

Vacíos representacionales: novelas melodramáticas del siglo XIX.

CRESPO, NATALIA.

Cita:

CRESPO, NATALIA (2013). *Vacíos representacionales: novelas melodramáticas del siglo XIX. XVII Congreso Nacional de Literatura Argentina. Universidad Nacional San Juan Bosco, Comodoro Rivadavia.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/natalia.crespo/18>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p89S/owt>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Vacíos representacionales: tres novelas melodramáticas de 1850

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

Hasta hace muy poco tiempo el estudio de la literatura argentina del siglo XIX se regía 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 las obras, en su contenido y el ejercicio mismo de la actividad literaria, estaban supeditadas y al servicio del proyecto de la nación moderna y liberal. Así, por ejemplo, Alejandra Laera habla de la literatura argentina de la época como algo “incipiente y sin novelas” (412) y propone:

Después de 1852 (...) se lleva a cabo una tarea de actualización selectiva, pero que no funciona como propuesta de continuidad sino como clausura del proyecto. Esto no significa una ruptura de la articulación entre narración e historia, de todos modos, sino un cambio de género: si bien la mayoría de los hombres de letras que habían escrito alguna novela dejan de hacerlo, los dos escritores de novelas que más abiertamente habían postulado una misión nacional para el género se inclinan progresiva pero decididamente hacia la narración historiográfica (Laera, 413).

Dentro del actual canon de la literatura argentina del siglo XIX¹, el énfasis suele ponerse en las obras producidas a partir de 1880². Antes de ese esplendor literario, a mediados de siglo,

¹ 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 así 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.

sólo un puñado de títulos 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 --entre ellos, *La cautiva* (1837) de Echeverría y *Los cantos del peregrino* (1847) de Mármol--; el cuento “El Matadero” (1838) de Echeverría. Sin embargo, si tenemos en cuenta investigaciones recientes de historiografía literaria, el mapa de obras escritas en la primera mitad del siglo XIX se amplía enormemente. Los hallazgos de archivos, tanto a nivel nacional como internacional, revelan que a lo largo del siglo XIX la producción literaria de este país era sumamente prolífica. Así, a partir del último libro de Hebe 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, tituladas 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 Rosas³.

Me propongo aquí comentar tres novelas breves sentimentales-melodramáticas de fines de la década de 1850: *Dayla* (1858, de Francisco López Torres), *La mulata* (1859, Carlos Luis Paz) y *Carlota o la hija del pescador* (1858, Tomás Gutiérrez) en las que el melodrama funciona como herramienta moralizadora. 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

² Y, dentro de ellas, en un puñado de escritores: Sarmiento, Hernández, Mansilla, Cambaceres, Holmberg, Wilde, a veces Gorriti.

³ Las investigaciones de Molina se basan en las que realizara en 1959 Myron Lichtblau, y publicadas en su libro pionero *The Argentine Novel in the Nineteenth-Century*, el cual devino referencia ineludible para los posteriores historiadores de esta literatura.

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, relegados, generando así, según veremos, dos horizontes de deseo siempre en tensión.

La década de 1850: formación de un público letrado y nueva sociabilidad

Contextualicemos brevemente estas tres novelitas: 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 Caseros, Buenos Aires seguía sometiendo a las provincias (asociadas bajo la Confederación Nacional) a situaciones de injusticia y gran disparidad económica. Se trata, pues, de un período de conflictos políticos entre Buenos Aires, que se regía como estado independiente y se enriquecía con los impuestos aduaneros, y la Confederación. Al esplendor y crecimiento de Buenos Aires se oponía la pobreza de las provincias⁴. En 1859, el ejército de Urquiza se enfrentaría nuevamente con el de Buenos Aires en la batalla de Cepeda. En 1862, tras la batalla de Pavón en 1861, la unificación del país (la unión entre las provincias del interior y la

⁴ “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, uniando 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 Gambetta, 24).

provincia de Buenos Aires) daría una tregua a las luchas entre mitristas (porteños) y urquicistas (provincianos).

Junto con este clima de conflictos políticos, otros factores caracterizaban esta época: la inmigración (que continuaría durante todo el siglo XIX y el siglo XX pero que se dio masivamente en este período), los avances tecnológicos (por ejemplo, el tendido ferroviario a diversos puntos del país) y la educación (el alto grado de alfabetización y la paralela creación de numerosas escuelas, acrecentados ambos hechos 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. Asimismo, entre los adultos, y sobre todo entre los extranjeros –casi todos trabajadores de extracción humilde– el porcentaje de analfabetismo era altísimo. Sin embargo, 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)⁵.

Junto con el crecimiento del público letrado, a principios de la década del '50 se instalaron varias imprentas en la Ciudad de Buenos Aires. Surgieron –aunque el mayor auge fue a partir de la presidencia de Mitre en 1862– una serie de periódicos, revistas literarias, asociaciones culturales, sociedades de lectura y demás formas de la cultura letrada que daban

⁵ Escribe al respecto 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).

albergue y estimulaban el crecimiento del incipiente público lector. Dentro de estos florecimientos, explica Ortiz Gambetta, cabe destacar el nacimiento de una serie de revistas y publicaciones periódicas, casi todas de existencia muy breve, dedicadas específicamente al público femenino: *La Educación* (1854), de Rosa Guerra, *Álbum de señoritas* (1854), de Juana Manso y *La flor del aire* (1864), de Eduarda Mansilla (Ortiz Gambetta, 33).

En este contexto de formación de la sociedad civil, aún con guerras políticas cotidianas y con un alto porcentaje de extranjeros y analfabetos, la prensa y la escuela funcionaban como instancias de unión y de homogeneización de lo variado y disperso de esta población. Explica Janik que luego de las luchas de 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 heredados de la Ilustración, el literato era concebido como aquella voz autorizada capaz de educar, de generar civilización. Por “literatura” se comprendía, desde la perspectiva del siglo XVIII, la totalidad del saber, el conjunto de todas las letras y ciencias. Se entendía que la *razón metódica*, como 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 de una persona que posee una vasta cultura. La *literatura* debe ser una propiedad personal y una fuerza activa. Había, asimismo, una *finalidad pública* en sus escritos y de su praxis literaria. Su órgano eran los nuevos papeles públicos: la prensa (Janik, s/p).

Además de estas altas exigencias respecto del rol del escritor, hay que agregar el menosprecio que se tenía por el género “novela” en la década de 1850 en el Río de la Plata: Molina desarrolla extensamente las razones de este “nacimiento acomplejado”. 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.

En muchos sentidos, el melodrama cuadra perfecto, tanto con las exigencias respecto del rol del literato como con la concepción cultural de lo que debía ser una novela⁶. 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 agradaba a todos los intelectuales de la época. Para Sarmiento, por ejemplo, (al menos para el Sarmiento adulto) las lecturas literarias debían tener un compromiso social, una finalidad utilitaria (de hecho, 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 (...). Dumas, Balzac, Sue, Scribe, Soulié, Paul Ferval, que os hacen llorar i reír, que inventan mundos y pasiones, estrañas, absurdas, imposibles para entretener a este pueblo fatigado sin hartarse de sentir, de hacerse pinchar los nervios con descripciones atroces, terribles, irritantes. (Sarmiento, *Viajes*: 104).

Podría especularse que en el ámbito literario, en la era post-Caseros y previa a la conformación del Estado-nación, se produjeron transformaciones similares a las del ámbito artístico: quizás no tan visibles como las de la década del '80 fueron, sin embargo, imprescindibles como bases y cimiento del esplendor venidero, a la vez que signos de una modernidad incipiente.

“después de Caseros, el surgimiento de las nuevas prácticas de sociabilidad y el desarrollo de un mercado, el nacimiento de los nuevos espacios de exhibición de obras

⁶ Recordemos que “el folletín no contiene únicamente novelas, sino además toda clase de textos literarios, como poemas, dramas, relatos de viaje y ensayos. Cuando la novela ocupa ese espacio, suele apelarse a la sensibilidad de las mujeres; entonces el folletín se convierte en la lectura predilecta de ellas” (Molina, 28).

y la consolidación de las colecciones particulares, están indicando un importante proceso de circulación y consumo de lo artístico que apenas había sido vislumbrado con anterioridad” (Munilla Lacasa, 156).

En tanto germen del melodrama y exponentes de una vertiente del romanticismo literario en la Argentina, novelitas aquí consideradas son dignas del rescate y el análisis crítico. Presentan, además, nuevas pequeñas ventanas por donde espiar –o reconstruir– la idiosincrasia de la época.

Propone Jorge Myers que en la década de 1850 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)

Quizás sea al margen de las preocupaciones políticas en donde debamos ubicar las numerosas novelas y novelitas 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 época⁷. 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

⁷ 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” (2012, 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 cuasi-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, 2012, 199-200).

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 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).⁸

Literatura sentimental y modalidad melodramática en la era post-Caseros

⁸ 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, 2011, 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 (Eujenán, 566)-- impedían tal grado de prolijidad y especulación.

Ubiquemos las tres novelitas a analizar (*Dayla*, *Carlota o la hija del pescador* y *La mulata*) dentro del corpus general de literatura sentimental que propone Molina. 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*⁹, *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), *Quien escucha su mal oye* (1865), *Un viaje al país del oro* (1865). 3. Novelas de otros autores clásicos y re-editados recientemente: *Soledad* (1847, Bartolomé Mitre), *Lucía Miranda* (1860, Eduarda Mansilla), *María de Montiel* (1861, M. Sasor: Mercedes Rosas). 4. Novelas de autores prácticamente desconocidos hasta hoy y nunca re-editados, en cuya lista se incluyen las tres que comentaré aquí: *Memorias de un botón de rosa* (1848, Mitre), *Las rivales* (1856, Carlos Augusto Fajardo), *Un drama en la vida* (1856, José Víctor Rocha), *Carlota o la hija del pescador* (1858, Tomás Gutiérrez), *Farsa y contrafarsa* (1858, Magariños Cervantes), *Hojas de mirto* (1859, Ernesto Loiseau), *La mulata* (1859, Carlos Luis Paz), *Un desenlace* (1859, Carlos Luis Paz), *La bella Emilia* (1869, Enrique Juan Iuglaris), *Nunca es tarde cuando la dicha es grande* (1858, Tomás Gutiérrez), *Virtud y amor hasta la tumba* (1858, Laurindo La Puente), *La virgen de Lima* y *Dayla* (ambas de 1858, y de Francisco López Torres).

Dentro de este corpus, algunas novelas son estrictamente sentimentales y con rasgos propios del romanticismo, mientras que otras apelan a la temática amorosa pero la narran con elementos melodramáticos. Ambas modalidades narrativas –melodrama y literatura sentimental– tienen en común el tema del amor entre dos seres, generalmente jóvenes, que

⁹ Publicada originalmente bajo el título de “Una historia” en el diario *El Iniciador*, de Montevideo. Cabe aclarar aquí que los primeros novelistas argentinos fueron los intelectuales exiliados en Montevideo a raíz del gobierno de Rosas y que, por tanto, escribieron y publicaron los primeros textos literarios argentinos desde la orilla uruguaya (Curia, 2007).

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 lectores de novelas sentimentales, el elemento epistolar imbricado en la narración, la metáfora amorosa floral, la figura del mediador, la patología amorosa (es decir, el enamoramiento como enfermedad del alma y, a veces también, del cuerpo), el fetichismo amoroso (adoración de una parte del cuerpo del otro o de un objeto que pasar a ser, sinecdóticamente, una metáfora del todo. Pensemos, por ejemplo, en las flores como metáforas de la pasión amorosa en la novela colombiana *María* de Jorge Isaacs, ícono de la literatura romántica sentimental).

La historia melodramática, en cambio, es más efectista, impactante y excesiva. Según Peter Brooks, primer teórico de esta modalidad narrativa surgida en el siglo XIX: “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” (14). Hay definiciones más pragmáticas del melodrama, previas a la teoría de Brooks sobre la imaginación melodramática, que se limitan a listar una serie de rasgos. Estos acercamientos, aunque distan de ser comprehensivos, permiten un primer panorama de esta modalidad narrativa. Así, 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; 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).

En la imaginación melodramática, volviendo 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. 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.

Dayla (1858) de Francisco López Torres, es una narración breve publicada en la primera entrega de la serie “Las Violetas: Ensayos literarios” a través de la Imprenta Americana, en Buenos Aires en 1858. En ella se narran los pesares —pero también los deleites— de Dayla, 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 la protagonista. 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 autoinfligida: Dayla está “trémula y horrorizada” (10), su mano “vierte sangre” (10) y cuenta, con los “términos hiperbólicos” y “la fraseología grandiosa” propios del melodrama (Brooks, 2012, 154), la historia de su vida:

“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 sumergida en horfandad y en llanto te implora desde la tierra” (11)

Tras la confesión del abandono surge otra, aún más 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 de los cuerpos muertos, Dayla enloquece, mata a su amante, regresa a Buenos Aires y muere. Moraleja: el abandono del hogar trae padecimientos, convierte a quien huye en asesina y desemboca en la muerte. Surge el tema, recurrente en algunas novelas, de la locura femenina: Dayla, como muchas otras madres de la literatura del siglo XIX¹⁰, separadas voluntaria o forzosamente de sus hijos, enloquece a partir de este duelo insuperable. Así, la novela funciona como modelo de anti-conducta pero, 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:

¹⁰ 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.

“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. (12).

(...) Fui adúltera durante dos días! Bebí frenética la ambrosía de los deleites; volaron esas horas ebrias de perfumes, palpitantes de armonía. Muchas veces ofreciéndoseme la imagen dolorida y ensangrentada de mi esposo pérfido, yo aplaudía mi justicia! (13)

Sangre, dolor, pasión sexual, traición, arrepentimiento, locura, asesinato, cadáveres, el repertorio melodramático aparece completo en la novela *Dayla*. Sin embargo, algo se sale del molde típico del melodrama: hay un tono melancólico, un ritmo narrativo por momentos lento y un escenario romántico —el cementerio, el día de lluvia, la tristeza del narrador, su profesión de enterrador— que responden más a una estética clásica romántica que a la variante melodramática. Otro aspecto deja a *Dayla* a mitad de camino entre el romanticismo puro y el melodrama: ¿qué vacía 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.

En cambio la novela *La Mulata*, de Carlos Luis Paz (publicada en 1859, en *Museo Literario: Periódico Semanal de Literatura en general, teatro y modas*, en 5 entregas) es más efectiva en el plan moralizador: presenta una historia ejemplar, su protagonista funciona como modelo a seguir. Lejos de ser una esposa adúltera y una madre abandonica, 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” (Brooks, 2012, 156-158).

La mulata se abre cuando Fermina está en su lecho de muerte. La acompañan su siervo negro y su hija adoptiva Lina. La moribunda Fermina le hace jurar a Lina (el juramento de lealtad también es un *topoi* propio del melodrama), de tan sólo 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 Ignacio. Veamos la narración de Paz:

Después de algunos segundos en que sólo se oía la débil respiración de la moribunda, ésta prosiguió:

--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, si providencia, su madre si es preciso... su madre a quien no estrechó jamás entre sus brazos... Oh! hija! No olvides lo que te pide una desgraciada...Oh! si es preciso te imploraré de rodillas... no es cierto que cumplirás? Oh! si, hijo e mis entrañas, adiós, adiós, Oh! no olvides! No olvides! Mi hijo..... Ignacio!.....

Tenemos aquí otros dos *topoi* del melodrama clásico: el juramento y la fecha límite, ambos de carácter absoluto e irrefragable: “Juramento y fecha límite otorgan una férrea e inevitable estructuración de la trama, una versión de la *moira* de la antigua tragedia. 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). (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). 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 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 que ha sido falseada por la villanía es un tópico recurrente en el melodrama. Por otro lado, la revelación de este pasado funciona a modo de escena originaria: es el trauma del pasado, el origen de los malentendidos, a partir de la cual se puede explicar el injusto presente y se puede, por tanto, luchar por la restitución de ese orden primigenio que ha sido violentado:

“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” (Brooks, 165).

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

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

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 anagnórisis: no en un sentido psicológico (los personajes del melodrama no presentan profundidad psicológica 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 (...). De esta manera, con el triunfo de la virtud en el final, (...) existe una reforma de la vieja sociedad de inocencia, que ahora se ha liberado de la amenaza a su existencia y reafirma sus valores” (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 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. ¿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 pro-blancas de Sarmiento y de Alberdi), 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:

A su lado, sentada sobre un pequeño sillón de mimbre, hallábase una niña como de doce o trece años, cuyas solas apariencias hacían de ella un vivo antítesis con la moribunda. 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. 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. 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)

Por otro lado, 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:

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.

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 género de establecimiento que dirigía y se tendrá una razón más para creer que las gentes tuvieran á la Sr. Dña Antonia de Miranda por poco menos que una gran señora (134).

El uso de la ironía para describir a la Sra. Miranda, directora de un colegio religioso¹¹, contrasta con la retórica típica del melodrama (tan llena de fraseología grandilocuente, de hipérboles, oxímoros y gestos dramáticos), aunque no así la irresistible explicitación de su condición moral. La descripción física continúa explotando la veta humorística:

De estatura más que mediana, miembros robustos y macizos, anchos y membrudos hombros, tenía las apariencias de una antigua tendera que hubiera hecho fortuna y se hubiese retirado a saborear sus pesos en una posición que tal vez miró durante gran parte de su vida como la suprema felicidad, ó como el bien más preferible de la tierra.

¹¹ Esta escena describe la conversación entre la despreciable Sra. Miranda y un clérigo de la iglesia católica, aún más negativizado que ella. Para un estudio exhaustivo de las representaciones de la iglesia católica en la literatura decimonónica argentina, remito al libro de José Luis Molina Martínez, *La novela anticlerical en el siglo XIX*.

El blanco rosado de su cutis, a que algunos galanes de gusto poco sentimental hubieran llamado bellísimo, anunciaba una de esas *santées* inalterables adquiridas a fuerza de buenos bocados, porque aquella naturaleza demostraba en el acto no ser de aquellas que tienen por buena vida la que proporciona el espiritualismo.

Júntese a estas apariencias un estudio en todo detalle del vestido, que daba a conocer muy a las claras la convicción de necesitar aparecer como devota aunque sin fanatismo, aun a pesar de la moda seguida concienzudamente y tendrá también el lector un bosquejo físico a grandes rasgos de nuestro personaje, uno de los que jugarán un importante rol en nuestra historia (134).

Aunque la jocosidad satírica de este pasaje es anómala, como también lo es este “acompañamiento” del narrador hacia el lector, casi en tono didáctico o de guía turístico, lo que no es anómalo es la presencia del mal: en este caso, la Sra. Miranda encarnando el personaje que violentará la inocencia y la virtud de nuestra joven heroína, Lina. Explica Brooks que “el mal debe estar siempre personalizado” (2012, 166):

...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. 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 (...). En definitiva, la villanía está representada de manera fuerte y potente (Brooks, 2012, 166).

Una reivindicación social semejante a la de *La mulata* (aunque no hacia los negros) con equiparable revelación de la falsedad de los villanos poderosos, puede leerse en la tercera novela melodramática que tomaré aquí: *Carlota o la hija del pescador* (1858) de Tomás Gutiérrez, novela publicada en el Folletín del diario *La Tribuna* y compuesta de 8 capítulos. En esta obra, Tomás Gutiérrez 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 se yuxtaponen el nombre propio (mismo recurso que en *Dayla*) y la categorización social (“la hija del pescador”, como lo fue la especificación racial en el caso de “La mulata”, nos anticipa que ha de tratarse de una heroína de extracción social humilde)¹². La novela comienza una noche de tormenta en que Alberto, un comerciante joven y rico que regresa en barco desde Colonia del Sacramento, naufraga en el Río de la Plata. Es rescatado por un pescador español, el padre de Carlota, que vive pobremente en una choza detrás del Cementerio de los Recoletos. Tras este rescate, el anciano pobre y el joven rico entablan amistad. 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. Deja también, como en 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, ha caído en desgracia y ha emigrado forzosamente a la Argentina. Cuando el anciano muere, Alberto aún está de novio con Enriqueta, una joven que, como él, es hija de una viuda rica. Ante la aparición de Carlota en la vida de Alberto, Enriqueta se pone celosa y adopta actitudes que dejan ver su orgullo, caracterizado como un rasgo muy negativo en el texto, porque da cuenta del tinte calculador y caprichoso de esta joven. Alberto 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: no es una pobre huérfana, hija de un pescador fallecido sino nada menos que la hija de Don Diego Castro. Ante esta

¹² En esta titulación convergen dos tradiciones: la romántica-sentimental (pensemos en la cantidad de novelas románticas decimonónicas que llevan por título el nombre de la protagonista: desde los clásicos *Amalia* (Mármol, 18XX), *María* (Issacs, 1867), *Cecilia Valdés* (Villaverde, 1888), *Esther* (Miguel Cané p., 18XX) y la melodramática.

revelación, surge un segundo descubrimiento: la viuda, madre de Enriqueta, y Enriqueta confiesan ser, en verdad, la madre y la hermana respetivamente de Carlota quien, al enterarse, cae desmayada en brazos de Alberto.

En *Carlota o la hija del pescador* estamos ante un ejemplo clásico de novela sentimental melodramática. Vemos, como en *Dayla* y *La mulata*, ciertos temas recurrentes: la tragedia que suscita el repentino abandono del hogar por parte uno de los miembros de la familia, el cambio súbito de fortuna, la pérdida de todo lo material, la desgracia social (es decir, el descenso de clase), de la cual se sale por la verdadera nobleza de espíritu, el ocultamiento de la verdadera identidad y, finalmente, su posterior revelación. Es decir: historias de la pérdida y posterior restitución de la virtud (y dicha restitución en general implica un final feliz) o por el arrepentimiento del pecador o su muerte, con final dramático, en una suerte de justicia poética, como en *Dayla*).

Conclusiones

Como en *La mulata*, surge en *Carlota* la noción del matrimonio como premio para la mujer, es decir, como una promesa de protección masculina. Sin embargo, según leemos aquí, ni *Dayla*, ni Lina, la mulata, 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. Pensables tal vez como antecedentes literarios de melodramas posteriores como *La chiriguana*, de Josefina Pelliza y *El lujo*, de Lola Larrosa, estas narraciones llenas de personajes extranjeros que ocultan o cambian sus verdaderas identidades, de familias fraccionadas por guerras o miserias, de mujeres en lucha y drásticos cambios de clase social, son, creemos, una ventana por donde espiar, vidrio deformante de por medio, la idiosincrasia de la pequeña comunidad lectora argentina de 1850.

Bibliografía

- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. Yale: Yale University Press, 1976.
- . "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.
- Curia, Beatriz. "Miguel Cané: primer novelista argentino (1812-1863)". *Decimonónica* 4.1 (invierno 2007). En línea: www.decimononica.org.
- 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.
- Gutiérrez, Tomás. *Carlota, o la hija del pescador*. *La Tribuna*, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27 y 28 de abril de 1858: folletín.
- Dye, Williams S. *A Study of Melodrama in England from 1800 to 1840*. State College, Penn: Nittany Printing, 1919.
- 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). [Fecha de consulta: 2 dic. 2013]. En <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23702505>. 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.
- Laera, Alejandra. "Géneros, tradiciones e ideologías literarias en 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. 407-437.
- Litchblau, Myron. *The Argentine Novel in the Nineteenth Century*. New York: Hispanic Institute in the United States. 1959
- López Torres, Francisco. *Dayla*. Las Violetas: Ensayos literarios. 1º entrega. Buenos Aires: Imprenta americana, 1858.
- Molina, Hebe. *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires, Teseo, 2011.
- Molina Martínez, José Luis. *La novela anticlerical argentina en el siglo XIX*. España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1998.
- Munilla Lacasa, María Lía. "Siglo XIX: 1810-1870". *Nueva Historia argentina: arte, sociedad y política*. Ed. José Emilio Burucúa. Buenos Aires. Sudamericana, 1999. 105-160.
- 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 Schvartzman. *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Gral Noé Jitrik.. Buenos Aires: Emecé, 2003. 305-333.
- Ortiz Gambetta, Eugenia. *Modelos de civilización en la novela de la Organización Nacional (1850-1880)*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- Pagés-Laraya, Antonio. *Nace la novela argentina. 1880-1900*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1994.
- Paz, Carlos C. *La mulata*. *Museo Literario*. 130-132, 133-134, 145-146, 179-180, 186-187. Buenos Aires, 1859.
- Zó, Ramiro Esteban. "Funciones de la novela sentimental hispanoamericana durante el siglo XIX." *Cuadernos del CILHA* 8. 9 (2007): 79-97.