

LA CHIRIGUANA DE JOSEFINA PELLIZA DE SAGASTA: UN MELODRAMA ECLESIAÍSTICO

La Chiriguana by Josefina Pelliza de Sagasta:
An Ecclesiastic Melodrama

Natalia CRESPO
CONICET-USAL
nmcrespo@mtu.edu

Resumen: Este artículo ofrece una lectura crítica de *La Chiriguana* (1877), novela de la escritora Josefina Pelliza de Sagasta (Entre Ríos, 1848-Buenos Aires, 1888), a la luz de las teorías sobre el melodrama desarrolladas por Peter Brooks, Ben Singer y Ann Kaplan. Se abre con una reflexión sobre posibles razones para explicar la casi completa exclusión de esta obra del actual canon literario argentino del siglo XIX. Luego, tras delinear sucintamente las características que definen al melodrama, el artículo distingue entre esta modalidad narrativa y un subgénero cercano: la novela sentimental, tomando como ejemplos paradigmáticos las dos novelas de Pelliza, *La Chiriguana* y *Margarita*. Asimismo, el presente artículo indaga en torno a la relación entre la novela propiamente dicha, su paratexto (prólogo) y el lugar de los literatos en la cultura argentina de aquellas décadas. Finalmente, a partir de algunas concepciones de José Pedro Barrán y de Carlos Monsiváis, se plantea en qué medida *La Chiriguana* puede pensarse como un texto bisagra entre una sensibilidad “bárbara” y aquella típica de la segunda mitad del siglo XIX, la sensibilidad “civilizada”, propia de la era del disciplinamiento.

Palabras claves: Pelliza, melodrama, representación, disciplinamiento.

Abstract

This article offers a critical approach to *La Chiriguana* (1877), novel by Josefina Pelliza de Sagasta (Entre Ríos, 1848-Buenos Aires, 1888), taking into account theories about melodrama, as mainly developed by authors such as Peter Brooks and Ben Singer. The essay starts with a brief reflection about possible reasons that might explain the almost-complete exclusion of

this writer from the current Nineteenth-Century Argentine literary canon. It continues with a summary of the main ideas about melodrama and with a distinction between this sub-genre and another one that also deals with feelings: the sentimental novel. Such distinction is drawn taking as paradigmatic examples of melodrama and sentimental novel both *La Chiriguana* and *Margarita*. In addition, this article explores the link between the novel, the prologue as a paratext, and the role of writers during those decades. Finally, the article proposes to consider this novel as a text in-between two sensitivities, as defined by José Pedro Barrán: the “barbarian” one, as opposed to the “civilized” sensitivity, characteristic of the second half of Nineteenth-Century and core of the so-called “disciplinamiento” era.

Key words: Pelliza, melodrama, representation, discipline.

Introducción

Hasta hoy, se sabe que Josefina Pelliza de Sagasta (Entre Ríos, 1848-Buenos Aires, 1888) publicó tres novelas (*Margarita*, 1875; *La Chiriguana*, 1877; *El César*, 1882), un volumen de artículos sobre temas históricos y morales titulado *Conferencias: el libro de las madres* (Buenos Aires: General Lavalle, 1885) y *Pasionarias*, libro en donde se recogen principalmente poemas, antecedidos de elogiosos comentarios de otros autores sobre Pelliza. Sus poemas y artículos periodísticos aparecieron en publicaciones de la época (*América poética*, *Parnaso argentino*, *Álbum poético argentino*, *La Alborada del Plata*). También han sido incluidos en antologías del siglo XIX. Existen capítulos de su novela *La favorita de Palermo* (al parecer, inconclusa) publicados en *La Alborada del Plata* y nunca editados en libro.

Como ha investigado Lily Sosa de Newton en su trabajo pionero sobre periodistas argentinas, Pelliza publicó casi todos sus artículos y capítulos de la novela *Margarita*, folletín por entregas, en *La Ondina del Plata*, publicación “que perduraría cinco años, récord donde lo efímero, en esta materia, era corriente” [16]. En esta revista: “Para regocijo de los lectores, se entabló una polémica entre la escritora cordobesa María Eugenia Echenique –que firmaba ‘Sor Teresa de Jesús’– y Josefina Pelliza de Sagasta –‘Judith’– sobre ‘Emancipación de la muger’, pues no todas eran partidarias del feminismo, tema que preocupaba a las mujeres y originaba toda

clase de comentarios” [Sosa de Newton: 17]. La postura de Pelliza en torno a la “emancipación de la muger”¹ contrasta con las posiciones de otras escritoras de la época, de visión menos tradicional, como Juana Manuela Gorriti, Juana Manso, Eduarda Mansilla y Lola Larrosa. También a través de *La Ondina del Plata* (cuyo subtítulo durante los primeros años fue *Revista semanal de literatura y modas* y, luego, *Revista literaria ilustrada*), Pelliza publica en 1877 *La Chiriguana*. Esta “novela original”² salió dentro de la serie de *novelas americanas*, la cual constó solamente de un volumen con textos de tres autores, quienes —comenta su editor (presumiblemente Luis Telmo Pintos) en el Prólogo— “se avinieron con espíritu patriótico a nuestro llamado” (s/n).

Ahora bien, cabe preguntarse por qué una escritora prolífica, leída y consagrada en el siglo XIX como lo ha sido Pelliza³ es hoy casi completamente desconocida, no ya solo para el lector común sino también para muchos de los críticos literarios especializados en este período. Hebe Molina sugiere que hay muchas razones por las cuales, a pesar de la enorme producción novelística del siglo XIX, son tan pocas —y siempre las mismas— las obras que conforman nuestro canon literario decimonónico. Al lugar desvalorizado del género novela en el siglo XIX, se agregaría la importancia otorgada dentro del corpus “novelas” a aquellas realistas, de corte documental o histórico y, en algún sentido, “comprometidas con lo social”. Pero lo grave de este hábito selectivo decimonónico ha sido su continuidad: perdura, aunque camuflado, hasta nuestros días. Escribe Molina:

La crítica más reciente, por su parte, ha destacado preferentemente las novelas que responden al proyecto liberal de las elites gobernantes como finalidad casi

¹En esta y en todas las citas respetamos la grafía original.

² Cabe al respecto la aclaración de Hebe Molina: “Hacia mediados de la década de 1850, el apelativo ‘original’ empieza a leerse en la portada de libros editados en Buenos Aires; y con él quiere significarse que se trata de un texto escrito por autor local, que no es una traducción” [2011: 54].

³ Sobre el grado de consagración de Pelliza en su época, puede funcionar de parámetro la celebridad de los autores de las cartas de elogio a su labor literaria incluidas en su poemario *Pasionarias*: Carlos Guido Spano, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Jorge Argerich, Bartolomé Mitre, entre otros.

excluyente. [...] Este enfoque sociocrítico ha ocasionado una duplicación del proceso decimonónico: se consideran los textos literarios que han respondido a aquel proyecto liberal que se ha impuesto hegemónicamente, mientras que se subestiman o se ignoran los que se han mantenido en zonas marginales del poder político [2011: 15].

Son varios –y todos ellos negativos– los efectos de construir y sostener a lo largo del tiempo un canon literario tan acotado: por un lado, se sacan conclusiones sobre la literatura del período teniendo en cuenta sólo un pequeño porcentaje de la producción; por otro, se olvidan ciertas obras literarias –como la de Pelliza– que ni siquiera son reeditadas y que quedan –y esto no es un agregado melodramático, sino un hecho constatable– arrumbadas en los archivos de bibliotecas, a merced de la humedad, los hongos y las polillas. Creemos que en el caso de obras en peligro de desaparición material la labor del académico es doblemente importante: se diría que a la lectura dadora de significación propia de la crítica especializada se le suman, en estos casos y como acto previo a la hermenéusis, medidas de rescate material: la digitalización, la edición o reedición mejorada, para evitar así la pérdida de esta fracción del patrimonio cultural nacional.

En las últimas décadas ha surgido un interés por el rescate de obras decimonónicas argentinas olvidadas. A nivel nacional el avance ha sido destacable: pensemos en la labor de Beatriz Curia con la edición crítica de *María de Montiel*, de Mercedes Rosas de Rivera; en la edición que realizaron María Rosa Lojo y equipo del *Diario de viaje a Oriente*, de Lucio Mansilla, y en la que llevó adelante Hebe Molina con los *Cuentos*, de Eduarda Mansilla. Desde afuera de nuestro país, los estudios de género provenientes de académicas norteamericanas como Francine Masiello, Lea Fletcher, Doris Sommer y Bonnie Frederick han generado en el público internacional cierto conocimiento de la literatura femenina argentina del siglo XIX. Sin embargo, la bibliografía crítica sigue siendo escasa. Es el caso de Josefina Pelliza de Sagasta, Lola Larrosa de Ansaldo, Elvira Aldao, entre otras. Ramos-García plantea, siguiendo algunas ideas de Mary Berg, que en el rescate de escritoras latinoamericanas del siglo XIX ha operado una suerte de discriminación anacrónica:

La crítica feminista, que ha llevado a cabo una gran labor de recuperación, ha centrado sus esfuerzos en los casos de escritoras que de un modo abierto luchaban por los derechos de la mujer, dejando de lado a las que mantenían posturas más tradicionales. Este proceso en sí supone una “traducción” a términos actuales pues lo que era feminismo en el siglo XIX no se corresponde con lo que hoy entendemos por este nombre. En la actualidad consideraríamos reaccionarias algunas de las opiniones sobre la función de la mujer en la sociedad que mantenían las escritoras más radicales del siglo XIX [1347].

Seguramente estas razones –la marginación de las novelas no realistas dentro de un género (la novela) ya de por sí desvalorizado⁴, la poca atención que históricamente ha recibido la narrativa femenina y, dentro de ésta, el posterior relegamiento por parte de la crítica feminista de las líneas estéticas más tradicionales– han contribuido a la casi completa omisión hasta nuestros días de la obra de Josefina Pelliza de Sagasta. Sus libros son difíciles de hallar y sus artículos periodísticos no han sido recopilados ni rastreados en su totalidad. De *Margarita*, al igual que de *El César*, hoy sólo contamos con un ejemplar en la Biblioteca Nacional. Los artículos periodísticos, aparecidos en *La Ondina del Plata*, *La Alborada del Plata* y, presumiblemente, en algún otro periódico de la década de 1870, no han sido indexados ni catalogados, y sólo podemos saber lo que el paciente ojo lector de diarios de la época, algunos de ellos microfilmados –de colecciones incompletas y de difícil acceso–, pueda recolectar.

Cabe preguntarse si, además de las razones mencionadas, existe alguna conexión entre la marginalidad de Pelliza y su conservadurismo, si la exclusión del canon se debió a una suerte de castigo social por sus opiniones anacrónicamente tildadas de retrógradas. Otras preguntas surgen, asimismo: ¿Es pétrea y homogéneamente conservadora la obra de Pelliza? De ser así, ¿con qué armas interpretativas podemos abordar sus textos para que su conservadurismo no sea lo único que decimos de ella, transformándose así, para empobrecimiento de lector y autor, en

⁴ Para entender este menosprecio, ver el artículo de Molina [2006].

sinécdoque de su obra? ¿Qué fisuras o contradicciones ideológicas pueden rastrearse en sus novelas y artículos? ¿Sobre qué aspectos del siglo diecinueve y de la conformación del campo intelectual puede echar luz el re-descubrimiento de esta obra? Nuestra posición es que el rescate siempre será enriquecedor. Escribe Ramos-García: “En muchas ocasiones, la valoración de las escritoras según su grado de independencia y rebelión contra los roles sexuales generalmente aceptados ha ocultado la existencia de otros rasgos significativos para el estudio de las escritoras y la literatura de su época” [1348].

Este artículo se propone una lectura crítica de la novela *La Chiriguana* en tanto melodrama que consolida valores dominantes y, simultáneamente, transgrede otros. Asimismo, el estudio de la obra de Pelliza se inscribe dentro del proyecto mayor de reformulación del canon literario argentino del siglo XIX que surge a partir de las investigaciones recientes de Molina. Dichas investigaciones (reunidas en su libro *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872* y herederas parcialmente de las que Lichtblau realiza en 1959) revelan la existencia de una centena de novelas decimonónicas hasta ahora ignoradas por los estudios especializados. Dentro de este nuevo mapa de la literatura argentina del siglo XIX, una de las zonas inexploradas la conforman las novelas melodramáticas (entre ellas, por ejemplo, *La Chiriguana*), emparentadas pero a la vez diferenciables de las novelas sentimentales (como ser, entre otras, *Margarita*). Para entender la diferencia entre estos dos sub-géneros que tienen una base común romántica, repasemos las características de cada uno.

Melodrama y modernidad

Explica Peter Brooks, en *The Melodramatic Imagination*, que el melodrama es un modo narrativo surgido en la modernidad (específicamente en Inglaterra, en el teatro, a fines del siglo XVIII) cuyas historias tratan del sufrimiento humano. Suelen desarrollarse en una temporalidad indeterminada, los desenlaces tienden a ser inesperados y con cambios súbitos. Se trata de historias de gran intensidad afectiva o *pathos*, en las que hay un predominio de los sentimientos por sobre la razón. Suelen estar narradas por una voz autoritaria que todo lo sabe y no matiza aquello que narra. Los

personajes se configuran dicotómicamente y con una correlación ética-estética: los *buenos* poseen siempre una alta moral y, además, son bellos; mientras que los *malos* acompañan su baja moral y su malicia con fealdad física. En el melodrama, explica Brooks, no existen las sutilezas ni el refinamiento, sino que predominan lo excesivo y espectacular: escenas de violencia, de horror, marcadamente sexualizadas. Este sub-género apela a la emoción del lector, busca que se identifique con los protagonistas-víctimas, que sienta por ellos comprensión y piedad y, simultáneamente, rechazo y apatía hacia los antagonistas. En general, la historia melodramática, explica Brooks, suscita cierta renovación del espíritu de lucha contra la adversidad. Conmover, instruir y moralizar suelen ser los objetivos del melodrama clásico para con sus lectores.⁵

Para Brooks los conflictos del melodrama están enmarcados en las sublimaciones y las mentiras de la moralidad burguesa, las también llamadas “leyes del corazón”. Lo paradójico es que, dentro de estos parámetros burgueses, el melodrama denuncia situaciones de pobreza y de injusticias social. Y aquí yace una de las ambivalencias ideológicas de esta modalidad narrativa: mientras que consolida valores burgueses y capitalistas, despierta empatía por sectores marginales o no representados (sociales, de género, étnicos). Escribe Brooks:

Melodrama appears to be a peculiarly modern form [...] the origins of melodrama can be accurately located within the context of the French Revolution and its aftermath. [...] It comes into being in a world where the traditional imperatives of truth and ethics have been violently thrown

⁵ 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” [10-11].

into question, yet where the promulgation of truth and ethics, their instauration (restoration) as a way of life, is of immediate, daily, political concern [14-5].

En este sentido, lo más curioso del melodrama, propone Brooks, es que genera dos horizontes de deseo, opuestos y simultáneos, en constante tensión: las representaciones de la economía imperial y de la moral burguesa están acompañadas de configuraciones que cuestionan esos mismos valores. Esos dos horizontes de deseo representan dos temporalidades o modos de conciencia, uno que ha ocurrido efectivamente y otro que se plantea como horizonte ideal, por alcanzar en el futuro. Veremos que en *La Chiriguana* el destino trágico de los protagonistas se debe, principalmente, a la coexistencia de dos modos de conciencia: la que dicta la ley paterna de la tribu y la que dicta la ley divina de los jóvenes amantes, indígenas cristianos. El choque entre estas irreconciliables concepciones del mundo tiene un desenlace melodramático de muerte y destrucción.

Ben Singer, por su parte, retoma las ideas de Brooks para analizar los vínculos estrechos entre la modernidad y el melodrama. Para Singer, el melodrama nace como respuesta estética y a la vez como crítica del capitalismo. Habría, según este autor, cinco rasgos constitutivos del melodrama en tanto relato propio de la era capitalista: 1. Sus argumentos se apoyan –y a la vez denuncian como injusta– la lógica causa-efecto de la organización industrial. 2. Desarrolla el sensacionalismo como marca estética del sobre-estímulo al que es sometido el sujeto moderno. 3. Se denuncia y/o lamenta la discontinuidad social, fenómeno que es indisoluble de la caída del feudalismo, del fin de las monarquías y de la secularización, acontecimientos todos que marcan el advenimiento del capitalismo. 4. Suele narrar historias de separaciones indeseadas que surgen a partir de las migraciones masivas del campo a la ciudad, fenómeno histórico ocurrido a raíz de la modernización industrial. 5. Y, por último, en los relatos melodramáticos con frecuencia se tematiza la des-humanización de los vínculos entre las personas, como uno de los resultados indeseados de la era capitalista.

Según Singer, el melodrama daría cuenta del desgarro social, de la pérdida del mundo estable tal cual era concebido en la era pre-

moderna, del individualismo y la atomización social, de la competitividad en una sociedad en donde cada sujeto es ahora anónimo y, si bien con plenos derechos y deberes, está obligado a autovalerse. El efecto de “visceral and emotional excess” [Singer: 40] que provocan estos textos funciona como catalizador de los padecimientos humanos propios del advenimiento de la modernidad: “Melodrama triggers [...] the agitation that comes from observing extreme moral injustice, the feeling of distress, of being profoundly disturbed or outraged when we see vicious power victimizing the weak, usually involving some kind of bodily violence” [Singer: 49].

Distancia de ser casualidad que en el melodrama haya cierto protagonismo de figuras femeninas, victimizadas a veces, pero casi siempre valientes y corajudas: ello se debe, siguiendo a Singer, a que este género da cuenta de la incorporación en la modernidad de un nuevo sujeto femenino, con agencia, capacidad de lucha y generalmente sin la protección masculina (o con una protección masculina más endeble que su propia persona). Ann Kaplan, en *Theories of Melodrama: A Feminist Perspective*, plantea que la modalidad melodramática se relaciona con el público femenino en un sentido histórico (su surgimiento coincide con el aumento de la alfabetización en las mujeres) y también por su contenido: en general, se trata de historias pensadas para lectoras mujeres, para entretenerlas e instruir las. La narración suele enfocarse en las vicisitudes de la mujer en el mundo de los hombres. Suelen ser historias de injusticias, intolerancias y coerción hacia personajes femeninos victimizados. Con frecuencia el conflicto surge cuando la heroína, de alta moral y gran ingenuidad, intenta insertarse en el mundo de los hombres y se topa con las injusticias de una sociedad dura contra la que tendrá que luchar. A partir de esta lucha, la protagonista conocerá mejor, más allá de los resultados, sus poderes, su coraje y verá reforzada su moral. Este es el caso de Sora, la protagonista de *La Chiriguana*: su historia, como veremos, puede leerse como la trágica lucha contra las leyes excluyentes y opresivas de su tribu.

La lectora de melodramas, por su parte, se identifica y ama a la protagonista, mientras que siente indignación hacia los opresores. La historia tiene una finalidad moralizante, de advertencia y a la vez de amenaza: se busca que la lectora refuerce sus convicciones y, al

mismo tiempo, quede alertada sobre las maldades de la sociedad. En cierto sentido, propone Kaplan, el melodrama les enseña –o les advierte a las jóvenes– con qué tipo de sociedades se encontrarán al salir al mundo adulto y laboral que es, predominantemente, de los hombres. El argumento suele oscilar entre el sometimiento y la lucha, entre las debilidades y las fortalezas de la heroína. Pero casi siempre, más allá de la catarsis de las lectoras al ver lo injusto del padecimiento de la víctima femenina, el melodrama termina afianzando y restableciendo (al menos en aquellos melodramas –la mayoría– que versan en torno a dramas familiares) el orden masculino o ley paterna: “Family melodrama can only achieve its pathos through the use of the femaly body as sign of loss –death, abandonment, absence” [Kaplan: 47]. En el caso de *La Chiriguana*, veremos cómo la lucha contra la ley paterna está, en realidad, sostenida en el pilar de la ley divina, es decir que no se trata, en verdad, de un acto de liberación femenina, sino del reemplazo de un tutor por otro. Se confirma, sin embargo, que la tensión entre el sometimiento y la rebeldía es un importante motor narrativo de la historia.

El melodrama y la novela sentimental: dos géneros colindantes

Tanto en las novelas melodramáticas como en las sentimentales, el tema central suele ser el amor idealizado entre dos jóvenes, generalmente obstruido por causas ajenas a ellos. Pero a esta base argumental amorosa, cada sub-género le agrega recursos y tópicos diferentes. En *Margaritay* en *La Chiriguana* estamos ante la misma base argumental: dos jóvenes enamorados no pueden vivir su relación pasional porque el medio se los impide. Sin embargo, mientras que *Margarita* posee elementos considerados típicos de la literatura sentimental (rastreables en infinidad de novelas románticas de la época y ausentes en la modalidad estudiada por Brooks), *La Chiriguana* contiene elementos melodramáticos que son privativos de este subgénero e impensables dentro de la narrativa sentimental.

Margarita narra una historia de amor entre dos jóvenes que se ve obstruida por un personaje que, además de “malo”, es “extranjero”: el italiano Don Luis de Saavedra. Con estilo romántico y trama compleja –llena de enredos, malentendidos y ocultamiento de

identidades— esta novela sentimental da cuenta de las desgracias que sufre una familia argentina, inserta dentro de una comunidad descripta como armónica, a raíz de la llegada inesperada de un italiano. Cuando se inicia la obra, hallamos a Don Luis de Saavedra, viejo, feo y malvado, conviviendo con Margarita (joven, bella, de espíritu noble), a quien ha criado haciéndole creer que es su padre. Sabemos en el presente narrativo que Saavedra en verdad desea sexualmente a Margarita. Luego nos enteraremos, muy avanzada la novela, de que Saavedra no sólo ha raptado a la joven cuando era una niña, sino que este rapto se debió a la rotunda negativa de Andrea, la madre de Margarita, ante las solicitudes amorosas del italiano. Es decir, Saavedra ha intentado abusar de la madre y ahora intenta abusar de la hija. Este desenfreno sexual se debe a su carácter inmoral y dicha inmoralidad es indisociable, a nivel textual, de su extranjería. La maldad de Saavedra es el disparador de la infinidad de conflictos, huidas, raptos, muertes y demás padecimientos de los personajes “buenos”.

Según Ramiro Zó, una de las características de la novela sentimental hispanoamericana del siglo XIX es “*la titulación de los textos*” [96]: pensemos, para el caso, en la cantidad de novelas que llevan por título el nombre de la heroína: *María*, de Jorge Isaacs; *Esther*, de Miguel Cané (p.), *Soledad*, de Bartolomé Mitre; *María de Montiel*, de M. Sasor (Mercedes Rosas), por nombrar sólo algunas. La “idealización del ser amado y su relación con el ‘amor idolátrico’” [Zó: 96], son también elementos típicos de la narrativa sentimental: “se adora a la otra persona como el *summum bonum*, portadora de todo amor, luz y dicha” [Zó: 97]. Dicha la idealización del ser amado se expresa muchas veces a través de la comparación de la heroína con figuras estereotipadas del arte. Veamos cómo se describe a Margarita con relación a la mirada que de ella tiene quien la pretende, Plácido Santillana:

La joven está recostada en el diván del saloncito azul, vestida de blanco y débilmente iluminada por la luz voluptuosa de una lámpara medio extinguida. Puede tomársele por una de esas misteriosas creaciones del poeta alemán Schiller. [...] Aquella mujer era la perfección más pura del idealismo; imposible es que la imaginación mas exigente del poeta pudiera dar forma en sus ensueños a un

ser mas hermoso que aquella niña. Era alta, flexible y graciosa; su frente, de una blancura nítida y suavísima, tenía la palidez perfumada de la azucena y parecía iluminada por un rayo de inteligencia superior, por un gran pensamiento oculto y tenaz; [...] su nariz fina y delicada parecía una copia de la de las vírgenes griegas modeladas por el cincel de Fídias o creadas por el pincel de Apetes [16-7].

Además de la mencionada idealización del ser amado, en esta cita vemos también la “metáfora amorosa floral” [Zó: 101] a través de la azucena y la “teleología amorosa negativa” [Zó: 103], pues el enamoramiento se presenta como causa de dolor y melancolía (rasgo, por otra parte, prestigioso en la estética romántica). Dicha negatividad queda clara en la siguiente cita, referida a Margarita: “Plácido fue el amor de su alma, el único amor de su vida, pero la noble joven llevaba impreso en su frente el sello negro de una horrible fatalidad y fue la víctima, la mártir sublime del odio implacable de un malvado” [74].

La novela termina con el feliz reencuentro de los amantes, Santillana y Margarita, y con el cristiano perdón hacia el malvado Saavedra. Sin embargo, esta felicidad se alcanza luego de haber padecido innumerables sufrimientos: separación forzosa de los amantes, soledad de Margarita durante su embarazo, rapto de su hijo por parte del italiano, proceso de deterioro y locura creciente de la madre separada de su pequeño, consecuente internación de Margarita en un hospicio. El tono que predomina, por tanto, es el del desgarrar, la desesperación y la melancolía. A nivel formal, tanta distancia de seres queridos (a raíz de capturas, separaciones, enfermedades, etc.) justifica la aparición del género epistolar como modo de comunicación entre los personajes. Vemos, pues, que en *Margarita* proliferan las cartas: del padre de Santillana a Santillana, de éste a Margarita, de Saavedra a Santillana, etc. También aparece incluido en la trama otro género típico de la literatura sentimental y propio de la introspección del yo: el diario íntimo. Es a través de la lectura del cuaderno personal de Agustina, la madre de Margarita, que nos enteramos de que la heroína fue raptada de chica por el siniestro italiano, destruyendo así la incipiente y feliz familia argentina.

Como es propio de esta literatura, en la historia del amor dificultado –aunque no imposible– entre los jóvenes enamorados, surge una figura amistosa que oficia de celestina: en este caso es Teresa, la amiga de Margarita. Con estas palabras la presenta Santillana: “Teresa, ese ángel de bondad ha sido hasta hoy mismo mi único consuelo; con ella hablaba de mi amor sin esperanza, de tu ternura hacia mi, tan grande, pero tan fuertemente combatida por tu propia conciencia, y ella, en fin, me decidió a presentarme ante ti, ella me condujo hasta ese balcón donde ha latido más de una hora mi corazón” [23].

Pero de todos los elementos típicos de la literatura sentimental, el que quizás aparezca con mayor recurrencia sea el tópico de la patología amorosa, o el amor concebido como padecimiento. Consideremos tan sólo un ejemplo: “Santillana, te he amado desde el momento en que te vieron mis ojos; desde entonces te he amado con un amor puro y sublime como el martirio” [20].

La Chiriguana

Por su parte, *La Chiriguana*, aunque narre también las dificultades de un amor interceptado por seres con poder que se oponen a la unión feliz de los amantes, no tiene las características sentimentales de *Margarita* sino aquellas típicas del melodrama. La idea central es que los jóvenes protagonistas, la chiriguana Sora y el inca Dalma, no pueden casarse a orillas del Bermejo, el escenario de la novela, pues es territorio chiriguano en el que Dalma es considerado “un indio extranjero” y la ley chiriguana del Pachámac dictamina “odio y exterminio al extranjero”⁶.

⁶ La línea que separa lo extranjero de lo no extranjero es difusa y ambivalente en el texto, como son ambivalentes las lenguas que manejan los personajes: Yancatriz, padre de la protagonista, es un indio de la tribu vecina a los chiriguanos, es toba, es decir, es también de las orillas del Bermejo, pero no estrictamente igual, no chiriguano. Dalma habla español con Sora (de hecho, en un momento se especifica que habla correctísimo español), a diferencia de los indios chiriguanos que se dirigen a Sora en “una lengua exótica que debe ser guaraní”. Sin embargo, a pesar de que en el primer capítulo se apunta este pasaje de una lengua a otra (Sora es la única bilingüe que puede pasar del español al guaraní, según su interlocutor), luego no hay más referencias al hecho de que Dalma no habla la lengua chiriguana y, por el contrario, se lo ve interactuando con otros personajes chiriguanos. Pero lo interesante de la presencia de lo extranjero no es tanto el uso de la lengua sino, por

El primero de los cinco capítulos que componen esta novela se titula “Sora” y narra el re-encuentro de los amantes en un lugar secreto en donde la heroína le explica a Dalma en qué consiste la ley de Pachámac⁷. Vemos desde estas primeras páginas ciertos rasgos propios del melodrama: la unión de la ética y la estética (es decir, la descripción de los protagonistas como bellos y buenos), la expresión detallada y casi teatral de los sentimientos (abundan los gestos, suspiros, llantos, gritos, gemidos), la escena de la despedida involuntaria como prueba de que existe un mundo poderoso con leyes injustas y contrarias a los deseos individuales de los jóvenes amantes. Además de profesarse amor apasionado y poseer nobleza de espíritu, los dos jóvenes tienen en común la fe en Dios. Gracias a dicha fe, cuentan con la certeza de que hay un más allá después de la muerte. Es la fe religiosa, propone el texto, la que les da el coraje de enfrentarse a las oposiciones e injusticias de la vida terrenal, en pos de la unión marital, aunque ésta se dé sólo en los cielos.

El segundo capítulo, “El fallo de la loca”, cuenta quién es Farú y cómo se decide la pena de muerte para Sora. Pelliza retoma aquí el tópico de la mujer loca, ya presentado en *Margarita*⁸. A diferencia de la locura de Margarita, vista como enfermedad que la inhabilita para dar opiniones confiables, la locura le otorga a Farú un nuevo prestigio social dentro de los chiriguano: “Diremos algo de Farú” [17], explica la voz narrativa, “aquella mujer era considerada dentro de las salvajes tribus del Chaco como una especie de sacerdotisa

un lado, su caracterización positiva (lo extranjero inca es aquí moral, física e intelectualmente superior a lo chiriguano) y, por otro, su poder cristianizador.

⁷ Sobre la cuestión matrimonial en las décadas 1860 y 1870 y los diversos grados de libertad femenina en la elección de marido, según cada generación, véase el interesante estudio de Beatriz Curia a su edición crítica de *María de Montiel*, sobre todo las páginas sobre la función social de la mujer [36-43].

⁸ O, más específicamente, en tema de las madres que enloquecen a partir de la desaparición –por secuestro o presunta muerte– de sus hijos: tanto Margarita cuando su hijo es raptado como Farú cuando cree que su hija Lila (la misma joven que conocemos los lectores como Sora) ha muerto incendiada, enloquecen sin retorno. Sobre la cuestión de la maternidad, cabe recordar lo que propone Ramos-García: todas las escritoras del siglo XIX, incluso las más adelantadas, “aunque luchasen por lograr mayores derechos para la mujer, como mejores condiciones de trabajo, el derecho a la patria potestad de los hijos (que pertenecían exclusivamente al padre) y el derecho a poder heredar y tomar decisiones económicas aunque estuvieran casadas, consideraban la maternidad como el destino último de la mujer” [1347].

iluminada por el grande espíritu y sus palabras muchas veces dictadas por la demencia era para los indios la palabra de Dios” [17]. Otra diferencia enorme separa a Margarita de Farú: mientras que la heroína de la novela de 1875 es eminentemente buena y noble, Farú es mala y su maldad rotunda y sin matices es descripta con expresiones tales como “un rayo de insaciable malignidad” [17], “risa satánica de horrible complacencia” [16], “diabólica complacencia” [16], “una carcajada histérica” [18]. Estas diferencias entre, por un lado, el lugar de importancia social que ocupa una madre indígena enloquecida y, por otro, la marginalidad de una loca en la cultura cristiana, son explicadas por la voz narrativa del siguiente modo:

Sabido es que, entre todos los indios del mundo, los locos les inspiran un respeto soberano y en aquellas tribus salvajes Farú ya poseída de frenéticos accesos, ya en frecuentes y lúcidos momentos fue mirada con supersticioso terror, la creían enviada del cielo y que el grande espíritu dictaba sus palabras. Los jefes en sus consejos como en las guerras consultaban a Farú y ella decidía, aplicando el fallo, como en el caso de Sora [19].

No sin pretensiones etnográficas y tono autoritario, la voz narrativa concluye:

Farú, pues, era una especie de sacerdotisa divina, cuya profética palabra dictada muchas veces por un raptó de demencia, era escuchada con fanatismo por los indios siempre dispuestos á creer lo sobrenatural, lo maravilloso; su palabra iluminaba el porvenir y predicando el destino de los pueblos era el ídolo de las tribus [19].

En el tercer capítulo de *La Chiriguana* se produce la revelación de quién es verdaderamente Farú: la madre de Sora y primera esposa de Yancatriz. Farú es presentada como una anciana loca y diabólica a quien los chiriguanos tienen por sabia. Ella les advierte, desde su voz oracular, que el amor de Sora con el extranjero acarreará muerte y destrucción a la tribu. Por este vaticinio, tras haber sido descubierta en brazos de su amante, Sora, hija de Yancatriz, es

condenada a la hoguera. Dalma huye en busca de ayuda en las tribus vecinas.

El cuarto capítulo muestra a Dalma que retorna a las orillas del Bermejo acompañado por un ejército, justo cuando Sora está ardiendo en la pira. Se desata una gran batalla entre los chiriguanos y las tribus reclutadas por el Inca Dalma. La selva se incendia, el fuego arrasa con la tribu y el designio de Farú se cumple: el amor ilegítimo de Sora hacia el inca ha traído muerte y destrucción totales.

¿Qué queda en este paisaje desolado? En el quinto y último capítulo las almas de Sora y de Dalma se desprenden de sus cuerpos y se unen en el cielo. Lo más importante de este capítulo final es que responde a la pregunta abierta para los lectores desde el inicio del texto: ¿por qué los jóvenes han persistido valientemente en defender un amor que sabían imposible y condenado desde el inicio? O, ¿cómo es que no les ha importado que por su amor muera una tribu entera?, ¿por qué han desobedecido los mandatos del padre de Sora? Porque son cristianos, explica la voz narrativa, y saben que existe un más allá en donde sus almas se reunirán por siempre, saben que la ley de los chiriguanos es ilegítima y diabólica y, en cambio, están amparados por la fe cristiana.

¿Cuál es el mensaje más evidente de *La Chiriguana*? Quienes tienen fe cristiana son superiores, más valientes, no se amedrentan ante vaticinios primitivos lanzados por una loca. Los blancos —o los indios blanqueados, cristianizados, como Sora y Dalma— prefieren la voluntad de Dios antes que la voluntad de Pachámac, aunque esta elección les cueste la vida. Es decir, vale la pena morir en defensa de los valores cristianos, pues Dios nos recompensará con la vida posterior. Pero, al mismo tiempo, es inevitable preguntarse: ¿estaba equivocado el vaticinio chiriguano? Al fin de cuentas, todos han muerto y el fuego ha devastado a la tribu entera. ¿Qué paradigma es el correcto, el cristiano o el indígena? En cierto sentido, ambos se cumplieron: los jóvenes se han unido y el horror destructor ha caído sobre los chiriguanos. ¿Es cristianizante esta historia? ¿Qué debían sacar en limpio las jóvenes lectoras de *La Alborada* en 1878? La supuesta felicidad de la unión post-terrenal de los amantes compite textualmente, para ganar la atención del lector, con las descripciones detalladas de la destrucción, la muerte,

el incendio, típicas por el exceso de estímulo sensacionalista. ¿Qué genera la lectura de *La Chiriguana*? En cierto sentido, el efecto propio de la imaginación melodramática: conmueve, aunque, según veremos, no sólo eso.

La Chiriguana puede leerse dentro del paradigma de la modernidad, de la producción burguesa y como fundamento estético del capitalismo pero, al mismo tiempo, en tanto obra melodramática, presenta dos horizontes de deseo, dos visiones del mundo que entran en tensión: el mundo chiriguano, bajo la ley de Pachámac (o ley paterna para la heroína Sora) y el mundo cristiano, regido por la ley de Dios y en el cual cualquier alma puede amar y unirse a otra más allá de la pertenencia étnica o racial. Se retorna –o nunca se sale, tal vez– del orden patriarcal, como sugiere Kaplan que ocurre en el melodrama, pero en este caso, cambiar una ley paterna (chiriguana) por otra (cristiana) encubre la alentadora concepción del ser humano como entidad en sí misma valiosa más allá de las diferencias de etnia o religión. Sora y Dalma son tan cristianos como cualquier blanco y cualquier blanco puede ser tan inmoral como los más inmorales chiriguanos. El siguiente pasaje da cuenta de la independencia de los criterios moral y racial, es decir, de cómo Pelliza puede ser muy crítica hacia su propia cultura (además de muy tolerante con la cultura ajena, lo cual queda visto por la elección de sus protagonistas):

Lo mismo en las tribus salvajes, que en los llanos de la pampa, que en los pueblos civilizados, que en las grandes ciudades, es repugnante el espectáculo que ofrece ese pueblo ávido, siempre curioso y dispuesto á presenciar una ejecución, con igual regocijo, con igual alegría que si fuera á presenciar una función teatral. El pueblo madruga, se atropella, sube, se revuelve, brama como una ola inmensa, invade la plaza de la ejecución y quiere disputarse el derecho salvaje de ver el espectáculo, verlo todo, oírlo todo, la detonación, el desplome del infeliz reo que se revuelve con las postreras convulsiones de la agonía, su última palabra, su vacilación o energía, la ferocidad de que hace alarde, o el respeto religioso que lo postra en la última prueba de la vida del criminal, quieren, en fin, escuchar el estertor de la agonía... [Pelliza 1877: 25-6].

Detengámonos brevemente en el estilo literario de Pelliza. En la primera oración vemos cómo la enumeración de cuatro estructuras sintácticamente análogas (“en las tribus salvajes”, “en los llanos de la pampa”, “en los pueblos civilizados”, “en las grandes ciudades”) genera dos efectos de sentido: por un lado, cierta saturación y, paralelamente, la igualación de todas estas esferas; la mentada dicotomía sarmientina de civilización y barbarie no parece funcionar aquí como parámetro válido para distinguir grupos humanos. Todo lo contrario: en los cuatro escenarios mencionados, “es repugnante el espectáculo que ofrece ese pueblo ávido”. Y el sentido de igualdad se utiliza, dentro de esta misma oración, también para equiparar la ejecución con un espectáculo: “con igual regocijo, con igual alegría que si fuera á presenciar una función teatral”. La segunda oración también apela a la enumeración para generar efecto de exceso: bajo el sujeto indistinto de “el pueblo”, las acciones se agolpan y son escritas con un estilo que replica la velocidad y la desesperación de quienes las predicán: “madruga, se atropella, sube, se revuelve, brama como una ola inmensa, invade la plaza de la ejecución y quiere disputarse el derecho salvaje de ver el espectáculo, verlo todo, oírlo todo”. Luego de esta sucesión de verbos en presente, tiempo verbal que otorga cercanía y realidad a lo narrado, viene otra enumeración que apela, esta vez, a detallar escalonadamente el horror de un condenado a muerte: echando mano del morbo propio del melodrama, escribe Pelliza, casi como si partiera al medio la palabra “todo” y explicara en qué consiste esa totalidad: “la detonación, el desplome del infeliz reo que se revuelve con las postreras convulsiones de la agonía, su última palabra, su vacilación o energía, la ferocidad de que hace alarde, o el respeto religioso que lo postra en la última prueba de la vida del criminal, quieren, en fin, escuchar el estertor de la agonía...”. Ahora bien, lo que ocurre tras leer este párrafo es quizás también lo que se siente al leer *La chiriguana*: asquean y horrorizan la cantidad de detalles violentos, sangrientos, casi escatológicos de la prosa. Este exceso de descripciones en torno al horror de la guerra y los padecimientos físicos produce un efecto de rechazo rotundo hacia la violencia. Ante este rechazo, el efecto de lectura último de la novela es la convicción en torno a la necesidad de la paz.

Volvamos a la cita: la raza, vemos claramente en este párrafo, no determina el valor de la persona. Es más, la novela da visibilidad a una tribu indígena desconocida para este público lector –mayormente femenino, urbano, blanco y de cierto status social–. En este sentido, la obra transgrede el discurso dominante: da voz y protagonismo a seres marginales y culturalmente discriminados. Lejos de segregarlos, el discurso de Pelliza les reconoce una base común con todo cristiano. Pero no sólo eso: también esta narradora logra ver hermosura allí donde otros, en su época, veían sólo barbarie. En la descripción de Sora puede verse la valoración de lo diferente, el *plus* de ser indígena, la belleza indisociable aquí de su etnicidad y, asimismo, indisociable del aspecto cristiano:

[...] una joven indígena de peregrina belleza; aquella joven india era Sora, el sueño puro de Dalma: un manto blanco, especie de tipóy, cubría en parte sus hechiceras formas, dejando descubiertos sus brazos, el nacimiento de su seno, sus formas, como su rostro, tenían ese color nítido y transparente que sin ser blanco constituye un encanto irresistible que sólo las razas indígenas poseen, sus ojos grandes, negros y enardecidos, con una expresión de apasionada ternura, eran rasgados y húmedos como un rayo de luz a través del rocío de la aurora [...] aquella hermosa cabeza parecía rodeada de un destello azulado que la envolvía en un círculo luminoso producido sin duda por la negrura intensa de su cabello. Sora, la india chiriguana, era bella como una hurí del séptimo cielo! [10-1].

La elección del “círculo luminoso” alrededor de la cabeza de la indígena para representar el destello de su negra cabellera puede ser leído, en clave cristiana, como alegoría del halo que rodea las imágenes santas. Asimismo, el rayo de luz y la referencia al “séptimo cielo” instalan en esta descripción la imaginería cristiana como referente implícito.

Si, por un lado, esta novela refuerza y consolida ciertos valores patriarcales y cristianos –y en este gesto no innova–, simultáneamente, con esa tensión de cosmovisiones propia de la modalidad melodramática, ofrece una propuesta transgresora para

1877: la representación positiva de lo indígena. Así, la fe cristiana funciona como mecanismo igualador de razas: en un gesto de inédito humanismo para la época (pensemos que esta novela se escribe en pleno auge de los discursos racistas que abalarán la Campaña al desierto de 1880), Pelliza pone al mismo nivel moral y ético a los blancos porteños y los indios del Chaco.

La función ancilar de la literatura: entre la prescripción y el humanismo

La creación de estos personajes (Sora y Dalma, indios cristianos) en la década de 1870 no es un dato menor. La función de la literatura –el concepto mismo de “literatura”– era muy superior a la que le otorgamos hoy. Explica Dieter Janik en un análisis sobre las relaciones entre literatura y periodismo en el siglo XIX, que “la transformación del pueblo en sociedad equivale a un proceso de educación colectiva. El tema más importante y el *leitmotif* del pensamiento de la minoría dirigente era que, en cada estado, debía crearse una sociedad civil” [1]. Los encargados de *instruir* a las masas eran los *literatos*, entendiendo a la *literatura* a través de la concepción de la Ilustración, como “la totalidad del saber, el conjunto de todas las letras y ciencias”, es decir, “el dominio del saber cultural basado en el espíritu científico” [Janik: 1]. Decir que un autor posee literatura es decir que posee cultura, y por ello el intelectual es el encargado de formar la opinión pública, a través de la prensa. El literato es el centinela a las puertas del Estado, para recordar a sus conciudadanos sus derechos y deberes. Así, la literatura (especialmente la narrativa, pero también la poesía), dentro de este paternalismo ilustrado, tenían en palabras de Janik, “una función ancilar” [3]: estaba, aunque en cierto sentido sobrevalorada, por entero al servicio de la sociedad.

Ya desde el prólogo de *La Chiriguana*, firmado por el editor (presumiblemente Telmo Pintos o Bourel, si seguimos a Sosa de Newton), aparece un tema muy presente en la novela: la cuestión de la enfermedad del alma y de la mente como explicación del atraso y de los males que aquejan a la nación. “Cada cerebro americano”, escribe el editor, “es una mina inexplorada” [5]. Y diagnostica, con retórica casi médica: “Falta vigor en el espíritu y entusiasmo en el corason: uno y otro viven enfermos, aquel

aguijoneado por el desaliento que desgarrar sin piedad, este debilitado por la indiferencia, anémico, á fuerza de no latir” [5].

Los escritores deben transformar al pueblo en una sociedad civil. Son los médicos del alma que, con su entusiasmo patriótico, lograrán curar el mal de la indiferencia. En tanto arco de ingreso al texto, el prólogo condiciona –al menos parcialmente– la lectura de la novela. En principio la voz narrativa, enunciación de la escritora que con espíritu patriótico ha de curar a sus lectores y lectoras de la apatía en la que están sumidos, se presenta como incuestionable: textual y paratextualmente, su posición de prestigio y de punto de vista unívoco está garantizado. También, su función social: instruir, aleccionar sobre aquel terreno del conocimiento que transformará al pueblo en sociedad: la moral, el comportamiento de cada uno dentro de una comunidad, la legitimidad de cada ley de cada estructura organizacional.

En síntesis, el literato como centinela de la república, la obra literaria como medio de instrucción del pueblo, el lector como ente enfermo al que hay que curar de la apatía y de la indiferencia propias del medio que habita, la sociedad civil como un estadio al cual se llega gracias a la cultura, son algunos de los conceptos que orbitan en el prólogo y que se continúan en la novela.

Este cúmulo de deberes y de sobrevaloraciones en torno a la literatura, la fe en su poder transformador –que explican, quizás, la insistencia de ésta y otras obras de la época (sobre todo aquellas escritas por mujeres) en el aspecto moralizante de lo literario–, podrían inscribirse en lo que José Pedro Barrán ha dado en llamar la ideología del disciplinamiento. Se trata, según este autor, de un período que va desde 1860 hasta 1890, que consolida para 1900 una sensibilidad acorde con la nueva economía imperante (el capitalismo de la sociedad moderna) y que marca el pasaje desde un estilo de vida más permisivo, más sensorial y relajado en cuanto a las pasiones humanas, hacia una actitud ante la vida regida por el deber ser. Explica el autor uruguayo:

Esta sensibilidad del Novecientos que hemos llamado “disciplinada” civilizó la sociedad: impuso la gravedad y el “empaque” al cuerpo, el puritanismo a la sexualidad, el trabajo al “excesivo” ocio antiguo, ocultó la muerte

alejándola y embelleciéndola, se horrorizó ante el castigo de niños, delincuentes y clases trabajadoras y prefirió reprimir sus almas, a menudo inconsciente del nuevo método de dominación elegido, y por fin, descubrió la intimidad transformando a “la vida privada”, sobre todo la de la familia burguesa, en un castillo inexpugnable tanto ante los asaltos de la curiosidad ajena como ante las tendencias “bárbaras” del propio yo a exteriorizar sus sentimientos y hacerlos compartir con los demás. En realidad, eligió, para decirlo en menos palabras, la época de la vergüenza, la culpa y la disciplina [Barrán: 11].

Tal vez, *La Chiriguana* sea un buen ejemplo de la transición entre uno y otro estadio de la cultura, como obra “bisagra” entre dos sensibilidades: posee rasgos propios del sentir “salvaje” o pre-disciplinatorio –como como el exceso de violencia física y de dolor que se narra y describe detalladamente, como la presencia condenada pero también cautivante de la locura, como sus escenas eróticas– y, simultáneamente, aloja prescripciones y tonos característicos de la “época de la vergüenza, la culpa y la disciplina” [Barrán: 11]; pensemos, por ejemplo, en la insistencia en la cristianización de los indígenas como medio de purificación y civilización de sus almas, o en la visión del matrimonio como único modo de concreción legítima del amor entre los jóvenes, en el lugar incuestionable que ocupa la autoridad superior (sea de Dios, para los amantes, o del padre, para el resto de los chiriguanos).

En este sentido, el costado conservador del melodrama (aquel de su horizonte de deseo nada innovador) es funcional a la cultura del disciplinamiento. En un ensayo agudo –aunque sin pretensiones de crítica literaria ni de rigor historiográfico– Carlos Monsiváis propone que “el melodrama es el molde que imprime la conciencia de América Latina”. Según el escritor mexicano:

Desde la segunda mitad del siglo XIX, encabezados por el poder eclesiástico, los conservadores utilizan el melodrama como vía de las advertencias apocalípticas de la grey, tan compuesta de familias decentes [...]. En la cultura popular del siglo XIX subyugan en América Latina el melodrama religioso y el melodrama histórico. En el primer caso, la

iglesia católica admite técnicas de renovación en obras de teatro, novelas y poemas. ¿Qué son las narraciones sobre los primeros cristianos sino melodramas que aturden a lectores consternados por el sufrimiento de los conversos a la verdadera fe vueltos teas humanas o dispuestos a dar testimonio de su fe mientras los devoran leones y tigres en el Coliseo?”.

¿Por qué *La Chiriguana* (1877) puede considerarse un melodrama eclesiástico que anticipa la cultura del disciplinamiento? Porque en ella se cumplen el tono de “advertencia apocalíptica” como así también los otros rasgos que describe Monsiváis para esta modalidad narrativa:

Lo propio de los personajes del melodrama son los gestos de dignidad y abatimiento y las sentencias rotundas que se repetirán en las parroquias. El melodrama es como un correctivo de la mentalidad familiar. Por la intercesión del melodrama, el público de los siglos XIX y XX acepta devotamente la justificación del “fracaso en la vida” [Monsiváis].

Quizás *La Chiriguana* pueda leerse también como una alegoría del sometimiento de la mujer del siglo XIX: en un escenario lejano y con cierto exotismo –como para distraer a posibles censores– Pelliza nos habla del encarcelamiento y de la absoluta falta de libertad de una joven en edad casadera para elegir a su esposo. Como Sora, las jóvenes lectoras de ésta y otras novelitas de tema amoroso de la década de 1870, no podrían escoger libremente a sus cónyuges, por nombrar sólo una de las formas de subordinación. Explica Dora Barrancos:

Resulta bien conocido que el largo siglo XIX significó un retroceso para las mujeres debido, entre otras importantes cuestiones, a la obturación de los derechos civiles, fenómeno que persistió en la Argentina –y no sólo en este país– aún mucho después de haber accedido a los derechos políticos. Los ordenamientos sancionados en las sociedades occidentales, en su mayoría inspirados en el Código francés

de 1804 –más conocido como Código Napoleónico– constituyeron una ominosa inferiorización de la condición femenina que contrastó con momentos anteriores, más benévolos [111].

Conclusiones

Hemos visto que *La Chiriguana* se encuadra dentro de los parámetros del melodrama según Brooks, Singer y Kaplan. Es una historia con un fuerte *pathos* y gran intensidad emocional, ofrece una representación dicotómica de los personajes (Sora y Dalma como víctimas, las autoridades de la tribu chiriguana, la ley paterna, como villanos). También se narra con especial detalle cómo los protagonistas son sometidos por los dueños de la sociedad injusta en la que viven (se narran escenas de violencia física hacia Sora y se da cuenta de su sufrimiento constantemente). En esta historia hay horror, sensacionalismo, violencia (la quema en la pira, el enfrentamiento entre las dos tribus, el incendio de la selva), hay presencia de lo fortuito, inesperado, azaroso y accidental (el malentendido entre el bebé que ha muerto incendiado y la bebé que fue Sora) como así también hay un final en el que, tras la lucha contra las injusticias de la tribu chiriguana, la protagonista reivindica su coraje y la importancia de su resistencia: Sora ha defendido su amor por el Inca y ha logrado, entonces, unirse a él en el más allá.

Como dijimos, *La Chiriguana* llena un vacío representacional: el de los indios chiriguanos. Además, en su no distinción de razas y etnias para la crítica social, en su elección de protagonistas indígenas cristianos para representar “el lado bueno” de las dicotomías melodramáticas, la novela es transgresora de los parámetros culturales dominantes en 1877. También, en un sentido, la novela es conservadora (en tanto es un melodrama eclesiástico y prescribe en torno a la moral cristiana). Retomemos una pregunta del inicio: ¿era tan homogéneamente conservadora Pelliza? Y si lo fuera, ¿merecería por ello el mismo destino melodramático –muerte y olvido– que sus personajes? Creemos que el rescate de obras olvidadas nos permitirá en el futuro armar un mapa literario más cercano al que vivieron los lectores del siglo XIX. La presunta presencia o ausencia de calidad literaria (criterio no sólo

históricamente maleable sino, de suyo, arbitrario y resbaladizo) no puede ser un parámetro válido para decidir el rescate de una obra. ¿O acaso podríamos pensar, en clave humorística, que a los lectores actuales de novelas argentinas del siglo XIX que recurren una y otra vez al mismo corpus les aqueja la apatía y la indiferencia propias de la pampa que denuncia el prologuista en las primeras páginas de *La Chiriguana*?*

Bibliografía

- AUZA, NÉSTOR TOMÁS. 1988. *Periodismo y feminismo en la Argentina: 1830–1930*. Emecé: Buenos Aires.
- BARRÁN, JOSÉ PEDRO. 1991. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*; T. 2. *El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental-Facultad de Humanidades y Ciencias.
- BARRANCOS, DORA. 2000. “Inferioridad jurídica y encierro doméstico”. *Historia de las mujeres en la Argentina*; T.I. *Colonia y Siglo XIX*. Gil Lozano, Fernanda; Pita, Valeria Silvina; Ini, María Gabriela, dirs. Buenos Aires. Taurus. 111-29.
- BROOKS, PETER. 1976. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. Yale: Yale University Press.
- CURIA, BEATRIZ. 2010. “Introducción”. Rosas de Rivera, Mercedes (M. Sasor). *María de Montiel: Novela contemporánea (1861)*. Edición, estudio y notas de Beatriz Curia. Buenos Aires: Teseo. I, 11-49.
- DYE, WILLIAMS S. 1919. *A Study of Melodrama in England from 1800 to 1840*. State College, Penn: Nittany Printing.
- JANIK, DIETER. 2000. “Periodismo y literatura: su alianza en la época de la Independencia bajo el signo de la Ilustración (Argentina, Chile, Colombia)”. *Acta Literaria*, 25, Universidad de Concepción, Chile. En línea: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23702505>>.
- KAPLAN, E. ANN. 1983. “Theories of Melodrama: A Feminist Perspective”. *Women and Performance*, 1, 1:40-8.
- MANSILLA DE GARCÍA, EDUARDA. 2007. *Lucía Miranda (1860)*. Ed., introd. y notas de María Rosa Lojo, con la colaboración de Marina Guidotti (asistente de dirección), Hebe Molina, Claudia Pelossi, Laura Pérez Gras y Silvia Vallejo. Madrid: Iberoamericana-Frankfurt, Main: Vervuert.
- . 2011. *Cuentos (1880)*. Ed., introd. y notas de Hebe Molina. (EALA, Ediciones Académicas de Literatura Argentina, Siglos XIX y XX, 1). Buenos Aires: Corregidor.

*Inicio de evaluación: 3 ago. 2013. Fecha de aceptación: 27 nov. 2013.

Natalia CRESPO

- MANSILLA, LUCIO V. 2012. *Diario de viaje a Oriente*. Ed. María Rosa Lojo y equipo. Buenos Aires: Corregidor.
- MOLINA, HEBE BEATRIZ. 2006. "Un nacimiento acomplejado: justificación de la novela en el contexto decimonónico argentino". *Alba de América*, 25, 47-48: 457-66
- . 2011. *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires: Teseo.
- . 2014. "Novelas decimonónicas en el margen: Una revisión desde la poética histórica." *Gramma* (en prensa).
- MONSIVÁIS, CARLOS. 2005. "La política del melodrama". *Clarín*, 25 jun. En línea: <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2005/06/25/u-1001425.htm>>
- PELLIZA DE SAGASTA, JOSEFINA. 1875. *Margarita: Novela original*. Buenos Aires: El Orden.
- . 1877. *La Chiriguana*. Buenos Aires: Imprenta Santiago del Estero.
- RAMOS-GARCÍA, MARÍA TERESA. 2002. "En los límites del melodrama tradicional. Lola Larrosa, de la economía doméstica a la economía tradicional". *Morada de la palabra: Homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*. Río Piedras: Ed. Universidad de Puerto Rico. Vol. 1.
- SINGER, BEN. 2001. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia UP.
- SOSA DE NEWTON, LILY. 2003. "Las periodistas". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 639: 13-21.
- ZÓ, RAMIRO ESTEBAN. 2007. "Funciones de la novela sentimental hispanoamericana durante el siglo XIX". *Cuadernos del CILHA*, 8, 9: 79-97.