

Violencia de género en novelas sentimentales argentinas del siglo XIX.

Crespo, Natalia.

Cita:

Crespo, Natalia (2022). *Violencia de género en novelas sentimentales argentinas del siglo XIX*. e-ISSN: 2154-4794 - Revista Iberoamericana, 88 (278), 245-265.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/natalia.crespo/31>

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



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>.

VIOLENCIA DE GÉNERO EN NOVELAS SENTIMENTALES ARGENTINAS DEL SIGLO XIX

POR

NATALIA CRESPO

Universidad de Buenos Aires-CONICET

INTRODUCCIÓN

Imaginemos que es 1865 y una joven está en su alcoba, “sentada en un pequeño confidente de terciopelo carmesí” (Gutiérrez, *Nunca es tarde...* 16-17). Tiene a sus pies toda la literatura sentimental (en libros, revistas, periódicos) argentina que se ha escrito desde 1847. Imaginemos que, tras una primera lectura, repasa algunos fragmentos al azar. “Era la primera vez en su vida que conocía una felicidad tan pura. [...]. Toda la noche pensó en él, en los nuevos encantos que tenía la vida para ella desde ese día. Se imaginaba un mundo nuevo, un hechicero paraíso lleno de ternuras y deleites” (Rocha 16). “Era demasiado intensa la emoción, así es que desprendiéndose de los brazos de su amante y dejando una tarjeta sobre el cojín de un sillón, huyó Adelina a lo largo de los corredores, como una gacela asustada por el sonido de una rama seca al romperse” (Paz 93). “El orgullo, ese sentimiento bastardo propio de la ignorancia, sentimiento que se engendra fácilmente en nosotros al incienso ficticio de la lisonja y la adulación, era el lunar que Alberto descubrió en el amor de su amada” (Gutiérrez, *Carlota...* 18). “[A]quel que tiene el cabo de la odiosa cadena que me aprisiona llegará mañana, reclamará su sacrílego imperio sobre mi cuerpo [...] me helará de espanto con sus horribles caricias” (Gorriti, *Tres noches...* 341). Este recorte de citas –de “azar” un poco direccionado– ilustra cuatro temas centrales en estas novelas: 1. la idealización (del amor y del amante), 2. la represión de la sexualidad (el decoro indica que toda joven debe sentirse asustada –y huir– ante la aparición del deseo sexual, propio o ajeno), 3. la condena moral del orgullo femenino (a veces también nombrado como “ambición” y concebido como el peor defecto de una mujer, aquello que la arrastra al vicio de la “coquetería”), 4. el matrimonio arreglado (generalmente impuesto por la madre a la joven, tras una promesa exigida en el lecho de muerte). Cualquiera de estas citas, leída hoy, nos parecerá de un aberrante machismo. Sin embargo, leídas sincrónicamente –haciendo sistema con sus contemporáneas–, pertenecen a las novelas más “de avanzada” (sobre todo la de Gorriti) dentro de esta novelística sentimental.

En las novelas de 1840-1870 el disciplinamiento de la mujer burguesa en pos de la biopolítica patriarcal tiene formas de coerción mucho más agresivas que las que se ven en estas citas, aunque dicha coerción también se narre alrededor de los temas señalados.

En *La vida en el archivo* –un libro fundamental para quienes rescatamos obras literarias desconocidas del siglo XIX–, la historiadora Lila Caimari propone que todo archivo es otro dependiendo de cómo ingresemos a él. En el presente trabajo, ingreso al archivo conformado por dos novelas desconocidas –*Angélica o una víctima de sus amores* (1859) de Eusebio Gómez y *Hojas de mirto* (1859) de Ernesto Loiseau– y una novela canónica –*Soledad* (1847) de Bartolomé Mitre– a partir de un eje de lectura que implica una relativa novedad: la cuestión de la violencia de género. Si bien, como explica Kathleen J. Ferraro, la expresión “violencia de género” fue acuñada recién en la década de 1970 para aludir “a la brutalidad física y emocional dentro de relaciones íntimas, generalmente heterosexuales” (77-8),¹ elijo usarla –consciente del gesto político que subyace siempre en nuestros modos de ingresar al siglo XIX– pues creo que identifica un conjunto de prácticas y discursos rápidamente reconocibles hoy en la coyuntura actual.

Como plantea quien inauguró recientemente esta “llave” de lectura de la violencia de género en obras del XIX, Ana Peluffo, en su artículo “Aborto y violencia de género en ‘Guillermína: la tempestad del nido’ (1902) de Clorinda Matto de Turner”, aproximarse a obras decimonónicas desde categorías actuales “puede parecer un despropósito o un anacronismo, en parte, porque plantea todo tipo de desafíos” (“Aborto”). Uno de dichos desafíos es, siguiendo a la autora de *En clave emocional*, superar el modo en que se han leído estas novelas desde los clásicos estudios de Doris Sommer (1991) y de Benedict Anderson (1993): como alegorías de la formación de los nuevos Estados-nación y a partir de pares opuestos: civilización-barbarie, ciudad-campo, centro-periferia. Aplico a mi presente lectura el mismo criterio que orienta a Peluffo: “Pensar la obra [en su caso, de Matto] desde debates sobre el aborto, la sororidad y/o la violencia de género implica postular una mirada a contrapelo de lecturas muy arraigadas en el imaginario crítico que de tan repetidas han perdido la fuerza y vigencia que en algún momento tuvieron” (“Aborto”). El XIX es un siglo que “hasta ahora ha sido leído casi exclusivamente desde las ideologías de la civilización, la modernidad y el progreso” (Peluffo, *En clave...* 26). Si bien estas lecturas han resultado muy productivas durante las últimas tres décadas, no deben tomarse como el único modo de acceder a nuestros textos, sobre todo cuando el archivo mismo se revela diferente y ampliado en cada nueva búsqueda.

En las tres novelas que consideraremos la violencia hacia la mujer no sólo subyace en la ideología del relato (en tanto fuerza moralizante, como ocurre en la mayoría de

¹ La traducción es mía.

las novelas sentimentales decimonónicas), sino que aparece en escenas puntuales: un marido agresor, femicidios y condenas morales sobre el aborto.² ¿Cómo y para qué se narran estas escenas de violencia? ¿Es la narración del horror una forma de denunciarlo, de exaltarlo o de naturalizarlo?, ¿un modo efectista de agenciarse lectores en una época en donde la novela de folletín era “la primera mercancía literaria” (Velázquez, 33)? ¿Fue esta ~~retórica~~ narrativa de la violencia una de las causas de la marginalidad de las obras de Gómez y Loiseau?³

AUTOR, NARRADOR, NOVELA, LECTURA: CATEGORÍAS HISTÓRICAMENTE VARIABLES

A mediados del siglo XIX, al calor de las ideas liberales y del incipiente capitalismo, se inició en la sociedad argentina un período de transición entre la era colonial y la ansiada modernidad. Esta etapa –llamada por algunos historiadores “de Organización Nacional”, situada entre 1850 y 1880⁴– se caracterizó por un afán de orden, decoro (contención de ciertas emociones) y represión de los excesos (de casi todos). Tras casi cuatro décadas de luchas facciosas, controlar la sociedad en pos de la producción y del progreso era la norma dominante, tanto en el discurso jurídico estatal como en el religioso-moral. En esta cruzada normativizadora en nombre de la modernización –en esta “era del disciplinamiento”, como la llamó foucaultianamente Barrán– los mandatos culturales sexo-genéricos se afianzaron mucho más que en la época de la colonia. Mientras que del “bello sexo” se esperaba el matrimonio (o, con menor frecuencia, el convento), la abnegación, el “instinto maternal”, la ausencia de deseo sexual y una vida entregada a la domesticidad y al cuidado de los otros, a los hombres les correspondía una rutina tabicada en esfera privada –compartida con el “ángel del hogar”⁵– y esfera pública, aquella del trabajo, la política, los negocios, es decir, de la autonomía económica

² Existen muy pocos estudios sobre la violencia de género en la literatura del siglo XIX. Uno de ellos, el de Lawson y Shakinovsky, se enfoca en novelas de habla inglesa en donde la violencia es eludida y raras veces explícita: “As this study hopes to show, domestic violence with an origin *inside* the bourgeois home verges on the edge of non-narratable, and is thus replete with manifest evasions, silences, distortions in its representations of both the women’s body and the domestic sphere it inhabits” (6).

³ La exclusión de estos dos autores de la historiografía literaria se debe, probablemente, a un entramado de razones, tanto intra-textuales como contextuales. Según González Stephan, el armado de las historias de las literaturas nacionales –qué se incluye en ellas y cómo se ordena el material– tiene que ver con operaciones política ~~de~~ ciertos sectores dominantes y no con la categoría, de por sí controversial, de calidad literaria (10).

⁴ Para una historización de la novela de la Organización Nacional ver Ortiz Gambetta.

⁵ Explican Lawson y Shakinovsky: “The intimate relation between bourgeois women and a secure domestic sphere in Nineteenth-century culture has frequently been embodied in the figure of ‘the angel in the house’. Taken from Coventry Patmore’s 1854-1856 long poem sequence of that title, the angel is the feminine presiding spirit of purity, sympathy, and self-sacrifice in domestic life” (4).

y legal (Kirkpatrick 45).⁶ Esta desigualdad necesitó de la configuración de la mujer como un ser frágil, infantilizado, apolítico y jurídicamente dependiente.

La literatura, ejercida en amplia mayoría por escritores hombres, imbricada con la práctica del periodismo, fue un poderoso constructor de ideologías de género. En este sentido, no es casual la proliferación de la novela sentimental: metagénero⁷ especialmente abocado a prescribir modelos de interacción entre hombres y mujeres, a “modelar corazones” (Lander), a ofrecer una “enciclopedia de emociones” (Velázquez 32), a enseñar qué era decoroso sentir y qué debía taparse o callarse. Varios estudiosos han analizado ya la fuerte carga de domesticación y adoctrinamiento que reside en la novela hispanoamericana del siglo XIX, su impacto cultural como mercancía y, a la vez, su gran efecto modernizador y alfabetizador (Zanetti, Unzueta, Peluffo, Velázquez).

También sabemos que había un afán modelador en el ejercicio de la ficción: como a las novelas se les atribuía un alto poder de influencia sobre sus lectoras (que, se temía, copiarían las conductas de las heroínas literarias), se debían narrar sólo conductas dignas de ser imitadas.⁸ Algunas obras eran leídas primero por los tutores masculinos: padres, hermanos, esposos, o bien en voz alta ante toda la familia.⁹ Por su parte, los escritores (no muy disociados en la época de cada Yo narrativo interno al texto) debían proveer en sus textos ejemplos de virtud: se percibían como “letrados” y debían guiar el sentido de lo narrado, condenando o avalando las acciones de los personajes. Las condiciones de lectura también eran otras: una novela valía por su poder educativo y

⁶ Aunque la masculinidad también estaba reglada en cuanto a las conductas que se esperaban de ella (el honor, la honra, el batirse a duelo, la manutención material de la familia eran mandatos y no elecciones), dichas conductas no generaban el nivel de subordinación hacia el otro género que sí producían las asignadas a las mujeres.

⁷ Ramiro Zó se refiere a la novela sentimental como a un “metagénero” dado que “puede abarcar obras pertenecientes a otros sub-géneros, como la novela histórica, costumbrista, regional, etc. que se circunscriben dentro del gran ámbito de esta “literatura de los sentimientos”, sobre todo de los sentimientos eróticos (81).

⁸ Al respecto, Batticuore se pregunta: “¿en qué consistió en concreto ese temor por el género novelístico, cómo se asoció con las lectoras y de qué manera en el imaginario y en las reflexiones de los lectores y los autores, de los pedagogos y los hombres públicos, a lo largo del siglo XIX?, ¿Mediante qué representaciones y qué discursos se fue ampliando la percepción del género como un “veneno”, un monstruo temible, un demonio tentador que podía corromper la sensibilidad y la cabeza de las lectoras y los lectores de ese siglo?” (148).

⁹ Al estudiar la relación entre cultura impresa y prácticas de lectura en el Río de la Plata, William Acree propone que una “compresión más amplia de lo que significa leer brinda herramientas más apropiadas para estudiar el efecto de la imprenta en una región en donde escuchar un texto que se lee en voz alta —una experiencia colectiva en y por sí misma— era, de lejos, la forma más común de leer hasta el último cuarto del siglo XIX. [...] Esos modos de reunión eran “normales”, desde el momento en que los ciudadanos asistían con regularidad a misa, a menudo pasaban tiempo en el almacén (que hacía las veces de bar y de espacio social), y se reunían en torno a la mesa familiar para conversar. La lectura cotidiana fortaleció estas formas de sociabilidad, congregó a la gente con más frecuencia que antes y en cantidades mayores” (16-17).

moralizante, por su capacidad de conmover y no por el manejo de la técnica literaria o del lenguaje. Desgaste de por medio, “lo que hacía llorar en el siglo XIX hace reír [...] a los lectores posmodernos” (Peluffo, *Lágrimas...* 29). Sin embargo, ¿qué pasaba con la narración de la violencia? Resulta difícil pensar que lo que hoy genera horror no haya causado algo similar en la época: ¿podían acaso ser leídos sin espanto los relatos de femicidios, golpes y violaciones?

Cada novela narra la violencia de modo diferente: la describe, la justifica o la condena dentro de su propio universo ficcional. Pensar estas novelas melodramáticas como legitimadoras de la violencia hacia la mujer o como denuncias de prácticas que debían revertirse es contagiarse un poco del maniqueísmo que proponen sus axiologías. Creemos, más bien, que en ellas hay sentidos en pugna, contradicciones, cristalizaciones y tanteos innovadores: negociaciones (formas de conceder y, a la vez, de subvertir) con el estrato discursivo católico, altamente influenciado en una época de transición entre la mentalidad colonial y los afanes modernizadores, entre la religiosidad y la secularización.¹⁰ Quizás por su eficacia para narrativizar una ideología de género ya arraigada en la sociedad y funcional a la biopolítica del patriarcado, y porque servían de entretenimiento dentro del tedio de vidas encerradas en el hogar (Zó 83), tan cierta como la angustia o la incomodidad que aún hoy generan es la pervivencia de su estética: esta literatura sentó una imaginación melodramática, para decirlo en términos de Peter Brooks, que pervive hasta hoy. Sus recursos narrativos, sus temas y sus lenguajes no varían mucho de aquellos que conformaron, un siglo más tarde, las radio-novelas y, más adelante, las telenovelas. Sólo ha variado el soporte tecnológico.

NOVELAS Y NOVELITAS DEL CORAZÓN

Hebe Molina, en su libro *Como crecen los hongos*, con el afán exhaustivo que también tuviera Myron Lichtblau (1959), emprende una tarea encomiable: hace una contextualización, relevamiento y fichero de 84 novelas escritas en el siglo XIX, la mayoría de ellas hoy olvidadas. Propone dividir las en cuatro categorías, según la preponderancia de sus temas: políticas, históricas, socializadoras y sentimentales. Estas últimas son no sólo las que hablan de amor –de hecho, es raro encontrar una novela decimonónica que no narre un amor– sino aquellas “cuyas tramas se centran en un conflicto eminentemente personal y, por tanto, en la mostración del proceso sensible que da origen al sentimiento” (Molina 376). Bajo esta definición, son “sentimentales” 24 de las 84 novelas de su estudio, número consistente con la idea de que para 1850 “la

¹⁰ Pienso estos textos como Peluffo aborda las novelas de Clorinda Matto de Turner: en tanto “‘artefactos culturales amalgamados’ o ‘totalidades contradictorias’ para citar una frase de Cornejo Polar” (*Lágrimas...* 28).

novela sentimental es el género dominante en América Latina” (Unzueta 22).¹¹ Todas ellas –con mayor o menor tragedia y detalle– narran las desavenencias del amor, en general, el camino que va desde el descubrimiento del ser amado (enamoramiento/idealización) hasta la muerte –causada por suicidio o por “enfermedad del alma”, siempre como respuesta a la imposibilidad de la unión deseada–, o bien hasta el matrimonio consensuado,¹² concebido como punto de llegada a una felicidad eterna y monolítica.¹³ No hay otro final posible aquí. No hay grises ni medias tintas, pero sí hay variaciones en los modos de dar cuenta de la desgracia, según veremos.

¹¹ Las novelas sentimentales relevadas por Molina son: *Dos pensamientos* (1838), *Episodio de la peste. Cora o la partida de caza* (1859), *Esther* (1852), las tres de Miguel Cané; *Angélica o una víctima de sus amores* (1859) de Eusebio Gómez; *Carlota o la hija del pescador* (1858) de Tomás Gutiérrez; *Dayla* (1858) de Francisco López Torres; *El capitán Pablo* (1863) de Daniel Flores Belfort; *El ramillete de la velada* (1860), *Quien escucha su mal oye* (1865), *Si haces mal no esperes bien* (1861), *El lecho nupcial* (1865), *Tres noches de una historia* (1865), *Una hora de coquetería* (1865), *Un año en California* (1869), las siete de Juana Manuela Gorriti; *Farsa y contrafarsa* (1858) de Alejandro Magariños Cervantes; *Hojas de mirto* (1859) de Ernesto Loiseau; *Las rivales* (1856) de Carlos Augusto Fajardo; *Soledad* (1847) y *Memorias de un botón de rosa* (1862), ambas de Mitre; *Nunca es tarde cuando la dicha es buena* (1858) de Tomás Gutiérrez; *Un desenlace* (1859) de Carlos Paz; *Un drama en la vida* (1857) de José Víctor Rocha; *Virtud y amor hasta la tumba* (1858) de Laurindo Lapuente. Con excepción de las de Gorriti, las de Mitre (que han tenido varias re-ediciones) y ~~las de las de Cané (excepto *Episodio de la peste*, las otras dos han sido re-editadas por Beatriz Curia en años recientes)~~, se trata de textos olvidados y de nula circulación hoy, cuyas primeras y únicas versiones son, en general, de la sección “Folletín” de los diarios o de revistas literarias de corta duración.

¹² Se aclara “consensuado” porque en casi un tercio del corpus el conflicto reside en que la heroína ha sido obligada a casarse con un anciano al que detesta. Esto ocurre en: *Dos pensamientos*, *Esther* y *Una noche de boda*, las tres de Cané, en *Tres noches de una historia*, de Gorriti, un poco en *Hojas de mirto*, de Loiseau (según veremos) y en *Soledad*, de Mitre. Casi siempre se trata de una promesa que, en su lecho de muerte, la madre solicita a su hija para asegurar su amparo económico. ~~Análisis estas cuestiones en mi artículo “Matrimonio, heteronormatividad y conflicto generacional en la novela sentimental argentina (1840-1870)”.~~

¹³ Narrar la dicha es más fácil. En algunas de estas novelas (las menos) los matrimonios se concretan felizmente, luego de superar obstáculos imponderables –guerras, viajes o epidemias– o bien tras deshacerse de un “tercero en discordia”, generalmente el villano maligno que codicia a la joven. Carlota y Alberto en *Carlota o la hija del pescador* se aman y se casan (no antes de que él descubra que ella también es de alcurnia). María y Pablo en *El Capitán Pablo* viven por siempre felices porque prima la lealtad de la joven por sobre la distancia de Pablo y la traición del falso amigo que, fracasadamente, ha intentado seducir a María. En la novela de Tomás Gutiérrez, *Nunca es tarde cuando la dicha es buena* (1858), María y Carlos se casan tras la superación masculina de la volubilidad del corazón. Raoul y Delia, en *Hojas de mirto*, también logran casarse felices, aunque a escondidas del padre de ella, y con graves consecuencias (volveré sobre esto). También parece consentida la unión de Ernestina y Lorenzo en *Las rivales* (1856), de Augusto Fajardo. Sin embargo, en esta última novela hay una tensión irresuelta entre lo que leemos a lo largo del texto (el amor homo-erótico entre Hada y Ernestina) y lo que aclaran –o disciplinan hetero-normativamente– su abrupto final y su título. ~~Me ocupó de *Las rivales* en mi artículo en preparación sobre el matrimonio.~~

Ahora bien, ¿qué pasa cuando la unión deseada se presenta como imposible? Aquí se dividen las aguas, según el tono y la resolución que imprime cada novela a estos obstáculos: los textos netamente sentimentales (los menos: *Memorias de un botón de rosa*, *Esther*, *Dos pensamientos*) narran el amor imposible con una prosa llena de melancolía e introspección, en donde la no concreción del deseo parece ser una excusa para las indagaciones internas del Yo y para las reflexiones sobre la naturaleza siempre doliente del amor. Algunas de estas novelas desanudan la trama apelando al suicidio de sus personajes: pero es un suicidio romántico, estetizado en su herida, sin efecto.¹⁴ Sin embargo, en la mayoría, la imposibilidad del amor se narra desde la imaginación melodramática: con estridencia y dramatismo y el desenlace está plagado de una sucesión de hechos violentos. La desmesura en lo actancial se condice con lo hiperbólico del lenguaje, la virtud es vencida y triunfan solemnemente la desgracia, el mal y la villanía: estamos sumergidos de lleno en la estética del melodrama. A este pequeño grupo dentro del corpus sentimental parece referirse Myron Lichtblau cuando plantea que durante la década de 1850 surgió un tipo de novela romántica “de sentimiento exagerado y exaltado”.¹⁵

➤ Síntesis, mientras que las novelas netamente sentimentales presentan protagonistas que “resuelven” su frustración con el suicidio, los héroes melodramáticos expresan su dolor con acciones drásticas en donde la violencia es dirigida, no ya hacia sí mismos, sino hacia las mujeres: golpean a la esposa (Soledad), matan a la “mujer ambiciosa” (*Angélica o una víctima de sus amores*, *Hojas de mirto*), violan y/o raptan a la joven deseada.¹⁶

¹⁴ Por ejemplo, Eduardo, el protagonista de *Dos pensamientos*, se “suicida” yendo a luchas a las “guerras fratricidas”. Leemos, en carta que le deja a su amigo (el narrador del relato marco): “Una guerra fratricida arde en el corazón de la patria; yo marchó a incorporarme con los primeros cuerpos que encuentre, mis desgracias me desobligan a los compromisos que a mi generación me ligaban, yo sé, amigo de mi vida, que hoy no se pelea por la patria, pero para el que solo busca la tumba, todas las batallas son legítimas” (232-33). Así, en una operación inversa a la de *Una noche de boda* (en donde el protagonista pierde a su amada por haber ido a la guerra), se busca la guerra como forma de suicidio. ~~Me ocupo de este texto en “La narrativa sentimental de Miguel Cané”~~

¹⁵ “The novel of the exaggerated and exalted sentiment” (77). Escribe Lichtblau: “As a group these works reveal several definite features, which we may point out to advantage. Foremost, the majority of the novels invest human sentiment and action with a highly exaggerated and overplayed quality. [...] Such qualities as love, friendship, honor, and sacrifice are idealized to the extreme and are presented in an exceedingly artificial and disproportionate manner. In a similar vein, weaknesses and vices of mankind are shown in colors completely black. By either the most horrible vices or the most exalted virtues are the majority of protagonists thoroughly and inexorably controlled [...] and executing the most barbarous deeds—such individuals are typical in these novels. Common themes revolve around frenetic love, hate, jealousy, vengeance, and lewdness” (77).

¹⁶ Dada la extensión y complejidad del corpus, este artículo ~~—una variación del capítulo III del libro en preparación sobre género y novelas sentimentales desconocidas en la Argentina del S. XIX—~~ se propone como un primer acercamiento a la violencia de género en tres de estas 24 novelas. Se trata de

LA VIOLENCIA DOMÉSTICA EN *SOLEDAD* (1847) DE MITRE

Llama mucho la atención, al leer la bibliografía crítica más relevante escrita sobre esta novela de Mitre (Anderson Imbert, Holland, Pagni, Ripodas Ardañaz, Unzueta, Villena), la no mención de la violencia de género del primer capítulo. Tal vez, hasta hoy, no hayan estado dadas las condiciones culturales de visibilidad para su reconocimiento.

Sintéticamente, la novela puede leerse como la historia de los abusos que sufre la virtuosa Soledad por parte de dos hombres moralmente bajos: Ricardo Pérez, anciano con quien se ha casado obligada y Eduardo, un joven vil que sólo quiere seducirla para luego “deshonrarla”. Como es propio del melodrama (en términos de Brooks), la novela narra la virtud triunfante: Soledad logrará finalmente unirse a quien en realidad ama: Enrique. Ha tenido que casarse con Ricardo Pérez, a quien detesta, siguiendo una promesa hecha a su madre. Pero, como le aclaró la anciana en su lecho de muerte, este matrimonio, realizado solo para garantizarse el bienestar económico, sería “casto”.

Respondiendo a las creencias científicas de la época, se describe en detalle la fisonomía del villano: el rostro es amarillo (pues posee un temperamento bilioso), su nariz es prueba de su carácter violento, sus ojos, como espejos del alma, revelaban los celos y el despecho.¹⁷ Por su parte, Soledad es bella, blanca, de ojos negros brillantes pero “en su frente se lee un pesar” (*Soledad*). Como es propio del melodrama, una axiología dicotómica distribuye tipos y roles en los personajes (pero respetando la unión ética-estética): la doncella, joven y bella, representa la virtud intachable y la inocencia. Su victimización es tan marcada como la maldad del villano, feo, anciano y bajo moralmente. La virtud de Soledad es tal que, en un gesto propio de la *generosité*

mostrar una parte del material desconocido y abrir a la reflexión ciertos temas de central importancia hoy, no sólo para los estudios de género sino también en el marco del debate por la despenalización y legalización del aborto. Por cuestiones de espacio, dejo afuera aquellas novelas y relatos sentimentales que narran violaciones y raptos: *El lecho nupcial* y *Si haces mal no esperes bien* (ambas incluidas en *Sueños y realidades*, 1865) de Gorriti, *La bella Emilia. Novela histórica de mis tiempos*, de Enrique luglaris (Buenos Aires, Imprenta de La Tribuna, 1869) y *El pirata o la familia de los condes de Osorno. Novela histórica escrita en la cárcel pública de Buenos Aires (en el calabozo N° 5 en octubre de 1862)* de Coriolano Márquez (Buenos Aires: Imprenta de la Bolsa, 1863).

¹⁷ Me refiero a la frenología, hoy considerada una creencia pseudo-científica, pero muy en boga entre los escritores decimonónicos (y no sólo en aquellos autores como Antonio Argerich y Eugenio Cambaceres que, en la década de 1880 cultivaron el naturalismo, sino también desde mucho antes, en prosistas románticos como Mitre). La frenología consideraba que los rasgos fisonómicos eran una tabla en donde podía leerse, a partir de reglas semióticas muy particulares, la personalidad del sujeto. El color de la piel (siguiendo en este punto la teoría medieval de los humores) determinaba si se trataba de un ser bilioso, colérico, melancólico o alegre; la forma de la nariz también decía mucho sobre la personalidad (aguijeña daba cuenta de mal carácter, narices pequeñas femeninas eran prueba de ternura y delicadeza). El brillo de los ojos era leído como candidez y franqueza, como así también la frente despejada. Muchas novelas sentimentales se abren con una descripción del entorno del personaje, para luego presentar su fisonomía y, en sintonía con el ámbito y el cuerpo, el carácter.

heroica,¹⁸ terminará perdonando –cuando Pérez esté moribundo y ya no represente un peligro real– sus malos tratos. Ahora bien, ¿en qué reside la virtud de Soledad? Justamente, en su sometimiento, en su total aceptación de “una vida de martirio” (*Soledad*). Luego de varios padecimientos le llegará, como premio a su virtud, el feliz matrimonio. La violencia física aparece al comienzo: Ricardo Pérez, albacea de la casa (en verdad, quien estafó a la familia) y esposo de 58 años, le reclama a Soledad, de 19, su entrega sexual:

–No tiene Vd. derecho a exigir más. Mi madre entregó mi mano forzada por la necesidad, pero jamás me pidió Vd. mi corazón.

–Eres mi mujer –dijo el marido con arrebató– eres mía, me perteneces y quiero ser amado por ti.

–Señor, soy débil, soy desvalida, no abuse Vd. de mi debilidad, ni de mi desamparo, no me obligue Vd. a repetir lo que tanto le irrita. Estimo y respeto a Vd., puede disponer de mi persona a su voluntad. Pero al menos quiero conservar la libertad del corazón, que es la única que no han podido arrebatarme.

Y cayó de rodillas anegada en lágrimas a los pies de su marido. (*Soledad*)

La voz narrativa, empática hacia los padecimientos de Soledad, describe el pasaje de los celos de Pérez hacia su violencia:

La cólera largo tiempo concentrada del marido de Soledad estalló al fin. Se apretó la cabeza con ambas manos, sus ojos se inyectaron de sangre y, arrojándose sobre Soledad, dejó caer ambos puños sobre la angélica cabeza de aquella desgraciada. Soledad cayó al suelo aturdida por el golpe: al chocar sus labios sobre las baldosas del piso brotaron sangre y exhaló un gemido doloroso. Ese gemido llegó al fondo del alma del verdugo y se arrepintió de su barbarie. (*Soledad*)

Tras el golpe, se especifica que la joven soportaba a diario este “continuado tormento”, con “escenas idénticas a las que acabamos de describir”, perpetradas por “aquel hombre violento y brutal”. Pero, al parecer, éste no ha sido un golpe más dentro de una serie infinita. ¿Algo ha cambiado esta vez? El marido expresa arrepentimiento:

–Soy un torpe. Perdóname, Soledad, tienes derecho a echármelo en cara. Eres libre: después de lo que he hecho, comprendo bien que ya no debo pedirte amor (...).

El anciano se acercó a su mujer, la tomó una mano que ella le entregó y apretándola con ternura se retiró sin decirle una palabra. Los remordimientos lo ahogaban y quería

¹⁸ Brooks explica que, dentro de las dicotomías del melodrama, la virtud (~~generalmente~~ representada por una joven doncella moralmente proba, como Soledad) se caracteriza por su generosidad infinita, su auto-sacrificio y su inocencia invencible. El perdón al villano es prueba de esta *generosité* heroica (158-159).

sustraerse a la presencia de aquella víctima, a quien había atado a su destino como a una criatura llena de vida y juventud encadenada a un cadáver. (*Soledad*)

Aunque el relato muestre a la joven culpándose por haber “irritado” al esposo (culpabilización que es parte de su condición angelical, de *generosité* heroica) eso no resta la reprobación que la voz narrativa deja caer sobre el marido agresor.

La importancia de este primer capítulo no se reduce a la narración que denuncia una práctica condenada moralmente en el texto: muchas cuestiones claves de la novela aparecen condensadas en él. Recuperada del golpe, Soledad se encierra en su costurero, “una pieza lujosamente amueblada”, a donde pronto ingresa “la indígena que la servía de criada”, con una carta de Enrique en donde el joven le anuncia su pronta llegada. “[E]lla pensaba en Enrique con enternecimiento”, explica la voz narrativa, “y ansiaba por el momento de volverlo a ver y abrazarlo” (*Soledad*). El deseo de Soledad de reencontrarse con su compañero de la infancia resulta un alivio ante la reciente violencia sufrida. Enrique es presentado como un joven bello, fuerte, humanamente intachable, que acaba de regresar de las guerras de Independencia. No hace falta haber leído muchas novelas románticas para sospechar que será Enrique el depositario del amor de Soledad. La suerte está echada: el resto del texto, a nivel argumental, se ocupará de desarrollar una serie de obstáculos –la lucha de la virtud de la heroína frente a los embates de la villanía– hasta llegar a la feliz concreción de este amor.

La carta, la ternura, la privacidad del costurero en tanto refugio de la violencia, los secretos compartidos entre ama rubia y sierva indígena (cuya servidumbre está completamente naturalizada) son elementos recurrentes en las novelas sentimentales argentinas.¹⁹ No me detendré en la estrecha relación entre el sometimiento de Soledad y la configuración de la casa (descrita como un conjunto de espacios de lujo y bienestar, en una actitud narrativa de exaltación de las virtudes del encierro doméstico). En cambio, me interesa rescatar esta escena de violencia doméstica. A pesar de que hoy nos horroriza una novela que propone como virtud mayor de la heroína su total sometimiento a los abusos masculinos, veremos que, comparada con las de Gómez y de Loiseau, la de Mitre es la más progresista de las tres.

¹⁹ A diferencia de lo que ocurre en otras novelas sentimentales hispanoamericanas del S. XIX –pienso en *Sab*, *Cecilia Valdés*, *Maria*, *Cumandá*, por nombrar sólo algunas– los protagonistas de las novelas sentimentales argentinas son homogéneamente blancos, jóvenes, ricos o de clase media, urbanos y bellos. Los pocos personajes que hay de otras razas, etnias o clases sociales están, tanto narrativamente como en las jerarquías sociales que propone cada ficción, por debajo de los protagonistas: son personajes secundarios y son, además, sirvientes, criados, nodrizas de leche, etc. Analizo la naturalización de estos vínculos verticales en mi artículo “Criados, nodrizas de leche, criaditas de razón: la servidumbre en novelas sentimentales argentinas del S. XIX”.

LA LEGITIMACIÓN DEL FEMICIDIO

A diferencia de Soledad, Angélica, la protagonista de Gómez, es una mujer de mundo, una “cómica” (actriz de comedia) que viaja de teatro en teatro y se gana la vida con su propio trabajo. Por formar parte de ese sector de la sociedad tan proclive al vicio y a la apariencia como es el mundo de los actores —explica el narrador, voz e ideología cercanas a las de su autor, el católico Eusebio Gómez²⁰— es que Angélica se deja seducir por las riquezas de Eduardo, en vez de casarse con el poeta Emilio, pobre pero sensible. A diferencia de Soledad, esta heroína funciona, según veremos, como contra-ejemplo de virtud moral.

La novela se abre con una escena que describe la ferocidad de la naturaleza: una noche de truenos y relámpagos en medio de la selva anticipa la presentación del protagonista, cuya alma estará en sintonía con el ambiente. El “desgraciado mortal” es el joven Emilio que, a orillas del Paraná, intenta suicidarse tras haber sido abandonado por su prometida Angélica. El protagonista es presentado de un modo que deja sugerido un pacto de lectura: “Frente altiva y orgullosa, descubría uno de esos jóvenes poetas de poco brillo y de cuyos cantos no gusta el vulgo porque hablan más a la inteligencia que al corazón” (6). Así, desde las primeras páginas se avisa que esta escritura apelará al corazón y buscará gustar al vulgo. De hecho, es llamativa la cantidad de veces que aparece la palabra “corazón” en esta novela, en tensión con la alta violencia que se narra en sus páginas. El intento de suicidio de Emilio da pie para que la voz narrativa se dirija a él (en un abrupto pasaje a segunda persona), y lo increpe así:

¿Quién te ha dicho que por una vil mujer, cuya fisonomía angelical, *mirada con el microscopio, no es otra cosa* que una masa inerte de gusanos, debes clavarte un puñal al corazón o arrojarte como piedra a las entrañas de un río? ¿Crees no encontrar otra? Da un solo paso en el camino de la vida y encontrarás un millón más bellas. Si quieres suicidarte, tiende antes de clavar el puñal en tu corazón una mirada sobre *esa madre llorosa* que te alimentó con su sangre y sabe que eres el fruto de sus amores. (8-9, énfasis mío)

Esta cita condensa los dos estereotipos que representaban a la mujer en el siglo XIX: demonio o ángel, “masa inerte llena de gusanos” o “madre llorosa”. Mientras que la “madre llorosa” es un tropo dentro de la estética romántica (el llanto —el dolor en general— es prestigioso) la frase “*mirada con el microscopio, no es otra cosa* que una masa inerte de gusanos” desconcierta: no tanto por la misoginia (que atraviesa toda la novela) sino por el imaginario científico y la apelación al asco, ambos más propios de la novela naturalista que del melodrama sentimental.

²⁰ Periodista rosarino (1815-1885). Datos extraídos de Molina (408).

En el capítulo 5 leemos que Angélica, en diálogo con Eduardo, el militar brasileiro y rico con quien acaba de casarse, dice: “Mi hermano que, como yo tenía ambiciones, se encontraba separado de nosotros sin más escuela que la del mundo, a él había participado mi futuro enlace contigo y me escribe desde Buenos Aires que nunca permitirá una mis amores sino a un argentino” (12). El gesto nacionalizador, propio de estas novelas, llama menos la atención que la ofensa del hermano ante las “ambiciones” deshonrosas de Angélica, y su prohibición sobre el matrimonio de la joven con un brasileiro.²¹ En el capítulo 6, también como al pasar, en un repertorio de Angélica –esta vez, dirigido a su criada– nos enteramos de que la joven actriz ha rechazado el matrimonio con Emilio porque él “violó las leyes de la educación, del caballero y del amante, abusando de la fuerza” (13). Esta grave confesión de haber sido violada por Emilio –expresada de modo velado como casi todas las referencias a la sexualidad– no tiene relevancia narrativa. Unas líneas más abajo, se narra cómo Angélica se culpa por haber rechazado al joven poeta. “[L]a ambición es el más horrible sentimiento en un pecho femenino” (13), se recrimina la heroína, llorando sobre el cuello de su criada.

Luego de este arrepentimiento, la novela da cuenta de una serie intrincada de desgracias que sufre Angélica –separaciones, peleas y ocultamientos de identidad– que funcionan como escarmiento ante su “pecado” de ambición. Se prostituye, se pierde, queda sola, desamparada y en la ruina económica al punto de tener que comer raíces, etc. Con una fuerte cercanía discursiva con el sermón religioso, la voz narrativa concluye: “La mujer es un ser que, pudiendo abrazar los cielos, se sumerge en el lodazal de sus pasiones. Pero lo más terrible que puede anidarse en su corazón es el orgullo, la ambición” (57). Será el “orgullo”, esta zambullida en el lodazal pasional, lo que lleve a Angélica a morir. Su muerte, como los padecimientos que ha atravesado, es excesiva y morbosa: es degollada en la plaza pública, rodeada de tropas militares y ante una muchedumbre ansiosa por ver sangre. En la cúspide del melodrama,²² en esta escena de “naturalismo de la vida onírica” (Bentley 198), leemos:

²¹ “Durante el siglo XIX las convenciones y las normas de derecho otorgaban absoluta potestad a los varones, y era casi indiscutible la voluntad de padres y maridos. Las reglas de casamiento que siguieron hasta mucho después de iniciado el período republicano –fase inaugurada con la Revolución de 1810– seguían las prescripciones de la “Real Pragmática”, un estatuto hispánico surgido a fines del siglo XVIII que otorgaba pleno derecho a los padres en materia de casamiento. En efecto, las y los contrayentes menores de 25 años debían tener consentimiento paterno, pero esta circunstancia afectaba sobre todo a las mujeres, que en su mayoría se casaban bastante antes de cumplir esa edad [...]. Durante el período colonial, una costumbre inveterada había sido casar a las hijas de modo estratégico, esto es, que la alianza sirviera a los intereses familiares” (Barrancos 30).

²² Para pensar la escena del ahorcamiento de Angélica como prototípica del melodrama, cabe recordar la noción de exceso, en relación con los efectos corporales que esta modalidad narrativa busca producir en los lectores: “Melodramatic excess is a question of the body, of physical responses. The term *tearjerker* underscores the idea that powerful sentiment is in fact a physical sensation, an overwhelming feeling. Over and above the poignant emotions of pathos, melodrama thrives on stimulating the sensation of agitation—for example, the physical, visceral thrill created by situations of acute suspense” (Singer 40).

Angélica estaba con una mortaja y sólo se esperaba al verdugo. Transcurrieron algunos minutos, después de los cuales se presentó un hombre con traje rojo y una careta negra. Adelantóse con paso firme armado de un hacha hacia la víctima, y el populacho que guardaba un silencio profundo vio a Angélica inclinada sobre una bigornia y al verdugo descargar el golpe mortal. (72)

Regodeada en su ralentización de la escena pesadillesca, la narración presenta un momento clave del melodrama, según Brooks, la anagnórisis o reconocimiento del personaje:²³

Pero viendo el sacrificador que la víctima no caía bajo sus golpes, se adelantó y rompió la venda de sus ojos, mas retrocedió horrorizado, exclamando:

—¡Angélica, Angélica!

Ésta, que se agitaba entre las convulsiones de la muerte, tiende su última mirada moribunda hacia el verdugo.

—Emilio, ¿eres tú? Adiós, hasta el cielo.

Y cayó.

Así espiró Angélica, sacrificada por la mano del hombre que más había amado. (72)

El castigo a la ambición femenina es tremendo: ser degollada frente a todos y a manos de su único y verdadero amor, aquel a quien ella, enceguecida por el dinero, no supo valorar. Pero el afán disciplinador no termina en este aviso macabro: la novela de Gómez —~~la única de las 24 sentimentales escritas entre 1840 y 1870~~— es de lo más explícita en su condena de conductas sexuales, según veremos más adelante. Antes, quiero detenerme en otra novela que justifica narrativamente, aún más que la de Gómez, el femicidio.

Hojas de mirto, escrita por el ignoto Ernesto Loiseau (1816-1863), se publica en formato libro en Buenos Aires en 1859. Nunca hasta ahora re-editada, propone un relato enmarcado a través del tópico del manuscrito del amante muerto por penas de amor.²⁴ Así, en los primeros tres capítulos, un narrador en tercera, E***, cuenta que su amigo Raoul le ha legado un extenso manuscrito en donde se revelan las causas

²³ “Hay de hecho un cierto escándalo en el melodrama, más perceptible en el momento de la identificación más resonante” (180).

²⁴ *María* (1867), del colombiano Jorge Isaacs, es el ejemplo clásico hispanoamericano de estas narraciones enmarcadas en el manuscrito que le ha dejado al narrador el amigo fallecido por penas de amor. Dentro del corpus de novelas sentimentales que aquí mencionamos, hay dos casos de narraciones enmarcadas (aunque no halladas en manuscritos sino referidas oralmente): en *Dos pensamientos* el narrador es el amigo del protagonista cuya historia nos refiere, y en *Quien escucha su mal oye*, es un amigo de la narradora principal el que refiere el relato (esta narración cobra tintes catártico terapéuticos: cuando se ha cometido una falta irreparable, “réstanos, al menos, el medio de expiarla por una confesión explícita y franca” 130).

de su suicidio. Se genera de entrada un efecto de simultaneidad y de igualación entre lectores y narrador: a medida que avancemos, iremos conociendo junto con E*** el secreto de Raoul: qué lo llevó a suicidarse.

La primera mitad de la novela (hasta el capítulo XVI de los XXXII que la componen) narra, con estilo romántico-sentimental, la desazón y la soledad del joven Raoul previas a hallar el amor de Delia. En el capítulo XVII, tras haberse casado con su amada a escondidas del padre de ella, estalla por fin el clima ominoso que hemos respirado desde el inicio. Es un atardecer y Raoul está volviendo a su casa. En vez de la cena servida y el abrazo amoroso fantaseados durante el regreso, se encuentra con aquel horror fatalmente sospechado:

Mi pie pisó en el dintel de la puerta donde creía que era esperado por mi idolatrada Delia; mi corazón palpitaba anhelante, ardiendo en la más pura llama de amor.

Mi mano trémula oprimió el botón de aquella puerta.

¡¡Ay!! Una nube rojiza oscureció mis miradas, mis manos se crisparon, dejó de circular mi sangre, se dilataron mis músculos y caí desfallecido, lanzando un grito agudo y penetrante que aún hoy, en medio de mis sueños, oigo vibrar en mi alma.

En vez del delicioso cuadro de amor que me había forjado en mi tránsito, encontré otro de luto y sangre, sangre que había ahogado mi porvenir, sangre que regando la tierra la había hecho estéril para mí. (88)

La cita da cuenta de una narración altamente autorreferencial (nótese la proliferación de “mi/mis”) y focalizada en los avatares físico-emocionales de un yo hiperestésico. La escena es hiperbólica como el melodrama mismo, apela al suspenso y al efectismo. Raoul se topa con “el espantoso desorden de la pieza”: muebles tirados por el piso y salpicados de sangre, el cadáver de Delia, un puñal ensangrentado y, ante todo, una carta. Es del padre de la joven:

Voy a heriros en el corazón porque vos habéis destrozado el mío, voy a arrebataros todo lo que puede haceros amar la vida, porque vos me habéis arrebatado lo que tenía de más precioso y lo que amaba sobre todas las cosas, voy a hacer del mundo para vos un infierno. [...] Yo os arrebato vuestro amor, en tanto que vos me habéis arrebatado mi amor y mi honor [...] me figuro también el dolor profundo que va a romper todas las fibras de vuestro corazón y os compadezco, pero no está en mí poder detenerme en la pendiente rápida en que me he lanzado [...] el honor es la única divinidad que he reconocido y acatado [...] *El borrón en el honor solo con sangre se puede lavar* [...] Yo había destinado mi hija para ser esposa del hijo de un amigo a quien amé con toda mi alma [...] quise obligar a mi hija a que aceptara el esposo que yo le había destinado [...] mi hija se resistió. (96-99, énfasis mío)

Además de la mencionada focalización en el yo narrador y de ciertos elementos típicos del melodrama (la sangre, el horror, lo inesperado), aparece aquí el tema, tan

caro a la narrativa sentimental argentina, del matrimonio arreglado por el padre de ella. Pero, sobre todo, aparece la naturalización de la violencia de género (filicidio/femicidio) a partir de la retórica del honor masculino: “El borrón en el honor solo con sangre se puede lavar” (99). La voz narrativa abala el asesinato de esta hija a manos de su padre pues ella, al haberse casado con Raoul a escondidas, ha deshonrado la figura paterna. El relato no sólo legitima el femicidio como vía de restitución de la honra paterna sino que, dentro de ese razonamiento, la mujer queda invisibilizada. Aún peor que en *Angélica o una víctima de sus amores*, en donde se plantea el femicidio como forma de castigo moral a la ambición y a la autonomía femeninas, en *Hojas de mirto* la voz narrativa ni se detiene en el personaje femenino: Delia, des-subjetivizada, es aquí un mero objeto de disputa entre el padre y el marido.

APURAR EL BREBAJE: EL ABORTO Y SU CONDENA MORALISTA²⁵

Aunque lo más frecuente en este corpus sentimental son los noviazgos costos, de miradas arrobadas y manos entrelazadas en salas de recibo o en coquetos jardines, existen novelas en donde las heroínas tienen relaciones sexuales pre-maritales. Por ejemplo, *Tres noches de una historia*, de Gorriti, se abre con una escena en la que Matilde, embarazada y adúltera, llora en el regazo de su novio, el joven Armando, que debe alejarse esa misma noche a cumplir, supuestamente, deberes del gobierno.²⁶ Matilde se lamenta por partida doble: su amante se va y ella deberá entregarse a “aquel que tiene el cabo de la odiosa cadena que me aprisiona” (341), un hombre que “reclamará su sacrilego imperio sobre mi cuerpo [...] me helará de espanto con sus horribles caricias” (341). Como en *Soledad*, esta protagonista de Gorriti es una joven entregada en matrimonio a un anciano potentado. No hay aquí juicio moral sobre el embarazo de Matilde. Aunque se habla del “amor criminal” para aludir al sexo por fuera del matrimonio, prevalece la valoración de “el amor inmenso de esa mujer que en su fatal abnegación lo ha sacrificado todo, presente, porvenir, eternidad” (342). Al contrario de lo que ocurre en novelas de autoría masculina, la condena de la voz

²⁵ Escribe Peluffo: “el aborto [...] en el siglo XIX era un procedimiento tabú del que tenemos escaso conocimiento. Debido en parte a la carencia de debates públicos sobre posibles formas decimonónicas de interrumpir los embarazos o controlar la natalidad, hablar de esta práctica, ya sea en su vertiente natural o auto inducida, se vuelve un terreno altamente especulativo y espinoso [...]. Algo que podemos extrapolar de la lectura de ciertas novelas del siglo XIX es que regular el tamaño de las familias, en una época de alta mortalidad en los partos, era una forma que tenían las mujeres de adquirir agencia y control sobre sus cuerpos” (“Aborto”).

²⁶ El texto se encarga, en las primeras líneas, de entablar la complicidad entre voz narrativa y lectores: sabemos que Matilde está siendo engañada por Armando, quien “ríe a escondidas de Matilde, haciéndole una horrible perfidia, se comporta con execrable hipocresía y espantosa sangre fría” (342).

narrativa cae aquí sobre el varón.²⁷ Esta novela de Gorriti es una excepción: lo más frecuente es que, si se narra la sexualidad de las jóvenes solteras, se la presente como una deshonra para el padre de la joven,²⁸ como pasa con Cecilia en *Soledad*.

Cecilia, la prima y novia de Eduardo, debe “resolver” el tema de su embarazo antes de que la noticia llegue a oídos de su padre, el colonial Sr. Alarcón, presentado como vetusto y ridículo, (satirizado, como todo lo español en la novela). Desesperada por salvar la honra familiar, se arroja a un estanque. El intento de suicidio se frustra: la joven es rescatada antes de ahogarse. Sin embargo, el accidente trae a colación un aborto espontáneo: “Volieron a llamar inmediatamente al médico”, leemos en el capítulo 11: “y cuando la aurora brillaba en el horizonte, Cecilia había dado a luz un *feto*, que para felicidad *suya* jamás conoció lo que era luz” (53, énfasis mío). Dos cuestiones llaman la atención aquí: la presencia de la palabra “feto” (infrecuente en esta narrativa tan elusiva de lo sexual)²⁹ y el valor ambivalente de “para felicidad *suya*”: ¿suya del feto o suya de Cecilia?³⁰ Pero si de abortos se trata, la novela más desconcertante en este sentido es *Angélica o una víctima de sus amores*, en donde los abortos no son para nada “accidentales”. Dentro de la intrincada trama de esta novela de Gómez, aparece un joven uruguayo, Eleodoro de Granada, cuya hermana, Clorinda, se ha prostituido y se halla “alimentando en sus entrañas el fruto de clandestinos amores” (26). Como el padre de Adelina en *Un desenlace*, el hermano de la embarazada teme, ante todo, la pérdida de la honra familiar: “Entonces recurrí al remedio de moda”, leemos con desconcierto que le explica Eleodoro a Emilio, “haciéndola apurar el brebaje que deshiciere al feto en su seno” (26). De este modo, Clorinda “quedaba con su reputación ante el mundo pero faltaba devolvérsela ante mí” (26). Inmediatamente después de esta confesión del personaje, el relato se detiene y aparece la voz del narrador:

¿Cuál es el rol que la Providencia le ha encomendado representar en el teatro del Mundo a la mujer? ¿Es acaso poblar su empolvada frente de artificiales flores? ¿Es acaso alimentar un loco orgullo fundado en un montón de gusanos? No —mil veces

²⁷ No todas las novelas sentimentales de Gorriti presentan esta mirada empática hacia el dolor femenino: en *Una hora de coquetería*, por ejemplo, se leen tanto una trama como un registro discursivo altamente católicos.

²⁸ En *Un desenlace*, de Paz, es el padre de la novia (y abuelo de la criatura nacida de ese amor clandestino) quien le escribe una carta a su “yerno” reclamándole el ultraje de su honra. También se siente deshonrado el padre de Delia en la novela de Loiseau.

²⁹ Hallaremos también la palabra “feto” cuando volvamos a la novela de Eusebio Gómez.

³⁰ Al respecto, cabe la reflexión de Peluffo sobre estas “zonas del no decir”: “En estas lagunas retóricas o silencios textuales y sexuales, la frontera entre la interrupción del embarazo voluntario o no voluntario es nebulosa, en parte porque en el siglo XIX se pensaba que las mujeres embarazadas estaban en un estado de vulnerabilidad extrema en el que hacer cualquier esfuerzo podía llevarlas a abortar. Se asumía, asimismo, que los deportes, el trabajo excesivo o los momentos psicológicos de crisis podían poner en peligro la salud de las madres encinta y la vida del niño por nacer (“Aborto”).

no. [...] Se teme la reprobación pública y apuran brebaje para anonadar el fruto de sus amores furtivos: ¡quizá el hombre que regenerase al mundo! ¡Quizá la mujer más pura y, echando mano del sustrato discursivo religioso, interpela: que, después de María, hubieran admirado los futuros siglos! (29)

Luego, cercano al discurso religioso, como si se nos interpelara desde el púlpito, leemos:

Nada hacéis, pobres mujeres, anonadando ese ser que se agita en vuestras entrañas, sino mostrar que no servís para otra cosa que para asesinas de vuestros hijos. —¡Reid de la reprobación pública! Y escuchad vuestros deberes maternos que, desde el momento que amasteis, gravitan sobre vosotras. No hagáis lo que no hacen las bestias: jamás he oído que las tigras hagan lo que vosotras hacéis. (29)

No sorprende la condena moral del aborto: se trata de un autor católico, de 1859. Lo que sorprende es la referencia a la práctica de “apurar el brebaje” como al “remedio de moda”.

CONCLUSIONES

Hemos pasado revista por escenas de violencia en tres novelas sentimentales escritas a mediados del siglo XIX: una joven esposa golpeada en *Soledad* (1847) de Bartolomé Mitre, femicidios y condenas al aborto en dos novelas desconocidas hoy: *Angélica o una víctima de sus amores* (1859) de Eusebio Gómez y *Hojas de mirto* (1859) de Ernesto Loiseau. Altamente populares, influyentes y permeadas por el sustrato moral-religioso de la época, dirigidas mayormente a lectoras jóvenes, echando mano de la imaginación melodramática, las tres novelas que hemos considerado dan cuenta de —y naturalizan— formas de la violencia hacia las mujeres mucho más crudas y explícitas que la violencia latente en novelas netamente sentimentales, en donde la frustración por el amor no logrado se tramita, por lo general, con narraciones de suicidios (es decir, con agresiones dirigidas al protagonista masculino o a la pareja, pero no exclusivamente a la mujer).

¿Cuál era el sentido de narrar la violencia? ¿Condenarla, sensibilizar a los lectores sobre esta problemática, dentro de una concepción de la novela como herramienta civilizatoria, moralizante? ¿O se buscaba, a través del morbo, agenciarse más lectores —pensando la novela de folletín como la primera mercancía literaria— (Velázquez 51)?

Creemos que la explicación es diferente para cada texto. Las novelas de Loiseau y de Gómez han perdido condiciones de legibilidad hoy: nos resultan tremendamente misóginas, violentas, machistas y atravesadas por el discurso moral religioso. Sin embargo, vistas en un eje sincrónico, puede pensarse la imbricación del discurso religioso

en el melodramático como la huella de una negociación: el modo que tuvieron ciertos escritores de extracción católica de apropiarse de “las armas del enemigo”, por decirlo de algún modo. Al usar a su favor ese “veneno” llamado “novela” (Batticuore 148), al dejar que esa nueva forma literaria, como esponja de otros registros, absorbiera discursos que usualmente circulaban en el púlpito, el género literario perdía peligrosidad, ganaba aceptación y ampliaba su público.

Volvamos entonces a la lectora imaginaria de 1865: ¿qué le producirían estas escenas? Si las lágrimas expresan el dolor de la novela sentimental, ¿qué efectos físicos generaría la violencia de las novelas melodramáticas? Según Littau, “dentro o fuera de la ficción, la lectura en la era del sentimentalismo implicaba leer con sensibilidad, en el nivel emocional y en el fisiológico también” (114). Mientras que el personaje de Soledad genera compasión, y, con ello, quizás se logró sensibilizar a la población acerca de los altos costos de los matrimonios obligados,³¹ el personaje de Angélica parece funcionar como amenaza del destino pesadillesco que le espera a toda joven “ambiciosa” que se case por dinero. De modo análogo, en la novela de Loiseau, se advierte sobre el trágico final que le depara a la joven que desobedezca a su padre, casándose libremente con quien ama.

Algo es común a estas tres narrativas masculinas: el gran pecado no es tanto tener un deseo propio sino llevarlo a cabo.³² Lo imperdonable en una mujer es aquello que se nombra como “su ambición” y que se traduce, en la trama, como la libre elección de marido. El único exceso que les es permitido a ellas es el del dolor. La única excrecencia: las lágrimas. En este sentido, podemos leer estas novelas –y especialmente sus escenas de violencia– como ejercicios de persuasión en torno a las ventajas de una suerte de orgulloso sometimiento, si cabe el oxímoron: narraciones creadas por hombres que muestran lo honroso de la abnegación y/o su contracara: las fatales consecuencias de revelarse. En este sentido, las novelas sentimentales que echan mano, además, de elementos melodramáticos (entre ellos, la violencia explícita) no se alejarían de los tópicos y recursos de aquellas meramente sentimentales. Tanto unas como otras fundan sus argumentaciones en la idealización del amor y del ser amado, en la cuestión del

³¹ Si bien la compasión era “una emoción socialmente aceptada para el sujeto femenino republicano” (Peluffo, “Aborto”), sabemos que supone una jerarquía en donde el “compadecido” es colocado como inferior al “compadeciente”, ubicado en cierto lugar de superioridad moral. Sin embargo, en las novelas decimonónicas no era un mecanismo para visibilizar situaciones de abuso que, de otro modo, quedaban silenciadas.

³² Tener un deseo y no ejecutarlo, soñarlo simplemente, como Soledad con Enrique antes de la muerte de Ricardo, no está condenado, de hecho, la ensoñación melancólica de lo imposible es una de las características esencializantes de lo femenino. Es esta ensoñación con el amor imposible lo que se esboza como motor de la escritura en aquellas novelas cuyas heroínas “confiesan” sus pesares en un libro de memorias o diario íntimo, como Soledad, o como María en *Nunca es tarde cuando la dicha es buena*, de Tomás Gutiérrez.

matrimonio —de libre elección o arreglado—, la represión de la sexualidad, la condena moral del deseo propio (sea llamado “orgullo” o “ambición”).

Ahora bien, imaginemos que, como explica Acree, las lecturas se hacían en voz alta, a veces como parte de una escena familiar en donde el padre las leía. ¿Cómo eran leídos los pasajes sobre el “remedio de moda”? ¿No había también un efecto transgresor en esta mención del aborto, tema sumamente tabú, en una novela sentimental de 1859? La cuestión es compleja y la bibliografía sobre violencia de género en novelas del siglo XIX, casi inexistente. Podemos, provisoriamente, concluir que el disciplinamiento de la mujer burguesa en pos de la biopolítica patriarcal tiene, al menos dentro de la narrativa sentimental de vertiente melodramática, formas de coerción mucho más agresivas que las que se ven en las novelas meramente sentimentales. Pero también, en virtud de ese *pathos* exacerbado del melodrama, o gracias a la hibridación con el discurso religioso, estas novelas nombraban ciertos temas silenciados de otro modo imposibles de poner en palabras en la época.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- Cané, Miguel. “*Dos pensamientos*. Narración por L.M”. En *El Iniciador* I: 11, 15 de agosto de 1838: 230-3, 314-317.
- . “Episodio de la peste. A la Señorita Da. Corina Madero; Cora o la partida de caza”. *Museo Literario* (1859): 2-3, 14-16, 31-32, 39-41, 53-54, 65-67.
- . “Una noche de boda”. *El Plata Científico y Literario* 2 (1854): 105-122. Ed. crítica de Natalia Crespo. Buenos Aires: Teseo, 2018.
- Fajardo, Carlos Augusto. “Las rivales”. *El Recuerdo* 8 (1856): 61-63; 12 (1856): 95-96; 16 (1856): 127-128; 17 (1856): 134-135; 19 (1856): 149-150.
- Flores Belfort, Daniel. “El capitán Pablo”. *La Primavera* 1.1 (1863): 1-5.
- Gómez, Eusebio F. *Angélica o una víctima de sus amores. Novela original*. Paraná: Imprenta de El Nacional Argentino, 1859.
- Gorriti, Juana Manuela. “Si haces mal, no esperes bien”. *La Revista de Lima* IV (1861): 111-117, 149-157.
- Gutiérrez, Tomás. *Carlota o la hija del pescador*. *La Tribuna*, sección Folletín. (19-20 de abril de 1858); (21 de abril de 1858); (23 de abril de 1858); (24 de abril de 1858); (25 de abril de 1858); (26-27 y 28 de abril de 1858).
- . “Nunca es tarde cuando la dicha es buena”. *Las Violetas: Ensayos literarios*. 2ª Entrega. Buenos Aires: Imprenta Americana, 1858.
- Iuglaris, Enrique. *La bella Emilia. Novela histórica de mis tiempos*. Buenos Aires: Imprenta de La Tribuna, 1869.

- Loiseau, Ernesto. *Hojas de mirto. Novela original*. Buenos Aires: Imprenta de la Reforma, 1859.
- Magariños Cervantes, Alejandro. *Farsa y contrafarsa. Novela original. El Estímulo* (2-18 de febrero de 1858); (17 de febrero-9 de junio 1858).
- Mitre, Bartolomé. *Soledad. Novela original*. Paz de Ayacucho. Imprenta de la Época, 1847. En línea <www.cervantesvirtual> y en <www.aal.edu.ar>.
- Paz, Carlos. “Un desenlace”. *Museo Literario* (1859): 19-22; 32-33; 57-58; 92-93.

Fuentes secundarias

- Acree, William. *La lectura cotidiana. Cultura impresa e identidad colectiva en el Río de la Plata, 1780-1910*. Buenos Aires: Prometeo, 2013.
- Anderson Imbert, Enrique. “Relectura de la *Soledad* de Mitre”. *Revista del Museo Mitre* 10, época 2 (1997): 43-57.
- Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. T. 2. Montevideo: EBO, 1989.
- Barrancos, Dora. *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.
- Batticuore, Graciela. *Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en la Argentina*. Buenos Aires: Ampersand, 2017.
- Bentley, Eric. *The Life of the Drama*. New York: Atheneum, 1964.
- 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.
- Ferraro, Kathleen J. “The Dance of Dependency: A Genealogy of Domestic Violence Discourse.” *Hypatia* 11/4 (1996): 77-91.
- González Stephan, Beatriz. *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. La Habana: Casa de las Américas, 1987.
- Holland, Norman. “*Soledad*: Bartolomé Mitre’s social contract”. *Writing the Nation. Self and Country in the post-colonial imagination*. John Charles Hawley, comp. Amsterdam: Rodopi, 1996. 73-87.
- Krakusin, Margarita. *La novelística de Alfredo Brice Echenique y la narrativa sentimental*. Madrid: Pliegos, 1996.
- Lander, María Fernanda. *Modelando corazones: sentimentalismo y urbanidad en la novela hispanoamericana del siglo XIX*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Lawson, Kate y Lynn Shakinovksy. *The Marked Body. Domestic Violence in Mid-Nineteenth-Century Literature*. Albany: State U of New York P, 2002.
- Lichtblau, Myron. *The Argentine Novel in the Nineteenth Century*. Nueva York: HIUS, 1959.
- Kirkpatrick, Susan. *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Valencia: Cátedra, 1991.

- Littau, Karin. *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- Molina, Hebe. *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires: Teseo, 2011.
- Ortiz Gambetta, Eugenia. *Modelos de civilización en la novela de la Organización Nacional (1850-1880)*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- Pagni, Andrea. "Bartolomé Mitre y las ficciones de la Historia". *Río de la Plata*, 11-12 (1991): 107-116.
- Peluffo, Ana. "Aborto y violencia de género en 'Guillermina: la tempestad del nido' (1902) de Clorinda Matto de Turner". *Revista Transas* (junio 2019). En línea. <www.revistatransas.com>.
- _____. *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo, 2016.
- _____. *Lágrimas andinas. Sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad de Pittsburgh, 2005.
- Rípodas Ardañaz, Daisy. "Soledad, la novela de un historiador". *Trabajos y comunicaciones del Departamento de Historia, Facultad de Humanidades, UNLP* (1965): 187-204.
- Singer, Ben. *Melodrama and Modernity*. Ed. John Belton. New York: Columbia UP, 2001.
- Unzueta, Fernando. "Soledad o el romance nacional como folletín: proyectos nacionales y relaciones intertextuales". *Revista Iberoamericana* XXXII/214 (2006): 243-254.
- Velázquez Castro, Marcel. *Biotecnologías novelísticas en la región andina (1840-1905). Lectura y cuerpo*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2017. En línea: <<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6064/1/TD098-DLLA-Velazquez-Biotecnologias.pdf>>.
- Villena, Francisco. "La nación soñada: historia y ficción de los romances nacionales hispanoamericanos". *Espéculo* 33 (2006). En línea: <www.webs.ucm.es/info/especulo>.
- Zó, Ramiro Esteban. "Funciones de la novela sentimental hispanoamericana durante el siglo XIX". *Cuadernos del CILHA* 8/9 (2007): 79-97.

Palabras clave: melodrama, violencia de género, novela sentimental, literatura argentina

Recibido: 22 junio 2019

Aprobado: 21 enero 2020

