

CON COLORETE Y POLVOS DE ARROZ:
DE AMISTAD FUNESTA A LUCÍA JEREZ.

Paulette Silva Beauregard
Universidad Simón Bolívar
Caracas, Venezuela
psilva@usb.ve

¿Qué significa en la década de los ochenta del siglo XIX escribir una novela en Nueva York para una revista dirigida al público hispanoamericano?, o mejor: ¿cómo podemos entender hoy una novela escrita por Martí en Nueva York para una revista pensada para la familia hispanoamericana? Me interesa acercarme en las páginas que siguen a la novela *Amistad funesta* (o *Lucía Jerez*) de José Martí precisamente a partir de una perspectiva que considere el medio mismo en el que se publicó: una revista que presenta, junto a cuentos, folletines y poemas, figurines de moda; una publicación que debe ser considerada como una manifestación de la industria cultural que está intentando abarcar (tal vez crear) desde Nueva York un público de consumidores en los países hispanoamericanos¹. En este sentido, quiero destacar la identificación entre mujer y familia que sirve a esta revista para construir la representación de su lector ideal, con el objetivo de contrastarlo con el tipo de lectores diseñado por la novela martiana².

Del pecado de escribir un folletín

La identificación entre mujer y familia no era una innovación de *El Latino-Americano*, pues a lo

El presente trabajo revisa la novela *Amistad funesta* (o *Lucía Jerez*) de José Martí a partir de una perspectiva que considera el medio mismo en el que apareció, esto es, una revista para la familia latinoamericana editada en Nueva York en la década de los ochenta del siglo XIX. Las tensiones entre los lectores ideales de la revista y los lectores diseñados por la novela de Martí, las representaciones ligadas a la mujer y a la cultura sentimental que se le asocia, el uso del seudónimo para la publicación de una novela folletinesca y las estrategias empleadas para recuperar el texto con miras a su publicación en forma de libro son algunos de los aspectos examinados.

Palabras clave: José Martí, *Amistad funesta*, folletín, lectores, cultura de masas.

Recibido: 19 de noviembre de 2007
Aceptado: 25 de febrero de 2008

P. Silva Beauregard. Con colorete y polvos de arroz...
Estudios 15:29 (enero-junio 2007): 49-72

largo del siglo habían proliferado revistas que, como la caraqueña *La Biblioteca del Hogar* (1867-1868), se dirigían a la familia a través de la mujer o, mejor, pensaban la familia a través de la mujer (no olvidemos que la función de la mujer en la república era formar a los nuevos ciudadanos)³. Tampoco era nuevo el concebir el continente como un mercado potencial para empresas ligadas a la imprenta⁴: recordemos los proyectos de Bello en Londres, esto es, las revistas en las que se publicaron sus famosas “Silvas”, importantes para la concepción del continente como una unidad; o al librero Ackermann, quien en las décadas de los veinte y treinta editó libros y periódicos dirigidos a los países hispanoamericanos (Grases: 1981), para lo cual empleó a algunos españoles o hispanoamericanos que habían emigrado a Londres (Blanco White entre los más conocidos). En Hispanoamérica, la adopción de la novela sentimental, centrada en un romance familiar, tampoco era desconocida, como lo dejan ver *Amalia* de Mármol y *María* de Isaacs, citadas en *Amistad funesta* (1969: 183).

De hecho, el prólogo que escribió Martí para la edición de la novela en forma de libro, hace referencia justamente a los requisitos que debía cumplir para satisfacer al editor de la revista. Dice así: “En la novela había de haber mucho amor; alguna muerte; muchas muchachas, ninguna pasión pecaminosa; y nada que no fuese del mayor agrado de los padres de familia y de los señores sacerdotes. Y había de ser hispanoamericana” (1969: 37). La novela, entonces, debía responder a las expectativas del mercado, interpretadas por el editor, para quien el consumo de impresos estaba controlado

Rouge and Rice Powder: from Amistad funesta to Lucía Jerez.

This paper revisits José Martí's novel *Amistad funesta* (or *Lucía Jerez*) from a perspective that considers the medium in which it appeared; that is, in a magazine for Latin American families, edited in New York during the 1880s. The tensions between the ideal readers of the magazine and the designated readers of Martí's novel, representations linked to women and the sentimental culture associated with them, the use of a pseudonym for the publication of a melodramatic novel, and the strategies employed in order to recover the text with an eye towards its publication in book form, are some of the aspects examined here.

Key words: José Martí, *Amistad funesta*, Serialized Novel, Readers, Mass Culture.

por los padres de familia y los curas. La fórmula, que incluye muchachas, pasión y muerte, también imponía un ingrediente: “había de ser hispanoamericana”. Así, el “hispanoamericanismo” hacia finales de siglo no sólo puede ser asociado a los proyectos políticos de letrados que, como Martí, reflexionaban sobre el futuro del continente, sino que también se encontraba vinculado a intereses de la naciente industria cultural, específicamente aquella que vislumbraba un mercado potencial de lectores que, para el caso de *El Latino-Americano*, compartían la misma lengua en América (lo que incluía, entonces, como consumidores y productores, a hispanohablantes residentes en Hispanoamérica y en los Estados Unidos)⁵.

¿De qué modo un intelectual como Martí escribe para una revista de estas características y entra así en un circuito diferente al del libro o el de las crónicas que enviaba desde Nueva York? A pesar de las muchas semejanzas que pueden establecerse entre crónica y folletín (la más evidente de las cuales es el medio mismo que emplean: el periódico), no está de más apuntar en este sentido que por muy impuro como género que sea la crónica (Ramos: 1989), su cultivo se relaciona con el viaje y, por tanto, con la función que ya habían desempeñado algunos escritores liberales como Sarmiento, es decir, con el papel de mediador entre dos culturas (y dos lenguas, en muchos casos). El folletín, en cambio, se relaciona directamente con el consumo: forma parte de la “baja” cultura de la que, tal como lo plantea Julio Ramos, quiere distanciarse el escritor que está definiendo su territorio de autoridad a finales de siglo. Es por este motivo que Martí marca distancia con respecto a este tipo de textos:

El autor, avergonzado, pide excusa. Ya él sabe bien por dónde va, profunda como un bisturí y útil como un médico, la novela moderna. El género no le place, sin embargo, porque hay mucho que fingir en él, y los goces de la creación artística no compensan el dolor de moverse en una ficción prolongada; con diálogos que nunca se han oído, entre personas que no han vivido jamás. Menos que todas, tienen derecho a la atención novelas como ésta, de puro cuento, en las que no es dado tender a nada serio, porque esto, a juicio de editores, aburre a la gente lectora; ni siquiera es lícito, por lo llano de los tiempos, levantar el espíritu del público con hazañas de caballeros y de héroes, que han venido a ser personas muy fuera de lo real y

P. Silva Beauregard. Con colorete y polvos de arroz...
Estudios 15:29 (enero-junio 2007): 49-72

del buen gusto. Lean, pues, si quieren, los que lo culpen, este libro; que el autor ha procurado hacerse perdonar con algunos detalles; pero sepan que el autor piensa muy mal de él. Lo cree inútil; y lo lleva sobre sí como una grandísima culpa. Pequé, Señor, pequé, sean humanitarios, pero perdónenmelo. Señor: no lo haré más (1969: 36-37).

La distinción entre novela moderna —las imágenes médicas hacen pensar en el naturalismo de Zola—, y novela de “puro cuento” que no tiene “derecho a la atención”, es importante: se refiere a la división, central para la definición del escritor a finales del siglo, entre “alta” y “baja” cultura, entre literatura “seria”, con mayúsculas, y literatura de masas, esto es, folletines. Martí pide excusas: entiende su incursión en este terreno, no sin cierta ironía, como una culpa, pero advierte que “ha procurado hacerse perdonar con algunos detalles”. Invita de este modo al lector a descubrirlos, pero a la vez señala, desde el emplazamiento de la “alta” cultura, que no se apegó del todo a la fórmula folletinesca. Asimismo, cuando habla sobre Juan Jerez, el personaje masculino más importante de la novela, dice: “Juan empezó con mejores destinos que los que al fin tiene, pero es que en la novela cortó su carrera cierta prudente observación y hubo de convertir en mero galán de amores al que nació dispuesto a más y a más altas empresas (grandes) hazañas” (37). La transformación del personaje parece así una apelación al lector para que descubra un enigma, siga unas pistas que le deja el autor arrepentido (estas invitaciones al lector, evidentemente, no aparecieron en la primera publicación de la novela, esto es, en *El Latino-Americano*, pues, como ya señalé, forman parte del prólogo que acompañaría la novela en su forma de libro).

Mujer, novela, ciudad, espacio doméstico y amor se encuentran tan asociados a finales de siglo, que son los elementos que emplea Martí para hablar de los problemas que aquejan a los países hispanoamericanos, pero no solamente como una excusa que permite cumplir con una fórmula —las exigencias folletinescas que hace el periódico— y a la vez ocuparse de los asuntos “serios”, sino como parte del cuadro a estudiar, del diagnóstico que se entrega de esos países. En pocas palabras: el “romántico y cursi patrón”, como lo llama Manuel Pedro González (1969: 39), es entendido en la novela como un ingrediente muy importante a revisar para comprender los países hispanoamericanos y, en este caso, se hace justamente a través de él. *Amistad funesta*,

entonces, puede leerse como un folletín que reflexiona sobre una cultura deudora del folletín, como una novela rosa que examina unas sociedades que han adoptado las representaciones que ofrece ese género como modelo. La distancia con respecto al folletín queda clara en los fragmentos antes citados: el “autor” lo cree falso porque obliga a fingir y excluye los temas “serios” que en este caso se identifican con el heroísmo. Sobre este punto es importante subrayar que Martí no sólo se refiere a la literatura que se ajusta a este código, sino también, y lo que es significativo, a la realidad. Los héroes han sido expulsados de la novela sentimental, centrada en asuntos del corazón, y al mismo tiempo de la realidad que han creado las novelas sentimentales. Para Martí, esta expulsión del héroe que logra la novela sentimental en la ficción, también la ha realizado la época moderna. *Amistad funesta* se presenta, de hecho, como un relato que instaura un mundo fuera de lo real, en cierto modo infantil o, mejor, infantilizado. Propone un pacto de lectura que recuerda los cuentos de hadas, que crean un espacio *otro* para la imaginación. Sin embargo, el problema es mucho más complejo porque, como ya mencioné, esta transformación se relaciona también con la vida moderna. De este modo, la realidad que construyen estas novelas “de puro cuento” está poblada de “entidades falsas”, “amores enfermizos”, “ideas convencionales”. Crean, en fin, “un mundo abstracto e imaginario” que peligrosamente termina por su-plantar a la realidad⁶.

Las dificultades de Juan para realizar sus “altas empresas” se encuentran en el espacio público, “real”, que no tiene cabida en los folletines. El narrador dibuja así una situación de crisis en Hispanoamérica⁷ que no permite la creación de pueblos “sanos y fecundos” (1969: 67), lo que debería ser el objetivo de los jóvenes como Juan, “de corazón noble y viril” (1969: 68). Pero los jóvenes en Hispanoamérica son como su amigo Pedro: se dedican, sin ninguna conciencia del mal que causan, a los placeres, a los viajes al extranjero donde aprenden los vicios de las grandes ciudades, como París⁸. De este modo el mundo del folletín es la representación, la prolongación, de la época moderna que “tiende a rebajar el alma” (1969: 82). Finalmente, ese espacio imaginario creado por esas nuevas historias de hadas es la realidad. En Hispanoamérica, los “países azules” de la novela de “puro cuento”, el panorama se agrava porque, debido a una deformación en la educación, proliferan los letrados, quienes no se ocupan de resolver los verdaderos problemas públicos (los desiertos deshabi-

P. Silva Beauregard. Con colorete y polvos de arroz...
Estudios 15:29 (enero-junio 2007): 49-72

tados y las injusticias sociales) o, a falta de un público que compre y aprecie sus obras, prefieren adular a los gobernantes. El diagnóstico de la época moderna es desalentador: “Todo en la tierra, en estos tiempos negros, tiende a rebajar el alma, todo, libros y cuadros, negocios y afectos, ¡aún en nuestros países azules!” (1969: 82).

La representación de París como el origen de la enfermedad que aqueja a los países hispanoamericanos, aparece también en *Amistad funesta* asociada a la mujer y los libros, específicamente a través de las palabras de Pedro, quien como minoría viciada se identifica con la gran ciudad: “¡Allí no se vive con estas trabas de aquí, donde todo es malo! La mujer es aquí una esclava disfrazada: allí es donde es la reina. Eso es París ahora: el reinado de la mujer. Acá todo es pecado: si se sale, si se entra, si se da el brazo a una amiga, si se lee un libro ameno [...]” (90).

En *Amistad funesta*, vemos que el monstruo ambiguo que engendra la modernidad puede ser también una mujer, cuya desviación forma parte de los detalles significativos que hay que reconstruir para conocer su verdadera identidad. Es el caso del homoerotismo que señala Masiello (1995) refiriéndose a la relación entre Sol y Lucía. Quiero agregar sobre este punto que la modernidad aparece como una inversión de papeles: el héroe acepta “atar sus águilas al cabello” de una mujer (1969: 187), esto es, se domestica, se feminiza (Silva: 2000a); y la mujer se apropia de los rasgos tenidos por masculinos. En una escena en la que significativamente aparecen las novelas *María* y *Amalia*, Pedro, el defensor de los derechos femeninos en “nuestros países azules”, ha sido convertido en una suerte de títere de las mujeres o en un hombre ambiguo dedicado a los oficios femeninos:

Y Pedro, de otras mujeres tan temido, era con la mayor tranquilidad puesto por Sol, ya a que le leyese la *Amalia* de Mármol o la *María* de Jorge Isaacs, que de la ciudad les habían enviado, ya, para unos cobertores de mesa que estaba bordando a la directora, a que devanase el estambre (1969: 183).

El diagnóstico que se presenta de la modernidad es finalmente una inversión de papeles: los héroes han sido domesticados por las novelas sentimentales y las mujeres han adoptado rasgos viriles.

La mejor forma de representar, entonces, la modernidad es a través de un folletín que muestra cómo la realidad ha adoptado el folletín como modelo, una novela de “puro cuento” en la que el mundo imaginario y femenino ha suplantado la realidad y ha expulsado a los héroes capaces de reformarla. El género por excelencia de la modernidad, el folletín, sirve así para escudriñar las consecuencias que tuvo sobre la realidad de los países hispanoamericanos este primer género de masas.

La crisis en la crónica y en el folletín.

La crisis que muestra *Amistad funesta* es un tema que informa algunas crónicas de Martí. De hecho, la crisis que amenaza a los países latinoamericanos es en las crónicas un mal importado tanto de París como del lugar desde el cual se enuncia: Estados Unidos. Martí narra en sus crónicas desde Nueva York los movimientos que reivindican el derecho de las mujeres a participar en la política como una manifestación de esa crisis. No está de más revisar de qué modo Martí interpreta para su público estos movimientos femeninos, de qué manera los “empaqueta” para que sean consumidos por los hispanoamericanos⁹.

En una crónica “Sobre los Estados Unidos” publicada en *La Nación* de Buenos Aires, dice:

Crece de un modo singular el influjo de la mujer en los oficios y negocios viriles de la república, aunque visiblemente disminuyen la salud de la casa, y la santidad de la existencia. Da frío ver en las almas.

Una cosa es que la mujer desamparada tenga profesiones en que emplearse con decoro; una cosa es que la mujer aprenda lo que eleva la mente, y la capacite para la completa felicidad, por entender y acompañar en todo al hombre, y otra cosa, que la fuente de todas las fuerzas, el cariño entre hombre y mujer venga a parar en un contrato de intereses y sentidos.

No es que falte a la mujer capacidad alguna de las que posee el hombre, sino que su naturaleza fina y sensible le señala quehaceres más difíciles y superiores.

Aquí hay damas banqueras, ferrocarrileras, empresarias de ópera: a tanto llega la variedad de su acción que casi todos los diarios han fundado recién-

temente en sus ediciones semanales una sección sobre “Lo que hacen las mujeres”, o “Mujeres distinguidas”, o “Las mujeres en el comercio y la política”.

[...] Ayer mismo se publicaba el programa del nuevo partido de los trabajadores, donde se anunciaba que debe pedirse en la próxima convención constitucional del Estado de Nueva York el voto para todos los mayores de veintiún años, sea mujer u hombre.

Pero ninguna de estas damas despierta el cariño mostrado en todas partes por la esposa del Presidente, que a la faena ingrata de trabajar como el hombre, prefiere la más útil y difícil de consolarlo (Martí, 2003: 805; “Sobre los Estados Unidos”. *La Nación*. Buenos Aires. 25 de febrero de 1887).

Cito este largo fragmento para mostrar, por una parte, la distancia que se emplea para presentar a las mujeres que no aceptan el supuesto rol tradicional que se les ha asignado; y por otra, el contraste que se establece con aquella que sí debe ser emulada. Martí deja claro cuál es el modelo deseable: la esposa del Presidente (Cleveland), quien se mantiene firme en el papel fijado tradicionalmente a las mujeres (esta perspectiva según la cual ése es el rol tradicional de la mujer forma parte de una construcción que invita a mantener el estado de cosas, que apela a la tradición como estrategia de autorización). Se opone a las que no deben ser imitadas por las hispanoamericanas: aquellas que incursionan en el terreno de los hombres. La crónica parte de una división de territorios que Martí quiere estables e inamovibles, pero que se ha visto afectada por la crisis de la modernidad (o por la retórica de la crisis). Esta pérdida de los límites que permite a las mujeres entrar en los “negocios viriles de la república” afecta no sólo a la familia (la casa) sino a la existencia toda. Incluso, Martí señala cuál es el sentimiento que produce: frío, en contraste con el cariño que provoca la esposa del presidente.

Se percibe, entonces, una tensión entre el rol que había jugado el viajero liberal, como Sarmiento, que busca modelos en los Estados Unidos, y la crisis que supuestamente está marcando ese modelo a finales de siglo¹⁰. Martí no abandona del todo el papel de importador de cultura, aunque cuestione esa cultura y la muestre con frecuencia como indeseable¹¹. Si bien ya en Sarmiento había una crítica a la “infantil” cultura de masas, como señala Lasarte (2000b), en Martí esa cultura masificada tiene rasgos femeninos, del

mismo modo que la política se ha feminizado¹². Así, en otra crónica en la que relata las últimas noticias en los Estados Unidos, se pregunta a propósito de Helen Gongar, una “agitadora” que defiende los derechos de la mujer: “¿Por qué ha de espantar a esta mujer la política?”. Y el mismo Martí responde: “La política, tal como se la practica ahora, ¿qué es más que mujer?” (2003: 840)¹³. La explicación acude significativamente a la feminización de lo viril, a la supuesta degradación del travestido:

Todo se hace en ella a hurtadillas, con insinuaciones, con rivalidades, con chismes: *los hombres entran en ella con colorete y polvos de arroz*: al que asoma en ella con amor a la patria y franco discurso, lo escarnecen, lo aíslan, lo acorralan: ya no es coraza la que usa la política, sino corsé flexible: *ibien está la mujer en este arte de mujeres!* (2003: 840-841; las cursivas son mías).

La política en los Estados Unidos es un asunto femenino, degradado, en el que los hombres con polvos de arroz y colorete participan como travestidos. La clara división sexual que quiere Martí ya no es posible: la política se ha feminizado, las mujeres se han virilizado. A pesar de que en otra crónica presenta una oposición tajante entre las mujeres hispanoamericanas y las “sajonas” (“[b]rillan por su ternura generosa, verdadera fuente de vida para aquellos a quienes aman, las mujeres de Nuestra América: —y por su brío viril y sensatez, a veces descarnada y excesiva, las mujeres de la América Sajona”; 2003: 268), la crisis parece alcanzar a los países hispanoamericanos, como muestra *Amistad funesta*. La vía de penetración son los viajes que realizan los jóvenes como Pedro o los libros y revistas que llegan a las ciudades. No en vano en la escena en la que aparece Pedro leyendo *Amalia* y *María* a Sol durante la terapéutica visita al campo, se dice con claridad que han sido enviados de la ciudad. A finales de siglo hasta “la *María*” y “la *Amalia*” se han transformado en libros para mujeres, de asuntos femeninos, tal vez por emplear una fórmula que ya en ese momento se ha convertido en el motor de muchos folletines y novelas hispanoamericanos¹⁴. Pero no olvidemos el medio: se trata de una perspectiva que se presenta en un folletín, entendido como un espacio femenino en el propio texto, y que aparece además en una revista para las mujeres y niños. Las lectoras, importantes para la construcción del lector ideal a quien se dirige la revista, como ya vimos, deben compartir esta perspectiva que

P. Silva Beauregard. Con colorete y polvos de arroz...
Estudios 15:29 (enero-junio 2007): 49-72

criminaliza a la mujer que no se ajusta al modelo de familia hispanoamericana pensado para ella (recordemos que Lucía mata a Sol), así como su animalización y reducción a mercancía de carne hermosa¹⁵. Esa mujer viril y animalizada, convertida en monstruo, es la causante de la esterilidad de la familia en crisis¹⁶. Y ese lector ideal también debe reconocer como un héroe degradado a los personajes masculinos que defienden los derechos femeninos, como es el caso de Pedro.

La división de los receptores.

El conflicto entre la cultura promovida por las revistas y folletines y la literatura con mayúsculas es motivo de muchas contradicciones y tensiones en *Amistad funesta*. Así se desprende, por ejemplo, del fracaso que representa finalmente Ana, quien emplea todas las armas a su alcance para ennoblecer la conversación de sus compañeros (con excepción de Juan, las “minorías vi-ciadas” se dedican al chisme y a las noticias de boulevard que publican las revistas). Efectivamente, en un pasaje de la novela, Ana interrumpe el viaje imaginario de Adela y Pedro a París¹⁷ —viaje acompañado de todos los valores que promueven las revistas: la moda, los teatros, la vida de boulevard—, para hablarles de sus cuadros que representan justamente la crisis de la modernidad. Sin embargo, los cuadros no son entendidos por estos frívolos receptores, ni siquiera como consecuencia de la influencia benéfica que supuestamente produce el arte, según explica la propia novela: “Mejora y alivia el contacto constante con lo bello” (82). Los cuadros de Ana emplean una poética del sugerir que acude a la metáfora, poética que no puede ser entendida por receptores frívolos, acostumbrados a la literatura degradada de revistas y bulevares, como Pedro y Adela (para esta última las pinturas de Ana son hermosas pero extrañas; a Pedro le incomodan, lo confunden: no las entiende). Es una poética que invita a una participación mayor de los lectores, pero sólo de aquellos que pueden seguir las referencias artísticas que deja el narrador como guiños, de aquellos que se mueven con mayor facilidad en el mundo libresco de la “alta” cultura, con sus complicados juegos metaficcionales y simbólicos.

Al igual que Ana, Juan —“poeta genuino” (73) y no uno de esos “alfereces de la poesía” o “poetas falsificadores” (144) que importan modelos sin injer-

tarlos en troncos hispanoamericanos— intenta infructuosamente a través de la conversación noble transformar a Lucía, pero sólo lo entiende Ana, su par:

Y mientras que Juan, generoso, dando vuelta al espíritu impaciente, sacaba ante los ojos de Lucía, para que se le fuese aquietando el carácter, y se preparara a acompañarle por el viaje de la existencia, las interioridades luminosas de su alma peculiar y excelsa, y decía cosas que, por la nobleza que enseñaban o la felicidad que prometían, hacían asomar lágrimas de ternura y de piedad a los ojos de Ana —Adela y Pedro, en plena Francia, iban y venían, como del brazo, por bosques y bulevares (89).

En los múltiples juegos de espejos metaficcionales que aparecen en la novela, la presentación de un arte que busca transformar el alma y que al mismo tiempo acude a una poética que excluye a una parte de los receptores, precisamente a aquellos que hay que reformar, resulta una contradicción: es la poética que da sentido a este renovado folletín, que intenta ennoblecerlo, pero la propia novela muestra los límites de esta tentativa. Así, por ejemplo, los famosos interiores modernistas, decorados con arte y buen gusto, encuentran en *Amistad funesta* una justificación moral, casi terapéutica (lo bello “mejora y alivia”), pero la antesala de la casa de Lucía, decorada con un arte lujoso y exquisito, no sirve para la transformación de la muchacha. Tampoco lo hacen las tazas de chocolate decoradas con animales americanos que se emplean para identificar a los personajes: Pedro es, en este código de identificación que se vale del simbolismo animal, un mono capuchino, imitador, por tanto, de las modas europeas; reproductor e importador inconsciente de una cultura que mina la sociedad hispanoamericana.

En este sentido es, entonces, un arte estéril: el receptor que “sabe”, que puede compartir la ironía, que puede seguir el simbolismo e identificar correctamente a los personajes, confirma, se pone del lado del productor, del poeta-sacerdote que enuncia, pero no así los personajes aludidos, los que necesitan ser reformados. Pensar que los lectores reales de la revista y el folletín actuaron como Adela o Pedro es proyectar una hipótesis que hace la propia novela en la realidad. No es posible saber cómo interpretaron los lectores reales este folletín (aquellos que lo leyeron en las páginas del *El Latino-Americano*), pues carecemos de datos sobre estos problemas. Con relación a los

P. Silva Beauregard. Con colorete y polvos de arroz...
Estudios 15:29 (enero-junio 2007): 49-72

folletines abundan los prejuicios que suelen asociarse a la cultura de masa y que representan al receptor como un reproductor inconsciente, simple repetidor de lo que le proponen los textos, tal como hacen Adela y Pedro en *Amistad funesta*. Lo que sí es necesario señalar es que el lector ideal de la revista para las familias hispanoamericanas no coincide con el que diseña la poética de la novela: la “alta” cultura construye también su receptor ideal y en este caso no se trata de la “familia hispanoamericana” de la revista sino de un par, un “lector piano”, como el de José Asunción Silva en *De sobremesa* o el pequeño grupo de artistas del cuento de Rubén Darío “El velo de la reina Mab”.

Nosotros: la familia hispanoamericana.

Como ya ha señalado la crítica (Ramos: 1989), las crónicas martianas construyen, a través de interpelaciones al lector hispanoamericano al que se dirigen, un “nosotros” que se opone a “ellos”, los norteamericanos, representantes de una cultura mercantilizada y en crisis:

Nos-otros, como *ellos*, es una unidad producida, condensada por la mirada generalizante del sujeto. Su función en la crónica es fundamental: opera como una afiliación, una nueva familia, aunque no ya fundada en la noción de continuidad biológica, sino como un territorio *cultural* y político (Ramos, 1989: 198).

Ahora bien, el “nosotros” de *Amistad funesta* forma parte de una zona en conflicto, disputada por el folletín y la “alta” cultura. Por una parte, se interpela al lector como parte de una comunidad, pero al mismo tiempo se califica a esa comunidad: se dice que está en crisis y se la representa de un modo que hace pensar en los cuentos de hadas (“nuestros países azules”). Podría tratarse de una representación que se ajusta a cierta tradición: aquella que entiende los países latinoamericanos como nacientes, ingenuos, incluso paradisíacos, pero no olvidemos que en la novela el mundo del folletín, que es la prolongación de una realidad degradada, está descrito como feminizado e infantilizado.

Hay también en *Amistad funesta* una división moral de los personajes, que apela al lector para construir un nosotros que no incluye a aquellos que son

como Pedro: “Viajero afortunado, con el caudal ya corto de su madre, por tierras de afuera, perdió en ellas, donde son pecadillos las que a nosotros nos parecen con justicia infamias, aquel delicado concepto de la mujer sin el que [...] no le es lícito gozar” (87). Además, la oposición que se marca en la figura de Pedro es también esclarecedora en este sentido, pues sus condiciones morales contrastan con su hermosura, que ha sido “puesta como vestidura a un alma escasa”. La comparación con el cantante crea una complicidad entre lector y narrador que deja fuera al personaje aludido:

[su hermosura] puesta como vestidura a un alma escasa, tal como suelen algunos cantantes transportar a inefables deliquios y etéreas esferas a sus oyentes, con la expresión en notas querrellosas y cristalinas, blancas como las palomas o agudas como puñales, de pasiones que sus espíritus burdos son incapaces de entender ni de sentir. ¿Quién no ha visto romper en sus actos y palabras brutales contra su delicada mujer a un tenor que acaba de cantar, con sobrehumano poder, el “Spirito Gentil” de la *Favorita*? Tal la hermosura sobre las almas escasas (88).

La hermosura de Pedro esconde un “alma escasa” que no es capaz de percibir y disfrutar el efecto que produce lo bello, como sí lo hacen aquellos que saben apreciar el arte. *Amistad funesta*, tal vez en este sentido reiterativa como los folletines (Eco: 1995), repite las escenas en las que se muestra la incapacidad de algunos receptores para entender el arte novedoso, raro, “extraño”. Adela, como ya señalé, describe un cuadro de Ana y dice que es “hermoso” pero “extraño”. La pintura aludida es una vez más la representación, según la poética que propone la novela, de Pedro: “Un joven... muy buen mozo... vestido con un traje gris muy elegante, se mira las manos asombrado. Acaba de romper un lirio, que ha caído a sus pies, y le han quedado las manos manchadas de sangre” (91). Pedro, ante la pregunta que le hace Ana sobre su cuadro, responde que será un “éxito seguro”. Y agrega: “Yo conocí en París a un pintor de México, un Manuel Ocaranza, que hacía cosas como ésas”. A lo que replica Ana: “Entre los caballeros que rompan o manchan lirios quisiera yo que tuviese éxito mi cuadro” (91), y le ofrece una copia de regalo “a condición de que lo ponga en un lugar tan visible que por todas partes le salte a los ojos” (91). Evidentemente, es un arte que Pedro no entiende, a pesar de

que sirve para representarlo y de los esfuerzos de Ana para que además funcione para transformar al joven.

No es un arte, según la propia novela, para ser comprendido por las familias hispanoamericanas a las que se dirige la revista. Parte de un concepto más restringido de su receptor, aquel que puede entender los cuadros de Ana, esto es, la propia novela, aquel que reconoce los guiños y rastrea las pistas que deja el narrador y sabe mirar a través del disfraz la verdadera identidad de los personajes¹⁸. Se crea así un “nosotros” que se construye a través de la complicidad que permite el conocimiento del arte, dentro de una poética que excluye a un número importante de lectores.

Puede pensarse que la novela evita de este modo las restricciones que impone un folletín que será publicado por una revista dirigida a la familia hispanoamericana. De hecho, de este modo podría evadir la censura del editor, el sacerdote y el padre de familia que, según el prólogo de Martí, presiden la escena de lectura familiar. Quiero decir que la estrategia permite cumplir con la fórmula folletinesca y a la vez cuestionarla veladamente. Sin embargo, debe decirse que la misma novela muestra los límites de esta estrategia a través de la poética que informa los cuadros de Ana (que es también la de la propia novela, como ocurre con muchas novelas modernistas): los lectores poco hábiles, las minorías viciadas, aquellos que han adoptado el folletín como modelo no son capaces de comprender este nuevo arte, exquisito y “extraño”. Tal vez podría pensarse que *Amistad funesta* propone finalmente dos niveles de lectura que parten de una división de los receptores: aquellos que son como Ana y Juan, que pueden entender los guiños y comprender las ironías y parodias del nuevo arte; y aquellos que, como Adela y Pedro, se quedan en la superficie, en la simple historia de amor y muerte ambientada en Hispanoamérica. Ahora bien, no es posible saber si esto ocurrió o no con los lectores reales del folletín y de la revista, como ya indiqué. En este sentido propongo que esta hipótesis forma parte de los prejuicios que ya desde el siglo pasado se daban como ciertos con relación a la cultura de masas y que, de hecho, sirve a Martí para proponer una nueva poética que parte de la división de los receptores. Es más: la repetición de escenas en las que se presenta una poética que acude a la metáfora, al simbolismo, podría funcionar como un protocolo de lectura que permite a los lectores más expertos dar el salto y pasar del folletín a la novela con mayúsculas. De este modo, el lector entrenado en la lectura de folletines

que a lo largo del siglo empleaban la sinécdoque para la identificación de los personajes —el detalle inscrito en el cuerpo que permite reconocer la verdadera identidad oculta (Silva: 2000b)—, ahora incorporará la metáfora que le permitirá identificar a los personajes de los cuadros de Ana y de la propia novela (Lucía o Pedro representados una y otra vez como monstruos)¹⁹.

Travestismo y cambalache: otra identidad revelada.

En el prefacio que elabora Martí para la publicación de *Amistad funesta* como libro (esto, como un texto independiente de la revista en la que apareció como folletín) hay dos cambios que quiero resaltar. El primero es el seudónimo que había servido para la publicación de la novela en la revista, pues con el prólogo cae la máscara, el seudónimo deja de ser un disfraz. Se trata de una revelación casi folletinesca: José Martí es Adelaida Ral, el nombre de mujer que sirvió en la revista como antifaz²⁰. El segundo es también una transformación importante y está relacionado con un nombre femenino, pues la novela cambia su título: ya no será *Amistad funesta* sino *Lucía Jerez*. No deja de ser curioso que el seudónimo remita a una suerte de travestismo literario: el folletín apareció como la obra de una mujer en una revista que privilegia a la mujer como receptora. Al igual que los hombres norteamericanos, quienes se ponen polvos de arroz y colorete para entrar en el terreno del debate político; así como las norteamericanas se virilizan al ingresar en los negocios públicos; de la misma manera que Lucía Jerez se masculiniza y Pedro se feminiza en la modernidad; Martí requiere de un disfraz femenino para incursionar en el campo de los folletines. La publicación en forma de libro le devuelve al autor su verdadera identidad. En el prólogo explica las razones y pide excusas por el pecado de escribir un folletín, pero advierte al mismo tiempo el alejamiento del género folletinesco. El nuevo título (menos cercano a las crónicas rojas de los periódicos que el primero) podría inscribir el folletín dentro de una tradición, la de *María* y *Amalia*, pero la novela mostrará, ya lo hemos visto, que hay también un alejamiento, una distancia con respecto a un tipo de literatura que a finales de siglo luce como degrada, convertida en objeto para el consumo de muchachas y niños.

En *Amistad funesta*, hay libros que forman parte del decorado de la sala en la que se reúnen los personajes para tomar el chocolate. Se trata de un deco-

P. Silva Beauregard. Con colorete y polvos de arroz...
Estudios 15:29 (enero-junio 2007): 49-72

rado modernista, como el de la casa del poeta Fernández en *De sobremesa*, pero con objetivos moralizantes y no solamente hedónicos. Los objetos así coleccionados, atesorados, subrayan su condición artística (se trata de un espacio que integra la biblioteca con la galería de arte). Los libros combinan en sus páginas pintura y literatura pero también piedras preciosas (la asociación, muy prestigiosa entre los modernistas pero contradictoria en esta novela, entre arte y joyas permite dar distinción al coleccionista):

“El Cuervo”, de Edgar Poe [...] con láminas de Gustavo Doré [...], el “Rubaiyat”, el poema persa, [...] con los dibujos apodícticos del norteamericano Elihu Vedder; un rico ejemplar manuscrito, empastado en seda lila, de “Las Noches”, de Alfredo Musset; y un “Wilhelm Meister”, el libro de Mignon, cuya pasta original, recargada de arabescos insignificantes, había hecho reemplazar Juan, en París, por una de tafílete negro mate embutido con piedras preciosas: topacios tan claros como el alma de la niña; turquesas, azules como sus ojos; no esmeraldas, porque no hubo en aquella vaporosa vida; ópalos, como sus sueños; y un rubí grande y saliente, como su corazón hinchado y roto. En aquel singular regalo a Lucía, gastó Juan sus ganancias de un año (83-84).

El comentario con relación al gasto hecho por Juan en el regalo a Lucía, en el contexto de la novela, resulta ambiguo, pues si bien es cierto que podría tratarse de la ostentación y los gastos superfluos a los que se dedican las “minorías viciadas”, también hay que apuntar que Juan es el “poeta genuino”, verdadero apreciador del arte “elevado”. Podría tratarse de un gusto que puede darse una persona rica pero bien encaminada (imagen que coincide con la caracterización de Juan que hace la propia novela), pero también de un gasto (y gusto) asociado al deseo infructuoso de reformar a Lucía, y en este caso se trataría de la función terapéutica que tiene lo bello, como lo es también el hecho de que se la exponga a un espejo (como ya lo han hecho los cuadros de Ana con Pedro). En efecto, al igual que la lujosa tapa, “el libro de Mignon” podría ser comprendido, por los lectores avezados y conocedores del arte, como la imagen especular de Lucía, figura que también se reproduce (con esa tendencia iterativa que caracteriza a esta novela) en una escultura que se encuentra en la misma sala: una “columna de mármol negro” (nueva-

mente los materiales “nobles”) sirve de pedestal al “busto de la Mignon de Goethe” (83).

Este prestigioso museo-biblioteca puede servir de marco para comprender el prólogo que escribe Martí para convertir *Amistad funesta* en *Lucía Jerez*, para transformar un folletín en una “obra” que se puede asociar a *María*, una novela que se han apropiado las mujeres (¿la infantil y femenina cultura de masas?) pero que finalmente se inscribe dentro de una tradición prestigiosa, digna de ser parodiada. El prólogo es un territorio de pasaje, que lleva del folletín a la novela, del periódico al libro, del seudónimo al autor. Es también el territorio prestigioso que ayuda para abandonar la máscara, para salir del espacio cerrado y femenino, del espacio doméstico al que Martí ingresó casi de puntillas, con una máscara de polvos de arroz. Con sus guiños y retos al lector, refuerza un tipo de lectura que, como ya he señalado, parte de una división que excluye a muchos de los receptores a los que se dirigía la revista (si esto último lo logra o no es un asunto que requiere de otra investigación). Deja los guiños a los lectores que sabrán interpretar correctamente la novela y su disfraz femenino, así como los versos que revelan que una “persona trabajadora” empleó ese medio para una transacción eminentemente económica²¹, pero la aprovechó para ennoblecer el género (retórico y sexual). Deja también un desafío a los autores: “Yo quiero ver al valiente que saca de los [ilegible] una novela buena” (37). *Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman*, podría decirse con Darío.

Notas

¹ La novela, firmada por “Adelaida Ral”, se publicó por entregas en *El Latino-Americano* entre el 15 de mayo y el 15 de septiembre de 1885. Cito por la edición de Gredos (1969), que incluye los textos que fueron agregados por Martí para su edición en forma de libro (como el conocido prólogo inconcluso).

² La publicación se presenta de esta manera: “*El Latino-Americano. Periódico para familias. Literatura, ciencias, artes, viajes, música, teatros, modas, conocimientos útiles, intereses generales*”. En un suplemento en el que anuncian la publicación de figurines de modas, señalan que es “el mejor y el más barato periódico literario quincenal”, y que publican “artículos, cuentos, poemas, revistas, por los más eminentes autores latino-americanos”. Además, advierten que “está redactado esmeradamente, de

manera que es un verdadero periódico para familias” (en Martí, 2000: 31). La importancia de la mujer en la construcción del lector ideal de esta revista puede seguirse, por ejemplo, en la publicación de instrucciones precisas dirigidas al “bello sexo” para la confección de los trajes y adornos. Asimismo, una de las entregas de *Amistad funesta* (el texto de la novela aparece en la primera página de la publicación) está precedida por un poema titulado “A una ‘Ella’” (21). En un trabajo sobre la historia de las revistas francesas, Gilles Feyel cita la diferencia que establece Eugène Dubief en 1892 entre los dos géneros periodísticos franceses más importantes de la segunda mitad del siglo XIX, división que parte de una separación de los géneros retóricos y sexuales: “Le journal politique ou philosophique ne s’adresse qu’à l’homme, au citoyen, au chef de famille; le journal illustré s’adresse en même temps à la femme, aux enfants, à la famille entière. Il a eu son origine en Angleterre; il dérive des journaux de lecture créés par nos voisins, les Magazines” (2001). Como puede seguirse en esta clasificación, el periódico político estaba dirigido al hombre, que era también el ciudadano y el padre de familia; mientras que la publicación ilustrada se dirigía a las mujeres, los niños y la familia (la imagen pensada, entonces, como recurso importante en las publicaciones para los “menos instruidos”).

- ³ El “Prospecto” de esta revista comienza así: “En honra y gloria de la mujer, ángel custodio del hogar, hacemos la nueva publicación” (*Biblioteca del Hogar*, 1867: 1). La relación entre mujer, modernidad y productos del capitalismo impresos, de la nascente industria cultural (por muy incipiente que ésta fuera) aparece más adelante: “Nuestra vida agitada no se presta a estudios serios y profundos. Y son una necesidad de nuestra época los conocimientos generales. Y esa necesidad comprende a la mujer. Una joven ruda, por más hermosa que sea, desencanta” (1).
- ⁴ En este sentido, hace falta un estudio sobre los proyectos editoriales que a lo largo del siglo intentaron crear un sentimiento de comunidad más allá de las fronteras nacionales, es decir, continentalistas, como es también el caso de la gramática de Bello.
- ⁵ Es el mercado, justamente, que vislumbra Martí cuando traduce *Ramona* de Helen Hunt Jackson como primer libro de un proyecto editorial que buscaba un nutrido público en Hispanoamérica (y que le permitiera pagar al menos los costos de la edición). La carta que Martí escribe a Manuel Mercado (Nueva York, 20 de octubre de 1887) sobre los precios que debe poner a la novela deja ver claramente que conocía los difíciles caminos del negocio editorial (la carta puede consultarse en el Portal José Martí).
- ⁶ No está de más recordar, como señala Susan Sontag con relación a la fotografía en el siglo XIX, la crítica de Feuerbach a una época que “prefiere la imagen a la cosa,

la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser” (1996: 163). Dice Sontag sobre este punto que “esta queja premonitoria se ha transformado en un diagnóstico con el cual concuerdan muchos: que una sociedad se vuelve ‘moderna’ cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes, cuando las imágenes que influyen extraordinariamente en la determinación de lo que exigimos a la realidad y son en sí mismas ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano se vuelven indispensables para la salud de la economía, la estabilidad de la política y la busca de la felicidad privada” (163).

- ⁷ Julio Ramos revisa la función de la crisis para la definición de la función del intelectual, en el sentido de que sirvió para legitimar la “proliferación de la ‘alta cultura’ en el fin de siglo”, “como estrategia de legitimación del sujeto literario en Martí y el fin de siglo” (1989: 205).
- ⁸ Julio Ramos muestra cómo en las crónicas, la ciudad “deja de ser el lugar por excelencia de la racionalidad [...]. La ciudad —fluir, turbulencia— deshace los sistemas tradicionales de análisis y representación del mundo” (1989: 191), entre los cuales se encuentra la familia como modelo. Según Ramos, en las crónicas “Martí no asume lo ‘irrepresentable’ (Lyotard) —que identifica con la ciudad— como proyecto. Aunque lucha contra la desterritorialización y propone la forma como respuesta a la misma, su propia escritura está atravesada por la fragmentación, también ligada a lo periódico, espacio discursivo fragmentario y segmentado” (192).
- ⁹ Tomo la idea del trabajo de Sylvia Molloy (1996) sobre la “escena de traducción” que sirve a Martí para presentar a Walt Whitman al público hispanoamericano de las crónicas. Aunque no se trata de una traducción de un texto literario, interesa mostrar la manera en que Martí interpreta para su público los movimientos feministas que conoce en los Estados Unidos.
- ¹⁰ Beatriz Colombi en su meticuloso trabajo sobre la tradición textual del “viaje intelectual” muestra el repertorio de temas que trataron los viajeros a los EEUU a lo largo del siglo XIX, “un catálogo temático que será ‘organizado’ (jerarquizado) por cada narrador. Tales tópicos contemplan: la liberalidad de las mujeres y niños, la pasión por el dinero como máxima meta social, la abrumadora agitación urbana, el mito del *self-made-man*, la medida y el número como parámetros absolutos de la realidad, el impacto negativo de la inmigración masiva, la riqueza fácil y ostensiva, la pobreza espiritual e intelectual” (2004: 31). En las crónicas de Martí algunos de estos temas adoptan el tono de alarma, esto es, al “empaquetarlos” para al público hispanoamericano se presentan como avisos que deben considerarse a la hora de evaluar la cultura norteamericana y su relación con los países hispanoamericanos. Es el caso, por ejemplo, de la crónica “La inmigración en los Estados Unidos y en Hispanoamérica. Aviso a México” (*El Partido Liberal*. México, 26 de septiembre de

1888), texto en el que Martí advierte que los diarios norteamericanos señalan como conveniente a “nuestros pueblos” la inmigración italiana. Después de revisar los problemas de la inmigración en Nueva York, como las rivalidades entre irlandeses e italianos pobres, destaca que es importante que los países hispanoamericanos no se hagan eco de esta campaña, especialmente aquellos “que no saben que así se llena la patria de pus y de veneno. Urge vigilar mucho, y en seguida, porque nos van a querer poblar con criminales” (2003: 1090).

- ¹¹ En “Botes de papel”, por ejemplo, afirma: “El muchacho norteamericano de la ciudad no es por cierto modelo apetecible —porque el ansia de goces, la facilidad de satisfacerlos, y el amor descarnado y desequilibrado por el lujo, le relajan las fuerzas, o se las echan por caminos de aventuras, o no les permiten la necesaria disciplina y desarrollo. Pero el muchacho campesino, o de ciudad pequeña, que vive en más directo trato con los trabajadores y ha de esforzarse más en obtener lo que desea, —es noble especie de hombre” (2003: 312; *La América*. Nueva York, noviembre de 1883 y *La Nación*. Buenos Aires, 9 de enero de 1884).
- ¹² En palabras de Lasarte: “Acaso sin proponérselo, el Sarmiento militante en la idea de una literatura republicana socialmente útil, proveía al lector de una primera crítica de la cultura masificada [...]. La docilidad e infantilización del ciudadano será el efecto de la ausencia de guía intelectual” (Lasarte, 2000b: 25). No parece una causalidad que Sarmiento caracterice la literatura parisina producida por la “turba” de escritores como infantil: “¿Es Ud. literato? Entonces consagre un año a leer lo que publican cada día esa turba de romancistas, poetas, dramatas, que tienen en ajitación los espíritus, que hacen de París una sociedad pueril, oyendo con la boca abierta a esa multitud de contadores de cuentos para entretener a los niños” (citado en Lasarte, 2000b: 25). Lise Dumasy (1999) ofrece una antología de las primeras polémicas que desató en Francia el folletín (la “littérature industrielle”, para decirlo con Sainte-Beuve), en las que puede verse una temprana agenda de problemas que desde entonces serán debatidos una y otra vez. La democratización que produjo fue motivo de sobresalto para algunos sectores, pero razón, para otros, de defensas apasionadas, pues el folletín fue entendido también como una suerte de “abecedario”, en palabras de Gobineau, que lograría la alfabetización y educación de amplios sectores. Quiero destacar de estas polémicas el hecho de que se represente a los lectores como niños que deben ser alfabetizados con estos novedosos y atractivos “abecedarios”, como lo hace Sarmiento cuando defiende el azúcar de la ficción en “Las novelas” (1856).
- ¹³ Javier Lasarte (2000a) muestra acertadamente las oscilaciones de Martí con relación al tema de la mujer a propósito de la crónica “Los indios en los Estados Unidos”. El elogio de dos escritoras norteamericanas que han logrado la reivindi-

cación del negro y del indio a través de la novela –Beecher Stowe y Helen Hunt Jackson, respectivamente– y del discurso racional de Alicia Fletcher no deja dudas al respecto. Sin embargo, como señala el propio Lasarte, uno de los aspectos que más “desconciertan de las oscilaciones y contradicciones martianas es la representación de la mujer” (2000a: falta página). Sin ánimo de simplificar o reducir las tensiones de los textos de Martí, creo que a la luz de *Amistad funesta* y su relación con las crónicas, puede trazarse un cuadro más claro del lugar que le asigna Martí a la mujer en la representación de la crisis de la modernidad y del tono de alerta que parece construir con estos textos para sus lectores hispano-americanos (tono que, por cierto, también emplea en “Nuestra América”).

¹⁴ La perspectiva según la cual *María* es un libro para mujeres y niños (nuevamente la asociación), puede verse también en Gutiérrez Nájera: “Este es un libro que yo guardo en el estante honrado de mi humilde biblioteca, junto a la Magdalena de Sandeau y los Cuentos de Carlos Dickens. Este es un libro que leeré a mis hijos, cuando los tenga, y que ha pasado ya por las manos de mi novia” (1975: ii). Sin embargo, es también un libro envejecido: “¡Tal vez no vuelva a leerte, pobre libro! Ya estás viejo, tu pasta se ha desteñido; muchas de las hojas tienen dobladas una de sus puntas y hay en los márgenes de otras, apuntes, fechas, nombres, versos, manuscritos y figuras dibujadas con lápiz” (ii). *María*, en esta presentación de Gutiérrez Nájera, forma parte de la cultura compartida a finales del siglo XIX o que ha sido incorporada al imaginario colectivo: “Ese es un libro que todos habríamos escrito, si tuviéramos tanto talento como Jorge Isaacs. No encierra nada extraordinario; es la historia de los amores inocentes, la novela mía, la de usted y la de todos” (iv). Incluso, para muchos lectores hispanoamericanos de hoy, resulta casi imposible no hacer la asociación con el bolero, otro género de masas, y específicamente con la apropiación del bolero como la escritura de la historia personal: “ese bolero es mío”. Para un examen de la recepción de la novela de Isaacs, puede consultarse el detallado estudio de Susana Zanetti (2002).

¹⁵ En un pasaje, dice el narrador con relación a la supuesta doble cara de las mujeres y la candidez de los muchachos: “Estaban las tres amigas [Adela, Lucía y Ana] en aquella pura edad en que los caracteres no se definen: ¡ay, en esos mercados es donde suelen los jóvenes generosos, que van en busca de pájaros azules, atar su vida a lindos vasos de carne que a poco tiempo, a los primeros calores fuertes de la vida, enseñan la zorra astuta, la culebra venenosa, el gato frío e impasible que les mora en el alma!” (1969: 64).

¹⁶ La representación de la modernidad que hace en sus cuadros el personaje Ana es en este sentido clara, los títulos de las obras así lo indican: “La madre sin hijo” y “El hombre sin amor” (94-95).

- ¹⁷ Adela: “había echado camino de París, quién sabe con qué compañero, los deseos alegres. Ella quería saberlo todo, no de aquella tranquila vida interior y regalada, al calor de la estufa, leyendo libros buenos, después de curiosear discretamente por entre las novedades francesas, y estudiar con empeño tanta riqueza artística como París encierra; sino la vida teatral y nerviosa, la vida de museo que en París generalmente se vive, siempre en pie, siempre cansado, siempre adolorido; la vida de las heroínas de teatro, de las gentes que se enseñan, damas que enloquecen, de los nababs que deslumbran con el pródigo empleo de su fortuna” (89).
- ¹⁸ Los cuadros de Ana sirven para presentar la poética de la novela. De este modo, a través de un procedimiento que incorporarán los narradores modernistas (J. A. Silva o M. Díaz Rodríguez) la novela ofrece la poética que da la clave para su recepción (la conocida “mise en abyme” de los modernistas explicada por Ana al describir sus cuadros y sus intenciones). Podría pensarse que de esta manera se busca entrenar al receptor ideal en el tipo de procedimientos que se requiere para la decodificación. La descripción de un cuadro de Ana, de hecho, muestra el peligro que representan las “minorías viciadas” que se identifican con París, imaginadas significativamente como un monstruo con cabeza de mujer que come flores: “Sobre una colina voy a poner un monstruo sentado. Pondré la luna en cenit, para que caiga de lleno sobre el lomo del monstruo, y me permita simular con líneas de luz en las partes salientes los edificios de París más famosos. Y mientras la luna le acaricia el lomo, y se ve por el contraste del perfil luminoso toda la negrura de su cuerpo, el monstruo, con cabeza de mujer, estará devorando rosas. Allá por un rincón se verán mujeres flacas y desmelenadas que huyen con las túnicas rotas, levantando las manos al cielo” (91-92). Sin embargo, las explicaciones y los cuadros de Ana no logran sus objetivos en la novela, esto es, no transforman a los personajes.
- ¹⁹ Dentro de este simbolismo que propone la novela, Lucía aparece como lo amenazador o lo no representable. Así, por ejemplo, en el lenguaje de las flores que promovían las revistas para mujeres, la flor que la identifica es aquella que no existe: la flor negra (62). Su carácter dominado por los celos y propenso a la pérdida del control se ve representado en las tazas que encarga Juan (las que combinan arte innovador con tradiciones americanas) a través de dos “pumas elásticos y fieros, en la opuesta colocación de dos enemigos que se acechan” (85). En el lenguaje de los sombreros (otro tema importante en las revistas para las damas), el de Lucía aparece como “arrogante y amenazador” (64).
- ²⁰ La anécdota sobre el origen de la novela de Martí parece ella misma de ficción: *El Latino-Americano* encargó a Adelaida Baralt una novela. La dama en apuros pidió ayuda a Martí, quien, por razones económicas, no pudo negarse a socorrerla. En

siete días la “noveluca”, como la denominó su autor, estaba lista. Apareció, firmada por “Adelaida Ral”, en el mencionado periódico, con el título de *Amistad funesta*. No olvidemos que parte de esta historia la cuenta el propio Martí en lo que queda del prefacio (un borrador mutilado) que acompañaría su publicación en forma de libro (González: 1969).

- ²¹ Los versos dedicados a la persona que facilitó la transacción con *El Latino-Americano*, que cobró por funcionar como intermediario y cuyo nombre sirvió para la construcción del seudónimo, una de tantas mujeres que en los Estados Unidos se introducían a finales de siglo en los negocios viriles, forman parte de los elementos que siempre acompañan a la novela en su formato de libro, es decir, cuando ésta dejó de ser un folletín y se transformó en un texto que inaugura, según la crítica, el modernismo en la novela hispanoamericana –obra, entonces, “fundacional”, como toca a Martí en las historias literarias. Los versos dicen así: “A Adelaida Baralt. De una novela sin arte/ La comisión aquí le envió./ !Bien haya el pecado mío,/Ya que a usted le deja parte!// Cincuenta y cinco fue el precio:/ La quinta es de Vd: la quinta/ de cincuenta y cinco, pinta/ Once, si yo no soy necio//Para alivio de desgracias/ Sea: de lo que yo no quiero/ Aliviarme es del sincero/ Deber de darle las gracias (1969: 38).

Bibliografía

- La Biblioteca del Hogar*. Caracas, A. 1, No. 1, julio de 1867. Editor: Evaristo Fombona.
- Colombi, Beatriz. (2004) *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina* (1880-1915). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Dumasy, Lise (comp.) (2000) *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur, 1836-1848*. Grenoble: Ellug.
- Eco, Umberto (1995) *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona, Lumen (1a. edición en italiano: 1978).
- Feyel, Gilles (2001) “Naissance, constitution progressive et épanouissement d’un genre de presse aux limites floues: le magazine”. *Réseaux* 105: 19-51. En: http://www.cairn.info/sommaire.php?ID_REVUE=RES&ID_NUMPUBLIE=RES_105# (visitada el 10 de octubre de 2007).
- González, Manuel Pedro (1969) “Prefacio a la edición española de ‘Lucía Jerez’” en Martí, José. *Lucía Jerez. Novela*. Madrid: Gredos.
- Grases, Pedro (1981) “La primera editorial inglesa para Hispanoamérica” en Grases, Pedro. *Instituciones y hombres del siglo XIX*. Barcelona: Seix Barral.
- Lasarte, Javier (2000a) “Pueblo y mujer: Figuraciones dispares del intelectual moder-

P. Silva Beauregard. Con colorete y polvos de arroz...
Estudios 15:29 (enero-junio 2007): 49-72

- nista (Martí y González Prada)" en Escaja, Tina (ed.) *Delmira Agustini y el modernismo. Nuevas propuestas de género*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 38-54.
- _____ (2000b) "Sarmiento y la cultura de la masa: transculturación y utopía del viaje liberal". *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*. 8: 16: 15-36.
- Martí, José (1887) "Cartas a Manuel Mercado". Portal José Martí. En: <http://www.josemarti.cu/?q=obras&catobra=Cartas&catsubobra=Manuel%20Mercado&nid=1800>. (Consultado el 8 de octubre de 2007).
- _____ (1969) *Lucía Jerez. Novela*. Madrid: Gredos.
- _____ (1977) *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- _____ (1979) *Obra literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- _____ (2000) *Lucía Jerez*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- _____ (2003) *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. Barcelona: Colección Archivos. (Edición crítica de Roberto Fernández Retamar y Pedro Pablo Rodríguez).
- Masiello, Francine (1995) "Horror y lágrimas: sexo y nación en la cultura del fin de siglo" en González Stephan, Beatriz, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui (comps.). *Esplendores y miserias del siglo XIX*. Caracas: Monte Ávila, pp. 457-470.
- Molloy, Sylvia (1996) "His America, Our America: José Martí reads Whitman". *Modern Language Quarterly* 5:2: 369-379.
- Ramos, Julio (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE.
- Sarmiento, Domingo Faustino [1856] "Las novelas" en Klahn, Norma y Wilfrido H. Corral (comps.). *Los novelistas como críticos*. México: FCE, 1991, pp. 23-26.
- Silva Beauregard, Paulette (2000a) "La feminización del héroe y la novela en Lucía Jerez y El Hombre de Hierro". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 52: 135-151.
- _____ (2000b) *De médicos, idilios y otras historias. Relatos sentimentales y diagnósticos de fin de siglo*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Sontag, Susan (1996) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Zanetti, Susana (2002). *La dorada garra de la lectura*. Rosario: Beatriz Viterbo.