

Melodrama y villanía en *Margarita* (1875) de Josefina Pelliza de Sagasta¹

Cuadernos del CILHA 16.1 (junio 2015): 92-112. Universidad Nacional de Cuyo. ISSN: 1515-6125.

Natalia Crespo

(ILAR, FFyL, UBA- CONICET)

Resumen

Este trabajo se propone una lectura crítica de la novela melodramática *Margarita* (1875), de la escritora entrerriana Josefina Pelliza de Sagasta, a partir de los lineamientos teóricos sobre el melodrama que Peter Brooks desarrolla en su célebre estudio sobre novelas decimonónicas europeas. Concretamente, este ensayo se enfoca en los aspectos que Pelliza rescata de esta modalidad narrativa y en las adaptaciones del modelo a la idiosincrasia argentina. Asimismo, el presente estudio pretende demostrar que la representación del inmigrante italiano que se ofrece en esta novela –aunque paranoica y peyorativa como las que surgen de las obras de narradores como Eugenio Cambaceres y Antonio Argerich– deriva, y por la misma estructura melodramática, no ya en el determinismo excluyente de la prosa naturalista, sino en una mirada de aceptación del Otro étnico como única vía hacia una sociedad futura. Consideramos que el aporte de este estudio reside en que da a conocer una obra hasta ahora marginal, ofrece como marco de análisis la modalidad melodramática (infrecuente en estudios sobre literatura argentina del S. XIX), amplía la discusión en torno a la italofofia de la literatura argentina (hasta ahora centrada en las obras naturalistas de la década de 1880). Sin pretensión de exhaustividad analítica en torno a esta novela, buscamos romper el casi total vacío bibliográfico sobre Josefina Pelliza de Sagasta.

Palabras clave: Josefina Pelliza; Melodrama; 1870; Argentina; Villanía

Abstract:

This work offers a critical reading of the melodramatic novel *Margarita* (1875), written by Josefina Pelliza of Sagasta. It considers as a theoretical framework Peter Brook's study on melodrama in some Nineteenth-Century European novels. Specifically, this essay focuses on those melodramatic aspects taken by Pelliza from this narrative mode, as well as in the adaptations of such a model to the Argentine concerns. In addition, this study aims to demonstrate that the representation of the Italian immigrant offered in this novel -though paranoid and pejorative as the ones configured in the works of writers such as Eugenio Cambaceres and Antonio Argerich- derives, due to the melodramatic structure, not in the exclusive determinism of naturalist prose, but rather in acceptance of the Other ethnic as the only way towards a future society. We believe that the contribution of this study lies in giving to know one of Josefina Pelliza's works (until now marginal), it also offers as a framework of analysis the melodramatic mode (unusual in Argentine literature of the 19th century studies). In third place, it extends the discussion of the italofofia of the Argentine literature (so far focused on the naturalistic works of the 1880s). Without claim of

¹ El presente trabajo fue realizado en el marco de una Beca Interna Post-doctoral del CONICET dirigida por la Dra. María Rosa Lojo y co-dirigida por la Dra. Hebe Molina, con sede de trabajo en el Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

completeness analytical about this novel, we seek to break the almost inexistent critical bibliography about Sagasta Josefina Pelliza.

Key Words: Josefina Pelliza; Melodrama; 1870; Argentina; Villainy

Introducción

Toda historiografía –la literaria, en este caso, aunque el mecanismo es válido en general– ejerce sobre su campo de acción un recorte a partir del cual configura su objeto de estudio. Dicho recorte –avalado por criterios de selección específicos en cada caso– deja al margen una serie de obras que pasan al olvido por no encuadrarse dentro de los parámetros impuestos por el historiador. Así, si se cotejan los estudios que pretenden una recuperación exhaustiva de, por ejemplo, la literatura argentina del S. XIX (como ser el estudio de Myron Litchblau) con las historias de la literatura, se verá que una serie de obras han sido olvidadas, nunca re-editadas y dejadas al margen de los estudios especializados. El presente trabajo se propone una lectura crítica de la novela melodramática *Margarita* (1875), de la escritora entrerriana Josefina Pelliza de Sagasta, a partir de los lineamientos teóricos sobre el melodrama, según los propone Peter Brooks en su célebre estudio sobre novelas decimonónicas europeas. Concretamente, este ensayo se enfoca en los aspectos que Pelliza rescata de esta modalidad narrativa y en las adaptaciones del modelo a la idiosincrasia argentina. Asimismo, el presente estudio pretende demostrar que la representación del italiano que se ofrece en esta novela –aunque paranoica y peyorativa como la que se ve en la década del ochenta por parte de narradores como Eugenio Cambaceres y Antonio Argerich– deriva, y por la misma estructura melodramática, no ya en el determinismo excluyente de la prosa naturalista, sino en una mirada de aceptación del Otro étnico como única vía hacia una sociedad futura. De *Margarita* podría desprenderse la idea de que la posible felicidad sólo es alcanzable si se incorpora, bajo ciertas condiciones, al Otro diferente nacional o étnicamente pero igual en tanto *cristiano*². Nuestra

² Un ejemplo de la postura tolerante y abierta de Pelliza comparada con otras posturas más tradicionales del momento –considerando las ideas imperantes en la época, único modo de entender, sin cometer anacronismos, la idiosincrasia del texto– es, como propone Ortiz Gambetta, la figura del negro Juan en *Margarita*. Escribe esta autora: “A pesar de tener un espacio significativo en esta novela, el narrador necesita resaltar la condición humana de Juan cuando pone en palabras de la señora: ‘Eras negro, pero eras un hombre con alma y corazón’” (73). Esta cláusula adversativa marca la concepción de avanzada que implica este tratamiento en la obra, en la que hay una clara intención de reivindicar al hombre a pesar de su condición racial, reafirmando así el bajo reconocimiento social que tenía este grupo en el Río de la Plata”. (Ortiz Gambetta, 53). Disentimos con Ortiz Gambetta en cuanto al espacio que ocupa Juan en la novela (Juan no es, en verdad, un personaje de la novela sino que su mención es parte de una digresión que hace la narradora, en primera persona en este breve fragmento, en la que recuerda un hecho de su vida personal: el negro Juan, su sirviente,

lectura de *Margarita* estará guiada por la hipótesis de que el melodrama ha sido el molde narrativo que la sensibilidad femenina, romántica y católica ha encontrado para expresar tanto el malestar ante este aluvión italiano indeseado como la necesidad social de su incorporación a la comunidad imaginada como argentina.

El trabajo está organizado del siguiente modo: 1. Una presentación de esta olvidada escritora entrerriana, de su obra y de algunas líneas idiosincráticas generales; 2. Un breve contexto de las preocupaciones de la Argentina de 1870; 3. Un análisis estructural de *Margarita* como novela melodramática; 4. Un comentario sobre el lenguaje propio de este melodrama; 5. Un análisis de la representación del villano italiano en tanto motor de la acción; y las Conclusiones. Consideramos que el aporte de este estudio reside en tres aspectos: da a conocer una obra hasta ahora marginal, ofrece como marco de análisis la modalidad melodramática, muy poco frecuentada en estudios sobre literatura argentina del S. XIX, amplía la discusión en torno a la italofofia de la literatura argentina, hasta ahora centrada en las obras naturalistas de la década de 1880. Sin pretensión de exhaustividad analítica en torno a esta novela, buscamos romper el casi total vacío bibliográfico precedente sobre Pelliza.

1. *Josefina Pelliza de Sagasta: visión cristiana*

Según el conocimiento que tenemos hoy de la obra de la escritora argentina Josefina Pelliza de Sagasta (Entre Ríos, 1848-Buenos Aires, 1888), la novela *Margarita* (1875) fue su primer libro. Son escasos los datos bio-bibliográficos sobre esta autora, como así también los estudios críticos sobre su obra³. En el *Diccionario* de Cutolo, leemos que la poetisa “nació en una trashumante

muriéndose en el hospital. Ver pp. 196 y 197). Coincidimos con Ortiz Gambetta en cuanto a la concepción de avanzada de Pelliza en esta novela respecto de los negros, según podemos ver (más que en la pequeña digresión sobre Juan) en el personaje de Octavio, el sirviente de Augusto y Andrea.

³ Hasta el momento, hallamos las siguientes referencias: 1. El poema “Mis deseos”, antecedido por una breve nota bio-bibliográfica, en el libro *Las escritoras 1840-1940. J.M. Gorriti. C. Duayen, M. de Villarino y otras*, antología con prólogo de Elida Ruiz. 2. Dos de sus poemas en la antología que compiló Bonnie Frederick, *La pluma y la aguja: las*

carreta en Concordia (Entre Ríos) el 4 de abril de 1848” y murió en Buenos Aires “el 10 de agosto de 1888, a los cuarenta años de edad”. Agrega Cutolo que en “la Recoleta existe un monumento que perpetúa su memoria, erigido con autorización del Consejo Deliberante de Buenos Aires” (382). En coincidencia con Auzá y Sosa de Newton, Cutolo refiere que la escritora era hija del coronel José María Pelliza y de Doña Virginia Pueyrredón. Por su parte, Dora Barrancos, en su artículo sobre el sometimiento de las mujeres en el siglo XIX, a propósito del infeliz matrimonio de Amalia Pelliza, hermana de Josefina, con el Dr. Durand, anota: “Los Pelliza Pueyrredón en realidad estaban en bancarrota. Quien más se destacaba en la familia era su hermana Josefina, poetisa y novelista, al parecer muy bella, casada con Sagasta, y que murió joven, asistida por su amiga Juana Gorriti” (116).

La obra de Pelliza consta de tres novelas (*Margarita*, 1875; *La Chiriguana*, 1877; *El César*, 1882), del volumen de artículos *Conferencias: el libro de las madres* (Buenos Aires: Lavalle, 1885) y de los poemarios *Lirios silvestres* (1877), *Canto inmortal* (1885) y *Pasionarias* (1888). Sus artículos periodísticos aparecieron en publicaciones de la época tales como *América poética*, *Parnaso argentino*, *Álbum poético argentino*, *La Alborada del Plata*. Varios de sus poemas han sido incluidos en antologías del siglo XIX. Según Cutolo (pero esto no es mencionado ni por Sosa de Newton ni por Auzá), entre sus novelas figura una titulada *Palmira o el héroe de Paysandú*. Un dato que hemos podido constatar en la investigación de archivo es que existe una novela, al parecer inconclusa, *La favorita de Palermo*, cuyos primeros capítulos aparecieron en 1877 y 1878 en *La Alborada del Plata*, revista que Pelliza co-dirigió un tiempo con Gorriti.

Margarita es una novela romántica y sentimental que posee la estructura, los temas y los recursos literarios propios del melodrama clásico, según lo ha estudiado Peter Brooks a partir de un

escritoras de la Generación del '80, en donde se analiza sucintamente la situación de las escritoras en el siglo XIX, entre ellas Pelliza. 3. Un artículo en *Autoras postergadas de la literatura femenina argentina: Josefina Sagasta, Lola Larrosa, y César Duayen*, (Cristina Featherston editora). 4. Un fragmento del capítulo XXII de *Margarita* en *Narradoras argentinas* (Sosa de Newton, ed., pp. 69-79). 5. La reedición de dos artículos de Pelliza de *La Alborada del Plata* en el libro de Masiello, *La mujer y el espacio público* (pp. 105-7: “He ahí ‘La Alborada!’” y pp. 118-23 :“Reclusa o hermana de la caridad? Ni uno ni lo otro”).

corpus de novelas decimonónicas y piezas teatrales del siglo XVIII. Sobre este modelo –europeo, romántico y muy popular a partir de su difusión en la sección “folletín” de los diarios– Pelliza hace sus adaptaciones “criollas”: tanto en *Margarita* como en *La Chiriguana*, segundo melodrama de Pelliza, los conflictos entre la virtud acechada y la villanía se enmarcan en algunas de las preocupaciones más acuciantes de Argentina en 1870: la inmigración italiana, la educación moral de las jóvenes, el matrimonio por amor, el sentimiento religioso vs. la iglesia, la discutida cuestión de la emancipación de las mujeres⁴.

En muchas escritoras del S.XIX –Eduarda Mansilla, Juana Manuela Gorriti, Lola Larrosa, Josefina Pelliza– puede rastrearse la configuración del Mal en lucha con el Bien, fuerzas antagónicas que proponen un tipo de equilibrio, cósmico y trascendental, que está mucho más allá del plano histórico y fáctico propuesto por los narradores realistas. Se trata de una visión cristiana que se remonta a una concepción humanitaria y moral del mundo, según la cual la violencia es un problema contingente y masculino⁵.

Al igual que en novelas como *En la sangre* (1887) de Eugenio Cambaceres e *¿Inocentes y culpables?* (1884) de Antonio Argerich, *Margarita* ofrece un retrato tan peyorativo como paranoico del inmigrante italiano⁶. Estas novelas dan cuenta, de algún modo, de aquello que escribiera Alberdi

⁴ Respecto de la emancipación de la mujer, en cuestiones de derechos civiles, el siglo XIX implicó un retroceso para el género femenino: el Código Civil de Vélez Sarfield, vigente en Argentina a partir de 1869, “es culminante no sólo porque agravó la inferioridad femenina sino por su potencia instituyente y por la capacidad de magisterio de su autor (...). El artículo 55 declaraba la incapacidad relativa de la mujer casada y el artículo 57, inciso 4, la ponía bajo la representación necesaria del marido. Las mujeres casadas no podían ser sujetos de contratos sin la licencia del esposo, de tal modo que cabía a éste decidir sobre los trabajos y las profesiones, de la misma manera que estaba vedado a las casadas –la enorme mayoría de las mujeres de más de 13 años que no hubieran enviudado– administrar los bienes propios o disponer de ellos aunque fueran producto de su exclusivo trabajo” (Barrancos, 112-13). Esta dependencia legal, económica y social de la mujer al hombre queda cuestionada –por no decir transgredida– en el personaje de Margarita quien, en un momento de su vida, según veremos, es madre soltera y autónoma económicamente. A diferencia de las ideas de Pelliza en sus intervenciones no ficcionales en la prensa (sobre todo en su polémica con Eugenia Echenique sobre la emancipación de la mujer), textos en los cuales predomina una postura tradicional, en sus ficciones se ofrecen personajes femeninos no sólo emancipados sino siempre luchadores y contestatarios de las normas patriarcales dominantes.

⁵ “En su marginalidad histórica y sin poseer un aparato ideológico totalizante, la autora contempla la violencia como un fenómeno propio del Hacer masculino en el cual la mujer solo actúa tangencialmente como víctima, como bienhechora o como agente de fuerzas sobrenaturales que imponen un equilibrio de carácter cristiano” (Guerra Cunningham, 63). Aunque la cita se refiere a Gorriti, es aplicable también a Pelliza.

⁶ En los tres casos está descrito como un ser aprovechadizo, de baja moral, que logra éxito y ascenso social a partir de ocultar su verdadera identidad, embaucar y hacer daño a los “buenos” ciudadanos locales.

en *Peregrinación de Luz de Día*: “Pero poblar es apestar, corromper, embrutecer, el suelo más rico y más salubre cuando se le puebla con las inmigraciones de la Europa atrasada y corrompida. Aunque la Europa sea lo que hay de más civilizado en la tierra, no es civilizado por eso todo lo que es europeo” (Alberdi, 57). Sin embargo, a diferencia de las novelas escritas por hombres del '80, en donde se narra con prosa naturalista cómo la llegada del italiano marca un deterioro social irreversible, la novela de Pelliza, de estilo romántico y estructura melodramática, propone un escenario menos determinista: *Margarita* sugiere que la aceptación del extranjero es posible en la medida en que existe el perdón cristiano y se logra el arrepentimiento y la redención del villano, aunque más no sea en su lecho de muerte. Esta diferencia entre el pesimismo racionalista de las novelas del naturalismo y la postura integradora del romanticismo femenino tardío (posterior y diferente del romanticismo de la Generación del '37) --más proclive a confiar en el corazón que en la razón-- podría deberse a la diferencia en la educación e idiosincrasia de sus autoras:

Las mujeres como autodidactas que no tenían acceso a establecimientos de educación superior fueron, más bien, consumidoras de la literatura romántica en su expresión popular y folletinesca que enfatizaba lo sentimental omitiendo la transmisión de conceptos filosóficos o teóricos. Así, dada la gran religiosidad de las mujeres de la época, predominó en ellas una conceptualización cristiana del ser humano que ya había sido rechazada como rezago colonial por la intelectualidad dirigente de las nuevas repúblicas. (Guerra Cunningham, 66).

2. Algunas preocupaciones de la época

En octubre de 1874 asume la presidencia, como sucesor de Sarmiento y representante de los ideales más “federales”, el tucumano Nicolás Avellaneda, apoyado principalmente por las provincias y, en breve, enemistado con las fuerzas de Buenos Aires. Para diciembre de 1874,

desprestigiado por la prensa porteña, Avellaneda había logrado establecer su poder en el resto del país. Guiarían su mandato estos objetivos:

políticas públicas destinadas a intervenir activamente para modificar el perfil cultural y demográfico del país, en especial en materia de educación e inmigración; para unificar y controlar el territorio, a través de la expansión de las comunicaciones, y para fomentar la expansión agropecuaria por medio de la colonización y el reparto de tierras, entre otras. (Sábato, 234).

Durante los años 1873 y 1874 se inició una crisis económica, que se extendería hasta 1878, ocasionada por el descenso de las exportaciones y una consecuente baja de los préstamos e inversiones, explica Sábato. Si bien en el campo la producción de lana seguía en aumento, explica Sábato, la crisis igualmente se sintió. La percepción que los ciudadanos tenían de la inmigración europea no siempre era coincidente con la que promovía el gobierno en cuanto a los supuestos hábitos de trabajo y disciplina social modelos. La mayor parte del flujo inmigratorio proveniente de Europa a lo largo del siglo XIX llegó de Italia (Falcón, 489). Esta masa inmigratoria difería en número y en tipo social con las expectativas de los habitantes locales. Además de esta discrepancia y de la crisis económica, en 1876 se promulga la Ley de inmigración y colonización, que ampliaba las facilidades ya establecidas durante la presidencia de Mitre para los recién llegados de Europa⁷.

Según Fernando Devoto:

(L)a ley, a la vez que reproponía la estrecha relación deseada entre inmigración y colonización, sistematizaba un conjunto de beneficios efectivos (desde el alojamiento gratuito en el momento del arribo durante seis días hasta la internación al punto elegido) o

⁷ Un texto que da cuenta de la divergencia entre las políticas de promoción de la inmigración y la percepción incómoda de los ciudadanos ante estos aluviones vistos como una invasión, es el de José Wilde, para quien los italianos “como labradores, no los creemos los más útiles al país” (96). El rechazo se debe, según Wilde, a “lo que personalmente hemos observado” (96): “Un italiano arrienda por cierto número de años, una o dos o cuatro o más suertes de chacra; si no tiene población, levanta un rancho de quincho, con techo de paja y un galpón de los mismos materiales para guardar su cosecha –no planta un solo árbol, ni frutal ni de sombra–. Al vencimiento de su contrato, si los ranchos están en pie, se encuentran en tal estado, que no tardan en desplomarse; se van, pues, no dejando una sola mejora en el terreno, ni una sola planta. Muchos de estos, sin dejar absolutamente nada tras sí, vuelven a su país con el monto neto de sus economías” (Wilde, 96).

potenciales (adjudicación de tierras públicas). (...) Todo conformaba un conjunto orgánico bajo control del estado. (Devoto, 239).

Es dentro de este contexto –crisis económica, apoyo del Estado a los inmigrantes y decepción de los ciudadanos ante los italianos que llegaban– que se puede entender la construcción del italiano como villano que hay en *Margarita* (sin perder de vista que, en la idiosincrasia de la novela, valdrá más su condición de cristiano que su italianidad).

3. *Margarita como melodrama clásico*

Según Peter Brooks, el melodrama es un modo narrativo que consiste en la creación de historias maniqueas que llevan al lector a sentir comprensión, identificación y afecto por personajes en posición de víctimas, y odio y rechazo hacia los “villanos”. En general el melodrama es un elogio y una apología del sufrimiento pero también de la lucha contra la adversidad.” (Brooks, 14). Los rasgos que caracterizan al melodrama son: representaciones polarizadas (el Bien contra el Mal) y personajes estereotípicos, una conexión entre la ética, la estética y la clase social, una fuerte presencia de la religión o de las invocaciones a Dios, una temporalidad indeterminada, el claro predominio de los sentimientos por sobre la razón, una voz narrativa autoritaria que monopoliza el punto de vista, mucha intensidad afectiva, escenas de violencia y/o de alto erotismo, una concepción del lector como alguien a quien hay que conmover. Hay también un sentido de destino trágico, una suerte de futurología o vaticinio que se desprende del relato de las desgracias pasadas, que contienen en sí mismas saberes ocultos. Según Singer, “una de las cosas más llamativas del melodrama es que genera dos horizontes de deseo: las representaciones de la economía imperial y de la moral burguesa están acompañadas de momentos en que se cuestionan esos mismos valores e instituciones” (Singer, 14)⁸. Esos dos horizontes de deseo representan dos temporalidades o modos

⁸ La traducción es mía.

de conciencia, uno que ha ocurrido efectivamente y otro que se plantea como horizonte ideal, a alcanzar” (Singer, 14)⁹.

Margarita es, por varias razones, un melodrama típico. La novela cuenta la vida de su protagonista homónima desde que tiene 17 años y vive con Saavedra (cuyo verdadero nombre es Luis Rizzio), a quien considera su padre (capítulo I) hasta que Saavedra muere, tras confesar todas sus maldades y engaños, cuando Margarita cuenta aproximadamente con 24 años. También se narra, a través del recurso del manuscrito encontrado (cartas de Saavedra y el diario íntimo de la madre de Margarita, es presentado en el capítulo XVII y da cuenta del pasado oculto), la vida anterior al presente del relato: la infancia de la joven protagonista desde su nacimiento hasta que es raptada por el italiano Rizzio. Estos manuscritos hallados son una pieza clave en el argumento pues nos permiten comprender las desgracias del presente de la narración: allí está el pasado oculto, tema tan caro al melodrama clásico¹⁰. La novela concluye con la llegada de Margarita, finalmente, a una situación feliz y estable como mujer adulta, madre del pequeño Edgardo y esposa del joven Santillana.

Como todo melodrama, *Margarita* presenta personajes dicotómicos: por un lado, los buenos (Margarita en primer lugar, su amado Santillana, los padres de Margarita, los amigos Teresa y Fernando y una serie de sirvientes de esta familia); por otro lado, el villano; el italiano Luis Rizzio, y sus acólitos, una serie de personajes secundarios, seres marginales socialmente en la novela, que por necesidad económica ayudan al villano a desarrollar sus planes de engaño, rapto, estafa, etc. Con una trama compleja y una sucesión apretada de acontecimientos, la novela narra los múltiples enredos e injusticias generados por la villanía, el padecimiento y la resistencia que realiza Margarita

⁹ Karen Kaplan estudia el melodrama del siglo XX, y sobre todo aquel de la pantalla grande desde una perspectiva feminista: las películas de Hollywood y cómo están representadas las mujeres. Sin embargo, algunas de sus afirmaciones son válidas para pensar un corpus melodramático del siglo XIX. Según Kaplan, el melodrama suele narrar historias de mujeres que sufren pero triunfan. Son relatos que buscan infundir coraje y perseverancia ante la adversidad. Presentan una sociedad (masculina) injusta y villana, y suelen tener cierta mirada paranoica que busca advertir a las lectoras sobre los peligros que acechan en el mundo masculino y adulto.

¹⁰ Explica Meyer que en el melodrama, “el enredado sistema de engaños y pistas falsas hacen de la vieja fórmula del misterio del pasado aclarado por cartas, algo mucho más que un artificio para mantener el interés” (250).

ante dichos embates del mal, y el final descubrimiento de la virtud y las verdaderas identidades, el orden restablecido¹¹.

Durante los años (aproximadamente siete) del presente de la narración, Margarita (en verdad, Andrea) descubre su verdadera identidad e ingresa en la vida adulta (se embaraza, pierde a su amante, luego a su hijo, para finalmente reencontrarse no sólo con ellos sino también con sus padres). Ninguna de estas cosas –el descubrimiento del origen y el ingreso en la adultez– son procesos fáciles¹². Se trata de un argumento a todas luces melodramático: una heroína moralmente intachable, bella e inocente, se ve forzada a luchar contra el mal, representado por el personaje del italiano Saavedra, definido con todas las características del villano. El arrepentimiento final de Saavedra, el causante de todas las desgracias, muestra no sólo la capacidad de perdón de los buenos (Margarita y quienes la rodean, como dicta la *generosité* heroica, son dechados de virtud), sino también el movimiento de conversión del villano. La “virtud triunfante” es el asunto principal del melodrama (Brooks, 2012: 155): “la víctima salvando la vida del victimario, poniéndolo bajo la protección del sagrado emblema que representa el sufrimiento y la virtud” (Brooks, 2012: 154).

El conflicto disparador es la inmigración, concretamente, la llegada al país de un italiano, Luis Rizzio (o Saavedra)¹³. Saavedra es amigo de un argentino, (Augusto) que tiene una esposa (Andrea)

¹¹ Sobre el argumento melodramático, escribe Meyer: “Son los temas de la heroína cuya vida está amenazada, del rapto de niños, del protector desconocido y misterioso; los peligros constantes, los villanos” (247).

¹² Uno de los rasgos revolucionarios de *Margarita* para su época es que la heroína se casa luego de haber tenido a su hijo. No sólo esto: la novela defiende la unión por amor como contrario al matrimonio concertado por el padre de la joven, como así también las relaciones sexuales pre-maritales. Sobre el primer punto, leemos el planteo que le hace Margarita a su amado, ya estando la joven embarazada: “tú profesas las mismas creencias y comprendes el matrimonio como lo comprendo yo; haremos el contrato social para el mundo, y el contrato del alma lo haremos nosotros mismos” (42). Estos temas, como así también las concepciones en torno de la mujer que se desprenden de la novela, son trabajados en mi artículo “Personajes femeninos en *Margarita* de Josefina Pelliza: entre el mandato y la autonomización”.

¹³ Respecto del país, la novela está espacializada en su totalidad en Argentina: transcurre en su mayor parte en Buenos Aires, aunque hay una escena en Mendoza. Pero más allá de esta espacialización, *Margarita* presenta un escenario netamente “europeizado”: los personajes, el paisaje, los ambientes domésticos son claras herencias de las novelas del viejo continente. Ahora bien, esta “europeización” de la ficción no significa que se rescate “lo europeo” como valor. Por el contrario, lo italiano, como ya hemos mencionado, está claramente denostado, en favor del desarrollo de cierta argentinidad¹³. Constatamos, pues, aquella reflexión de Curia en torno a las novelas argentinas de mediados del siglo XIX: “Más allá de las diferencias temático-estructurales, se advierte en casi todas ellas una constante: la preocupación de los novelistas por *argentinar* las novelas, es decir, por ambientar las historias en algún momento de nuestra historia y en algún lugar del país, y por destacar los valores morales que persisten en nuestra sociedad, diferenciándola de las europeas” (Curia, 25). En *La Chiriguana* lo melodramático aparece más “argentinado” aún: la ficción está ambientada

y una hija recién nacida (la pequeña Andrea, luego Margarita). En cuanto llega de Italia, se instala a vivir con la joven familia argentina. En ausencia del amigo, y en la propia casa de Augusto, Saavedra acosa a Andrea y amenaza con matarla si ella no accede a sus pretensiones sexuales. Ante la negativa de la mujer, el italiano rapta a la beba y se da a la fuga. Este rapto constituirá la escena del trauma original, el punto de partida de todas las calamidades¹⁴. Saavedra se re-instala en Buenos Aires, en una casona lujosa de las afueras de la ciudad. Allí cría a la niña haciéndole creer que él es su verdadero padre y rebautizándola “Margarita”. El italiano se enriquece con rapidez e ilícitamente. Cuando Margarita llega a la edad madura y se transforma en una hermosa joven (época en la que se inicia la novela), Saavedra desea poseerla sexualmente. Además de su intrínseca lujuria, en dicha posesión el italiano busca vengar el rechazo sufrido por parte de la madre de la joven.

El deseo sexual de Saavedra (casi incestuoso dado que ha criado a Margarita como un padre), se explicita varias veces en la novela y conforma un importante rasgo de su villanía. Pero esta información no aparece de modo lineal sino que se va desovillando a medida que avanzamos en la trama, generando así un estado de permanente asombro en el lector.¹⁵

Margarita, lejos de corresponder al deseo de Saavedra, está enamorada de Plácido Santillana (y él, de ella). Tras un breve período de felicidad amorosa entre los jóvenes a espaldas del villano,

en la región del Chaco, a orillas del Río Bermejo, sus personajes son todos indios chiri guanos (excepto Dalma, un cacique inca), y la voz narrativa plantea preocupaciones locales: las condenas a pena de muerte ejecutadas en las plazas de Buenos Aires, la idiosincrasia indígena según la autora, la cristianización de los indios del norte argentino, la navegabilidad del Bermejo.

¹⁴ Brooks explica que “(e)l momento de poder espectacular del mal –cuando impone su regla y expulsa a la inocencia– nos da un simulacro de la ‘escena originaria’. Es un momento de intenso y originario trauma que deja a la virtud estupefacta y humillada. De hecho, la verdadera escena originaria puede estar en el pasado (...), y el logro del mal en la obra se vincula con él, ya que ofrece un horror presente explicable por completo no sólo en términos de un horror pasado, fiel en este sentido a la estructura del trauma patogenético de Freud. Subsumida en el horror, la virtud debe someterse a una experiencia de lo intolerable” (Brooks: 2012, 169).

¹⁵ Como explica Brooks en “The Aesthetics of Astonishment”, el melodrama basa gran parte de su efectismo en el asombro. La virtud intachable, la fraseología engolada, las situaciones extremas, violentas, las coincidencias y simultaneidades, las confrontaciones de las fuerzas del mal y del bien, apuntan a generar en el lector un permanente estado de asombro, conmoción y sobresalto. En este sentido, se trata de una modalidad sin sutilezas, con tendencia a la solemnidad y alejada del humor. Con su tono grandilocuente y su tendencia a lo trágico e hiperbólico, el melodrama es blanco fácil de parodia. En el caso de *Margarita*, hay un solo momento de comicidad: el habla satirizada del gallego, “el portero del Hospital de Hombres”. Leemos en el capítulo XXIX, en boca de dicho personaje: “Suerte sí, y grande que las tenidu, porque tu sabes mal nacidu, que el que aquí entra casi siempre sale al campu santu” (255).

Margarita queda embarazada. La mala casualidad dicta que dos desgracias caigan sobre los amantes clandestinos la misma noche: Santillana debe viajar de urgencia a Chile a despedirse de su moribundo padre; en simultáneo, Margarita (gracias a escuchar una conversación tras la puerta) se entera de que Saavedra no es su padre, planea asesinar a Santillana y poseerla. Para llevar a cabo este plan, el villano contrata a un sicario: Jacobo Retamares. La partida de Santillana hacia Chile y este atroz descubrimiento llevan a Margarita a querer huir de la casa de su falso padre. Luego de unos meses de reclusión en sus aposentos (que, aunque no se nos dice, corresponden a su embarazo y a una elipsis del texto), Margarita finalmente huye. Vende sus joyas y, con ese dinero, se instala en una habitación de pensión, en donde vive con su pequeño hijo Edgardo y se sustenta económicamente haciendo labores de costurera. Se trata de una vida módica pero, a su modo, feliz. Detengámonos un momento aquí: la construcción que hace Pelliza de la felicidad de esta madre soltera que, aunque pobre, está emancipada de cualquier proteccionismo masculino (ni padre ni marido, aunque sí Dios, pero benévolo), escapa, creemos, a la intención moralizante de la novela:

Aquella habitación no se parecía a su antigua vivienda, pero era limpia y con hermosos balcones; en otra época había sido lujosa, estaba estucada y tenía una pequeña estufa. Margarita, feliz en su pobreza, distribuyó sus pobres muebles de tal manera, que si en verdad allí no había lujo, en cambio se notaba a primera vista un gusto esquisito y un sentimiento de poesía y belleza que solo el alma tierna y poética de una mujer de su género sabe imprimir a todo lo que toca. (Pelliza, 68)

Así, “feliz en su pobreza” (y, podríamos agregar, en su soltería), se prepara para ejercer su maternidad con colores alegóricos de la patria:

La cuna del niño fue el primer objeto de que se ocupó la joven madre; con increíble gracia y elegancia plegó con sus propias manos la cortinilla de crespón celeste y blanco; luego, sujetándola sobre las doradas alas de un aguila que descansaba sobre el pabellon del pequeño lecho, la aseguró por medio de un largo lazo de cinta rosa; el colchon de finisimas plumas y la

diminuta almohada de blanco encaje, quedaron listas y Margarita, echando sobre sus hombros un pañolon de cachemir, salió a la calle y se encaminó á casa de Teresa. (Pelliza, 69).

El detalle en la confección de la cuna (celestes y blanca, argentina) y en el armado de la vivienda en general está dentro del ideal de la mujer nacional. No así la independencia y la autonomía de acción de esta joven que, en poco tiempo, se autoabastece haciendo trabajos de costura y no acepta ninguna ayuda externa. Así, ante el ofrecimiento de Teresa de que se mude a su casa, Margarita responde. “agradezco y comprendo todo el buen deseo que te anima, pero ya te he manifestado mi resolución y no la quebrantaré por nada” (79)¹⁶.

Vale aquí recordar lo que propone Ben Singer sobre el doble horizonte de deseo del melodrama: si, por un lado, la novela es conservadora en cuanto a que prescribe, a partir de algunos rasgos de Margarita, una conducta social femenina (de buena esposa, buena madre, buena hija, buena cristiana), por otro lado, y quizás sin registro voluntario de su autora, se deja dicho que una joven de dieciocho años, madre de un “hijo del amor”, puede mantenerse sola sin recibir ayuda de nadie y, además, ser feliz. Por supuesto, apenas empieza Margarita a paladear esta felicidad de mujer independiente en “su pobre pero aseada habitación de la calle del Temple” (Pelliza, 93), el ave agorera del mal retorna y, esta vez, con la mayor de las crueldades: secuestran a su hijo. La joven enloquece¹⁷ y debe ser internada en un hospicio, lugar de encierro y estricta disciplina, con celdas, rejas y llaves¹⁸. Los lectores sabemos que el artífice de este secuestro ha sido Saavedra y, su ejecutor, Jacobo Retamares. Pero ésta es sólo una fase del plan malvado: paralelamente, Saavedra le

¹⁶ Uno de los rasgos que define a la heroína del melodrama es su capacidad de sacrificio y de adaptación a la crueldad del destino. Se trata de “un heroísmo constantemente movido a superarse a sí mismo, a llegar a un punto de autodominio y renuncia que es realmente ejemplar, y que suscita el hecho de maravillarse y el aplauso, la admiratio, tanto en personajes como en espectadores” (Brooks, 2012: 156). En este sentido, el “orgullo” de Margarita, tópico recurrente en la novela, da cuenta de este autodominio, no exento del sentido cristiano de la abnegación. La admiración y la inferioridad moral que siente Teresa ante estas actitudes de su amiga son indicios de lo que debemos sentir los lectores. Recordemos la reflexión de Tobal a propósito de Pelliza: “Todo libro debe ser la proyección moral del alma del autor, que imprime en él, como a fuego, la marca de fábrica, para que al lanzarlo a la vida y a la publicidad lleve imborrable el sello de la paternidad” (Tobal, 6).

¹⁷ Este tópico de la madre que enloquece ante la desaparición súbita de un hijo reaparece en *La Chiriguana*, en el personaje de la anciana Farú.

¹⁸ Para una comprensión cabal del modo en que la sociedad capitalista moderna fue generando, a través de la creación de instituciones para aislar a los locos, la noción cultural y la práctica en el tratamiento del hospicio como cárcel ver Foucault: *Historia de la locura*.

ha enviado una carta a Santillana, haciéndose pasar por Teresa (la amiga de Margarita) y diciéndole que su joven amada y su hijo han fallecido. Esta es la cúspide del sufrimiento: cada uno de los amantes cree haber perdido al otro y al pequeño hijo. Veamos cómo narra este momento melodramático:

Y la infeliz madre se dirigió de puntillas hacia la desierta cuna; entreabrió el blanco mosquitero, y buscando con avidez al niño, revolvió almohadas y colchón.

Su hijo no estaba allí. Se oprimió con ambas manos las sienes, y con un grito del alma;

--¡No está! murmuró: ¡Me lo han robado! ¡me lo han robado!

Y al espirar la última palabra en sus labios, cayó de rodillas lanzando una carcajada seca y nerviosa como un preludio de demencia.

Desde aquel día, Margarita, completamente loca, se encerró en un silencio absoluto. (Pelliza, 9).

Dentro de los elementos que identifican a Margarita enloquecida hallamos: la vestimenta (“una saya o túnica corta de sarga morada”, 93), sus ojos (“de mirada extraviada y recelosa, desmesuradamente abiertos, con la expresión de la más profunda demencia”93) y, sobre todo, su conducta: “estaba sentada en el suelo, con los blancos pies desnudos y extendidos sobre el frío pavimento. Arrullaba en sus brazos un envoltorio y con voz triste cantaba los versos de María Santísima” (93)¹⁹.

De aquí en adelante, la trama se irá desenredando: a partir de que Margarita recupera la razón (la locura es el punto más trágico de la obra), los acontecimientos marchan en el sentido de la revelación de las verdaderas identidades. Luego del hospicio, la heroína se aloja un tiempo en la casa de Teresa, después se instala cuatro meses en el convento Corazón de Jesús “en calidad de novicia, pasando después al Hospital como enfermera y a pedido de ella” (184). Durante su estancia en el Hospital, pasa a ser “la hermana Providencia” (184) y la hallamos “ejerciendo casi feliz la santa misión de su destino” (184). Es querida y respetada por todos. Un día, un enfermo,

¹⁹ Vale aquí recordar el punto de contacto del melodrama con la tragedia: ambos nos interpelan a “soportar los extremos del dolor y la angustia” pero “se diferencia en cambio en que de manera constante se dirige hacia lo ‘demasiado’ y en la respuesta pasiva frente a la angustia, para que podamos acceder a la experiencia de la pesadilla”. Concluye Brooks: “La estructura familiar que el melodrama (como la tragedia griega) con asiduidad explota contribuye a la experiencia del calvario: las lealtades más obvias y sus relaciones se vuelven una fuente de torturas” (Brooks, 2012; 170).

Octavio Gutierrez --quien en verdad es un sirviente de Andrea Brémot y Augusto Medina (186), los verdaderos padres de Margarita-- reconoce un parecido inmenso entre la hermana Providencia y sus amos²⁰. Los manda llamar. Paralelamente, mientras se inicia el proceso de reencuentro entre los padres y Margarita, Saavedra le ha tendido una emboscada a Santillana. Presenciamos, pues, la escena de violencia y acción tan cara a esta modalidad narrativa: en una “noche horrible, oscura y tormentosa”, en “la calle larga de la Recoleta” (189), Santillana se enfrenta con tres enemigos: dos maleantes armados con puñales, contratados por Saavedra y el propio villano, con un puñal envenenado en la mano. El héroe y el villano son trasladados, heridos gravemente, al Hospital.

A partir de aquí, ya tendremos a todos los personajes acercados por “el destino”: el pequeño Edgardo, que ha quedado bajo el cuidado de la esposa de Jacobo, está ya en contacto con Augusto y Andrea, sus abuelos. Santillana (y también Saavedra) ya está internado en el Hospital en donde Margarita se ha recluido como hermana de caridad. Todo está dispuesto para el desenmascaramiento de las identidades: los lectores, que sabemos quién es quién, ansiamos el momento del descubrimiento recíproco. En este sentido, el melodrama propone una trama que favorece, no sólo la identificación del lector con los virtuosos sino una gran complicidad entre la narradora y los lectores, pues comparten el conocimiento clave que les está siendo escamoteado a los personajes y de cuya revelación depende el final feliz: las identidades verdaderas de cada uno²¹. La obra termina sólo cuando triunfa la virtud, y para que este triunfo se realice, su par --opuesto y complementario, la otra mitad sin la cual no habría equilibrio: el Mal-- debe reconocer a la virtud en tanto tal: “Don Luis asió de una mano á la jóven y la atrajo para fijar sus enturbiados ojos en el

²⁰ Es de notar aquí que la similitud no se termina en los aspectos físicos: Octavio ve en Margarita los mismos gestos, el mismo modo de andar y de hablar, la misma bondad providencial que en su ama, Andrea. Queda sugerida la idea de que el modo de ser (la moral) se hereda de padres a hijos.

²¹ A la hora del reconocimiento, abundan los amuletos u objetos que devienen icónicos de un nombre (un camafeo, una foto, un anillo) y rasgos físicos que son el sello ratificador de una identidad: un lunar de Margarita, en este caso, oficia de garantía de que ella es quien dice ser. Cabría un análisis aparte para dar cuenta de las figuras de la virtud que avalan el camino de la heroína: el niño Edgardo, cuyas alocuciones encarnan la inocencia, el perro de Santillana, el negro Octavio, los médicos “del alma”, además de Teresa y Fernando, principales compañeros de Margarita

bello rostro de su antigua hija adoptiva. –Margarita, le dijo con voz temblorosa, eres tú,--no es mentira, vives, Dios te ha conservado la vida para que perdones mis horribles crímenes” (253).

Podríamos graficar la estructura de *Margarita* con la letra U, en donde el punto izquierdo alto es la infancia feliz antes del rapto de la niña, el punto más bajo corresponde a su estadía en el hospicio, para luego ir en gradual ascenso hasta un grado de felicidad semejante al del principio: la confesión y el arrepentimiento del villano. El ascenso (desde la locura de Margarita hasta la recuperación de su familia) está plagado de “duelos, persecuciones, explosiones, batallas –un amplio espectro de acciones violentas– que se ofrecen como evidentes manifestaciones físicas de la virtud para librarse de las fuerzas opresivas del mal” (Brooks, 165): en este caso, la emboscada y el tiroteo entre Saavedra y Santillana.

Junto con la omnipresente valoración del sufrimiento como rasgo ennoblecedor, hallamos en esta novela la creencia en una justicia divina que, a la postre, reacomode las jerarquías morales. En este sentido, no nos sorprende que Margarita perdone a Saavedra, pues es portadora de la “*générosité* heroica: esta nobleza del alma, autoconocimiento y la satisfacción con uno mismo, que permite un triunfo moral por sobre las insignificancias que representan la ambición, las especulaciones y las victorias mundanas” (Brooks, 156-7)²².

Hemos visto hasta aquí la estructura narrativa propia del melodrama a partir de sintetizar el argumento de *Margarita*, cuestión fundamental cuando se analiza una novela desconocida y una modalidad narrativa no muy frecuente en los estudios críticos sobre literatura argentina del siglo XIX. Veamos ahora cómo es el lenguaje que resulta funcional a este melodrama.

4. El lenguaje del corazón

²² Es interesante notar aquí cómo la capacidad de perdón de los personajes masculinos se propone como muy limitada frente a la de Margarita.

El melodrama, propone Brooks, “es el expresionismo de la imaginación moral” (199): se trata, por lo general, de una obra sobre el reconocimiento de la virtud violentada. En el desenmascaramiento de las falsedades impuestas por el villano (el Mal), se restituye el Bien y se restituye, por tanto, una afirmación de la individualidad. Tanto esta pelea maniquea como la final imposición de la virtud requieren de un lenguaje llano, claro, reiterativo, en donde las cosas se enuncian y se declaman, nunca se sugieren. En este sentido, la retórica del melodrama suele ser rotunda y exagerada como los personajes a los que da voz: este exceso es inherente al melodrama y tiene que ver con que “la acción desarrollada en escena es siempre implícitamente un emblema del cósmico drama ético” (Brooks, 198). Así, tanto el mal como el bien están verbalizados de modo hiperbólico. De Saavedra se nos dice, por ejemplo: “Aquel hombre de pasiones repugnantes y mezquinas, era el ser más audaz y despreciable de todos los seres” (53). Asimismo, las alocuciones del villano dan cuenta de lo intrínseco de su maldad. Tras haber raptado a la pequeña Andrea (luego Margarita), el villano les escribe una carta a los desgarrados padres y les informa:

“dejaré a vuestra hija para presa de los hambrientos lobos ...Ah! vosotros no sabeis el manjar que es la carne humana para un lobo, les gusta tanto como a los tiburones del Pacífico, já..., já..., já..., já...cómo van a rechinar los tiernos huesos de la niña bajo la mandíbula de un lobo!” (Pelliza, 159).

Como parte de su delirio febril en su lecho de muerte, Saavedra expresa: “Venganza, venganza, he ahí el lema que voy a imprimir en mi frente, escritos sus caracteres con tu sangre” (Pelliza, 224).

Por el contrario, de la dulce Teresa, por ejemplo, leemos: “Era blanca, esbelta y elegante; su rostro puro y oval tenía toda la celestial hermosura que sin duda poseen los ángeles de Dios” (10). De Margarita, por su parte, se nos dice:

Era alta, flexible y graciosa; su frente de una blancura nítida y suavísima, tenía la palidez perfumada de la azucena y parecía iluminada por un rayo de inteligencia superior, por un gran pensamiento oculto y tenáz; tenía el cabello negro, rizado y abundante, y envolvía la

blancura de sus hombros con un ancho manto de luto. (...) Los rayos de la luna le daban de lleno y aquella mujer aérea y bellísima, como el suspiro de un angel, parecia una emanacion celeste descendida á la tierra en un rayo de la medrosa luna..... (Pelliza, 16).

Bella, ennoblecida en su dolor, melancólica y divina: si tenemos en cuenta las características que, según Ramiro Zó, suelen ser definitorias de la heroína en la literatura sentimental, la presentación de Margarita cuadra con este modelo²³.

5. El villano como motor de la acción

Sabemos que en el melodrama vencerá finalmente la virtud, restableciendo el orden moral y confirmando el poder que tiene el bien para resistir el mal²⁴. Sin embargo –y ésta es quizás su contradicción más fascinante– “a lo largo de la mayor parte de la obra, el mal parece reinar triunfante” (163). Casi toda la novela se dedica a dar cuenta del villano: de sus características, espacios, estrategias, acciones y de los efectos devastadores de sus planes macabros. El mal embiste, el bien resiste. Como la heroína, el villano es un personaje sin ambivalencias ni contradicciones: es marcadamente malo, no hay profundidad psicológica aquí (ni en ningún otro personaje del melodrama). Tampoco hay posibilidad alguna de identificarse con él. Sin embargo, el encanto del villano (o, en términos más generales, el atractivo del Mal) es justamente su representación enfática, excesiva: el malo ratifica su maldad en cada cosa que hace o dice. La

²³ Tanto en las novelas melodramáticas como en las sentimentales, el tema central suele ser el amor idealizado entre dos jóvenes, generalmente obstruido por causas ajenas a ellos. Pero a esta base argumental amorosa, la novela sentimental le agrega una serie de rasgos característicos del metagénero de los sentimientos (según Zó): la configuración de los protagonistas como héroes y heroínas románticos lectores de novelas sentimentales, el elemento epistolar imbricado en la narración, la metáfora amorosa floral, la figura del mediador, la patología amorosa, el fetichismo. El melodrama, por su parte, posee otros rasgos que, aunque no le sean privativos, lo diferencian de la literatura sentimental: recurrencia argumental a incidentes trágicos e inesperados, situaciones de peligro y de dolor extremo, representaciones del cuerpo erotizado, escenas de violencia y, sobre todo, el rasgo medular de estas narraciones (según hemos mencionado): la duplicidad de horizontes de deseo, es decir, la ambivalencia ideológica entre conservar o renovar.

²⁴ A diferencia de la comedia (en donde un nuevo orden se genera hacia el final de la obra), el melodrama propone una restitución del orden original violentado: “con el triunfo de la virtud en el final, no existe, como en la comedia, una emergencia de una sociedad nueva, formada en torno a la joven pareja unida, librada de los impedimentos representados por las figuras bloqueadoras de la generación más antigua, sino más bien una reforma de la vieja sociedad de inocencia, que ahora se ha liberado de la amenaza a su existencia y reafirma sus valores” (Brooks: 2012, 165).

maldad aparece altisonante y declarativa (como también la virtud), es poderosa (aunque sólo en el corto plazo) y planificadora (siempre planea una venganza que es, por definición, desproporcionada en relación con aquello que quiere vengar). El villano, con el determinismo ético-estético propio del melodrama, posee una fisonomía acorde con sus intenciones:

Su rostro, de una expresión siniestra y fuertemente repelente, se hacía antipático y detestable á primera vista; tenía el color amarillento, ajado el cútis, pequeños los ojos y de mirada recelosa y torba, la frente angosta, chata y calzada, estaba adornada de una mata de cabellos ligeramente canos y gruesos; las cejas finas, arqueadas y juntas, terminaban en el nacimiento de una nariz de forma aguileña, corva; las mejillas secas y enjutas, parecían los pómulos salientes de la chata fisonomía de un californiano--. La expresión de aquel conjunto, era la expresión del crimen y del cinismo, de la avaricia, en una palabra, de todas las malas pasiones (Pelliza, 53).

Como ocurre con los virtuosos, el cuerpo habla no sólo a través de la fisonomía sino también en sueños, delirios febriles y alucinaciones. Así, durante la convalecencia, Saavedra dice:

Venganza, venganza, he ahí el lema que voy a imprimir en mi frente, escritos sus caracteres con tu sangre. Sí, yo te mataré, a ti y al hijo de tu amante, y luego con el corazón desgarrado por tu pérdida mano, emprenderé solo y empapada el alma en odio el camino sabroso de la venganza; (...) yo llevaré la desolación al seno de cada familia, y la perfidia de una mujer me la pagará la humanidad entera (224).

Rotundo, declamativo, excesivo, el mal “se constituye en una fuerza activa”, “es felonía en la medida en que parece desatar una traición cósmica al orden moral” (Brooks, 168-9). Como es de esperarse, los espacios que habita el villano enfatizan su maldad: se rodea de lujo y riquezas adquiridas oscuramente y ubica su casa al margen de la ciudad. Quienes lo acompañan nunca son tan malos como él: son malos circunstanciales, gente de bien que recae en el pecado a fuerza de necesidad.

Así como la heroína melodramática está rodeada de amigos que ofician de testigos de su inocencia y de su virtud, el villano también posee sus acólitos, en su caso: “almas malditas a su servicio” (Brooks, 167). Pero el brillo mayor sigue siendo privilegio del villano: ninguno de sus siervos disfruta tanto como él al ejercer el mal porque, en verdad, han caído temporalmente en el pecado por pura necesidad económica. La gestión de dichos acólitos es presentada como accidental, fortuita y, a la vez, salvadora: Jacobo, (el secuestrador del hijo de Margarita y asesino fallido de Santillana) e Inés (la querida prostituida de Saavedra que lo delata en el momento crucial) son aquí personajes que, aunque secundarios, realizan acciones claves: si Jacobo e Inés no se hubiesen conmovido ante el dolor de un joven padre, la familia virtuosa de Margarita, Santillana y su pequeño hijo no hubiera llegado felizmente a reencontrarse. Un aspecto es crucial en estos verdugos conmovibles: logran identificarse con el personaje virtuoso que sufre porque ellos mismos son, en el fondo, virtuosos²⁵. Además, dentro de la jerarquía que propone la ficción, los acólitos del mal son seres inferiores: tanto Jacobo como Inés se describen como tipos sociales pobres, sin educación ni refinamiento. En tanto marginales necesitados, esperan ser recompensados por sus amigos poderosos. Veamos el momento de sensibilidad de Jacobo ante el sufrimiento de Santillana:

Jacobo se estremeció. Acaso tuvo miedo ó mas bien el timbre triste y cariñoso de aquella voz llegó a su corazon despertando en su alma ennegrecida yá con la idea del crimen, algun sentimiento noble y generoso hácia su víctima! (...) Su conciencia luchaba de una manera desesperada. --¿Qué me ha hecho este hombre? se decía, yo voy a matarle, Don Luis me ha dado un puñado de billetes; pero no, yo no puedo ser asesino, imposible (...) nó, nó, jamás, imposible, yo no puedo matarle, no puedo manchar mis manos con sangre inocente”. (Pelliza, 112).

²⁵ Siempre se nos dan pistas de esta bondad profunda y momentáneamente tapada: en el caso de Jacobo se nos dice que tenía una “fisonomía vulgar, pero franca y simpática” (113).

Por su parte, Inés, la querida de Saavedra, también tiene una crisis de conciencia ante el dolor de Santillana. Tras presenciar una escena que deja en evidencia la maldad de Saavedra, se convierte al Bien y decide ayudar al joven virtuoso en su recuperación del pequeño Edgardo:

Inés, horrorizada de tanta infamia, miró con repugnancia a aquel miserable asesino, y el único sentimiento, quizás, noble que había en su corazón, se despertó de repente ante la inmensa desgracia de Santillana, y más perspicaz que el infame crápula:

--No importa, se dijo, lo engañaré por más que esto sea un tormento y quien sabe, tal vez pueda ser útil a ese pobre padre. (Pelliza, 174).

Más allá de su maldad falsa o circunstancial, Inés es un personaje interesante a la hora de pensar la ideología de Pelliza (en muchas cuestiones, de avanzada) sobre temas morales. Se trata de una prostituta “recuperada”, ella misma se compara con Magdalena ante la presencia de Cristo. Dice Inés: “Yo no sé señor que timbre mágico tiene vuestra voz; parece que hubiera salido de repente de la vida de vicio y lodo en que he vivido hasta aquí”. Como Margarita cuando es la hermana Providencia, la novela sugiere que Santillana (y el pequeño Edgardo también) tienen el poder de convertir el pecado en bien. Lo que dice de Inés el joven Santillana puede tomarse, creemos, como la ideología del texto sobre “estos seres prostituidos”: “a pesar de la corrupción de su cuerpo y de sus costumbres conservan innata la pureza de sus sentimientos y cuando su conciencia llega a despertarse son susceptibles de todo lo noble y generoso” (178-9).

Tanto Jacobo como Inés cumplen varias funciones: en tanto acólitos del mal, enfatizan la “verdadera” maldad del villano (dado que la de ellos es coyuntural y calculada), son también piezas claves a nivel argumental pues gracias a sus “conversiones” comienzan a desenmascarse los engaños en pos de la final restitución de los lugares axiológicos correspondientes (la virtud restituida y el villano reconociendo su villanía). Asimismo, en tanto seres marginales, Inés y Jacobo sirven para expresar una crítica social: la novela representa un ambiente urbano en donde reinan la crueldad, el anonimato y las injusticias.

Hemos visto hasta aquí que, como casi todo en el melodrama, la representación del Mal es rotunda y sin ambages: Saavedra –perverso y diabólico-- es el motor de la acción y posee sus acólitos. Pasando por alto los prejuicios contemporáneos que pudiera generar esta representación lisa y llana (nunca personajes complejos sino estereotipos), es interesante conectar este maniqueísmo con la secularización en la que surge el melodrama:

El mal debe estar siempre personalizado; en un universo pos-sagrado, la caracterización del villano está muy delineada, ya que sólo la personalidad es el vehículo efectivo para los mensajes interpersonales (...) está reducido a unos cuantos rasgos sucintos que marcan su posición, de manera similar a como, en lo físico, lo hacen su complexión oscura, bigote, capa y daga oculta. (Brooks: 2012, 166).

Por sus dicotomías de malos y buenos y, sobre todo, por la aceptación de la existencia del mal como un hecho dentro de la ficción, el melodrama debe pensarse como modalidad narrativa especialmente prolífica en la era secular. Ante la caída de un dios que explique y dé fundamento al padecer humano, o ante quien se pueda eventualmente reclamar claridad moral y compasión, el melodrama restablece un sistema de justicia con una fija axiología tabicada: luego de resistir los mayores dolores imaginables, el bien será reconocido y el mal, ajusticiado. No necesariamente hay un dios (aunque en *Margarita* sí lo hay) pero se deja sentado que aún se puede confiar en la justicia a largo plazo. Hay un orden cósmico y resistente, nunca del todo vencido, aunque a lo largo de casi toda la obra sintamos a los buenos en manos del Mal. En este sentido, vale la pena rescatar la idea de Ben Singer sobre el melodrama de los siglos XVIII y XIX como una modalidad artística propia de la modernidad y de la secularización: “Classical melodrama filled a psychological need by offering certainty through utterly unambiguous of virtue and villainy. At the same time, melodrama’s paranoid fixation on the relentless victimization of innocents expressed the inherent anxiety and disarray of the postfeudal, postsacred world of nascent capitalism” (Singer, 11).

Conclusiones

Margarita es una novela polifacética y desconocida. Creemos que, sobre el vacío bibliográfico precedente, lo primero a rescatar (por ser estructural a esta obra y por no haber sido trabajado hasta ahora por la crítica) es el uso del melodrama. Quedan muchos temas de gran interés y debate para la época para futuros estudios sobre *Margarita*: la relación (¿armónica o antagónica?) entre el matrimonio y el amor, la libertad de una mujer, su capacidad (o falta de ella) para desenvolverse autónomamente en la vida (su posible emancipación), la maternidad, la fe católica y, sobre todo, la cuestión en torno a la moralidad de los extranjeros o, en términos más amplios, el planteo respecto de la relación entre el origen nacional o étnico de una persona y su condición ética y espiritual. Creemos que las novelas de Pelliza (herederas, en parte, de las novelitas sentimentales del '50, formas embrionarias de melodrama) constituyen un valioso eslabón perdido de nuestra literatura. En el melodrama, a diferencia de la comedia y de la tragedia, el orden original se restablece: en el caso de *Margarita*, se plantea que existía una felicidad y un equilibrio que han sido rotos por la llegada del italiano villano y que serán restablecidos (“la virtud triunfante”, Brooks, 155) tras su confesión y su arrepentimiento. Pero en la ideología que propone la novela –y ésta es la mayor diferencia respecto de la narrativa naturalista– será restablecido el viejo mundo con el intruso convertido a bueno, incluyéndolo en la nueva trama que, en realidad, es la vieja trama readaptada a la presencia del Otro. Hay un otro –parece decirnos Pelliza– que ha llegado con intenciones destructoras: lo resistiremos, lo padecemos, hasta lograr abuenarlo y hacerlo uno de nosotros. Se trata de una perspectiva que, hacia el final, es optimista, aunque dicho optimismo y la conversión de la villanía sean sólo el resultado de largas luchas y sufrimientos.

Bibliografía

- Alberdi, Juan Bautista. *Peregrinación de Luz del Día o Viajes y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo*. Bs.As: Instituto de Literatura Argentina, UBA: 487-530.
- Barrancos, Dora. “Inferioridad jurídica y encierro doméstico”. *Historia de las Mujeres en la Argentina*. T.I. Colonia y Siglo XIX. Dir. Fernanda Gil Lozano, Valeria Silvina Pita y María Gabriela Ini. 111-129. Bs. As.: Taurus, 2000.
- Brooks, Peter. Brooks, Peter. “La estética del asombro”. En *El folletín y sus destinos. Migraciones y trasposiciones en los imaginarios culturales argentinos del siglo XX*. Ed. María Inés Laboranti. Trad. Estefanía Viglione. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2012. 153: 202.
- Cutolo, Vicente Osvaldo. *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)*. 7 vols. Bs. As.: Elche, 1968-1985.
- Devoto, Fernando. *Historia de la inmigración en la Argentina*. Bs. As.: Sudamericana, 2003.
- Falcón, Ricardo. “Los trabajadores y el mundo del trabajo”. *Nueva historia argentina: liberalismo, estado y orden burgués (1852-1880)*. Marta Boanudo dir. vol. Vol 2. Bs. As.: Sudamericana, 1999: 483-544.
- Featherston, Cristina, Martínez Robbio María Susana. *Autoras postergadas de la literatura femenina argentina: Josefina Sagasta, Lola Larrosa, y César Duayen*. Buenos Aires: Dunken, 2000.
- Guerra Cunningham, Lucía. “Visión marginal de la historia en la narrativa de Juana Manuela Gorriti”. *Ideologies and Literature* 2.2, 1987: 59-76.
- Kaplan, E. Ann (1983). “Theories of Melodrama. A Feminist Perspective”. *Women and Performance* 1.1:40-48.
- Litchblau, Myron I. *The Argentine Novel in the Nineteenth Century*. Nueva York: Hispanic Institute in the United States, 1959.

Meyer, Marlyse. "Los modos de producción rocamblesca". En *El folletín y sus destinos. Migraciones y trasposiciones en los imaginarios culturales argentinos del siglo XX*. Ed. María Inés Laboranti. Trad. Estefanía Viglione. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2012, 243-284.

Ortiz Gambetta, Eugenia. *Modelos de civilización en la novela de la Organización Nacional (1850-1880)*. Bs. As: Corregidor, 2012.

Pelliza de Sagasta, Josefina. *Margarita*. Buenos Aires: El Orden, 1875.

---. *La chiriguana*. Buenos Aires: Imprenta Santiago del Estero 176, 1877.

Sábato, Hilda. *Historia de la Argentina 1852-1890*. Bs. As.: Siglo XXI, 2012.

Singer, Ben. *Melodrama and Modernity*. Ed. John Belton. New York: Columbia UP, 2001.

Sosa de Newton, Lily. *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Bs. As: Plus Ultra, 1986.

Wilde, José A. *Buenos Aires desde setenta años atrás (1810-1880)*. Bs. As.: Eudeba, 1960.