

Crespo, Natalia. “La literatura como advertencia: tres novelas argentinas melodramáticas de 1850”. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Languages*. 68.4 (Nov 2014): 1-15. Syracuse University. ISSN: 00397709. En línea: <http://www.tandfonline.com/action/doSearch?target=default&ContribAuthorStored=Crespo,%20Natalia>

“La literatura como advertencia: tres novelas argentinas melodramáticas de 1850”

Natalia Crespo

(ILAR, FFyL, UBA-CONICET)

### ***Introducción: Un nuevo mapa para la literatura argentina del siglo XIX***

Hasta hace poco tiempo, los estudios sobre el siglo XIX argentino se regían por la idea –devenida en axioma en algunos críticos– de que nuestra literatura nacional con entidad propia –es decir, como corpus sistematizable y diferenciable de otras literaturas– comenzó en 1880, junto con la consolidación del Estado-nación. Otra afirmación frecuente, relacionada con la idea de los nacimientos simultáneos del Estado y la literatura, es la de la literatura como sombra de lo político, es decir, aquella idea según la cual, tanto las obras en su contenido como el ejercicio mismo de la actividad literaria, estaban supeditados y al servicio del proyecto de la nación moderna y liberal. Según Hebe Molina y María Teresa Ramos-García, esta circunscripción del nacimiento de la literatura al surgimiento del estado nación explica, en parte, por qué el actual canon de la literatura argentina del siglo XIX<sup>1</sup> destaca casi

---

<sup>1</sup> Con “canon” me refiero aquí, no tanto a los estudios especializados de crítica literaria, que suelen tomar un espectro de obras más amplio, sino a los títulos que trascienden la esfera de los estudios académicos e ingresan en la sociedad en un sentido más amplio, apareciendo en las curriculares escolares de la materia “Literatura argentina” de la educación media, o en frecuentes re-ediciones comerciales, o son mencionados asiduamente en el periodismo cultural.

exclusivamente obras producidas a partir de 1880. Ambas autoras subrayan como problemático a nivel historiográfico que sean tan pocos los títulos, anteriores a ese “esplendor” literario, que se rescatan del olvido: cuatro novelas –*Amalia* (1852) de José Mármol, *Facundo* (1845) de Sarmiento, *La novia del hereje* (1854) de Vicente Fidel López y *Soledad* (1847) de Bartolomé Mitre–, algunos poemarios –*La cautiva* (1837) de Echeverría y *Los cantos del peregrino* (1847) de Mármol–; el cuento “El Matadero” (1838) de Echeverría. Pagés Larraya, por su parte, considera sin más que la “novela contemporánea argentina” nace en 1880: este inicio no se explicaría en términos de historia política sino, directamente, en cuestiones de superioridad estética.<sup>2</sup> Sin embargo, si tenemos en cuenta investigaciones recientes de historiografía literaria, veremos que el mapa de obras escritas en la primera mitad del siglo XIX se amplía enormemente. Los hallazgos de archivo, tanto a nivel nacional como internacional, revelan que antes de 1880 la producción literaria argentina ha sido prolífica. A partir del libro de Molina, *Como crecen los hongos. La novela argentina entre 1838 y 1872*, sabemos que durante este período han sido escritas y publicadas, como libro y/o como folletín en la prensa periódica, una centena de novelas y “novelitas”, subtituladas algunas de ellas “novelas originales” (es decir, no traducidas de otras lenguas ni traídas de Europa) de corte sentimental, histórico, social y sólo algunas relacionadas fuertemente con lo político o con la conformación del estado nación, quizás más que otras aquellas de la serie de literatura de denuncia de la tiranía de Rosas.<sup>3</sup>

Me propongo aquí comentar tres novelas breves (“novelitas”) sentimentales-melodramáticas de fines de la década de 1850: *Dayla* (1858) de Francisco López Torres, *La mulata* (1859) de Carlos Luis Paz y *Carlota o la hija del pescador* (1858) de Tomás

---

<sup>2</sup> Pagés Larraya reconoce la existencia de la literatura romántica pero la desvaloriza de plano: “antigua ciudad literaria, en la que sonaban parrafadas enfáticas, trozos con sabor de poemas casi siempre descifradores del “genio” de la Nación” (42). Para él, la novela nace en 1880, con “estos batallones de jóvenes que cultivan la sutil esgrima y sonrían ante la tiesura de lo egregio, que aman lo criollo pero sin ‘criollismo’” (42).

<sup>3</sup> Las investigaciones de Molina amplían notoriamente las que realizara en 1959 Myron Lichtblau.

Gutiérrez, en las que el melodrama funciona como herramienta moralizadora.<sup>4</sup> Propongo que, además de disciplinar y prescribir, estas novelas representan –y, de ese modo, daban cabida en el imaginario cultural de la época– a figuras femeninas socialmente relegadas o minoritarias. Una mulata, una joven pobre, una huérfana son las heroínas de estas historias. Este gesto de llenar un vacío representacional genera, como es propio del melodrama, una ambivalencia ideológica: se trata de textos que, por un lado, conservan los valores dominantes y, por otro, ponen en el lugar protagónico a seres marginales, socialmente relegados, generando así, como es propio del melodrama, dos horizontes de deseo en tensión.

### ***1. La década de 1850: formación de un público letrado y nueva sociabilidad***

Los finales de la década del '50 encuentran al país en la transición entre el anterior régimen federal y totalitario de Juan Manuel de Rosas (vencido en la batalla de Caseros, en 1852, bajo las tropas del entrerriano Justo José de Urquiza) y el gobierno de Bartolomé Mitre, durante el cual se iniciaría el proceso de pacificación del territorio nacional. Pero, a pesar del triunfo de Urquiza en Caseros, la actual capital seguía sometiendo a las provincias (asociadas bajo la Confederación Nacional) a situaciones de injusticia y de disparidad económica. Al crecimiento de Buenos Aires, ciudad enriquecida a partir de los impuestos aduaneros cobrados tanto a los extranjeros como a los provincianos, se oponía la pobreza del interior.<sup>5</sup> En 1859, año de la publicación de una de nuestras novelitas, el ejército de Urquiza se

---

<sup>4</sup> Agradezco a la Prof. Hebe Molina el haberme facilitado el acceso a estos textos.

<sup>5</sup> “Por entonces, se construyó la Aduana, el muelle de pasajeros y el antiguo Teatro Colón. Asimismo, se inauguró el primer ferrocarril y sus rieles se extendieron desde la estación del Parque (actual Plaza Lavalle) hasta la Floresta, uniendo la ciudad con los pueblos del oeste y la campaña. El enriquecimiento del campo y de otros centros urbanos bonaerenses se debió a la exportación lanar y a diversas producciones agropecuarias y, en menor medida, al comercio saladero. Aunque uno de sus problemas era la frontera con el indígena, se lograron grandes avances al respecto en algunas zonas del noroeste de la provincia. Mientras tanto, el gobierno de la Confederación no lograba la unidad de la moneda ni una recaudación necesaria; la pobreza de sus arcas era alarmante. Por otro lado, la Aduana de Buenos Aires cobraba al resto de las provincias un impuesto de igual valor que a los extranjeros para sacar sus productos por el puerto, y no les permitía la libre circulación de los ríos interiores. Esta situación desesperante motivó aún más a Urquiza a apurar la reintegración de la provincia a la Confederación y lo intentó, en octubre de 1859, en la batalla de Cepeda” (Ortiz Gabetta 24).

enfrentaría nuevamente con el de Mitre en la batalla de Cepeda. Recién en 1862, tras la batalla de Pavón en 1861, la unificación del país (la unión entre las provincias del interior y la capital) daría una tregua a las luchas entre mitristas (porteños) y urquicistas (provincianos).

Además de los conflictos políticos, otros factores caracterizaban esta época: la inmigración a gran escala (que continuaría durante todo el siglo XIX y el siglo XX), los avances tecnológicos (el tendido ferroviario a diversos puntos del país, la máquina a vapor, la imprenta, entre los más importantes) y la educación (el alto grado de alfabetización y la paralela creación de numerosas escuelas, fenómenos incluso más marcados durante la presidencia de Sarmiento, entre 1868 y 1874). Según Eujanián (549-550), los censos de la población revelan que si en 1850 sólo el 6.5% de los niños asistían a la escuela, en 1869 había un 20,4% alfabetizados. Sin embargo, entre los adultos –sobre todo los extranjeros, casi todos trabajadores de extracción humilde– el porcentaje de analfabetismo era altísimo.<sup>6</sup> Como causa y como efecto del creciente desarrollo de la alfabetización, a principios de la década del ‘50 surgieron –aunque el mayor auge fue a partir de la presidencia de Mitre en 1862– una serie de diarios, revistas literarias, asociaciones, sociedades de lectura y demás formas de la cultura letrada para el incipiente público lector. En su reciente libro, Hernán Pas señala el carácter democratizador que la prensa ejercía para con la literatura romántica: no sólo porque

---

<sup>6</sup> Explica Eujanián que no saber leer no implicaba necesariamente falta de acceso a la lectura, dado que surgieron fenómenos relacionados con la incipiente masa de gente escolarizada: los lectores-mediadores y las representaciones populares. Una de las formas del ocio era ir a escuchar lecturas de periódicos a las bibliotecas populares, presenciar representaciones circenses en las calles o de música en vivo en salas de recreo (Eujanián 563). Al respecto, escribe Munilla Lacasa: “Nuevas instituciones como los cafés, los clubes, los periódicos dieron origen a prácticas colectivas de relación social, que si bien no eran completamente novedosas puesto que durante el rivadavianismo también habían existido, sentaron los cimientos para la organización definitiva de una sociedad moderna. Entre los ámbitos en donde se desarrollaba la nueva sociabilidad urbana, ocuparon un lugar destacado las salas de recreo con vistas ópticas [...]. En estos salones, el público porteño —cada vez más ávido de novedades— podía entretenerse con la lectura de los periódicos nacionales y extranjeros, escuchar música ejecutada por destacados pianistas y deleitarse ante el despliegue de espejos deformantes, juegos eléctricos y vistas ópticas panorámicas” (139).

devino su soporte material sino porque daba, como no había existido hasta el momento, publicidad y difusión a estos escritos (Pas 6). Explica este autor:

El periódico, en todo caso, no dejaba de acreditar entre los escritores románticos la utilidad de la lectura: elemento filantrópico por excelencia –como recuerda Bernardo Subercaseaux, la imprenta se percibió como herramienta liberadora frente a los siglos de oscuridad colonial–, el papel periódico parecía destinado a ejercer su influjo pedagógico en una sociedad, paradójicamente, con mayorías iletradas [...] se avenía mejor a los procesos de ampliación y formación del público lector. (Pas 7)

Según Dieter Janik, luego de las luchas de la independencia, la preocupación de los intelectuales era cómo convertir a ese pueblo, recientemente libre de la tiranía española, en una sociedad homogénea y cohesiva. Bajo parámetros de la Ilustración, en las primeras décadas del siglo XIX el literato era concebido como aquella voz capaz de educar a los otros, de generar civilización. Por “literatura” se comprendía la totalidad del saber, el conjunto de todas las letras y ciencias. Se entendía que la *razón metódica*, un instrumento científico, era el eje común de letras y ciencias. La *literatura* abarcaba entonces el dominio del saber cultural basado en el espíritu científico. Dentro de estas concepciones, se suponía que el literato *poseía* literatura, tal como hoy se puede decir que una persona posee una vasta cultura. La *literatura* era una propiedad personal y una fuerza activa. El literato tenía una *finalidad pública* en su praxis. Su órgano eran los nuevos papeles públicos: la prensa (Janik s/p).

A estas altas exigencias respecto del rol del escritor, hay que agregar –o contraponer– el menosprecio que se tenía por el género “novela” en la década de 1850 en el Río de la Plata: Curia desarrolla extensamente las razones de esta marginalidad. Diremos resumidamente que en esta cultura se consideraba a la “imaginación” un sinónimo de “falsedad”, un hábito que estimulaba los pensamientos inmorales y, por tanto, las malas costumbres. Las buenas lecturas eran aquellas que tenían un fin edificante y educador.

Sólo teniendo en cuenta el desprestigio cultural del género novela y las altas expectativas respecto de los escritores puede entenderse por qué en el melodrama –como así también las novelas sentimentales de la época– hallamos tanta insistencia en el factor moralizante de la escritura: quizás sólo así podían estos textos legitimar su existencia. La gran carga moralizante era, tal vez, una estrategia de supervivencia, un “peaje” mínimo a pagar si se era literato/civilizador y se pretendía cultivar un género como la novela, no tan instructivo y “útil” como la historia. Sin embargo, el afán pasatista y recreativo de la literatura publicada en folletines (mayormente, novelas sentimentales, pero no sólo este género ni esta temática) no lograba esconderse tras el tinte moralizante de los argumentos, y el género seguía sin agradar a los intelectuales “serios” de la época. Para Sarmiento, por ejemplo, las lecturas literarias debían tener un compromiso social, una finalidad utilitaria (este concepto de la escritura puede verse en el *Facundo*). En sus *Viajes*, leemos: “El folletín es como ud. sabe la filosofía de la época aplicable a la vida, el tirano de las conciencias, el regulador de las aspiraciones humanas. La docilidad e infantilización del ciudadano será el efecto de la ausencia de guía intelectual” (Sarmiento 104).

## **2. *La literatura como advertencia: adaptaciones de la novela en su lucha por cumplir***

En tanto germen del melodrama y exponentes de una vertiente del romanticismo literario en la Argentina, las novelitas aquí consideradas son dignas del rescate y del análisis crítico. Presentan, además, nuevas mirillas a partir de las cuales reconstruir la idiosincrasia de la época. Respecto de la década de 1850, propone Jorge Myers que surge la noción de la literatura como actividad superadora de las luchas facciosas: “Por fuera de lo político, la literatura podía servir como un sitio neutral en el cual los enemigos, en la tribuna y en las armas, podrían reunirse en un proyecto común e implícitamente superior. Como espacio de tregua a la lucha facciosa...” (Myers 321). La década del ‘50, por tanto, constituye un

período de formación de la sociedad civil, durante el cual, aún con guerras políticas y con un alto porcentaje de extranjeros y analfabetos, la prensa y la escuela funcionaron como instancias de homogeneización de la variada --y, en muchos casos, recién llegada-- población argentina.

Quizás sea al margen de las preocupaciones políticas en donde debemos ubicar las numerosas novelas de corte romántico escritas en la década del '50 y hoy prácticamente desconocidas. Lo primero que hay que hacer para entrar en este corpus es deshacerse de las exigencias de la estética contemporánea e intentar entender quiénes, cómo y para qué eran leídas en su época: es decir, leerlas desde el contexto cultural decimonónico, tratando de entender su rol en la época y no bajo la mira contemporánea.<sup>7</sup> La comunidad lectora argentina de la década de 1850 era: pequeña y apenas alfabetizada, (sólo una fracción de la población tenía acceso a la lecto-escritura), con un número creciente de mujeres y, como el resto de la población del país, con un alto porcentaje de extranjeros o hijos de extranjeros. El pasado en común de esta pequeña comunidad lectora estaba plagado de luchas facciosas y de violencia. En este contexto, la función principal de la literatura no era entretener: el placer de la lectura sería en todo caso un efecto secundario. Más que nada, estas novelitas debían instruir, brindar educación sentimental, preparar a las mujeres jóvenes para ser futuras esposas y buenas madres (aunque no ciudadanas, porque según el Código de 1869 de Vélez Sarsfield la mujer no tenía estatuto civil). Quizás es el afán adoctrinador lo que explica por qué casi todas estas

---

<sup>7</sup> Brooks reflexiona sobre el rechazo que han generado históricamente en la crítica literaria el melodrama y la literatura sentimental. El melodrama, propone este autor, es “el expresionismo de la imaginación moral” (199) y agrega: “Una formulación tal puede empezar diciendo por qué el modo melodramático es una parte tan importante de la literatura romántica y posromántica, y por qué la falta de atención para con él, o su mero descrédito en términos peyorativos, lleva a una omisión o mala lectura no sólo del melodrama en sí mismo sino del teatro romántico e incluso de la novela del ‘realismo romántico’ (Fanger 1965). La sensación de que el melodrama es sólo una vulgar y degradada quasi-tragedia, que novelistas tales como Balzac, Dickens, Dostoievski, incluso Henry James tienen intervalos más o menos frecuentes que van desde el ‘realismo (social) serio’ a escabrosos romances, prevalece y bloquea el entendimiento de las verdaderas premisas de toda esta literatura. El melodrama es un modo necesario de conceptualización y dramatización ética y emocional en estas formas, y para estos escritores, y sólo a través de una confrontación directa y desprejuiciada de los elementos melodramáticos, éstos logran su desarrollo y significado total” (Brooks 199-200).

novelas tienen argumentos aleccionadores, que funcionan muchas veces como anti-ejemplos, es decir, mostrando el destino trágico y sufriente de las mujeres que se apartan de las expectativas sociales. Pero, como veremos, el afán de instruir y adoctrinar nunca aparece solo. Los efectos de sentido de estas novelas exceden los propósitos bien-intencionados.

Estas novelas, como casi todas las obras literarias del período, tanto nacionales como extranjeras, se publicaban en la prensa periódica: en la sección “Folletines” de los diarios, ubicada en la parte baja de las primeras páginas y dividida, por lo general, en ocho columnas, aparecía un capítulo o fragmento (no siempre las particiones no coincidían con la división de capítulos y aparecía un día la segunda mitad del capítulo 7 y el inicio del 8, por ejemplo).<sup>8</sup>

### **3. Literatura sentimental y modalidad melodramática en la era post-Caseros**

Las tres novelitas a analizar (*Dayla*, *Carlota o la hija del pescador* y *La mulata*) se incluyen en el corpus general de literatura sentimental que propone Molina.<sup>9</sup> Ahora bien,

---

<sup>8</sup> Hagamos una aclaración sobre las palabras “folletín” y “melodrama”, identificadas o impregnadas hoy una con otra. En la época de producción de estas novelitas, “folletín” designaba la ubicación que el texto tenía en la página del diario: la parte de baja o posterior de las primeras páginas. Era, además, la sección no referida a noticias ni publicidad sino a literatura. Posteriormente, sobre todo en las primeras décadas del siglo XX (pero incluso desde el siglo XIX) la literatura folletinesca quedó asociada a lo melodramático o efectista, a aquella literatura de consumo masivo por un público nada refinado ni exigente. Escribe al respecto Laboranti: “al melodrama clásico, el folletín incorporó una temática nueva: el gusto por las historias de color local, un sentido del ritmo alternando la oposición manifiesta entre las fuerzas del bien y del mal” (Laboranti 46). Sin embargo, no hay que perder de vista que prácticamente todas las obras del siglo XIX argentino, clásicas y olvidadas, se han publicado primero en folletín (incluso aquellas que no tienen nada de “folletinesco” en su escritura, como *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio Mansilla, aparecida por entregas en 1870 en el diario *La Tribuna* y recién después editada como libro). Quizás sea forzado para 1850 atribuirle a los fragmentos publicados en cada diario un corte premeditado en alguna zona del texto que generara suspenso, ya que muchas veces no coincidía la unidad “capítulo” con lo que salía día a día de cada novela. Las dificultades de impresión de un diario en la época --hasta principios de la década del setenta, la actividad de la imprenta fue artesanal (Eujenián 566)-- impedían tal grado de prolijidad y especulación literaria.

<sup>9</sup> Dicho corpus se compone de cuatro tipos de novelas: 1. Casi todos los textos de Miguel Cané (p.), considerado el primer novelista argentino (Curia 2007), a saber: *Marcelina*<sup>9</sup>, *Dos pensamientos*, *Esther*, *Una noche de boda*, *El Traviato*, 2. Casi todas las novelas de Gorriti: *Guby Amaya*, *Historia de un salteador* (1860), *El ramillete de la velada* (1860), *Si haces mal no esperes bien* (1861), *El ángel caído* (1861), *Una hora de coquetería* (1863), *El lecho nupcial* (1865), *Tres noches de una historia* (1865), *Quién escucha su mal oye* (1865), *Un viaje al país del oro* (1865). 3. Novelas de otros autores clásicos y re-editados recientemente: *Soledad* (1847) de Bartolomé Mitre, *Lucía Miranda* (1860) de Eduarda Mansilla, *María de Montiel* (1861) de M. Sasor: Mercedes Rosas. 4. Novelas de autores prácticamente desconocidos hasta hoy y nunca re-editados, en cuya lista se incluyen las tres que comento aquí: *Memorias de un botón de rosa* (1848) de Mitre, *Las rivales* (1856) de Carlos Augusto Fajardo, *Un drama en la vida* (1856) de José Víctor Rocha, *Carlota o la hija del pescador* (1858) de Tomás

algunas de estas novelas sentimentales poseen elementos melodramáticos. Ambas modalidades narrativas –melodrama y literatura sentimental– tienen en común el tema del amor entre dos seres, generalmente jóvenes, que por causas ajenas a ellos no pueden concretar su vínculo. Sobre esta base común, surgen características diferentes. Según Ramiro Zó, los rasgos típicos de la literatura sentimental son: la configuración de los protagonistas como héroes y heroínas románticos, ellos mismos a su vez lectores de novelas sentimentales, la presencia del elemento epistolar imbricado en la narración (cartas que se intercambian los personajes), la metáfora amorosa floral (pensemos en *María*, de Jorge Isaacs, por ejemplo, y en la cantidad de flores que expresan la pasión entre los jóvenes enamorados), la figura del mediador (un personaje que oficia de “Celestina” e intenta ayudar en la unión amorosa), la patología amorosa (es decir, la representación del enamoramiento como una enfermedad del alma y, a veces también, del cuerpo), el fetichismo amoroso (o la adoración de una parte del cuerpo del otro o de un objeto que deviene, sinecdóticamente, una metáfora del ser amado).

La historia melodramática, en cambio, es más efectista, impactante y excesiva. 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”. Considerando el final “feliz” pues, por lo general, vence la virtud por sobre el mal, se diría que el melodrama “es un elogio y una apología del sufrimiento pero también de la lucha contra la adversidad” (14).<sup>10</sup>

---

Gutiérrez, *Farsa y contrafarsa* (1858) de Magariños Cervantes, *Hojas de mirto* (1859) de Ernesto Loiseau, *La mulata* (1859) de Carlos Luis Paz, *Un desenlace* (1859) de Carlos Luis Paz, *La bella Emilia* (1869) de Enrique Juan Iuglaris, *Nunca es tarde cuando la dicha es grande* (1858) de Tomás Gutiérrez, *Virtud y amor hasta la tumba* (1858) de Laurindo La Puente, *La virgen de Lima* y *Dayla* (ambas de 1858) de Francisco López Torres.

<sup>10</sup> Hay, claro, definiciones más pragmáticas del melodrama, previas a la teoría de Brooks, que muchas veces se limitan a listar una serie de rasgos. Estos acercamientos, aunque no son comprensivos, permiten un primer panorama de esta modalidad narrativa. Por ejemplo, según William Dye, los elementos típicos del melodrama del siglo XIX son: “Terror, horror, illogical ending; supernatural elements, chance and accident as preventing (delaying) the working out of that seldom-found poetic justice; exceptional scenery and stage effects; appeal to the emotion rather than to the intellect; a struggle invariably between vice and virtue; a visual representation of everything that is of importance (real melodrama, for example, would show the murder of Duncan by Macbeth); a play of types that are usually exaggerated and sometimes even caricaturized; little or no growth of character;

En la imaginación melodramática, siguiendo a Brooks, suelen estar presentes los siguientes elementos: recurrencia a incidentes trágicos e inesperados, a situaciones de peligro y de dolor extremo, escenas de violencia, de horror, de destrucción, representaciones del cuerpo erotizado o moribundo, predominio de las casualidades y no de las causalidades para hilar la trama y, sobre todo, el rasgo medular de estas narraciones: la duplicidad de horizontes de deseo, es decir, la ambivalencia ideológica entre conservar o renovar.

#### 4. *Las novelas*

*Dayla* (1858), de Francisco López Torres, fue publicada en la primera entrega de la serie “Las Violetas: Ensayos literarios” a través de la Imprenta Americana, en Buenos Aires en 1858. Estamos ante un texto sobre el adulterio femenino, llena de horror, peligros, casualidad, erotismo y desgarró. Veamos brevemente su argumento. *Dayla* es una mujer joven y bella (como todas las heroínas de melodramas) que un día decide abandonar a su marido y a su hijo y fugarse con un marinero. La novela se inicia dos meses después del suicidio de *Dayla*, la protagonista: empezar contando el final trágico nos anticipa un error fatal que ha cometido la heroína. La historia es narrada principalmente por una voz masculina en primera persona que es, nos enteramos luego, el enterrador de *Dayla*. Este personaje testigo deambula por el cementerio de la Recoleta buscando la tumba de la fallecida, y en su deambular, recuerda sus conversaciones con la joven suicidada. En un mecanismo de *flash back*, el capítulo 2 da cuenta del diálogo entre *Dayla* y su futuro enterrador, en donde la mujer, ya enloquecida, narra la historia de su vida: aparecen así, en boca de la protagonista, los elementos propiamente melodramáticos: el horror, la culpa, lo irreparable de una desgracia auto-infligida: *Dayla* está “trémula y horrorizada” (10), su mano “vierte sangre”

---

sudden twists and turns in personality without much apparent reason; a play usually with “moral” written large upon it, a play full of exciting incidents [...]. The characters often use grandiloquent phrases and give voice of sentiment not in keeping with their personalities” (Dye 10-11).

(10) y cuenta, con los “términos hiperbólicos” y “la fraseología grandiosa” propios del melodrama (Brooks 154), la historia de su vida. Hablándose a sí misma, Dayla dice:

Pero, infame, no lo hiciste? No arrastraste por el fango el nombre de tu esposo y de tu hijo?...No cometiste crimen tras crimen, llenando tu alma de pavor y bañando tu cuerpo en sangre!... Oh, mi Eduardo!... perdona a la madre desnaturalizada que hoy sumerjida en horfandad y en llanto te implora desde la tierra. (11)<sup>11</sup>

Tras la confesión del abandono surge otra, la gran casualidad melodramática: un día, de paseo con su amante por una isla desierta, Dayla descubre tres cadáveres: uno de ellos pequeño, tomado de la mano de otro, de hombre adulto, y allí cree reconocer a su familia abandonada. Tras esta visión siniestra de los cuerpos muertos, Dayla enloquece, mata a su amante, regresa a Buenos Aires y se quita la vida. Moraleja: el abandono del hogar trae padecimientos, convierte a quien huye en asesina, primero y en suicida, después. Surge el tema, recurrente en algunas novelas de la época, de la locura femenina: Dayla, como muchas otras madres de la literatura del siglo XIX, separadas voluntaria o forzosamente de sus hijos, enloquece a partir de este duelo insuperable.<sup>12</sup> Así, la novela funciona como modelo de anti-conducta. Sin embargo, en tensión con la advertencia moralizante, está el relato, nada carente de atracción, del momento en que Dayla es superada por la pasión hacia su amante. Leemos:

Me ofrecieron un culto férvido y eterno si me apartaba de mi esposo...Oh, con qué torpe delirio acariciaba esta idea infernal!...Mi mente abrasada soñaba deleites, deleites que me consumiéran como llamas de incienso, deleites que desgarrasen uno a uno, y con ferocidad insaciable, el corazón de mi esposo. [...] Fui adúltera durante dos días! Bebí frenética la ambrosía de los deleites; volaron esas horas ebrias de perfumes, palpitantes de armonía. (12-13)

---

<sup>11</sup> En ésta, como en las citas subsiguientes, se ha respetado la ortografía de la época.

<sup>12</sup> Pensemos en Sora, la protagonista de *La chiriguana* (1877) o en *Margarita* (1875), la heroína de la novela homónima, ambos textos de Josefina Pelliza de Sagasta.

Sangre, dolor, pasión sexual, traición, arrepentimiento, locura, asesinato, cadáveres, el repertorio melodramático aparece completo en *Dayla*. Según Brooks, los melodramas conservan porque afianzan los valores morales de la sociedad a la cual pertenecen, pero innovan porque llenan un vacío representacional: sus protagonistas son casi siempre mujeres marginadas, sea por su condición económica, social o racial. Se trata, entonces, de ficciones que buscan conmover, moralizar, instruir, que poseen gran intensidad emocional y construyen mundos regidos por una lógica maniquea (en donde los buenos resisten la crueldad de los malos) dentro de una sociedad representada como clasista e injusta. Por lo general, a pesar de las críticas hacia las injusticias sociales, suele triunfar la virtud y, así, restablecerse el orden del bien: en este sentido, los melodramas son un alegato expresionista de la virtud humana. En *Dayla* no triunfa la virtud pero el pecado lleva a una destrucción tal que no se puede concluir, como lectores, sino que el camino es la virtud. En este sentido, no estamos ante un melodrama típico. Tampoco responden a la estética melodramática el tono melancólico, el ritmo narrativo por momentos lento y el escenario romántico –el cementerio, el día de lluvia, la tristeza del narrador, su profesión de enterrador– más propios de una estética clásica romántica. Otro aspecto deja a *Dayla* a mitad de camino entre el romanticismo puro y el melodrama: ¿qué vacío representacional se llena en esta novela: el del deleite del adulterio, el de la mujer infiel? Con la ambivalencia propia de la literatura que se quiere moralizante pero se fascina con el pecado, el texto describe minuciosamente dos arrebatos: la locura de la culpa por las faltas cometidas y, con igual o incluso mayor intensidad, los placeres del adulterio. He aquí la tensión de los dos horizontes de deseo contrapuestos, la cual es un rasgo definitorio del melodrama según la teoría de Brooks.

*La Mulata* (1859) de Carlos Luis Paz (publicada en el diario *Museo Literario* en 5 entregas) es más efectiva que *Dayla* en el plan moralizador: presenta una historia ejemplar, su protagonista funciona como modelo a seguir. Lejos de ser una esposa adúltera y una madre

abandónica, la mulata encarna el sacrificio, el esfuerzo, la lucha contra la marginalidad. En este sentido, se cumple en esta *nouvelle* la idea de Brooks de que “el punto focal del melodrama es la admiración por la virtud” (156). En palabras del teórico inglés:

La confrontación y la peripecia están organizadas de manera tal que hagan posible un destacable, público, espectacular homenaje a la virtud, una manifestación de su poder y efecto (...) el melodrama en general no solo emplea la virtud perseguida como fuente de su dramaturgia, sino que tiende a volverse una dramaturgia de la virtud menospreciada y eventualmente reconocida. (156-158)

El reconocimiento de la virtud de Lina, la sola propuesta de escoger como protagonista a una mulata, son rasgos innovadores para la época, regida por un imaginario blanco en donde las diferencias raciales eran vistas como inferioridad humana.

*La mulata* se inicia con la escena de la Sra. Fermina en su lecho de muerte. La acompañan su siervo negro y su hija adoptiva Lina. La moribunda Fermina le hace jurar a Lina, una niña de diez años, que se hará cargo de su hijo Ignacio, a quien la madre moribunda nunca ha conocido. Para que Lina pueda cumplir su promesa, Fermina le encomienda un cofre negro que contiene información sobre el muchacho. Dice la convaleciente madre:

--Hija querida, acércame aquella cajita que está sobre la mesa, toma la llave.... Pero no, no la abras, no quiero sufrir más de lo que esa caja me ha hecho padecer, guárdala...cuando hayan pasado cuatro años después de mi muerte podrás abrirla y ver lo que contiene....ahora, escucha y compadéceme...tengo un hijo.... Un hijo que nunca he visto, sólo el retrato, en la cajita lo hallarás, se llama Ignacio, no sé dónde está...búscalos, protégelo, dile que su madre murió bendiciéndole y enviándole un beso con su último suspiro. Sé su ángel tutelar, su providencia, su madre si es preciso... su madre a quien no estrechó jamás entre sus brazos... (124)

Tenemos aquí otros dos *topoi* del melodrama clásico: el juramento (encontrar y proteger a Ignacio) y la fecha límite (cuatro años), ambos de carácter absoluto e irrefutable: “Juramento y fecha límite otorgan una férrea e inevitable estructuración de la trama, una versión de la *moira* de la antigua tragedia” (164), explica Brooks. “No se busca que investiguemos la psicología del juramento o la lógica de la fecha límite sino, en todo caso, que nos sometamos a su dramaturgia, a su funcionamiento como mecanismo” (164).<sup>13</sup> Transcurridos los cuatro años, Lina abre el cofre y encuentra cartas que le permiten reconstruir la verdadera y compleja trama de relaciones e identidades. A saber: Fermina, en un pasado lejano, se ha casado con Eduardo, con quien ha tenido un hijo, Ignacio. Un día, Eduardo le es infiel a Fermina y se fuga con una amante, descrita no casualmente como “la hija del falsario”. Con esta amante tiene una hija, llamada Gabriela. Los tres juntos emigran a Lima, los acompañan Mauricio, el siervo negro, y su hijita mulata Lina, la protagonista de la historia. Luego, Eduardo se separa de la hija del falsario (quien se hace llamar Señora Miranda) y regresa, junto con Mauricio, a Barcelona. Quedan en Lima: la señora Miranda y su hija Gabriela (a quien hace llamar Lucía). En Tucumán: quedan Fermina con la hija de Mauricio, Lina. El relato de este pasado tiene varias funciones. Por un lado, da cuenta de la búsqueda por parte de Lina, la heroína “buena”, de su verdadero origen. La lucha por restablecer la verdadera identidad –propia o ajena– que ha sido falseada por la villanía es un tópico recurrente en el melodrama. Por otro lado, este pasado funciona a modo de escena originaria: es el trauma que marca el origen de los malentendidos, a partir del cual se puede explicar el injusto presente y se puede, por tanto, luchar por la restitución de ese orden primigenio que ha sido violentado. En este sentido, el melodrama tiene un costado conservador: el relato de este pasado marcará cuál era el estado de felicidad virtuosa previo a la irrupción de la villanía o pecado. Ese será

---

<sup>13</sup> Asimismo, como es típico en el melodrama, en esta obra proliferan los signos: objetos, personas, paisajes que representan un sentimiento o valor. En este caso, el cofre es el elemento condensador del misterio en torno al pasado, es portador de una verdad hasta ahora oculta y cuya revelación implicará la resolución del drama.

el orden que se desea restituir: la búsqueda y la lucha de la heroína tienen que ver con recobrar la virtud violentada. Escribe Brooks:

De esta manera, 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. (165)

Tras la revelación del trauma originario, el texto sigue relatando la vida de la protagonista: Lina crece y se inscribe en el colegio de la Sra. Miranda, conoce a Lucía. Lucía e Ignacio van a ser desposados. En una escena que, de tan usada, pasará a ser ícono del género melodramático en las telenovelas del S.XX, nuestra heroína interrumpe la boda, se interpone entre el cura y los novios y revela que los jóvenes no pueden casarse porque son hermanos:

Dice el cura:

“Si hay alguien de los presentes que conozca ó sepa quién conoce algún impedimento para este matrimonio, en nombre de Jesu-Cristo lo conjuro a que lo manifieste.

Yo! Esclamó Lina, entrando á ese mismo tiempo á la capilla.

“¿Tú, Lina?, dijo Lucía estupefacta.

¿Le parece a Ud bien que contraiga matrimonio con Lucía el hijo de Don Eduardo de los Ríos?”

A este nombre, la Sra. De Miranda se cubrió de una mortal palidez. (187)

Estamos ante el momento de la anagnórisis: no en un sentido psicológico (los personajes del melodrama no presentan profundidad del alma sino que encarnan instancias morales) sino en un sentido de restitución de la verdadera identidad a cada quien, liberación del engaño. Ahora, tras la declamación de Lina, todos saben todo. Podríamos decir que *La mulata*, como toda obra clásica melodramática, “concluye con el reconocimiento público acerca de dónde

residen la virtud y el mal, y la erradicación de uno como recompensa del otro” (Brooks 165). Hemos visto: un pasado turbio, la revelación de la verdadera filiación de la protagonista, el tema de los destinos signados por una fatalidad, una descripción sobrecargada de lo trágico, el regodeo en torno a lo fúnebre y a lo mortuario, la heroína joven e inocente que se ve forzada a hacer una promesa de lealtad (juramento, fecha límite y objeto revelador, en este caso el cofre) a sabiendas de que dicha promesa le acarreará todo tipo de infortunios: todos estos rasgos forman parte del repertorio clásico melodramático del siglo XIX europeo que, hasta aquí, parece haber sido trasplantado a la literatura argentina. Ahora bien, ¿cuál es el vacío representacional que se llena? Lina, mulata, huérfana y pobre, es aquí la figura protagónica y la encarnación de la virtud y el orden moral. Es la joven heroína que se alza como ejemplo moral de lucha y sacrificio dentro de una sociedad clasista e injusta, y logra finalmente –luego de varios padecimientos, pasaje necesario para el triunfo– vencer a la villanía. Este es el punto de innovación del autor, la tensión con el horizonte de deseo más moralizante y conservador. En una sociedad que promulgaba la inmigración blanca como sinónimo de progreso y civilización (pensemos en las visiones europeizantes de Sarmiento y de Alberdi<sup>14</sup>), escribir una obra que ubica la ejemplaridad moral en una joven extranjera que es mulata, huérfana y pobre podría leerse como un desafío a la rigidez de ciertas certezas dicotómicas tan caras al siglo XIX. Ya desde el comienzo, por el modo en que se nos presenta a la mulata, se diría que estamos ante una visión innovadora para la época respecto de la visión predominante que se tenía de los negros:

---

<sup>14</sup> Las visiones de estos estadistas argentinos hacia los habitantes de Europa del norte eran de un alto nivel de idealización: las buenas costumbres y la laboriosidad de ingleses, suizos, suecos y alemanes les resultaba de un beneficio civilizador incomparable. De allí, la propuesta de “blanquear” la raza argentina para así heredar en la sangre esas buenas tradiciones. Leemos, por ejemplo, en el célebre ensayo de Alberdi, “Bases y puntos de partida de la organización política de la República Argentina”: “Haced pasar el roto, el gaucho, el cholo, unidad elemental de nuestras masas populares, por todas las transformaciones del mejor sistema de instrucción; en cien años no haréis de él un obrero inglés, que trabaja, consume, vive digna y confortablemente” (59).

De una belleza admirable, a pesar de la poca edad, era la personificación de uno de esos tipos fuertes y de valor viril que nos traen a la memoria aquellas matronas romanas madres de los Horacios y Curiacios. Aunque pequeña, perfectamente formada y de una cabeza magnífica de fiereza y altanería, el dolor que si duda experimentaba en ese momento no la hacía perder absolutamente nada de su hermosura. (131)

A los valores “matronales” se agrega una descripción de la figura femenina que, como en la poesía renacentista, centra la mirada en la parte superior del cuerpo de la mujer:

Sus grandes ojos garzos adornados de una pestaña más bien que negra azulada despedían en ese instante abundantes lágrimas. Su rostro, manos y cuello sombreados de una morena palidez, que en vez de quitar nada de sus atractivos dabanle al contrario un cierto tinte original leal contraste, hacíanla parecer una de esas mugeres de las que no se ven muchas en la vida. (131)

Su carácter único se condice con un rasgo por demás romántico: el prestigio del dolor. Pero, dentro de este dolor, podemos percibir desde el inicio la capacidad de lucha de esta protagonista, ya presentada como un ser especial, por fuera de lo común:

Hasta su mismo dolor y manera de espresarlo eran notables. Lloraba, si, pero lloraba con las espresiones sencillas del sentimiento. Sus sollozos iban acompañados de espresiones de rabia impremeditada pero natural. Era indudable que el carácter de esa niña no le permitía sufrir la menor contrariedad y que padecía tanto más cuanto que reconocía la impotencia en poner un dique a su dolor, en impedir la muerte de aquella persona indudablemente tan querida. (132)

En contraste con Lina, la Sra. Miranda es el personaje antagónico, encarna todo lo ridículo, feo y despreciable, su descripción física estará acorde con su bajeza moral:

La directora del Colegio de Sta. María, era una de esas mugeres que tratan de ocultar por medio del espiritualísimo arte de la moda, todas sus perfectas imperfecciones, pues que tienen siquiera el buen sentido de conocer que pueden valer algo en el mundo si saben borrar con buenas apariencias su absoluta insuficiencia

A fuerza de ocultar sus adornos negativos, tanto físicos como morales, había concluido por hacerse una habilidad o profesión aparte, de que estaba tan orgullosa, que finalmente se tenía por una entidad recomendable en todos sentidos. (134)

Representar la villanía y el prístino mal en una mujer española no resulta así tan transgresor (si pensamos que la generación de intelectuales del '37 –y, de allí en adelante, dentro de la incipiente nación liberada argentina, lo español era sinónimo de atraso, sujeción y dependencia colonial). Sin embargo, algo distingue la narración que hace Paz de esta dama española “de gran peso” (132) de las que encontraríamos habitualmente en el melodrama: el humor. En un gesto que implica un drástico cambio de tono respecto del primer capítulo y su escena de muerte, el segundo capítulo se abre así:

Su fatuidad la daba un aire tan fiero y resuelto en todos sus actos que naturalmente era tenida por una señora de gran peso y consideración.

Añádase a esto, ser generalmente respetada por el genero de establecimiento que dirijia y se tendrá una razón más para creer que las gentes tuvieran á la Sra. Dña Antonia de Miranda por poco menos que una gran señora. (134)

La Sra. Miranda encarna la villanía que violentará la inocencia y la virtud de nuestra joven heroína, Lina. Según Brooks, “el mal debe estar siempre personalizado en un universo post-sagrado, la caracterización del villano está muy delineada, ya que sólo la personalidad es el vehículo efectivo para los mensajes interpersonales” (166). Pero aclara: “Lo que no significa que el villano sea complejo o tenga matices de un personaje psicológico, por el contrario, está reducido a unos cuantos rasgos sucintos que marcan su posición (166). Así, vemos cómo *La*

*mulata* es un típico melodrama: una heroína virtuosa es víctima de una serie de engaños que la preceden históricamente y que la obligan a llevar una vida de lucha dentro de un mundo hostil e injusto; finalmente sobrepasa las adversidades, logra abrirse camino, descubre su verdadera identidad (siempre más digna socialmente que la marginal del principio) y debe este triunfal posicionarse en el mundo a su altura espiritual (la cual, siguiendo la antigua paridad ética/estética, es tan bella y noble como su apariencia física).

En *Carlota o la hija del pescador* (1858), de Tomás Gutiérrez (novela publicada en el Folletín del diario *La Tribuna* y compuesta de 8 capítulos), también hay villanos desenmascarados, reivindicación de la virtud y representaciones de figuras socialmente marginadas. Esta obra narra la historia de amor entre Carlota, hija de un pescador (en realidad, el Coronel español Don Diego de Castro) y Alberto, hijo de una viuda rica. Como en los dos textos anteriores, estamos ante un título que anticipa el protagonismo femenino, pero esta vez al nombre propio se agrega la categorización social: “la hija del pescador”, la cual nos anticipa que ha de tratarse de una heroína de extracción social humilde). La novela se abre con una descripción de la naturaleza que, para el lector entrenado en la estética romántica, resulta premonitoria de la inminente desgracia humana:

Negras nubes preñadas de lluvia, llenaban el vacío, y el relámpago que recorría los espacios, bosquejaba en sus fúnebres crespones caprichosas figuras de deslumbrante fuego. Un viento recio del Sud-este, batía rama con rama la frondosa copa de los corpulentos ombúes, levantado en imponentes olas coronadas de espuma las aguas del hermoso Río de la Plata. El trueno reventando con ronco silbido en las compactas nubes, repercutía con rugidos desconsoladores en el fondo de los bosques y las selvas.

Tristísimo era el espectáculo de la tempestad a esas horas tan tristes... (I, col. 1)

Cercanía del peligro, latencia de la muerte, fragilidad humana frente a la inmensidad de la naturaleza (¿imagen del poder divino?) es lo que buscan transmitir estas líneas iniciales. La

víctima –con semejante descripción temeraria, no nos sorprende la aparición de un moribundo– es Alberto Castillo (“hijo de la opulenta viuda Da. Matilde Ramos de Castillo [... ], rico hasta no poder serlo más, buen mozo y de talento como pocos, lleno de nobleza y generosidad como menos, galante y distinguido por todos”, I, col. 6) que regresa en barco a Buenos Aires desde Colonia del Sacramento. A causa de la tormenta, naufraga en el Río de la Plata. Es rescatado por un pescador español, el padre de Carlota, que vive pobremente con su hija en una choza a orillas del río, detrás del Cementerio de los Recoletos. El anciano lleva a Alberto a su pobre vivienda. Allí los espera la dulce Carlota, quien le ofrece al náufrago cobijo, comida y todo tipo de cuidados. La heroína es presentada, como en las novelas anteriores, con rasgos físicos que alegorizan su altura moral y espiritual:

Esta sola, completamente sola, y reclinada con descuido sobre su casto lecho de juncos. En su blanca fisonomía, así como en sus ojos de cielo, está retratada la expresión del ansia más dolorosa. [...] Los continuos truenos parecen ejercer sobre ella una amarga impresión pues su semblante muda de color y sus delicados miembros se estremecen. (I, col. 3)

Tras este rescate, el anciano pobre y el joven rico –antítesis típica del melodrama– entablan una amistad. Carlota, como es de esperarse, se enamora de Alberto. Poco tiempo después, el anciano convalece y, en su lecho de muerte, le deja a Alberto el pedido de que proteja a su hija Carlota (nuevamente: la escena del juramento realizados en el *memento moris*). Deja también, como vimos en *La mulata*, unos papeles que revelarán la verdadera identidad de este anciano: no es, por cierto, un humilde pescador, sino Don Diego Castro, un alto funcionario español que, tras haber sido abandonado por su esposa y su hija mayor en España (escena del trauma originario), ha caído en desgracia y ha emigrado forzosamente a la Argentina. Estamos aquí ante la misma línea argumental que en *La mulata*: la heroína es la descendencia “argentina” de una familia quebrada por el adulterio (traición de la mujer española) y la

consecuente emigración a América. Don Diego Castro había sido de joven un valiente militar, casado con una esposa y dos hijas. Cuando Carlota, la menor de las hijas, tenía cuatro años, su padre se ausentó para luchar en las guerras y su madre “joven y bonita”, infiel esposa, “parece que contrajo en su nueva ausencia relaciones amorosas con un caballero de la corta que, después de haber abusado de su ligereza, se complació en hacerlo manifiesto” (IV, col.V). Similar a la historia trágica de Dayla y de la Sra. Miranda, la madre de Carlota, tras su adulterio, huye y abandona su hogar:

La vergüenza del honor perdido y el temor de que su marido cuando volviese fuera poseedor de su deshonra la hicieron tomar la desesperada decisión de huir con su hija mayor, pues ya tenía otra que contaba apenas 4 años, para un lugar desconocido, dejando recomendada a un fiel criado del Coronel a su hija menor. (IV, col.5)

Cuando el anciano muere, le deja a Alberto los papeles (entre ellos, la carta de su esposa traidora) que revelarán el origen noble de Carlota, la supuesta pescadora pobre. Alberto, aunque está de novio con Enriqueta (una joven que, como él, es hija de una viuda rica), muda entonces de sentimientos y se enamora de Carlota. El día de su cumpleaños, y en medio de un festejo con amigos y familiares, Alberto presenta a Carlota como su futura esposa y revela su verdadera identidad (momento de la anagnórisis): no es una pobre huérfana, hija de un pescador fallecido sino nada menos que la hija de Don Diego Castro. Ante esta revelación, surge un segundo descubrimiento: la viuda, madre de Enriqueta, y Enriqueta confiesan ser, en verdad, la madre y la hermana respectivamente de Carlota quien, al enterarse, cae desmayada en brazos de Alberto (casualidades típicas del melodrama).

### ***Conclusiones***

En las tres novelas analizadas recurren temas tales como: la tragedia que suscita el adulterio y el consecuente abandono del hogar por parte de la esposa y madre de la familia, el

cambio súbito de fortuna, la pérdida de todo lo material, la desgracia social (es decir, el descenso de clase, del cual se sale gracias a la verdadera nobleza de espíritu), el ocultamiento de la verdadera identidad (y, luego, su posterior revelación). Es decir: se trata de historias de la pérdida y (posible) restitución de la virtud (cuando sí hay restitución, estamos ante un final feliz) y/o del arrepentimiento del pecador (a veces con final dramático, en una suerte de justicia poética, como en *Dayla*). En los tres casos hay un pecado imperdonable cometido por la mujer (protagonista o madre de la protagonista, pero siempre causante del “pecado original”): el adulterio. La pasión, el exceso de deseo sexual hacia un hombre diferente del marido es, en los tres casos, el origen de una seguidilla de padecimientos: deshonras, huídas, abandonos, ocultamiento de identidades, destrucción final del antagonista. Dos de las tres novelas, *La mulata* y *Carlota...*, tienen como heroínas a las descendientes de estas madres traidoras y abandonicas: sus argumentos dan cuenta de cómo la lucha del noble espíritu en tierra americana logra revertir estos pecados españoles de origen. En *Dayla*, en cambio, la protagonista es la misma adúltera y no hay, por tanto, esperanza de “regeneración social”: muere, loca, suicida y sola, sin volver a ver a su hijo. Como en *La mulata*, surge en *Carlota* la noción del matrimonio como premio para la mujer, como promesa de protección masculina. Sin embargo, según leemos aquí, ni *Dayla*, ni *Lina*, ni *Carlota* son precisamente mujeres débiles, es más se diría que junto con el afán moralizador estas novelas dan voz a personajes subalternos, llenan un vacío representacional y, en este sentido, innovan.

Ahora bien, ¿qué significa esta duplicidad de horizontes de deseo en estos melodramas argentinos?, ¿qué puede concluirse de la dualidad (propia del melodrama) de moralizar, por un lado, y dar visibilidad a personajes marginales, por otro? O, cabe tal vez una pregunta más abarcadora del fenómeno: ¿por qué, en la Argentina de 1850, fue tan prolífico el melodrama?, ¿qué de esta modalidad narrativa tan ejercida por Balzac y Dickens, atrajo tanto a nuestros autores locales? Creemos que el melodrama ha resultado atractivo para

esta comunidad letrada porque algunos de sus temas recurrentes (engaño, desgracia social, migración de Europa a América, re-inicio de una nueva vida bajo un nombre falso, posterior revelación del origen noble y recuperación de la “verdadera” –¿anterior?, ¿europea?– identidad, seguramente expresaban situaciones y sentimientos experimentados por los lectores en sus vidas reales. Si pensamos en el altísimo porcentaje de extranjeros que había en Argentina en aquel entonces, en la creciente (y reciente) educación de muchos de ellos, en la enorme movilidad social interna (no sólo geográfica sino de ascensos y descensos de clase, típicas de las grandes olas inmigratorias), es fácil especular sobre la fuerte identificación que sentirían quienes leían, pues estas historias, a la par de moralizar, nos hablan del triunfo de la virtud sobre la desgracia y de los frutos de la perseverancia. Son, en cierto sentido, apologías de la lucha contra la adversidad y de la superación del desarraigo. A la identificación de los lectores con los temas típicos del melodrama, podemos agregar el tinte democratizador y popular de la prensa –dirigida a un público lector que está deviniendo en esos momentos masivo, alfabetizado, femenino– (Pas).

No se trata, entonces, de novelas sobre la política, ni que estén supeditadas al proyecto del estado-nación moderno y liberal, como quiere la crítica para las novelas escritas a partir de 1880. Pensables tal vez como antecedentes literarios de melodramas como *Margarita* (1875) y *La chiriguana* (1877) de Josefina Pelliza o como *El lujo* (1889), de Lola Larrosa, estas narraciones son una ventana por donde reconstruir la idiosincrasia y las preocupaciones de la pequeña comunidad lectora argentina de 1850. Estas historias dan cuenta de una sociedad percibida como injusta, impredecible y cambiante.

### **Obras citadas**

Alberdi, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida de la organización política de la República*

- Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992. (Primera edición: Buenos Aires, Francisco Cruz, 1914). Edición impresa.
- Brooks, Peter. “La estética del asombro”. *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. Edición impresa.
- Curia, Beatriz. “Miguel Cané: primer novelista argentino (1812-1863)”. *Decimonónica* 4.1 (invierno 2007). Web. 14 Julio. 2013.
- Dye, Williams S. *A Study of Melodrama in England from 1800 to 1840*. State College, P.A.: Nittany Printing, 1919. Edición impresa.
- Eujenian, Alejandro. “Cultura: público, autores y editores”. *Nueva historia argentina. Liberalismo, estado y orden burgués (1852-1880)*. Vol. IV. Dir. Marta Bonaudo. Buenos Aires: Sudamericana, 1999: 545-603. Edición impresa.
- Gutiérrez, Tomás. *Carlota, o la hija del pescador*. *La Tribuna*, 19-28 Abril. 1858. Edición impresa.
- Janik, Dieter. “Periodismo y literatura: su alianza en la época de la Independencia bajo el signo de la Ilustración (Argentina, Chile, Colombia).” *Acta Literaria* 25 (2000). Web. 2 Dic. 2013.
- Universidad de Concepción, Chile. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23702505>.
- Laboranti, María Inés. “Nuevas sensibilidades: la escritura del folletín en el siglo XIX”. *Viajeros, cautivas, inmigrantes. Actas del I Coloquio Cultura Escrita en la Argentina del Siglo XIX*. Ed. María Inés Laboranti. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2011. 41-56. Edición impresa.
- Litchblau, Myron. *The Argentine Novel in the Nineteenth Century*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1959. Edición impresa.

- López Torres, Francisco. *Dayla. Colección Las Violetas: Ensayos literarios*. Primera Entrega. Buenos Aires: Imprenta americana, 1858. Edición impresa.
- Molina, Hebe. *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires: Teseo, 2011. Edición impresa.
- Munilla Lacasa, María Lía. “Siglo XIX: 1810-1870”. *Nueva Historia argentina: arte, sociedad y política*. Ed. José E. Burucúa. Buenos Aires: Sudamericana, 1999. 105-160. Edición impresa.
- Myers, Jorge. “Aquí nadie vive de las bellas letras: literatura e ideas desde el Salón Literario a la Organización Nacional”. *La lucha de los lenguajes*, Vol. II. Dir. Vol. Julio Schwartzman. *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Gral Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2003. 305-333. Edición impresa.
- Ortiz Gambetta, Eugenia. *Modelos de civilización en la novela de la Organización Nacional (1850-1880)*. Buenos Aires: Corregidor, 2012. Edición impresa.
- Paz, Carlos C. *La mulata. Museo Literario; periódico semanal de literatura en general, teatro y modas*. Buenos Aires. Imprenta de Mayo, 1959. 130-187. Edición impresa.
- Ramos-García, María Teresa. “En los límites del melodrama tradicional. Lola Larrosa de: la economía doméstica a la economía tradicional”. *Morada de la palabra. Homenaje a Luce y Mercedes López Baralt*. Vol. I. Ed. William Mejías López. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 2002. 1346-1353. Web. Google Book Search. 2 Dic. 2013.
- Pagés-Larraya, Antonio. *Nace la novela argentina. 1880-1900*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1994. Edición impresa.
- Pas, Hernán (Ed.). *El romanticismo en la prensa periódica rioplatense y chilena. Ensayos, críticas, polémicas (1828-1864)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, Biblioteca Orbis Tertius, 2014. Web. 13 Sept. 2013.
- Zó, Ramiro Esteban. “Funciones de la novela sentimental hispanoamericana durante el siglo

XIX<sup>o</sup>. *Cuadernos del CILHA* 8. 9 (2007): 79-97. Edición impresa.