

JUANA LUCERO COMO LECTORA: CULTURA IMPRESA,  
SABER Y MIRADA<sup>1</sup>

*JUANA LUCERO AS READER: PRINT CULTURE, KNOWLEDGE  
AND GAZE*

Antonia Viu  
Universidad Adolfo Ibáñez  
antonia.viu@uai.cl

Claudia Darrigrandi Navarro  
Universidad Finis Terrae  
cdarrigrandi@uft.cl

RESUMEN

El siguiente artículo analiza la figura de Juana Lucero, protagonista de la primera novela de Augusto D'Halmar (1902), como una lectora de impresos que articula su subjetividad desde la apropiación cotidiana de imágenes y palabras. En este contexto, planteamos que Juana revela una creciente sensibilidad hacia los lenguajes visuales y se nutre de una serie de dispositivos culturales que cobraron presencia y relevancia en el espacio urbano finisecular santiaguino gracias a la aparición de nuevas tecnologías e impulsos modernizadores que se tradujeron en una diversificación de la cultura material. En este sentido, las prácticas lectoras de Juana Lucero darían cuenta de un tipo de saber que, más allá del control letrado y sanitario, se propaga a diario entre los espacios de sociabilidad de las mujeres populares.

PALABRAS CLAVE: mujeres lectoras, culturas lectoras, visualidad, literatura chilena de fin de siglo XIX.

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto Fondecyt regular N°1150141 “Representaciones e imaginarios de la lectura en la narrativa chilena de 1940 a 1960” cuyas investigadora responsable y co-investigadora son Antonia Viu (Universidad Adolfo Ibáñez) y Claudia Darrigrandi (Universidad Finis Terrae), respectivamente.

## ABSTRACT

This paper analyzes Juana Lucero, main character of Augusto D'Halmar's first novel (1902), as a reader of print materials who builds on her subjectivity from a daily appropriation of images and words. In this context, Juana reveals an increasing sensitivity towards visual languages and interacts with various cultural artifacts which gained notoriety in Santiago urban space at the *fin de siècle*. Therefore, Juana Lucero's daily life is embedded in new forms of material culture thanks to the rise of new technologies and modernizing impulses led by Chilean cultural elites. In this sense, Juana Lucero reading practices inform a kind of knowledge which spreads beyond lettered and sanitary control among popular women in everyday social spaces.

KEY WORDS: *Female readers, reading cultures, visibility, Chilean fin de siècle literature.*

*Recibido: 12 de agosto de 2015.*

*Aceptado: 12 de septiembre de 2016.*

Juana Lucero, la protagonista de la primera novela de Augusto D'Halmar (1902), es parte del archivo de las mujeres deshonradas de las literaturas nacional y latinoamericana. Aunque el estigma del mundo prostibulario ha dejado poco espacio para otras interpretaciones, el siguiente artículo intenta destacar que Juana Lucero no es solo una víctima de la ciudad moderna ni el resultado de la imitación del naturalismo europeo, ella es también una lectora, integrando así otro repertorio de mujeres muy connotado dentro de la pintura y la literatura universales. De este modo, en las siguientes páginas, proponemos analizar la figura de Juana Lucero, principalmente, como una lectora de impresos que articula su subjetividad desde la apropiación cotidiana de imágenes y palabras. En este contexto, Juana revela una creciente sensibilidad hacia los lenguajes visuales y se nutre de una serie de dispositivos culturales que cobraron relevancia y presencia en el espacio urbano finisecular santiaguino.

En el libro *The Women Reader* (2012), Belinda Jack afirma que "Women's access to the written word has been a particular source of anxiety for men—and indeed some women—almost from the very beginning" (s/p) y ya es casi un lugar común señalar cómo la lectura de las mujeres ha sido una herramienta de control social como objeto de censura dentro de la cultura patriarcal. Sin embargo, a pesar de estas afirmaciones, hoy parece existir acuerdo crítico en que la lectura de novelas entre las mujeres a partir del siglo XIX triunfó sobre todas las denuncias y obstáculos, al menos, en los sectores acomodados y las capas medias. A principios de siglo XX, la lectura de ficción fue, según Beatriz Sarlo, "un placentero signo de distinción femenino" (*Signos de pasión* 15). En este sentido, la lectura de ficción no solo puede considerarse una forma de diferenciación entre mujeres, sino que permitió también resignificar una práctica que hasta entonces parecía ser principalmente masculina. Sarlo plantea que la lectura:

Diferencia a las mujeres de capas medias de las trabajadoras y las campesinas; aunque no exija la *expertise* del hombre de letras, requiere tiempo libre y cierta

preparación cultural. La lectura de poemas y novelas libera a las mujeres de una relación casi única con los libros de religión o con los manuales prácticos y los almanaques campesinos. Las mujeres urbanas y alfabetizadas leen, quizá por primera vez en las capas medias, como entretenimiento, aprendizaje social y refugio para la ensoñación con los ojos abiertos. (15)

No obstante lo anterior, no es la lectura de novelas, o poemas, precisamente la que nos interesa al observar a la protagonista d'halmariana como lectora. Si los espacios y prácticas de la lectura femenina a principios del siglo XX en Chile son diversos –la lectura privada como parte de la construcción de subjetividad o como experiencia de goce, la lectura como ocio, la lectura ilustrada como forma de aprendizaje, o la lectura colectiva como mecanismo que gesta el sentido de comunidad– los géneros y soportes de esa lectura también dan cuenta de una variedad que la enriquece como práctica cultural. En su libro *Everyday Reading. Print Culture and Collective Identity in the Río de la Plata 1780-1910* (2013), William G. Acree ha demostrado que la penetración de la cultura impresa al finalizar el siglo XIX es fundamental para la ampliación de los públicos lectores durante el XX. Solo una vez que los impresos forman parte de las formas de sociabilidad de la vida cotidiana, se genera la necesaria familiaridad entre textos y una variedad de comunidades, incluso analfabetas, que posibilitará la emergencia de una cultura lectora cada vez mayor.

Es importante señalar que en las siguientes páginas, cuando hablamos de cultura impresa, lo hacemos pensando en una cultura en que la palabra y las imágenes no pueden ser vistas en términos dicotómicos, sino como ha planteado W. J. Mitchell, en términos dialécticos, es decir, sabiendo que la visualidad a principios del siglo XX implica un aprendizaje de la mirada mediado por la palabra y que la palabra, a su vez, en muchos sentidos es también una imagen visual, por ejemplo, al formar parte de un texto impreso sobre una hoja en blanco (“Word and Image”)<sup>2</sup>. En este sentido,

---

<sup>2</sup> Esta estrecha relación entre palabra e imagen fue parte de los mecanismos de modernización de la educación en el período finisecular. Fanor Velasco, hombre de letras y político, cofundador de la *Revista de Santiago* (1872) tradujo del inglés al español, a inicios del siglo XX, el *Curso moderno de lectura*, colección compuesta por tres libros: *Los seis cumpleaños*, *Historietas de aves i animales* y *Cosas del aparador*. Cada uno de estos libros (dos de ellos con más de una edición), dirigidos a los niños, contiene 30 ilustraciones, según el mismo traductor anuncia en una de las primeras páginas del libro *Económica del comercio* de Henry de Beltgens Gibbins, que Velasco tradujo del inglés al español el año 1903 (s/p). No obstante, aunque en el prólogo de Velasco a la edición de 1901 del primer libro, *Los seis cumpleaños*, el traductor no menciona nada del uso de las imágenes, la inclusión sistemática de los dibujos que acompañan el texto escrito revela tanto la complementariedad tácita de ambos discursos, el iconográfico y el verbal, como los cambios en la cultura impresa. Asimismo, que Velasco

proponemos que en la novela *Juana Lucero* se trasciende la dicotomía entre letra e imagen en tanto esta no remite exclusivamente a la cultura letrada ni solo a las imágenes, sino a una variedad de impresos que impregnaban la materialidad de la vida diaria y sus prácticas durante el período. Se trata de imágenes y textos como los que acompañaban las cajetillas de cigarrillos, que se vuelven signos comprensibles en sí mismos, en su valor de uso, y no solo por el código al que remiten los elementos que interactúan en ellos (letra o imagen decodificados individualmente), una materialidad a la que los personajes de la novela se encuentran expuestos de manera permanente y de la que forman parte, además, las portadas de los diarios que se venden en las plazas, los innumerables carteles que los personajes de la novela encuentran en los muros de una calle cualquiera (D'Halmar 30), o las barajas en las que las mujeres del prostíbulo leen su destino más de una vez (213, 217, 266). La novela de D'Halmar alude a muchos de estos impresos en los contextos más diversos, lo que evidencia el impacto que tienen los adelantos técnicos que desde las últimas décadas del siglo XIX habían llegado a Chile y que permiten producir localmente cajetillas de cigarrillos o naipes de mayor calidad, por mencionar algunos ejemplos<sup>3</sup>. Estos nuevos objetos, parte de la cultura impresa, se suman a otros más tradicionales como la prensa la que, a su vez, experimenta un proceso de comercialización y diversificación con la aparición de periódicos y revistas ilustrados, y de revistas magazinescas, cuyas portadas despliegan coloridas litografías y llamativos estilos tipográficos.

En este sentido, la edición original de *Juana Lucero* de 1902 forma parte de este tipo de impresos, con una portada en la que destaca una tipografía y un tipo de imágenes frecuente en afiches, carteles, cajetillas de cigarrillos, cajas de fósforos, láminas, almanaques, calendarios y en portadas de revistas como *La Revista Ilustrada*, cuyos inicios datan del año 1896, la revista *Sucesos*, que comenzó a ser publicada el mismo año que la novela de D'Halmar por la Imprenta y Litografía Universidad (Ossandón y Santa Cruz 47), o la revista *Zig-Zag*, que se inició en el año 1905, mucho más que en la portada de otras novelas nacionales, las que tenían un lugar muy secundario

---

haya promocionado esta colección en otro libro, incluyendo la información de la cantidad de las ilustraciones, podría dar cuenta del interés que despertaba la inclusión de estas en un libro destinado a la formación de niños lectores.

<sup>3</sup> Aunque en Chile se produjeron y circularon naipes desde la Colonia gracias a distintas formas de impresión, en el cambio de siglo se establecen imprentas privadas en el país que van a permitir una mayor circulación de naipes, mejor impresos y en papeles de mayor calidad. Según datos expuestos en la exposición realizada en la Quinta Normal en 1902 acerca de la importación de papeles y cartones desde Estados Unidos con ese fin, en los últimos años, Chile no solo producía masivamente naipes para consumo interno, sino que imprimía y empaquetaba muchos de los que se comercializaban en todos los mercados del Pacífico (*Historia de la imprenta en Chile* 172).

en términos de cantidad y circulación durante el período. Planteamos, entonces, que esta primera portada de Juana Lucero se inscribe en una repertorio de imágenes que dan cuenta de cierta homogeneidad estética que, a su vez, está formando una cultura visual. De hecho la Imprenta, Litografía y Encuadernación Turín, que firma dicha portada y figura como editorial al interior del volumen, es también la que está detrás de la publicación de los calendarios de esos primeros años del siglo XX chileno. Por su parte, Universo, una de las imprentas y litografías más importantes en la industria local, a pesar de publicar libros, claramente no los considera el motor de su actividad, como evidencia un anuncio de Litografía universo (Fig.1).



Fig. 1. Publicidad de Imprenta y Litografía Universo (1905). Jorge Soto Veragua, *Historia de la imprenta en Chile desde el siglo XVIII al XXI*. 197.

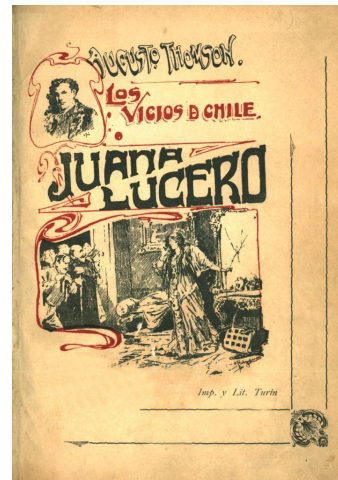


Fig. 2. Portada de la primera edición de la novela *Juana Lucero*. Los vicios de Chile (1902).Biblioteca Nacional de Chile.

En consecuencia, es interesante pensar que la novela se exhibe desde dicha portada como una denuncia de “los vicios de Chile”, la prostitución de la que termina siendo víctima Juana de manera evidente, pero que en su materialidad evoca precisamente otros vicios que abundan en el prostíbulo, como los cigarrillos. Aunque la valoración social del tabaco es muy distinta a principios de siglo, de hecho la publicidad de algunas marcas exaltaba las ventajas del cigarrillo para la salud, lo cierto es que en la novela hay un vínculo entre prostitución y cigarrillo. A través del estilo indirecto libre, el narrador sigue una reflexión que Juana no hubiera llevado tan lejos. Cuando ella ve al ahijado, su primer amor, en el prostíbulo, no se sorprende pues según ya había aprendido todos los hombres necesitaban ir allí para poder amar platónicamente a sus

novias. Esa es la manera –sigue el texto– en que los gobiernos moralistas justifican la prostitución, el vicio como algo fuera del dominio de la razón:

- ¡Cómo!–dirán, parodiando á los fumadores recalcitrantes.
  - ¿No fumar? ¿regularizar mi pasatiempo?
  - ¿acaso las aduanas proscriben el tabaco?
- A eso no es posible poner freno, es... la bestia indomable... (255)<sup>4</sup>

No es casual que D’Halmar en su denuncia de los vicios nacionales atacara el cigarrillo, las cajetillas que circulaban en ese tiempo (de “La Santiaguina” y “Yolanda”, por ejemplo) apelaban a un modelo de mujer muy distinto al que el autor quiere promover desde su condena ilustrada de Juana, ya que tempranamente exaltarán la figura de la mujer urbana, la que deambula por las calles sin ser parte del prostíbulo (fig. 3).



Fig. 3. Publicidad de “La Santiaguina”, cigarrillos que se vendían en Chile en 1900. Jorge Aedo Inostrosa, *Las marcas de la historia: colección antiguos envases de cigarrillos en Chile 1885-1972*. 127.

De este modo, argüimos que Juana no es una lectora de novelas, sino una lectora de impresos, en tanto se siente visiblemente más atraída por los textos e imágenes que circulan entre los objetos que la acompañan a diario que por la literatura. De hecho, en su aproximación a las novelas practica un tipo de lectura que podríamos llamar refractaria, ya que no se comporta como una lectora romántica dejándose llevar e

<sup>4</sup> Todas las citas provienen de la primera edición y se han transcrito exactamente como se encuentran en el original.

identificándose con lo que lee, sino que concibe las tramas de las novelas de amor como artefactos falaces, aunque el narrador sugiera que esta actitud es solo una pose. Quizás lo sería si el rechazo se justificara exclusivamente de modo intelectual, pero no es el caso:

-¡Bah! –esclamaba Juana, cerrando con despecho el volumen.- ¡la pila de mentiras que salen en las novelas! ¡Cómo sentimentalizan los poetas! ‘ingenuidad ...’ ‘pureza’ ... ‘inocencia ...’ ‘sencillez ...’ ‘paseos de dos enamorados, en la serenidad de la noche, por alamedas oscuras ...’ ¿De dónde sacan el atrevimiento necesario para venir á contarnos todas estas cosas bonitas (...)? (139-40, énfasis en el original.)

Juana es incapaz de seguir leyendo porque se siente defraudada por la historia, pero también agobiada físicamente, ya que la lectura la lleva a adquirir una renovada conciencia del encierro en el que la ha confinado su amante en el cuartito y no a evadirse, como el tipo de novela de que se trata permitiría suponer.

Numerosos estudios han demostrado cómo en el siglo XIX europeo, junto con empezar a participar del mercado editorial como escritoras, las mujeres se convirtieron en las principales consumidoras de ficción (Flint; Jack; Littau). El momento en que Juana lee esa novela es similar a las escenas en las que Jack ha identificado que la mirada patriarcal ve en la lectura solitaria una amenaza debido al goce sexual de las mujeres que podría surgir a partir de esa experiencia. Analizando la pintura *The Reader of Novels* (1853) de Antoine Wiertz, Jack señala la relación entre lectura privada y sexualidad en tanto práctica nociva desde el punto de vista moral de la época y enfatiza: “There may even be a suggestion that woman who has a good supply of fiction may be sexually self-sufficient” (s/p). En el contexto de la novela d’halmariana, es importante destacar la filtración del discurso masculino y otra forma de operar para controlar la práctica lectora femenina: en *Juana Lucero*, la estrategia no es mostrar lo nocivo de ciertas lecturas en soledad, sino que el narrador se anticipa a la posibilidad de la lectura frenando así el eventual goce sexual.

De esta manera Juana Lucero contrasta con la decimonónica Emma Bovary. La novela de Flaubert se centra en la historia de una mujer aburrida con la rutina campestre, monótona e insípida, que insiste en transformar su vida en una historia de ficción, en una novela sentimental. Por el contrario, Juana Lucero, protagonista de una novela de tintes sentimentales, habiendo experimentado una primera frustración amorosa, desconfía de las letras y de la literatura<sup>5</sup>. No obstante, este no es el único momento en

<sup>5</sup> El contraste entre Juana Lucero y Emma Bovary ha sido trabajado anteriormente por una de las autoras de este artículo. Véase Darrigrandi Navarro, “De ‘purisimita’ a ‘Naná’: disonancias entre letra e imagen en *Juana Lucero* (1902)”, en particular, las páginas 198-200.

que la protagonista d'almariana revela ese rechazo. Mucho antes de esta escena, el narrador ya signaba su supuesto rechazo por las novelas: “[...] jamás deseó existencias intranquilas ó ruidosas llegando hasta dormirse en el teatro toda vez que su madre la llevara, hasta no gustar de las novelas ó las fantasías inverosímiles” (85). En realidad, la única ficción amorosa que parece haber leído completa no corresponde a una novela romántica, sino a un cuento infantil con láminas: “Ocurríasele, a veces, comparar su suerte con la de *María Cenicienta*, cuyo cuento con láminas conservaba en el cajón de la cómoda [...]” (54)<sup>6</sup>. Si en la infancia entonces pudo haber leído literatura, al crecer, la cultura letrada le presenta a Juana otra cara de la modernidad: la decepción. De esta manera, la república de las letras es cuestionada a partir de la escritura en sí misma y, también, desde las emociones<sup>7</sup>.

Desde un punto de vista diferente, convendría destacar otra lectura que acompaña el tránsito de Juana por la ciudad. En las primeras páginas de la novela, una vez muerta su madre y habiendo quedado huérfana, Juana lleva consigo a la casa de su tía Loreto, donde vivirá algunos meses, el libro titulado *Relaciones con el más allá*. El volumen indica un tipo de lectura que, a su vez, señala una práctica. Como plantea Manuel Vicuña en su libro *Voces de ultratumba* (2006), “[p]racticado con discreción si es que no en secreto, de preferencia en compañía de familiares y amigos que trazaban el círculo de los afectos, el espiritismo preconizó la *privatización de la experiencia religiosa*” (16, énfasis del autor). En este sentido, habría que subrayar dos asuntos.

---

<sup>6</sup> En 1884, Amelia Solar Marín publica *María Cenicienta*, “la primera obra escrita, publicada y representada en Chile para el público infantil. Construida en tres actos, el tema central de la obra no se aleja de las versiones europeas de Charles Perrault (1697) o de los Hermanos Grimm (1812), cuyo argumento los niños conocían perfectamente” (Biblioteca Nacional de Chile s/p). Aunque la obra publicada por Solar Marín no tiene láminas en su interior y, por lo tanto, seguramente Juana accede a otra versión, nos interesa mostrar la importancia de la historia de la niña-sirvienta/princesa del cuento de hadas en el imaginario de las niñas en el fin de siglo XIX en Chile y su relación argumental invertida con la novela de D’Halmar.

<sup>7</sup> No tenemos espacio para desarrollar el vínculo entre lectura y emoción aquí, pero es importante señalar que advertirlo implica materializar la lectura y constituye por lo tanto un gesto político. Como ha señalado Karin Littau en relación con las teorías literarias del siglo XX que aún centrándose en el lector no lo vieron sino como una “ocasión para la interpretación”: “[e]l lector desencarnado de la teoría literaria moderna bien podría reclamar, como Deleuze ‘Dadme un cuerpo entonces’, no solo historizado y provisto de género, sino también racializado, sexualizado, tecnologizado” (245). Desde este punto de vista, podrían estudiarse muchas otras escenas de lectura en la narrativa chilena, no solo aquellas protagonizadas por mujeres como Juana. Para otro ejemplo significativo del papel de la emoción como forma de materializar la lectura en el sentido propuesto en sujetos subalternos ver Viu, “*La vida simplemente* de Óscar Castro: leer en el conventillo”.



Aunque no hay escenas de lectura que respalden la afición de Juana hacia este tipo de libros, llevarlo consigo le permite mantener simbólicamente parte de su círculo de afectos, el libro es uno más entre otros objetos, que evocará la presencia de la madre y de los hábitos compartidos. Por otro, el espiritismo acentúa la libertad e independencia de la práctica espiritual, uno de los argumentos que Vicuña esgrime para explicar el aumento de adeptos vinculados al liberalismo (16). Asimismo, la cercanía con respecto a estos textos y al ejercicio del espiritismo acentúa las formas periféricas por medio de las cuales la Lucero se relaciona con la cultura y la ciencia. Vicuña enfatiza el carácter oblicuo en la relación del espiritismo con esta última:

También quiso [el espiritismo] hacerse un lugar preponderante y un nombre aclamado en los territorios de la ciencia. No en las zonas ya consolidadas y administradas con la burocrática parsimonia de los custodios de una saber seguro, sino en los lindes del conocimiento, en los despeñaderos explorados con riesgo, a fin de discernir las leyes de la naturaleza que gobiernan las relaciones entre los mundos visible e invisible (93).

En este sentido, Juana Lucero se acerca a la ciencia de manera marginal, en un período en que el cientificismo de la mano del positivismo cobra cada vez más fuerza, construyendo su saber desde los bordes de las normativas científicas oficiales.

Entonces, Juana es una mujer que al leer, por un lado, desarticula la idea de la lectora romántica y, por otro, construye su acervo intelectual fuera de las instituciones formales y patriarcales donde se suele entender que se elabora el saber. Juana Lucero elige otros mecanismos. Si bien es evidente que en parte accede al conocimiento por medio de la lectura, una lectura que revela la transformación tanto de la producción material como de los actores culturales finiseculares, por otra, tanto su saber como su actuar se nutren de su relación con los impresos. No obstante, esa forma de aprender y de construir conocimiento, aunque reveladora de cambios en los campos cultural y literario chilenos, no permite que Juana pueda ascender social o culturalmente. Tampoco le permite librarse del destino fatídico. La protagonista de D'Halmar no logra cruzar los márgenes porque se alimenta de ellos. Esos saberes le impiden que ocupe otro lugar en el Santiago de fines del XIX. Juana Lucero como lectora de impresos revela, por un lado, la fuerza que adquieren los discursos visuales en el cambio de siglo y, por otro, la simultánea fascinación y temor de las elites frente al vínculo tácito entre imagen y letra y el consiguiente aumento de los distintos tipos de alfabetización que esto implicará. En ese contexto, interesa explorar las formas en que el discurso visual permea la vida cotidiana de la joven y, en cierto modo, problematiza la experiencia lectora ilustrada como fuente exclusiva para el acceso, y producción, de conocimiento. En consecuencia, Juana Lucero es una figura que incomoda al viejo orden republicano, no solo por terminar sus días en un prostíbulo, sino porque da cuenta de una incipiente

cultura de masas que tiene en los discursos que circulan en la materialidad de la vida urbana una fuente de información y entretenimiento alternativa a la cultura letrada-ilustrada.

Ambientada a finales de siglo, Juana Lucero se inscribe en el periodo en que según Gonzalo Catalán se produce un cambio en el campo literario chileno, el que comienza a autonomizarse en 1880, y que en la década de 1920 ya está consolidado como tal. Como parte de este proceso, es necesario destacar la diversificación de la prensa, dentro de la que cobra un papel fundamental la prensa comercial, tanto de periódicos como de revistas. En este contexto, como señalan Ossandón y Santa Cruz en *El estallido de las formas*, destaca la aparición de las revistas magazinescas, parte del repertorio de lo que se conoce como revistas y periódicos ilustrados, en las que los discursos visuales tendrán un lugar privilegiado y serán metonimia de novedad y modernidad. De este modo, plantean que “[e]l clásico público lector decimonónico deviene otro, que amplía y segmenta el ámbito de sus intereses, y es cada vez más sensible al impacto informativo, a la novedad y a los nuevos códigos de la imagen y de la fotografía, en particular” (10). Según Ossandón y Santa Cruz, este cambio en la prensa revela una transformación cultural que se expresa

[...] en el imperio de nuevas sensibilidades o exterioridades sígnicas, en inéditas relaciones entre letra e imagen, y en la estimulación de unas sensibilidades que ya no tiene como fuente la cultura letrada-ilustrada. Esta nueva configuración da específicamente cuenta de unos formatos que tienden parcialmente a reemplazar el *juicio* por la *inclinación*, el *raciocinio* por la *vista*, el *autor* por el *orden de los signos*, lo *irrepetible* por lo *repetible*, el *aura* por la *serie* (11).

Dentro de estas nuevas exterioridades sígnicas que entran en circulación, es probable que Juana no tuviera acceso directo a las revistas magazinescas o ilustradas que, según Paulette Silva Beauregar, funcionaban hasta cierto punto como las exposiciones universales y, a su vez, como espacios educativos complementarios en la medida en que llenaban vacíos en el área de la educación y cultura que el Estado, incipiente durante el fin de siglo decimonónico, no podía asumir. De este modo, Silva Beauregar enfatiza que los procesos de alfabetización no ocurrían solo en el espacio de la educación formal, primaria y secundaria, pues la temprana modernidad estaba generando otros espacios para los procesos de instrucción (377): “No pasemos por alto los títulos de estas publicaciones” señala la autora, “Museo, Liceo o Biblioteca” son “espacios ‘reales’, aunque virtuales, en los que toman cuerpo los proyectos de clasificación, archivo y exhibición de la cultura, casi siempre con fines pedagógicos” (378). Las revistas ilustradas eran de alto costo y, probablemente, el presupuesto familiar nutrido por una madre costurera no hubiera alcanzado para que Juana accediera a ellas de forma sistemática. No obstante, eran objetos que circulaban por la ciudad y que probablemente una joven como la que encarna el personaje haya conocido. De haberlo hecho, de todos modos, es probable que hubiera experimentado más un goce

producto de la experiencia visual, un aprendizaje de la práctica de observar, más que producto de absorber contenidos o información adscrita a saberes formales e ilustrados.

Una de las constantes en la novela, y en la que la voz narrativa insiste como recurso para destacar la victimización de Juana Lucero, es su ignorancia. Dicha ignorancia es aquí la ausencia de un tipo de saber específico, el saber ilustrado, racional, el que se propugnaba desde los estados y desde las élites comerciales que dirigían estas revistas. A modo de ejemplo para entender la función de las revistas ilustradas y su relación con los procesos de instrucción, Silva Beauregard destaca la forma en que se presentó el primer número de *El Zulia Ilustrado*, una revista aparecida en Maracaibo en 1888: “Fundada con el principal objeto de dar a conocer en el resto del país y en el extranjero al Zulia con todas sus producciones y bellezas naturales y *en todas sus manifestaciones de progreso*” (cit. en Silva Beauregard 382, énfasis en el original). Juana, a diferencia del potencial lector de una revista como la aludida por Silva Beauregard, se revela ignorante de su ciudad.

En otra escena, estando en la casa de misiá Pepa, al menos al llegar, Juana se siente tranquila rodeada de la naturaleza mientras realiza una de las cosas que mejor sabe hacer: “Aquello era como estar en el campo: se sintió dichosa, rodeada por la naturaleza [...]. Rememoraba los paseos á la Quinta Normal [...]; el museo con su olor pesado á disecación y embalsamamiento [...]; los severos cuadros del Salón de Pinturas (86).

En contraste con la decepción derivada de la lectura de novelas, aquí destaca lo placentero del paseo y de la experiencia visual que ofrecían los museos, otra de las manifestaciones más relevantes de la importancia que adquirió la exhibición con la compulsión por el progreso durante el periodo finisecular. Según María Margaret Lopes y Sandra Elena Murriello, ya en el fin de siglo decimonónico “se consolida el modelo de los museos al servicio de la instrucción pública, apoyados en la concepción de que *la observación directa* es la única fuente de conocimiento” (217)<sup>8</sup>. Así, si bien Juana no logra la capacidad de clasificar y explicar lo que ve, como pretende el proyecto de la revista ilustrada o el museo, sí se siente fascinada por la exhibición de lo que se despliega y se visualiza en estas “galerías del progreso” (Andermann). En este sentido, aunque se podría plantear que Juana se resiste a la instrucción al menos en términos convencionales, por otro lado, sus procesos de observación parecieran estar muy cercanos a la experiencia del goce y a un aprendizaje necesario para la vida urbana moderna.

---

<sup>8</sup> Señalan las autoras, que estas ideas fueron diseminadas por el británico William H. Flower, director del Departamento de Historia Natural del British Museum durante 1884-1898, quien defendía la “importancia del aprendizaje a través de la percepción visual, para la incorporación de las masas urbanas a los procesos civilizadores de fines del XIX” (209; 217).

En otro contexto, también se reitera esta afición de Juana por las imágenes. Apenas muerta su madre, al llegar a vivir donde su tía Loreto, Juana llena la habitación con todas las estampas que encontró en el baúl que llevó consigo, como recurso para sentirse en casa. Como resultado de esa decoración, el narrador identifica su habitación como un “abigarrado *panneau*” (42). No es claro si las estampas son una herencia de la madre o son parte de una colección que Juana Lucero fue construyendo como un pasatiempo. Si se tratara de lo primero, este gesto sería una de las estrategias narrativas para enfatizar la herencia, argumento reiterativo en las novelas que intentan seguir el modelo naturalista europeo. En cuanto a lo segundo, estas estampas aluden, posiblemente, tanto a imágenes publicitarias o de colección que circulaban con las revistas como también a cajetillas de cigarrillos, barajas, tarjetas de visitas, entre otros impresos que, como hemos dicho, comienzan a circular en la época. De este modo, si bien los lectores no somos informados sobre qué es lo que reproducen estas estampas, el comentario de su tía Loreto pone en evidencia que son parte de una manifestación cultural que desentona dentro del gusto aristocrático: “¡Caramba que has agujereado la pared con esa pila de monos! –gritó desde la puerta misiá Loreto– bueno era que hubieses puesto más santos en vez de tanta bolina que sirve para *confusión* no más” (35, el énfasis es nuestro). Quizás aquí sería interesante destacar que Juana convierte su habitación en una suerte de álbum.

En un estudio de las prácticas lectoras en el siglo XIX, Juan Poblete da cuenta de la costumbre que tenían los jóvenes de mantener un álbum con dedicatorias y versos y que estos se constituían en cartografías sociales (167-70)<sup>9</sup>. Y continúa señalando:

De hecho, los álbumes de poemas dedicatorias fueron, poco a poco, reemplazados por álbumes de fotos que proporcionaban, con materiales alternativos, una cartografía igualmente construida. Como lo haría la fotografía más tarde, el álbum de poemas había funcionado como un soporte material y una tecnología útiles para la inscripción y registro de una aspiración y memoria en la que el sujeto elaboraba y veía elaborada sus formas de identificación social. Del mismo modo, fungía como una ventana hacia la intimidad del sujeto que era simultáneamente una bisagra entre dicha intimidad y su posicionamiento exterior (170-71).

---

<sup>9</sup> Si bien la costumbre del álbum de poemas es habitual entre las jóvenes de sociedad, es llamativo que en la novela se parodie un intento expreso de “democratizar” su uso por parte de Adalguisa Albano, una de las mujeres del burdel, cuando le pide a un supuesto poeta que visita el prostíbulo que escriba en el suyo y, muy afectadamente, lo hacer pasar a otra pieza para que “componga” más tranquilo (184).

Hay otras imágenes que también acompañan la cotidianidad de Juana Lucero y se terminan convirtiendo en fetiches. Tanto el daguerrotipo de la madre como las estampas pegadas en los muros de su cuarto producen un espacio de familiaridad y, en este sentido, suponen una protección. Lo mismo ocurre con otras de las fotografías e imágenes que la acompañan en su periplo por la ciudad una vez que su madre muere. Junto con el daguerrotipo de la muerta, otras dos, el cuadro de Balmaceda y el retrato del amigo de la madre (probablemente su padre, como sugiere la novela) son figuras de autoridad o que señalan una filiación (madre, padre, presidente). Las imágenes masculinas restituyen simbólicamente la ausencia del *paterfamilias*. Es decir, que la imagen llena el vacío que la república de las letras signa como anómalo, como pernicioso o peligroso. La huacha, la que no tiene apellido, la que no aparece en los registros como la hija del hombre del retrato, y como tal es inexistente, se reacomoda en el mapa social de forma dislocada.

Coleccionismo, visualidad y ciudad parecieran ir de la mano en la novela. Además del baúl de láminas que Juana necesita colgar y mirar permanentemente, Bibelot goza coleccionando las figuritas de una vitrina que no puede dejar de mirar, como si la vitrina en sí misma se tratara a su vez de una imagen: “Bibelot se había eternizado ante una vitrina con figuritas de composición, y en su boca abierta por ingenuo deleite, demostraba todo lo que gusta ese arte superficial y liviano, á esa clase de mujeres tan casquivanas y tan superficiales” (58). La vitrina es una estación muy marcada en el itinerario comercial de la ciudad en el que Bibelot adiestra a Juana, no solo porque va señalándole cómo y dónde mirar la ciudad desde esa perspectiva, sino porque por primera vez la misma Juana se observa a sí misma como mercancía, cuando una vitrina espejea su imagen justo después de que los hombres en la calle la han mirado fugazmente “seguros de su fácil posesión” (217), y de que ella va a sentir la necesidad de cambiar su nombre de niña por el de Naná, heroína de la novela naturalista (no romántica).

Por otro lado, y a pesar del rechazo que Juana siente por las novelas de amor ingenuas y por las expectativas ilusorias que las historias que narran generan entre sus lectoras, la penetración cultural de los impresos en la vida cotidiana la habitúa sin que lo advierta a las narrativas en serie. Los mismos objetos que hemos descrito como portadores de los impresos que la rodean se vinculan con las tramas serializadas: las cajetillas no solo muestran mujeres, sino que en algunos casos exhiben escenas que claramente apuntan a una historia de la que forman parte y que genera expectativas convencionalizadas –la portada de 1902 es un ejemplo claro de este tipo de imagen reconocible al interior de una trama– y cada vez con mayor frecuencia –incluso antes del advenimiento del cine, sus historias y sus estrellas–, algunas de ellas incluyen un boleto en el que se notifica la serie a la que la cajetilla pertenece y que permite

participar en un concurso por distintos montos de dinero<sup>10</sup>. También circulan sellos postales y envases coleccionables que remiten a distintas narrativas reconocibles por un gran número de personas, como los hitos militares que conforman los episodios más conocidos de la historia nacional.

Otro ejemplo de historias serializadas que no proviene de la prensa ni de la cultura letrada sino de objetos son las difundidas por impresos que participan de formas de sociabilidad femenina de la época, como los naipes. Como ya se señaló, a principios de siglo estos ya circulan profusamente en Chile. En la novela, la lectura de la fortuna en las cartas resulta de hecho el tipo de lectura más frecuente entre las mujeres del prostíbulo y juega, por cierto, un papel determinante en el destino de Juana. En una ocasión en que Adalguisa le pide a Mercedes que le lea las cartas para saber si un hombre irá en la noche al burdel, lo hace gritándole cuando ella sube la escalera, lo que sugiere que es una práctica frecuente entre ellas pues no precisa mayores preámbulos. La misma Mercedes le había preguntado a Juana si no creía en las cartas después de la primera noche que pasó en el prostíbulo: “¿No cree usted en las cartas?... ¡Tantas cosas buenas que me dijo ña Siglo, pero que ni una me haya pasado todavía! [...] ¡Quién sabe lo que hay en todo eso y Dios dirá!” (194). Aunque parezca obvio, conviene recordar que la creencia en las cartas, a diferencia del saber científico, no exige evidencia empírica, lo que concuerda con la visión sobre la vida que la campesina Mercedes muestra cuando disuade a Juana de seguir con su embarazo: “[...] ¡Mi pobre Juanita, es una cosa bien triste la vida... pero podemos leer en las cartas, ellas se lo saben todo y le pueden dar un consejo!” (213).

Juana no ha aceptado hasta ese momento verse las cartas, o al menos la novela no lo muestra, pero el 1 de noviembre, después de haber encontrado al que fuera su amor de niña en el burdel la noche anterior y cuando ha decidido visitar por primera vez la tumba de su madre para aplacar la culpa que la atormenta sobre todo después del aborto, oye al pasar lo que las mujeres reunidas en torno a la baraja dicen, y advierte que se trata de la muerte. La lectura de los naipes, según ellas, siempre termina siendo maleable de acuerdo a la situación de cada cual y es por esto que al aparecer la muerte, su potencial advenimiento según las cartas, se vuelve una amenaza para cada una de las mujeres que están ahí. Juana esta vez se decide a preguntar algo, pero curiosamente no elige un asunto trascendental, sino que pregunta sobre la calle que debe tomar para ir al cementerio. La escena es muy significativa porque las cartas hábilmente reunidas

---

<sup>10</sup> Jaime Concha en su artículo “Juana Lucero. Inconsciente y clase social” señala que, dado el diseño de la portada y la forma en que se integra la imagen de la mujer, Juana Lucero, y el autor, se sugiere “que autor y mujer se fusionan en el interior del relato” (89). Este es solo uno de los argumentos utilizados por Concha para demostrar la identificación del autor con la protagonista de la novela, Juana Lucero.

en un mazo por Mercedes y listas para responder a Juana, son descritas como un libro: “Justo, en ese momento, concluye de leerle a sus amigas el libro del destino, y recogiendo sus cuarenta hojas esparcidas sobre la cama, lo coloca enfrente de la nueva consultante, quien debe cortar tres veces con la mano siniestra” (266).

Ver la suerte en las cartas es un tipo de lectura que exige a las mujeres de la novela una gran variedad de saberes y destrezas: barajar, cortar el mazo con la mano izquierda, leer los naipes simultáneamente desplegados y luego individualmente según el orden en que aparecen y el tipo de tirada, atribuyéndoles significados convencionales por los arquetipos de cada carta (los que aparecen y los que no, rectos o invertidos), pero variables según dicha disposición y las circunstancias concretas de quien consulta. Además, esta escena sugiere que esa lectura se intercala con la de un oráculo impreso, “la síbila” (265), que perfectamente podría ser el que aparecía en algunos almanaques de esos años, como el *Almanaque pintoresco y divertido* de 1900 publicado por la Librería Nacional, que incluía como parte de sus secciones juegos de oráculo y horóscopos interactivos en verso, como “La rueda del porvenir” (53-60), con instrucciones bastante complejas para un lector del siglo XXI. Este tipo de almanaques, como el de *El Ferrocarril*, por ejemplo, son aludidos en la novela (171) como texto de consulta en el prostíbulo, ya que en él se podía saber cuántas veces debía tocar la campana de la iglesia para alertar sobre un incendio o se podía consultar una tabla de salarios, aunque no se especifica cuáles.

La lectura de cartas también se intercala con la lectura de la prensa, cuando Graciela, para descansar de los naipes, les va leyendo a las demás fragmentos de noticias de la crónica policial aparecidas en el diario *La Ley*, lectura que conforma otra práctica habitual entre ellas y, aunque desconectada de la situación concreta en la que se inserta, parece alimentar en gran medida el tipo de imaginación acerca del repertorio de destinos posibles –o imposibles– para las mujeres del burdel (hombres, dinero, crímenes o enfermedades).

En ese orden de realidades potenciales, Naná se transmuta en cartón:

La sacerdotisa separa la sota de bastos (mujer rubia) que representa a Naná; poniéndola sobre cualquier carta la cubre con una al revés y dispone las demás en su redor, primero en forma de cruz, luego llenando los huecos con otras, dispuestas diagonalmente [...] Naná está pálida y sus ojos se clavan con un brillo de fiebre en aquel cartón que es ella (267).

Ante la vacilación de Naná, el narrador adelanta un juicio: es la esperanza la que la mantiene expectante, “la imprescindible apoteosis de toda predicción, que en esto se parece a las novelas por entregas” (268). Si el naipe tiene en común con la novela por entregas la eventual revelación de un acontecimiento sorpresivo que podría alterar el curso de los hechos o el destino previsto, Juana parece advertir la similitud y consecuentemente se muestra escéptica ante lo equívoco de la lectura de Mercedes,

pero la idea de la muerte, “el lecho de flores” (268), que ronda desde un principio toda la escena, permanece y la acompaña en su recorrido final por el cementerio en busca de su madre y también al encerrarse y disparar contra el espejo de su pieza al finalizar la novela.

En la última vacilación de Juana, antes del fatal desenlace en que pierde la razón, es posible advertir un comentario paradójico acerca de la lectura en el texto de D’Halmar. Si bien Juana siente un rechazo visceral frente a la lectura de novelas, las que solo muestran una cara del amor y no su revés, la frustración, la Juana niña que pega recortes o imágenes en la pared de su pieza y guarda cuentos con láminas en el cajón se siente placenteramente atraída por los impresos que pueden leerse en la materialidad de la vida urbana. Se trata, sin embargo, de un placer peligroso –parece decirnos la novela- porque educa un tipo de mirada que Juana comparte con las mujeres del prostíbulo y que las identifica como parte de una incipiente cultura de masas. Se trata de un tipo de mirada que no instruye en un sentido ilustrado, pero que en cambio posibilita una forma de lectura más nociva que la romántica (ya de por sí viciosa) en sujetos subalternos como Juana. En efecto, las cartas, como un tipo de lectura que penetra la sociabilidad de las mujeres, se temen como dispositivos muy poderosos: seducen por las tramas serializadas que articulan (no solo amor como las novelas que callan lo que sigue después, sino también un saber acerca del destino de las mujeres contado por ellas mismas desde su realidad); también seducen por su relación con lo desconocido (canalizando el interés previo que Juana evidenciaba por el espiritismo, pero esta vez feminizado en tanto no necesita de la mediación del vecino que la había iniciado en dicha práctica, ni del libro); finalmente las cartas seducen precisamente por su materialidad en tanto impresos. Es esta última característica, en definitiva, la que parece hacerlas más temibles para D’Halmar.

Los naipes constituyen un indicio más de una cultura de masas que ya no podrá domesticarse con las leyes del naturalismo y cuya alfabetización, no solo su instrucción, se propaga a diario entre las mujeres de toda clase, incluso entre las paredes de un burdel o en la portada de una novela como la que el mismo D’Halmar escribe. Así, no es la perpetuación de la miseria y los vicios, ni la superstición o la ignorancia, lo que D’Halmar rechaza en Juana, sino la educación de la mirada entre los sujetos populares y la potencial construcción de una subjetividad y de saberes alternativos que mujeres como Juana representan en el cambio de siglo, saberes que se configuran desde el cuerpo de la mujer, desde lo placentero y desde lo que este rechaza, pero también desde una reflexión razonada frente a las historias que estas estaban llamadas a consumir. Los diversos impresos penetran, de este modo, los espacios de sociabilidad y lectura femeninos, los que al comenzar el siglo XX se nutren de una conciencia renovada de los lugares que la mujer ocupará en la moderna cultura de masas.



## BIBLIOGRAFÍA

- Aedo Inostrosa, Jorge. *Las marcas de la historia: colección antiguos envases de cigarrillos en Chile 1885-1972*. Santiago: Morgan Impresores y Gráfica Quilicura, 2006.
- Andermann, Jens y Beatriz González Stephan. *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- Acree, William Garrett. *Everyday Reading. Print Culture and Collective Identity in the Río de la Plata, 1780-1910*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2013.
- Biblioteca Nacional de Chile. “María Cenicienta”. *Teatro para niños y jóvenes*. Recurso digital. 18 Jul. 2015.
- Catalán, Gonzalo. “Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920”. J.J. Brunner y G. Catalán (eds.). *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Santiago: FLACSO, 1985. 71-175.
- Concha, Jaime. “Juana Lucero: Inconsciente y clase social”. *Leer a contraluz. Estudios sobre narrativa chilena. De Blest Gana a Varas y Bolaño*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2011. 83-126.
- Darrigrandi Navarro, Claudia. “De ‘purisimita’ a ‘Naná’: Disonancias entre letra e imagen en Juana Lucero (1902)”. *Huellas en la ciudad: Figuras urbanas en Buenos Aires y Santiago de Chile, 1880-1935*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014. 149-206.
- Gibbins, H. de B. *Económica del comercio*. Traducción de Fanor Velasco. Santiago: Imprenta Cervantes, 1903.
- Illouz, Eva. *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Trad. María Victoria Rodil. Buenos Aires: Katz Editores, 2012.
- Jack, Belinda. *The Woman Reader*. New Heaven: Yale University Press, 2012. Kindle.
- Klint, Kate. *The Woman Reader. 1837-1914*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Librería Nacional. *Almanaque pintoresco y divertido: para el año 1900*. Santiago: Imprenta Librería Nacional de Federico T. Lathrop, 1900.
- Littau, Karin. *Theories of Reading. Books, Bodies and Bibliomania*. Malden, MA: Polity Press, 2006.
- Lopes, María Margaret y Sandra Elena Murriello. “El movimiento de los museos en Latinoamérica a fines del siglo XIX: el caso del Museo de la Plata”. *Asclepio* 57.2 (2005): 203-222.
- Mitchell, W.J.T. “Word and Image”. *Critical Terms for Art History*. Robert S. Nelson and Richard Shiff (eds.). Chicago: The University of Chicago Press 1996. 47-57.
- Ossandón, Carlos y Eduardo Santa Cruz. *El estallido de las formas: Chile en los albores de la “cultura de masas”*. Santiago: Lom; Universidad Arcis, 2005.
- Poblete, Juan. *Literatura Chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y Figuras autoriales*. Santiago: Cuarto Propio, 2002.

- “Publicidad de Imprenta y Litografía Universo”. 1905. En Jorge Soto Veragua. *Historia de la imprenta en Chile desde el siglo XVIII al XXI*. s/i. 97.
- “Publicidad de ‘La Santiaguina’”. Jorge Aedo Inostrosa. *Las marcas de la historia: colección antiguos envases de cigarrillos en Chile 1885-1972*. s/i. 127.
- Silva Beauregard, Paulette. “Un lugar para exhibir, clasificar y coleccionar: las revistas ilustradas como una galería del progreso”. Jens Andermann y Beatriz González Stephan (eds.). *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2006. 373-401.
- Sarlo, Beatriz. *Signos de pasión. Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces hasta nuestro días*. Buenos Aires: Biblios, 2012.
- Soto Veragua, Jorge. *Historia de la imprenta en Chile desde el siglo XVIII al XXI*. Tomo I. Santiago: Editorial El Árbol Azul, 2009.
- Thompson [D’Halmar], Augusto. *Juana Lucero*. Santiago: Imprenta, Litografía y Encuadernación Turín, 1902.
- Vicuña, Manuel. *Voces de ultratumba. Historia del espiritismo en Chile*. Santiago: Taurus; Centro de Investigación Diego Barros Arana, 2006.
- Velasco, Fanor *Curso moderno de lectura. Libro I. Los seis cumpleaños* (traducción del inglés). 1901. Santiago: Imprenta Cervantes: 1906.
- Velasco, Fanor, traductor. *Curso moderno de lectura. Libro III. Las cosas de aparador*. Santiago: Imprenta Cervantes: 1907.
- Viu, Antonia. “La vida simplemente de Óscar Castro: leer en el conventillo”. *Anales de Literatura Chilena* 22 (2014): 63-80.