el mal gusto, degrada el modelo que reproduce. El efecto perjudicial de las novelas no se ciñe tan sólo a la poderosa eficacia de sus modelos de felicidad inalcanzables. Dorotea accede a círculos sociales más altos que el suyo prestando “algunas novelas de Pérez Escrich o Fernández y González, a las que se había suscripto por entregas” (Argerich 1884: 17). Las novelas se convierten en objetos de intercambio que impulsan su ascenso social porque todas las mujeres leen los mismos libros.

El primogénito del matrimonio, bautizado José como su padre, hereda de su madre, junto con la afición a la lectura, las ansias de figurar en la alta sociedad. Su formación comienza con estampas, juguetes baratos y grotescos y “una colección de figuras sacadas de las cajas de fósforos” (Argerich 1884: 30) que propiciarían en el pequeño una inclinación por “cosas noveleras”. Las novelas aparecen asociadas al predominio de la imaginación; al escaso desarrollo de criterios racionales; a la fuerte inclinación hacia las fantasías irrealizables. Pero el efecto pernicioso de estas lecturas sólo tiene lugar en individuos que, debido a carencias culturales, son propensos a caer bajo el dominio de una imaginación excesiva.

La debilidad de José, motivada por su origen familiar y su formación endeble, se pone de manifiesto en los estudios preparatorios, donde sólo aprobó una asignatura, Filosofía, porque el examen versó sobre un tema de Metafísica: “Le tocó la bolilla que respondía en el programa

a las pruebas de la existencia de un Dios. Repitió bien alguno de los argumentos acumulados por Balmes y otros metafísicos y consiguió salir distinguido en el examen”.

El espíritu de José, insensible a las lecturas provechosas de la ciencia positiva, no puede encaminarse por la senda del sano raciocinio. Influida por un romanticismo mal aprendido, las obras de Isaacs, Dumas y Goethe “no son más que puñales envenenados con que hombres de indisputable talento hieren a mansalva el corazón inocente de la juventud”(Argerich 1884: 72), que imprimen en el joven una idea falsa del amor: “el llanto estaba de moda y la literatura en boga concurría a dirigir los espíritus por esas pendientes enfermizas. Cuando hablaban de libros recordaban siempre, con especial agrado, a la Dama de las Camelias, a la María de Isaacs y al Werther de Goethe” (Argerich 1884: 72).

La cultura precaria del hijo del fondero alcanza para acumular lecturas, pero es insuficiente a la hora de establecer distinciones entre ellas. Confundido, se pierde en el intrincado mapa de la tradición literaria. Para el joven, son lo mismo Goethe o Isaacs que Dumas (hijo): la lectura se torna peligrosa porque es desordenada. Otorga a Marguerite Gautier la pureza de Carlota; adjudica a la dócil María la voluptuosidad de una cortesana; lee poemas de amor y se va al burdel; vacila entre los favores de Josefina, la prostituta que le contagia la sífilis y los brazos puros y castos de su Carlota, una criolla joven y pura, cuya familia atesora los valores tradicionales de la vieja sociedad patriarcal.

Los libros acompañan a José a lo largo de todas sus desventuras: tiene charlas literarias con sus amigos en el burdel; lleva libros de poesías a sus excursiones campestres; debe vender su biblioteca cuando se ve sumergido en la pobreza, a raíz de la arbitraria decisión de su padre de no mantener más a su familia; recompone su biblioteca cuando logra disponer de los ahorros de su padre, encerrado ahora en un manicomio. Acosado por la sífilis, sintiendo que no merece el juicioso amor de Carlota, sigue el plan trazado por sus lecturas, copia el *Werther* y se suicida.

Las lecturas femeninas y masculinas se distinguen claramente. Dorotea y José no leen lo mismo. Mientras que Dorotea se limita a la novela sentimental, su hijo abarca un amplio espectro que incluye textos filosóficos, poéticos y novelísticos. Por esta razón, sus efectos perniciosos son también de naturaleza diferente. Si el problema de José es la mezcla desordenada de lecturas, el de su madre es la práctica de una lectura emocional, identificatoria, que lleva a la vida el modelo aprendido en los folletines sentimentales.

Por último, en la víspera de su decisión final, José recibe por correo un libro, la tesis para acceder al grado de Doctor en Medicina que su amigo Juan Diego está distribuyendo entre sus allegados. Si a lo largo de la novela los libros alimentaron con sus ficciones las fantasías sentimentales de los personajes principales, sus historias del corazón ahora encuentran su réplica en un libro que procura explicar, ya no con la retórica de la ficción novelística sino con el aparato conceptual de la ciencia médica, justamente las enfermedades del corazón. El libro de medicina, que explica y sobrevive a los personajes, evidencia una tensión en el nivel estructural de la novela entre los enunciados narrativos, que concuerdan con los patrones retóricos de la novela sentimental y los enunciados explicativos, que responden a la doxa positivista de la época y cuya inclusión aparece motivada por los comentarios que el narrador intercala en el relato.

El conjunto de saberes legítimos del positivismo que el narrador pone en escena mediando entre el material narrativo y los lectores, tiene la finalidad de contrarrestar las certezas del relato sentimental transmitidas a aquellos lectores incautos, cuyo incremento — producto de la alfabetización masiva— los ha convertido en una incomodidad. El narrador-comentador, en tanto que interpone su conocimiento científico entre los acontecimientos relatados y el lector, transforma la intriga sentimental en una forma efectiva de intervenir en el debate sobre los conflictos sociales que la modernización acarrea, y evita al mismo tiempo la lectura identificatorio-emocional de los malos lectores.

Altamirano y Sarlo, en su ensayo sobre *Recuerdos de provincia*, entienden que en Sarmiento la práctica de la lectura es un instrumento de su formación intelectual. Leer bien,

sostienen, es una capacidad que le permite colocarse por encima de la sociedad iletrada y de esta manera independizarse de los mediadores culturales, principalmente aquellos letrados ligados a los valores tradicionales, como los sacerdotes. Sin embargo, el panorama ahora parece haber cambiado considerablemente. En la novela de Argerich, leer ya no es el fundamento de la carrera del talento sino que tiende a convertirse en un instrumento usurpado por los advenedizos. Pero no sólo se leen novelas sentimentales. La serie de textos a la que apelan esta clase de lectores incluye otros géneros, incluso no literarios. Como el caso del Dr. Ferreol, un fiel exponente de la política criolla, que llega a ser Ministro sin otro mérito que su simpatía y una “cháchara de barbero” cultivada mediante la lectura excluyente de la prensa periódica; y el Dr. Catay, un médico que lee a hurtadillas en la botica las recetas de sus colegas con el objeto de copiar sus tratamientos. La lectura se va tornando una fuente de conocimiento espurio y a su vez una herramienta eficaz, y por lo tanto peligrosa, cuando está en manos de quienes, sin contar con los méritos suficientes, procuran ascender en el mundo social.

Los infaustos amantes de *Ley social* (1885) de Martín García Mérou no son lectores vulgares; todo lo contrario, son consumidores distinguidos de cultura. Adela posee en su gabinete originales de Velázquez, Murillo y Van Dyck, entre otros; una biblioteca de clásicos y ediciones princeps. Mientras que el estudio de Marcos ostenta “una magnífica librería de roble”, junto con armas antiguas, óleos, telas, bronce, etc. Ambos representan el tipo de lector coleccionista y aficionado a las artes.

En el umbral de los treinta años, Marcos Villamar un hombre refinado, elegante y desencantado del mundo ha regresado a Madrid luego de haber recorrido Europa y América durante diez años, consagrado a la carrera diplomática. Debido a los grandes excesos y a un tren de vida que no conoce de privaciones, su fortuna ha ido menguando progresivamente y aguarda con indiferencia el momento de su bancarrota.

Desde muy joven muestra una “decidida afición literaria, que después de algunos ensayos juveniles, hizo sonar su nombre envuelto en elogios y en aplausos” (García Mérou 1885: 24). Sin embargo, su carrera literaria no va más allá de esto y sigue el camino de la diplomacia con el objeto de viajar y conocer el mundo. De manera que se vuelve un diletante “apasionado de Balzac, de George Sand y asiduo de Alfredo de Musset”, cuya subjetividad se conforma de acuerdo con los modelos de los héroes románticos como Werther, René y Oberman, al punto tal que “sentía ya el mal del siglo antes de ser hombre y había sufrido con penas imaginarias antes de sufrir con las propias” (García Mérou 1885: 24). Como se trata de un tipo de lectura emocional y apasionada, los títulos de su biblioteca son un índice sobresaliente de un espíritu impregnado por la sensibilidad romántica: “en una magnífica librería de roble estaban cuidadosamente alineados los más grandes representantes del espíritu humano, en ediciones raras o curiosas, destacándose entre la multitud los nombres de Balzac, Dickens, Heine, Shakespeare, Schiller, Goethe, Byron, Chamfort” (García Mérou 1885: 56), aunque también aparecen algunos autores contemporáneos “como Zola, Dumas hijo y Daudet”. Dotado al fin de cuentas de una mentalidad moderna, la lectura colma sus ansias de conocimiento, pero también aparece como un tipo especial de experiencia que modela su sensibilidad e inviste sus aventuras amorosas. Habiendo dejado de lado “cualquier carrera científica”, las lecturas —un catálogo completo del romanticismo— sostienen el aprendizaje erótico, donde los contrastes entre las idealizaciones del arte y la opacidad de la vida lo conducen a la desilusión.

Instalado, como dijimos, nuevamente en Madrid, hastiado de los placeres mundanos, Marcos frecuenta el hogar de un viejo amigo, Jorge Zea, a quien traiciona al poco tiempo ganando los amores de su joven esposa, Adela.

Más joven que su marido, Adela se había casado “por razones de familia más que por verdadero amor” (García Mérou 1885: 35). La muchacha, que había recibido una “esmerada educación”, es aficionada a las artes y a la literatura, “cultivaba la pintura y su estudio había

reunido una preciosa colección de antigüedades” (García Mérou 1885: 35). Al igual que Marcos, posee una biblioteca formada por autores de prestigio:

En un rincón, un pequeño estante contenía una deliciosa colección de obras maestras: La Biblia se codeaba con el Dante, Homero sonreía a Shakespeare y Cervantes, y al lado de los grandes maestros había una profusión de pequeños volúmenes mezclados con las ediciones princeps de los buenos autores del siglo XVII, el *Diablo cojuelo* de 1707 y *Gil Blas* de 1735. Los grandes contemporáneos se hallaban representados por Byron, por Musset, Víctor Hugo y Lamartine.¹⁸

A pesar de albergar libros muy valiosos, su biblioteca no es lo más importante del estudio, donde aparece relegada en un rincón. Lo mismo ocurre con la de su amante, formada por un testero. Aunque algunos autores prestigiosos se repitan, la biblioteca de Adela no contiene los mismos títulos que la de Marcos: en ella falta Zola, que parece no formar parte del repertorio de lecturas de una dama de “esmerada educación”. La afinidad por el arte acerca en un principio a los dos jóvenes, quienes pasan largas horas compartiendo gustos estéticos, reflexiones y, poco a poco, confidencias personales.

Sin embargo, a pesar de que a Marcos “lo deslumbraba su inteligencia superior y la delicadeza de su educación, quería demasiado a Zea para pensar ni remotamente en traicionarlo” (García Mérou 1885: 40). Hasta que, sin pensarlo, se instala la idea del adulterio. Un día en vísperas de carnaval, ambos están solos en el gabinete, cuando el traje de Adela deja entrever un detalle de su pie. A pesar de ser un hombre de mundo, esta imagen perturba a Marcos, quien siente encenderse con ese detalle una voluptuosidad apenas adormilada. La muchacha percibe el cambio y sólo basta un intercambio de miradas pudorosas para el entendimiento mutuo. Enseguida, como una joven experimentada, le pide que la lleve de incógnito a un baile de máscaras. Marcos acepta complacido. Finalmente el encuentro amoroso concluye con un intercambio de lecturas. Adela le ofrece una novela de Zola: “tomando un libro de tapas amarillas y sin cortar, que estaba sobre un veladorcito, añadió: —Aquí tiene usted *Une page d’amour* de ese monstruo de Zola. Sin embargo por lo que oigo decir, este es un hombre que conoce el corazón humano. Lea usted y si se puede contar, cuéntemela después” (García Mérou 1885: 44). Es importante señalar que el libro no estaba en su biblioteca y que aún no había sido leído por Adela. La lectura de este tipo de novelas aparece delegada a la tutela de los hombres.

Más allá del vínculo entre lectura y erotismo, aparte de una mirada tópica de los libros como portadores de una enfermedad que afecta el raciocinio y el comportamiento de la mayoría de los lectores, además de una concepción cristalizada de que las inclinaciones artísticas implican algún síntoma de debilidad moral, este episodio encierra también otro tipo de cuestiones. En primer lugar, la alusión a Zola resulta decididamente irónica. El recato de la joven le impide leer una novela naturalista, pero no le impide concertar una cita amorosa ni caer en la pasión adúltera. Y, quien va a velar por su pudor, ejerciendo un control masculino sobre sus lecturas, no es otro que su amante.

En la mención de *Une page d’amour* resuenan las voces aún no acalladas de la acogida del naturalismo en Buenos Aires. Si en 1880 García Mérou había fustigado el éxito escandaloso de *Naná* en Buenos Aires, cinco años más tarde se ha pasado a las filas naturalistas. No sólo elogia en sus reseñas obras como *Fruto vedado* o *Sin rumbo*, o publica una novela cuyo título, *Ley social*, es una proclama indisimulada de la escuela de Zola; también se permite una alusión socarrona a uno de los argumentos más frecuentes esgrimido por los críticos que se oponían tenazmente al avance del naturalismo, quienes sostenían que no era más que literatura pornográfica, pernicioso para la formación moral, especialmente de las mujeres.

¹⁸ García Mérou, Martín, *Ley social*, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1885, p. 36.

En estos jóvenes amantes la lectura aparece asociada a la avidez del coleccionista. El gabinete de Marcos atesora junto con sus antigüedades, sus objetos de arte y sus libros, sus conquistas amorosas. Es un espacio que condensa lectura y erotismo. Marcos transforma con su mirada la desnudez de Adela en un poema “dejando descubiertas a la vista de su amante las magnificencias de aquel poema cuyas primeras estrofas comenzaba a conocer” (García Mérou 1885: 61). Por otra parte, Adela consigue, gracias a su caída, acceder a nuevas lecturas. Luego de la seducción “después de recorrer Adela la casa de su amante, hojear sus libros [...] llegó la hora de partir” (García Mérou 1885: 62)

La avidez de Marcos lo conduce a una nueva conquista, Rosa del Monte, una cortesana codiciada por toda la alta sociedad, que había sido corrompida y abandonada por Jorge Zea años atrás. Con ella, Marcos pasa una temporada en París disfrutando de los museos que la ciudad le ofrece. Su amante, en cambio, se aburre en el Louvre, donde siente “un inmenso fastidio por esos cuadros que nada le decían” (García Mérou 1885: 165). Encuentra absurdas las caderas de la Venus de Milo y los Rubens —tan admirados por Marcos— no son para ella más que “montones de gordinflonas que parece van a reventar dentro de su piel” (García Mérou 1885: 166). Rosa prefiere el otro París, el de las grandes tiendas, “penetraba en los almacenes del *Printemps* o del *Louvre*, y una admiración estática la hacía recorrer ávidamente abrigos, cortes de vestidos, terciopelo, plumas, sombreros, abanicos, todos los mil accesorios del complicado traje femenino.” (García Mérou 1885: 167) y las joyerías: “la luz de los escaparates cubiertos de oro y pedrería la ofuscaban, la emborrachaban como los vapores de un vino generoso” (García Mérou 1885: 168)

Rosa del Monte puede admirar un traje costoso o marearse con el brillo de las joyas, pero no puede contemplar la belleza de una obra de arte. Tanto su origen social como su educación precaria le impiden desarrollar el gusto estético y sobre todo participar de un modo aristocrático de vida. En el gabinete de Adela hubiese andado a los tropezones.

Conclusión

En las obras analizadas hasta aquí, la ficcionalización del acto de leer no se vincula con la masificación de la lectura y la lucha por su control: con excepción de *¿Inocentes o culpables?* —donde aparecen representados lectores vulgares—, en el resto de los textos, los personajes lectores pertenecen a la alta sociedad. Ficcionalizar el acto de leer es un modo de registrar el impacto que la modernización de la lectura ocasiona en el ámbito de la elite social. En este sentido, en *Juvenilia* se representa la secularización de la lectura en el mundo educativo —de la vida de santos a los textos positivistas, pasando por los folletines de aventuras—. A su vez, en *La gran aldea* se dramatiza el efecto perjudicial de las novedades literarias mundanas en la vida doméstica de la elite. Mientras que en la obra de Lucio V. López estas novedades resultan perniciosas, en *Potpourri* el narrador encuentra en las aparentes trivialidades de Paul de Kock una fuente de conocimiento de la sociedad moderna. Estas obras, aparentemente frívolas, forman parte de una nueva sensibilidad capaz de dar cuenta de los nuevos tiempos.

En consecuencia, en esta serie de textos, las escenas de lectura remiten más bien a la relación problemática que los miembros de la elite social mantienen con los cambios acelerados en el universo de la palabra escrita y, en particular, con la formación de los patricios, es decir, con la conservación y reproducción del grupo dirigente.

Así, estas escenas ordenan las lecturas instructivas, distinguiéndolas de aquellas que sólo aportan un mero entretenimiento; seleccionan tradiciones literarias, haciendo prevalecer la tradición europea sobre la vernácula en la formación de una literatura nacional; previenen sobre los riesgos de una lectura desordenada; advierten sobre las debilidades femeninas frente a los peligros implicados en la frecuentación de los textos ficticios y sobre la vulnerabilidad masculina como resultado de la creciente y alarmante indiferencia frente a la cultura libresca.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, Carlos, y Sarlo, Beatriz (1983). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEDAL.
- ARGERICH, Antonio (1884). *¿Inocentes o culpables?*, Buenos Aires, Imprenta del Courrier del Plata.
- CAMBACERES, Eugenio (1956). *Obras Completas*, Santa Fe, Castellví.
- CANÉ, Miguel (1993). *Juvenilia y otras páginas argentinas*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- CYMERMAN, Claude (1993). *Diez estudios cambacerianos*, Rouen, Universidad de Rouen.
- DUNCAN, Tim (1980). "La prensa política: "Sud América", 1884-1892", en Ferrari, Gustavo y Gallo, Ezequiel (comp.), *La Argentina del 80 al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Fritzsche, Teresita Frugoni de (comp.) (1966). *El naturalismo en Buenos Aires*, Buenos Aires, UBA.
- GARCÍA MÉROU, Martín (1885). *Ley social*. Buenos Aires, Félix Lajouane.
- GARCÍA MÉROU, Martín (1886). *Libros y autores*, Buenos Aires, Félix Lajouane.
- GIUSTI, Roberto (1958). "La prosa de 1852 a 1900", en *Historia de la literatura argentina*, dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Buenos Aires, Peuser, t. III.
- LAERA, Alejandra (2000). "Ficciones liminares: las novelas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres" ponencia presentada en el "II Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, 18 al 20 de octubre.
- LICHTBLAU, Myron (1959). *The Argentine Novel in the Nineteenth Century*, New York, Hispanic Institute in the United States.
- LÓPEZ, Lucio V. (1980). *La gran aldea. Costumbres bonaerenses*, Buenos Aires, CEDAL.
- NAVARRO VIOLA, Alberto (1883) "Pot pourri", en *Anuario Bibliográfico de la República Argentina 1882*, t. IV, pp. 297-299.
- PRIETO, Adolfo (1980). "La generación del 80. La imaginación" en *Historia de la Literatura Argentina*, t. 3. Buenos Aires, CEDAL.
- PRIETO, Adolfo (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana.
- ROJAS, Ricardo (1922). *Historia de la literatura argentina. Los modernos*. t. I.
- SALTO, Graciela (1999). *Estrategias científicas en la literatura argentina de fines del siglo XIX*. Tesis doctoral, UBA.
- ZANETTI, Susana (comp.) (1997). *La novela latinoamericana de entresiglos (1880-1920)*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.