

Representaciones del hogar rural en *Margarita* (1875) de Josefina Pelliza y *El lujo* (1889) de Lola Larrosa¹

Representations of Rural Homes in the Novels *Margarita* (1875) by Josefina Pelliza and *El Lujo* (1889) by Lola Larrosa

Natalia Crespo

Universidad del Salvador

nmcrespo@mtu.edu

Este artículo analiza las representaciones del hogar campestre en las novelas argentinas *Margarita* (1875), de Josefina Pelliza, y *El lujo* (1889) de Lola Larrosa. En tanto novelas románticas, de temática sentimental y rasgos melodramáticos, *Margarita* y *El lujo* son principalmente obras consolidadoras de los valores dominantes (sobre todo de aquellos que reglan la conducta femenina como abocada al hogar). Pero dentro del doble horizonte de deseo propio del melodrama (Singer) estos textos también ofrecen representaciones de seres marginales, critican el matrimonio y denuncian la injusta distribución de la riqueza en la sociedad.

Palabras clave: Larrosa, Pelliza, hogar de campo.

This article analyzes the representations of country home in the Argentine novels *Margarita* (1875), by Josefina Pelliza and *El lujo* (1889), by Lola Larrosa. Written within the Romantic aesthetic, with a sentimental plot, and abundant melodramatic literary resources, these novels can be considered conservative in their ideologies, as they promote and consolidate dominant ideas about the role of women in modern society). But, as part of the tension of horizons that is structural and inherent to melodrama (Singer) these texts also provide representations of marginal citizens, criticize the marriage and denounce the unfair distribution of wealth in society.

Keywords: Larrosa, Pelliza, country home.

Recibido: 31/07/2014

Aprobado: 12/01/2015

¹ Este trabajo fue realizado en el marco de una investigación postdoctoral dirigida por la Dra. María Rosa Lojo y financiada por CONICET, Argentina.

Casi toda la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XIX se propone, directa o indirectamente, como una respuesta posible a la cuestión en torno a cómo armar una nación moderna y republicana tras las luchas de Independencia. En este sentido, puede ser leída como un diálogo –para desmentir, cuestionar o ratificar– con los parámetros del ideal civilizatorio de la Generación del 37. En las novelas escritas por mujeres –casi siempre desde la estética del romanticismo y alrededor de temáticas sentimentales– se aprecia cierta recurrencia a la formulación de modelos de familia y prescripciones en torno al rol que debe ocupar allí la mujer. Se trata muchas veces de ficciones que, aparecidas en los diarios o en formato libro en pequeñas imprentas, buscan educar al creciente –y reciente– público lector femenino. El tono moralizante y preceptoril suele ser frecuente, ya que las categorías de autora y narradora, siguiendo las teorías literarias de la época, no se pensaban como instancias deslindadas sino como una totalidad con enorme poder de persuasión sobre el público. Dictar cómo debe ser y actuar la mujer en tanto esposa, madre y educadora de las generaciones futuras –desde el hogar como el epicentro de su acción– es una prescripción de la que la literatura femenina no podrá desentenderse hasta entrado el siglo XX. El mandato es doble: de la literatura hacia la mujer y de las escritoras hacia su praxis literaria, aún lejos de la profesionalización.

En este trabajo se analizan las configuraciones del hogar (el del campo y el de la ciudad) y los modelos de mujer que se adosan a dichas configuraciones en dos novelas de autoría femenina –hoy marginales en los estudios especializados–: *Margarita* (1875) de Josefina Pelliza de Sagasta y *El lujo* (1889), de Lola Larrosa². La casa del campo se presenta en ambos textos como el espacio de realización de la vida ideal del modelo de mujer (un hogar sencillo, limpio, bello pero sin lujos, símbolo de moral republicana). La casa de ciudad, en cambio, se imagina como ostentosa y rica, escenario privilegiado para las trampas, la infidelidad y la lujuria, el ocultamiento de la identidad y las conductas inmorales. Tanto *Margarita* como *El lujo* pueden considerarse novelas melodramáticas en su modo narrativo y conservadoras respecto del lugar otorgado a las mujeres en la sociedad. Sin embargo, ambas novelas presentan aspectos críticos hacia la sociedad, como la distribución de la riqueza, el matrimonio, la segregación de los negros y de las prostitutas. Asimismo, estas ficciones representan peyorativamente lo europeo (ubicándolo como origen del mal que invade y rompe la armonía nacional) cuestionando así las supuestas ventajas de la inmigración del antiguo continente, propuestas por la ideología del 37.

Las autoras

La información que se tiene hasta hoy de Josefina Pelliza de Sagasta (Entre Ríos 1848-Buenos Aires, 1888) y de Lola Larrosa de Ansaldi³ (Uruguay, 1859-Buenos Aires, 1895) proviene de tres fuentes principales:

² Para un estudio de los procesos de marginación de ciertas obras a lo largo de la historiografía literaria, ver Molina, "Novelas en el margen".

³ Ambas novelistas firman las obras que aquí analizaremos sin sus apellidos de casadas, por lo que optamos por referirnos a ellas simplemente como "Pelliza" y "Larrosa".

el *Diccionario biográfico de autores*, de Vicente Cutolo, los estudios de Lily Sosa de Newton y los de Néstor Auza. Cutolo refiere que Pelliza "nació en una trashumante carreta en Concordia (Entre Ríos) el 4 de abril de 1848" y murió en Buenos Aires "el 10 de agosto de 1888, a los cuarenta años de edad"⁴. Su obra consta de tres novelas (*Margarita*, 1875; *La Chiriguana*, 1877; *El César*, 1882), del volumen de ensayos *Conferencias: el libro de las madres* (Buenos Aires: Lavalle, 1885) y de los poemarios *Lirios silvestres* (1877), *Canto inmortal* (1885) y *Pasionarias* (1888). Sus artículos periodísticos aparecieron en *América poética*, *Parnaso argentino*, *Álbum poético argentino*, *La Alborada del Plata*. Varios de sus poemas han sido incluidos en antologías del siglo XIX⁵.

De Lola Larrosa, refiere Cutolo que "(n)ació en Nueva Palmira, Uruguay, en 1859, en el seno de una antigua familia patricia" (253)⁶. Por su parte, Sosa de Newton apunta el año 1857 como fecha del nacimiento de esta escritora y agrega, a propósito de la codirección junto con Gorriti de *La Alborada del Plata*: "Esta joven escritora se vio pronto sola pues la Gorriti, por la situación que se vivía en el Perú, estaba prácticamente incomunicada. Lola Larrosa llegó a publicar tres interesantes novelas y murió joven, en medio de afligentes problemas familiares" (18). Según Cutolo, entre las obras de Larrosa se cuentan los libros de ensayos *Suspiros del corazón* (1878), *Las obras de misericordia* (1882), las novelas *Hija mía!* (1888), *El lujo* (1889) y *Los esposos* (1893).

Varios aspectos conectan a Pelliza con Larrosa. En primer lugar, ambas escritoras han sido poco estudiadas hasta ahora por la crítica⁷. Aunque con once años de diferencia en sus edades, las dos oficiaron temporalmente de directoras de la revista *La Alborada del Plata* (luego editada bajo el nombre

⁴ Agrega este autor que en "la Recoleta existe un monumento que perpetúa su memoria, erigido con autorización del Consejo Deliberante de Buenos Aires" (382). En coincidencia con Auza y Sosa de Newton, Cutolo refiere que esta escritora era hija del coronel José María Pelliza y de doña Virginia Pueyrredón. Por su parte, Dora Barrancos, en su artículo acerca del cruel matrimonio de Amalia Pelliza, hermana de Josefina, con el Dr. Durand, agrega los siguientes datos: "Los Pelliza Pueyrredón en realidad estaban en bancarrota. Quien más se destacaba en la familia era su hermana Josefina, poetisa y novelista, al parecer muy bella, casada con Sagasta, y que murió joven, asistida por su amiga Juana Gorriti" (116).

⁵ Segundo Cutolo, entre sus novelas figura una titulada *Palmira o el héroe de Paysandú*. Personalmente, he encontrado en mi investigación de archivo que existe una novela, al parecer inconclusa, *La favorita de Palermo*, cuyos primeros capítulos aparecieron en 1877 y 1878 en *La Alborada del Plata*, revista que Pelliza codirigió durante un tiempo con Gorriti.

⁶ Comenta este autor respecto de los Larrosa: "Por razones políticas la familia debió trasladarse a Buenos Aires tras haber sido despojada de casi todos sus bienes. Fue en esta ciudad donde Lola pasó la mayor parte de su vida y desarrolló su carrera literaria. Desde muy joven, influenciada por el culto ambiente de su hogar, se inclinó hacia la literatura (...) entre 1886 y 1887 se casó con Enrique Ansaldi, quien perdió la razón. Lola se sobrepuso a tan penosa circunstancia y, compartiendo la atención de su pequeño hijo, prosiguió la actividad literaria. En 28 de septiembre de 1895 fallece de tuberculosis, a los treinta y seis años" (253).

⁷ Concerniente a Larrosa la escasez de textos críticos se debe, según Ramos-García (una de las pocas críticas que comenta su obra), "a que las novelas de Larrosa son melodramáticas y claramente didácticas, y sus opiniones sobre el papel social de la mujer son extremadamente tradicionales. En sus novelas la mujer debe permanecer en el hogar, su único futuro es el matrimonio y los hijos" (1348).

La Alborada Literaria del Plata) junto a su fundadora, Juana Manuela Gorriti, autora por la que ambas sentían afecto y admiración⁸. Las dos colaboraron con varios textos periodísticos en dicha revista; cultivaron la modalidad narrativa del melodrama en sus novelas desde una mirada bastante conservadora hacia la sociedad y hacia la mujer. Tanto Pelliza como Larrosa nacieron fuera de Buenos Aires pero residieron casi toda su vida allí: quizás esto explique la configuración tan negativa de la ciudad porteña que hay en ambas novelas. Las dos escritoras murieron jóvenes. Ambas concibieron la labor literaria como una praxis orientada a educar moralmente a las jóvenes lectoras.

“Hermosear la soledad fecunda del hogar”

En un extenso comentario de *La Nación* del 27 de septiembre de 1885, Federico Tobal celebra la aparición de *Conferencias* (un conjunto de ensayos relativos a la mujer publicados por Josefina Pelliza en 1885⁹), libro que, según el comentarista, es “el desarrollo hábil y brillante” de la siguiente cita de Alberdi: “En cuanto a la mujer, su instrucción no debe ser brillante. No debe consistir en talentos de ornato y lujo exterior, como la música, el baile, la pintura, como ha sucedido hasta aquí. Necesitamos señoras y no artistas. La mujer debe brillar con el brillo del honor, de la dignidad, de la modestia de su vida”. Tras la cita de Alberdi, Tobal continúa con una reflexión respecto del rol que deben desempeñar las mujeres en la sociedad:

Sus destinos son serios; no ha venido al mundo para ornar el salón, sino para hermosear la soledad fecunda del hogar. Darle apego a su casa es salvarlo; y para que la casa la atraiga, se debe hacer de ella un edén. Se le debe reemplazar el lujo de las caravanas, de los trajes espléndidos y de las cosas de ostentación por el lujo del dormitorio, de la cama, de la mesa, de la cocina, de los jardines interiores, y de todo lo que hace ser feliz sin llamar la atención del público (Tobal, col. 5)¹⁰.

⁸ Hemos encontrado varias cartas personales de Larrosa a Gorriti y de Pelliza a Gorriti que ratifican la idea de una gran amistad hacia la autora de *Oasis en la vida*. Respecto de la revista *La Alborada Literaria del Plata: Literatura, artes, ciencias*, contó solo con catorce números, entregados entre el 1 de enero de 1880 y el 9 de mayo de 1880. Esta publicación es la continuación de *La Alborada del Plata*, revista creada por Juana Manuela Gorriti en 1877, discontinuada por tres años, y que contó con diecinueve números. Al igual que su predecesora, *La Alborada Literaria del Plata* (ALP) es una revista impresa en hojas de 25 cm de ancho por 37 de largo, con ocho páginas, cada una de ellas dividida en tres columnas.

⁹ No hemos logrado dar con esta obra hasta hoy. Se trata, como la presunta novela *Palmira o la heroína de Paysandú* (según Cutolo, perteneciente a Pelliza), como ciertas piezas teatrales de Eduarda Mansilla, de una más de las tantas obras de la literatura argentina hoy inhallables.

¹⁰ Como contracara de esta mirada disciplinadora, valga el siguiente pasaje de un artículo periodístico de Eduarda Mansilla, contemporánea de Pelliza y Larrosa: “Gozad preciosas Porteñas de vuestros días felices, bailad niñas alegres y juguetonas al son de música embriagadora; y escuchad esas letanías amorosas y no siempre verdaderas que nuestros oídos murmurran, labios de miel...” (Mansilla, 1).

Este comentario de Tobal –rescatado de los archivos periodísticos– no tiene valor historiográfico como pieza en sí misma (la importancia de su autor es escasa), sino por aquello que revela en cuanto a la ideología de ese grupo humano: –dentro de muchos otros ejemplos posibles– este artículo encarna el pensar de un sector del grupo social en el que se movían Pelliza y Larrosa y, por tanto, cristaliza de modo explícito los valores que las novelas ficcionalizan.

Margarita y *El lujo* obedecen a esta preceptiva, pues publicitan la idea del hogar como edén femenino. El personaje de Andrea en la novela de Pelliza (la madre de la protagonista, Margarita) y el de Catalina (hermana de la protagonista, Rosalía) en la de Larrosa encarnan este ideal de mujer: son laboriosas, prolíjas, modestas y, ante todo, felices de vivir para el exclusivo cuidado de su casa y de su familia. Sus contraejemplos son, en ambos casos, las protagonistas: Margarita y Rosalía. Ninguna de ellas responde al modelo deseado (Margarita por impedimentos del destino, Rosalía por padecer una enfermedad del alma, según veremos). Ambas novelas narran en detalle los terribles destinos de padecimiento que viven estas dos figuras que se desvían, volitivamente o no, del camino trazado por la cultura dominante. Funciona, pues, como advertencias respecto del alto costo de la desobediencia.

La vida feliz en el campo

Margarita (1875) y *El lujo* (1889) pueden pensarse a partir de la idea de Peter Brooks en torno al asunto principal del melodrama: la “virtud triunfante”, el reconocimiento de dónde residen el Bien y el Mal a partir de una axiología expuesta tajante y enfáticamente (Brooks, 2012: 155)¹¹. Ambas novelas son –por su estructura, lenguaje y temas– claramente melodramáticas pero mientras que la de 1889 narra la historia de lo que *no* debe hacer una joven, la novela de 1875 da cuenta de todo lo que puede pasarle a una mujer que, sin voluntad en principio de desviarse de la conducta correcta, debe hacerlo para sobrevivir los embates del villano. En la novela de Pelliza es la llegada de Luis Rizzio (luego llamado Saavedra) –un inmigrante italiano descrito con todos los rasgos de la villanía: lujuria, deshonestidad, avaricia, violencia– quien rompe el equilibrio inicial de felicidad campestre; en Larrosa la fuente que inyecta la mala moral en la vida feliz del campo son las novelas extranjeras que lee Rosalía.

¹¹ En su ya clásico estudio acerca de la imaginación melodramática en novelas europeas decimonónicas, Peter Brooks propone que el melodrama es un modo narrativo que consiste en la creación de historias maniqueas que llevan al lector a sentir comprensión, identificación y afecto por personajes en posición de víctimas, y odio y rechazo hacia los “villanos”. En general, “el melodrama es una apología del sufrimiento pero también de la lucha contra la adversidad” (Brooks, 14). Los rasgos que caracterizan al melodrama son: una lógica maniquea en la que abundan representaciones polarizadas (en Bien contra el Mal) y personajes estereotípicos, una conexión entre la ética, la estética y la clase social, una marcada presencia de la religión o de las invocaciones a Dios, una temporalidad indeterminada, el claro predominio de los sentimientos por sobre la razón, una voz narrativa autoritaria que monopoliza el punto de vista, mucha intensidad afectiva, escenas de violencia o de alto erotismo, una concepción del lector como alguien a quien hay que conmover. Hay también un sentido de destino trágico, una suerte de futurología o vaticinio que se desprende del relato de las desgracias pasadas, que contienen en sí mismas saberes ocultos.

El lujo, como opuesto a la austeridad y al sacrificio, se asocia en estas dos novelas con el ocio, la haraganería, la imaginación frondosa, los deseos de consumo, la vida disipada, la ausencia de hábito laborioso, la sobrevaloración de la apariencia física (del falso ornato como opuesto al verdadero aspecto), todo ello tiene un espesor moral, pues indica la proclividad a engañar y ser engañado. Por el contrario, la belleza de la sencillez, la felicidad que surge de valorar y cuidar lo poco que se tiene (el hogar de campo) es en ambas novelas un signo de alta moralidad. "(S)er feliz sin llamar la atención del público", como sugiere Tobal, es parte de la conducta femenina reglada: perfil bajo y reclusión. El afán de lujo es en estas ficciones la célula destructora de todo bienestar (es decir, del bienestar doméstico). Habría dos tipos de personas que padecen dicho afán –descrito casi como un virus–: aquellas mentes jóvenes e inocentes cuya imaginación ha sido tomada por las novelas extranjeras (Rosalía en el texto de Larrosa), y villanos, que desean el lujo no por imitación de modelos europeos sino por su intrínseca codicia (como Saavedra en *Margarita*). En ambos casos el germen del problema es Europa.

Margarita cuenta la vida de su protagonista homónima desde que tiene 17 años y vive con el italiano Saavedra (quien se hace pasar por su padre), hasta que cuenta aproximadamente con 24 años, momento en que Saavedra muere. Durante este lapso, los acontecimientos desgraciados se suceden sin descanso en la vida de la protagonista. Margarita se enamora del joven Santillana, se embaraza, se despide de su novio (quien debe viajar de urgencia a Chile), se fuga de su casa paterna (cuando descubre que Saavedra es en verdad su acosador), da a luz a un hijo (el pequeño Edgardo, que será raptado por el italiano), enloquece a raíz de este secuestro y es internada en un hospicio, se recupera y vive un tiempo en la casa de su amiga Teresa, se hace hermana de Caridad, conoce a sus verdaderos padres, y finalmente, logra reencontrarse con su amante y con su hijo. Cuando la familia de "los buenos", tras muchos padecimientos y engaños que debieron ser desenmascarados, está reunida para siempre (Margarita, sus padres, su amado y su hijo), el villano en su lecho de muerte confiesa sus engaños y delitos, pide perdón, consigue la absolución de Margarita y muere. El arrepentimiento final de Saavedra, el causante de todas las desgracias, muestra no solo la capacidad de perdón de los buenos (Margarita y quienes la rodean, como dicta la *generosité* heroica, son dechados de virtud), sino también el movimiento de conversión del villano. La "virtud triunfante" es el asunto principal del melodrama (Brooks, 2012: 155): "la víctima salvando la vida del victimario, poniéndolo bajo la protección del sagrado emblema que representa el sufrimiento y la virtud" (Brooks, 2012: 154).

También se narra en esta novela, mediante el recurso del manuscrito encontrado (el diario íntimo Andrea, capítulo XVII), la infancia de Margarita¹². Esta es la vida anterior al presente del relato: el trauma originario, tema tan caro al melodrama clásico¹³. El diario de Andrea nos permite entender

¹² Explica Meyer que en el melodrama, "el enredado sistema de engaños y pistas falsas hacen de la vieja fórmula del misterio del pasado aclarado por cartas, algo mucho más que un artificio para mantener el interés" (250).

¹³ Para Brooks "(e)l momento de poder espectacular del mal –cuando impone su regla y expulsa a la inocencia– nos da un simulacro de la 'escena originaria'. Es un momento de

el origen del conflicto: Saavedra es amigo de un argentino (Augusto) que tiene una esposa (Andrea) y una hija recién nacida (la pequeña Andrea, luego Margarita). En cuanto llega de Italia, se instala a vivir con la joven familia argentina. En ausencia del amigo, el inmigrante acosa a Andrea y amenaza con matarla si ella no accede a sus pretensiones sexuales. Ante la negativa de la mujer, el italiano raptó a la beba y se fugó a Buenos Aires. Allí se re-instala en una casona lujosa de las afueras de la ciudad. Cría a la niña haciéndole creer que él es su verdadero padre y rebautizándola "Margarita". Cuando Andrea/Margarita llega a la edad madura y se transforma en una hermosa joven (época en la que se inicia la novela), Saavedra desea poseerla sexualmente: esta es la escena con la que se abre la novela (la que es una repetición de la escena del trauma originario, el acoso del villano a Andrea años atrás). A nivel semántico-ideológico, este relato enmarcado –con forma de diario íntimo– representa lo más tradicional y conservador del texto. Allí Andrea narra en primera persona su vida como esposa de Augusto en una sencilla casa de campo de las afuera de Buenos Aires. Feliz en su aislamiento doméstico, laboriosa, devota de su marido, la joven esposa confiesa no tener más deseos en la vida que servir a su familia: "¡Ah! que placer indescriptible es el de zurrir y componer la ropa del hombre querido, del esposo tierno y enamorado" (Pelliza, 146); "Mi deseo es amar y ser amada, formar la familia y cuidar del hogar; mis aspiraciones agradar a mi esposo, hacer dulce y alegre su vida personificando nuestras dos almas en una sola" (Pelliza, 147)¹⁴. Esta felicidad de la esposa de campo consiste en la siguiente rutina diaria:

Vivimos en el campo. Augusto se levanta temprano, se despide de mí con un beso y parte a la ciudad donde ejerce su profesión de abogado: el día para mí es interminable sin mi amable y querido compañero, me visto con aquellos trajes que más le gustan a él, luego limpio las jaulas de mis canarios, arreglo mi linda casita, riego las flores de mi jardín y corto las más preciosas y fragantes para adornar mi nido de amor, esto es, mi gabinete.

Después leo a Lamartine, el poeta favorito de Augusto, otras veces escribo un rato sinó tengo que hacer labor ni apuntar la ropa (Pelliza, 146)¹⁵.

intenso trauma que deja a la virtud estupefacta y humillada. De hecho, la verdadera escena originaria puede estar en el pasado (...), y el logro del mal en la obra se vincula con él, ya que ofrece un horror presente explicable por completo no solo en términos de un horror pasado, fiel en este sentido a la estructura del trauma patogénico de Freud. Subsumida en el horror, la virtud debe someterse a una experiencia de lo intolerable" (Brooks: 2012, 169).

¹⁴ Al respecto, cabe esta reflexión: "The rhetoric of domesticity focuses on the self-sacrifice of women and their ability, indeed their willingness, to put the need and wishes of their husband and children above their own (...) domestic discourse was a powerful and important means in Nineteenth-Century Spanish America to advance an ideology that privileged women and women's experiences by safely reinserting potentially transgressive arguments about women's education and advancing into the space of the home and the family circle (Skinner, 419).

¹⁵ En esta, como en todas las citas de Pelliza y de Tobal, se respeta la ortografía original.

Tras narrar la fascinación que le provoca una vida abocada a las tareas en el hogar, y ante la propuesta del marido de mudarse a la capital, Andrea concluye:

...yo no puedo dejar mi casa, mis flores, mi alegre jardincito puesto por mi misma, mis limoneros cubiertos de azahares, mis gallinas con sus pollitos que comen en el hueco de mi mano, los jilgueros y cardenales, las torcacitas y las viudas que vienen a buscar el alpiste que yo esparramo, imposible, yo no quiero salir de mi retiro donde solo he respirado felicidad" (Pelliza, 146).

El diario de Andrea ofrece una representación del campo no ya como el desierto salvaje (146), según opina el marido de Andrea parafraseando las ideas de la Generación del 37, sino como el espacio rural idealizado: la granja, el jardín trabajado, la naturaleza domesticada. La mujer argentina es la mejor pobladora para "este desierto" (146). La barbarie reside, según este diario, en dos peligros que acechan la armonía cotidiana: el inmigrante italiano, Luis Rizzio, que llega para intentar violarla, y la ciudad, a donde su marido desea mudarse. Andrea se opone a esta mudanza: para ella en la ciudad "solo se aprende el fingimiento y la mentira, donde se vizia la pureza del sentimiento y hasta las santas afecciones de la esposa suelen ser una farsa infame" (147).

La representación del campo y su adosamiento al ideal femenino que, veremos, se desprende de *El lujo* coincide en gran medida con la que ofrece Pelliza. El tema del campo vs. la ciudad es en esta novela de 1889 mucho más central que en *Margarita*: se diría que aquí el drama gira en torno al afán de lujo y de urbanidad que padece Rosalía, la protagonista. Veamos brevemente su argumento.

El lujo narra la historia de Rosalía, una bella joven, hija mayor de Amparo y hermana de Catalina. Rosalía y Catalina son huérfanas de padre, viven con su madre en una casa humilde en un pequeño pueblo del Uruguay llamado Marvel. La novela se inicia cuando las dos jóvenes son solteras y están en edad de casarse. Finaliza cuando, tras un extenso viaje de Rosalía a Buenos Aires, la joven ha regresado y se ha reinstalado en su pueblo natal, recuperada recién hacia el final de la enfermedad del lujo. Se presenta desde el inicio que Rosalía, a diferencia de su hermana, no es laboriosa y hacendosa, desprecia la vida de campo y ansía lujos, vestidos y ambientes ricos de ciudad. Es entonces "adoptada" por las hermanas de Monviel, dos jóvenes porteñas adineradas que la invitan a ir con ellas a Buenos Aires. Tras un largo período de deslumbramiento y fascinación por la riqueza y el lujo de la capital argentina, se produce la quiebra económica de las protectoras de Rosalía: en cuanto las hermanas Monviel dejan de ser sus patrocinadoras sociales –proveedoras de vestidos, joyas, paseos y contactos con gente de alcurnia– la joven protagonista, carente de recursos de clase, comienza a ser despreciada por la alta sociedad, cae en la miseria, la soledad y el arrepentimiento por haber despreciado la vida campesina de Marvel. Luego de atravesar carencias y enfermedades, Rosalía es rescatada por una señora rica y caritativa, de nombre Amparo (como su madre). La joven regresa a

Uruguay, y logra, tras el duro aprendizaje de la superficialidad de los bienes materiales, ser feliz con los suyos. La novela profesa la convicción de que ser una buena mujer es sinónimo de ser feliz con lo que a cada una le ha tocado, con "la providencia de los míos" (180). En síntesis, *El lujo* es un melodrama sobre el duro aprendizaje moral de una mujer que no supo aceptar con felicidad lo que le fue dado. La novela busca educar a partir del contraejemplo: muestra lo que *no* se debe hacer, los sufrimientos que acarrea desviarse del camino que la vida nos ha dado "naturalmente" (y en esta naturalidad reside gran parte de la coerción del texto). Ahora bien, ¿por qué Rosalía, habiendo sido criada en el mismo hogar que Catalina, tiene esos exóticos deseos de lujo, riqueza y diversión? La raíz del problema, postula la novela de Larrosa, es su mente voladora contaminada por la lectura de novelas extranjeras. En este sentido, *El lujo* es también un alegato a favor de la literatura nacional y moralizante¹⁶.

Una de las consecuencias del mal que padece Rosalía es el dolor de su madre, quien "se había desvivido por educar a sus hijas de acuerdo con los sanos principios que ella recibiera de sus honrados padres" (Larrosa, 23). Veamos las diferencias entre la rutina matinal de cada una de las hermanas, la ejemplar Catalina y la desviada Rosalía:

antes que todo, al dejar el lecho con la luz del alba, Catalina habíase alisado sus hermosos cabellos castaños, sujetándolos con una cinta color de cielo y luego, ataviándose con un vestido de percal, también celeste, sujetaba a su cintura un delantal negro, que cubría hasta el ruedo del vestido. Y así, risueña, derramando gracia de sus labios frescos y encarnados, y dulcísimas miradas de sus brillantes ojos negros, y con las mejillas ligeramente bañadas de rosa, entregábase a las labores domésticas, alegre y bulliciosa, como pajarillo que escapa del nido y se lanza a la selva revoloteando, loco de alegría (Larrosa, 23-4).

Como contraejemplo de este cuadro de jocosa laboriosidad, hallamos a la protagonista:

Rosalía abandonaba su lecho mucho después que su hermana. No porque voluntariamente quisiera dejar a esta todas las faenas de la casa, sino porque su apatía o su

¹⁶ El origen del mal de Rosalía se explica de la siguiente manera: "De una criada que había servido en la capital, Rosalía adquirió varias novelas que aquella le vendió de buen grado. Estos libros, que en mala hora cayeron en manos de la visionaria Rosalía, acabaron de exaltar su imaginación y dieron rienda suelta a su mente fantaseadora". Tras la narración de esta anécdota como explicación del mal, la narradora de sentencia: "Los malos libros son como los malos amigos; dan consejos perniciosos y ofrecen a la mirada impresionable de la juventud mentidos cuadros de venturas que esconden el veneno que mata las ilusiones todas, turba la conciencia y ahuyenta del alma todo sentimiento casto, apacible y virtuoso" (Larrosa, 25). El tinte moralizante es notorio en esta novela (incluso, aunque escrita más cerca del siglo XX, su labor educativa está más enfatizada que en *Margarita*). Para un estudio de los personajes de las lectoras en la literatura argentina del siglo XIX y su relación con la praxis literaria con función moralizante y educadora, ver Sánchez, Zanetti, Batticuore.

invencible repugnancia por todo lo que fuese labor de baja estofa, la retraía, sin ella darse cuenta clara del daño que ocasionaba a su santa madre y a su bondadosa hermana con su aparente negligencia (Larrosa, 24).

El tono condenatorio hacia la joven que no disfruta de hacer labores domésticas es evidente. Así, la novela de Larrosa (en mayor grado que la de Pelliza) deposita en la trama la capacidad de advertir: el dolor de la protagonista, lectora de novelas perniciosas, funciona como muestra del castigo que se padece al desobedecer las normas sociales. “Rosalía era buena”, se aclara más adelante, “amaba muchísimo a su madre y a su hermana, pero... Sí, lector, había un pero y este pero era que Rosalía soñaba con algo mejor que levantarse con la luz del alba, preparar la comida, arreglar la casa, cuidar de la huerta y del corral y luego hacer encaje” (Larrosa, 25). Y tras la descripción de estos síntomas que padece la protagonista, la voz narrativa se sale de la trama y reflexiona, a modo de alerta: “a veces, bajo la forma seductora del libro, se introduce en el seno del hogar el enemigo malo que ha de trastornar la existencia inocente y sosegada de la inexperta niña” (Larrosa, 26). Tras ello se sucede un comentario que funciona doblemente: como prevención y como solapado elogio hacia la propia novela:

Así como después de una lectura sensata, de pensamientos levantados y nobilísimos, de fondo edificante, desearía identificarse el lector en tal o cual personaje, que el autor ha revestido con todos los atributos de la virtud, presentándolo como el tipo perfecto de la belleza moral, con cuyo ejemplo el alma, movido por la noble emulación, se dispone a ser buena, a conquistarse afectos, a derramar bienes en torno suyo. De igual manera que se desea imitar lo bueno, el corazón juvenil, fácil de aceptar todo lo que le impresiona fuertemente, se inclina al mal, engañado por venturas ficticias y mentidos goces, que muy luego hacen presa de todas las facultades del alma sin que poder alguno logre atajar el daño en su curso destruyente (Larrosa, 26).

Por medio de esta alarma paranoica de la voz narrativa respecto de las lecturas de las jóvenes constatamos varias cosas: el acceso a los libros por parte de este incipiente público lector era mediado y controlado por madres (también padres) en su función de celadores de la pureza mental-moral de las lectoras¹⁷, la enorme capacidad de influencia sobre la conducta que se le otorga la voz narrativa al texto y, en tercer lugar, la concepción de la función moralizante de lo literario que se desprenden de dicho control y de

¹⁷ Como aval de esta lectura controlada por los mayores a la que estaban sujetas las jóvenes lectoras, vale mencionar que hemos hallado en los archivos una carta del padre de Lola Larrosa a Juana Manuela Gorriti, en su calidad de editora de la *Alborada del Plata*, solicitándole anote a su hija, Lola, como suscriptora de la revista. Es de suponer que esta gestión paterna se debe no solo a que sería obviamente el padre quien pagaría por esta suscripción, sino al control paterno sobre el acceso de Lola a la literatura.

dicha sobrevaloración¹⁸. La imitación es, según esta cita (y ello se constata a nivel actancial) el principio gnoseológico de lo literario: lejos del concepto de ficción como invención del autor y de la lectura como placer del texto, la obra es aquí un modelo a imitar. La especularidad es doble: así como las jóvenes imitarán lo que leen (como le ocurre a Rosalía) también la escritura se piensa como fiel reflejo del alma del autor. El texto es, pues, un mediador, un espejo transparente: hace pasar, por una trama alegórica que condensa los valores que se desea trasmitir, las virtudes morales desde el alma de la autora hacia el alma de la lectora¹⁹. Como reflejo del alma de la autora y para imprimirse en el alma de las lectoras. La voz narrativa de *El lujo* dictamina: "La amante esposa del humilde jornalero no debe usar más joyas que las de su propia virtud, ni más galas que el amor acendrado de su marido. El limpio y sencillo vestido de percal realza más sus encantos naturales, sanos y frescos, que todos los ringorrangeos de la hueca vanidad" (Larrosa, 64). La cita resume las ventajas de la vida sencilla de campo, con todo lo que dicha vida conlleva de coercitivo.

La ciudad como antro de corrupción

¿Cómo se conectan las jóvenes lectoras con las novelas extranjeras, estos "inequívocos testimonios de la decrepitud y de la esterilidad" (Tobal, 6)? Por medio de la ciudad: la capital es, en Larrosa y en Pelliza, el antro de residencia de los males morales. Es por este peligro latente que resulta mejor para la mujer la vida aislada del campo, recluida a las labores domésticas y en el entorno familiar nacional. El mal de Rosalía proviene de la ciudad: "De una criada que había servido en la capital, Rosalía adquirió varias novelas que aquella le vendió de buen grado" (25). Los diálogos entre las hermanas (la modélica Catalina y la haragana y lectora Rosalía) funcionan como mensaje moral en torno a qué debe y qué no debe añorar en la vida una joven casadera. Tras enterarse de que la madre las casará con dos jóvenes campesinos de Marvel Catalina, el modelo de mujer ideal, dice ambicionar "vivir para mi esposo amado y mi madre bendita, haciéndoles la vida fácil y risueña, llevar una existencia modestísima y engalanarme con las flores naturales de nuestras montañas" (Larrosa, 22). A estas expectativas obedientes se contrapone la rebelde Rosalía, enferma de lecturas europeas y de frondosa imaginación:

Yo quisiera deslumbrarme con las riquezas y oropeles que
el mundo ofrece (...) cubrirme de sedas y de encajes y

¹⁸ Para un análisis de la regulación de la lectura que se ejercía en las jóvenes decimonónicas, ver Batticuore, Zanetti.

¹⁹ Algo de esto propone Tobal: "Todo libro debe ser la proyección moral del alma del autor, que imprime en él, como á fuego, la marca de fábrica, para que á lanzarlo á la vida y á la publicidad lleve imborrable el sello de la paternidad" (6). Así, el libro de Pelliza es visto como moral frente a otras formas literarias europeas que promueven la decadencia: "esas publicaciones anónimas, a pesar del nombre que las patrocina, engendros artificiosos de la impotencia, son inequívocos testimonios de la decrepitud y de la esterilidad" (6). La indignación de Tobal hacia los libros que muestran –lo que el autor considera– inmoralidades o malos ejemplos coincide con el tono condenatorio y admonitorio de la voz narrativa en Larrosa: la mirada peyorativa que sobre lo europeo (sobre los libros europeos) responde a la certeza de la doble especularidad de lo literario.

ataviarme con piedras preciosas (...) vivir en un palacio con aposentos muy grandes y jardines frondosos, con fuentes y saltadores y estatuas, y mucha servidumbre (Larrosa, 22).

Es tal vez el personaje de Roque, el pastor de Marvel, quien mejor encarna las ideas que desde el campo esbozan los personajes sobre la ciudad: "en todas partes del orbe", le explica didáctico y paternal a Rosalía, "la pasión por el lujo se posesiona del corazón de las mujeres, obligándolas a olvidarse de la familia y de los sentimientos más santos para entregarse al afán desmedido de brillar y de ser citadas como modelo de elegancia y de belleza y de buen gusto" (54). Tras la persistente fascinación de Rosalía hacia las ciudades y su deseo de irse a vivir a Buenos Aires, Roque concluye con una advertencia que resonará en la mente de la protagonista hasta el final de la novela:

habiendo nacido y vivido sosegadamente en Marvel, la vida agitadísima de las ciudades tendría por término, por único resultado práctico, la incurable enfermedad de tu alma. Eres una margarita de los campos, que perdería su lozanía al ser trasplantada a los limitados jardines de un palacio (54).

Por su parte, en *Margarita* hay también un marcado discurso antiurbano postulado por la campesina Andrea. Para vivir en las ciudades se necesita, escribe Andrea en su diario íntimo (capítulo XVII), "egoísmo, vanidad e hipocresía en todo y yo enteramente agena á ese juego social no me prestaría jamás á desempeñar un papel indigno de la mujer honrada" (Pelliza, 147). Según ella, las ciudades están atravesadas por el afán de lujo, demonizado frente a la autorrepresentación cándida y victimizada que de sí misma hace la narradora de este diario: "El lujo es una frase hueca sin sentido para mi, es un monstruo de colosales dimensiones pero que huye espantado cuando la sencillez y la filosofía le rechazan del hogar doméstico" (Pelliza, 147).

En un determinismo que reaparecerá, aunque de otro modo, en la narrativa naturalista masculina de la década del 80 (en Cambaceres y Argerich, principalmente), las casas de ciudad (desde los palacios hasta las "casas de vecindad") condensan las lacras sociales de la era moderna, ya sea por su decadencia o por su obsceno lujo. De la casa de vecindad o conventillo, leemos: "Al pavimento cúbrenlo siempre trapos, toda clase de residuos y desperdicios. Las mesas, blancas por el polvo, y las camas sin hacer, y las sillas tiradas por los suelos y las tazas que han servido para el té o el café, sin lavar se pasan todo el día atrayendo las moscas en torno" (90). Paralelamente, de las viviendas más suntuosas del centro de Buenos Aires, escribe Larrosa:

Las habitaciones hallábanse asiáticamente amuebladas. Deslumbra el lujo inusitado de los divanes, de las porcelanas de Sajonia, Sèvres y Japón, de los espejos, que cubren y decoran las paredes de arriba abajo y de los pesados cortinados de raso. (...) Después de admirar todo esto,

¿concíbase que haya pobres que carezcan de pan y de albergue, que les coloque al amparo de las inclemencias del tiempo? (72).

La configuración de las viviendas urbanas en *El lujo* trasciende, pues, el plano actancial para cobrar un espesor alegórico ideológico: mientras que las casas de vecindad dan la pauta de la necesidad de reformar las costumbres, los palacios marcan la urgencia de un cambio en la distribución de la riqueza.

El doble horizonte de deseo: el aspecto crítico de estas novelas

Margarita y *El lujo* dan cuenta de la convicción de sus autoras respecto del rol moralizante que deben cumplir sus obras²⁰. Sin embargo, esto no exime a las novelas de ser posibles vías de crítica social. Como propone Ben Singer, el melodrama se caracteriza por una inherente ambivalencia ideológica del melodrama. Según Singer (14), una de las cosas más llamativas de esta modalidad narrativa es que genera dos horizontes de deseo: las representaciones de la economía imperial y de la moral burguesa están acompañadas de momentos que cuestionan esos mismos valores e instituciones. 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, a alcanzar. Así, si y mayormente el melodrama se dedica a consolidar valores burgueses y capitalistas, a la vez presenta un costado de crítica social que apela a despertar empatía por sectores sociales (de clase, de género, étnicos) marginados. Aclara Singer que, aunque la representación sea estereotipada o estigmatizante, el melodrama recurre a los sentimientos, impacta y, sobre todo, llena un vacío representacional previo.

En la novela de Pelliza vemos tres gestos de crítica social que dan cuenta de un horizonte de deseo en tensión con la ideología dominante: 1. la protagonista se opone a la institución del matrimonio, 2. la voz narrativa ofrece una reflexión acerca de la marginalidad de los negros en la sociedad y, 3. hay un personaje, Inés, madre soltera y prostituta, que aparece como un alma que se ha corrompido por necesidad económica (lo que da a entender que la sociedad de la ficción –y acaso la real– es injusta). La crítica al matrimonio aparece en una reflexión dicha por la protagonista a su amado:

No comprendo tu empeño en una union que ya nuestras almas la han efectuado, un sacerdote unirá nuestras manos, nos dirá unas frases sin sentido para nuestros corazones ya eternamente unidos en la tierra y mas tarde en el cielo –y luego, muy satisfecho se retirará creyendo que con aquella estúpida forma social, que con aquella irrisoria

²⁰ Al respecto, es importante rescatar el análisis que Hebe Molina realiza de las teorías literarias que se manejaban en el siglo XIX. Ver la sección “Poética de la novela” (171) en su libro *Como crecen los hongos*.

imposición de los hombres, no de Dios, que ha unido nuestras almas por medio de dos palabras (Pelliza, 47)²¹.

Respecto de los negros, a propósito del personaje de Octavio (el sirviente de Andrea y Augusto, los padres de Margarita), la voz narrativa hace un paréntesis en el relato y medita acerca de Juan, el sirviente negro de la voz narrativa (de Pelliza, probablemente, ya que no vuelve a aparecer Juan en toda la novela): “¡Pobre Juan! pobre negro! fiel y noble, martir sublime de un afecto sin retribución –tú éras un pária en la vida, nadie te amaba, á nadie estabas ligado –has muerto ignorado y ni siquiera han comprendido tu generoso sacrificio” (196)²². Sobre Inés, madre soltera y prostituta por necesidad, lejos de condenar moralmente esta conducta femenina, la novela de Pelliza hace prevalecer la concepción cristiana del ser humano: ofrece una “conversión” de Inés hacia la senda del bien, como María Magdalena en la tradición bíblica, a partir de la cual su protector, Santillana, concluye: “Pobre joven, se dijo, así son la mayor parte de estos seres prostituidos. Casi todos á pesar de la corrupción de su cuerpo y sus costumbres conservan innata la pureza de sus sentimientos y cuando su conciencia llega a despertarse son susceptibles de todo lo noble y generoso” (Pelliza, 178-79).

Por su parte, en la novela de Larrosa, la condena hacia el lujo se convierte en una severa crítica a la distribución de las riquezas en la sociedad:

¡Ay!... ¡A cuántos desaciertos semejantes conducen las pasiones peligrosas del lujo y de la llana ostentación! El pobre hace titánicos esfuerzos por gozar de las mismas prerrogativas del poderoso que, sin menoscabo de su honra, puede gastar a su antojo, mientras aquél, en su lucha insensata contra los imposibles por salir de su natural esfera, pierde hasta la propia dignidad y el sosiego irremplazable de la conciencia” (125).

La condena hacia el lujo encubre una condena hacia el derroche de dinero y, por extensión, hacia la injusta distribución de las riquezas en la sociedad. El hogar de campo deviene, por oposición, la medida justa de la prolabilidad, la limpieza (en comparación con los sucios conventillos urbanos) y el buen uso del dinero (como contracara del derroche del lujo urbano). Anticipándose a

²¹ La itálica es énfasis del original.

²² Ortiz Gambetta comenta la figura del negro Juan en *Margarita*: “A pesar de tener un espacio significativo en esta novela, el narrador necesita resaltar la condición humana de Juan cuando pone en palabras de la señora: ‘Eras negro, pero eras un hombre con alma y corazón’ (73). Esta cláusula adversativa marca la concepción de avanzada que implica este tratamiento en la obra, en la que hay una clara intención de reivindicar al hombre a pesar de su condición racial, reafirmando así el bajo reconocimiento social que tenía este grupo en el Río de la Plata” (Ortiz Gambetta, 53). Disentimos con esta autora en cuanto al espacio que ocupa Juan (Juan no es, en verdad, un personaje de la novela sino que su mención es parte de una digresión que hace la narradora, en primera persona en este breve fragmento, en la que recuerda un hecho de su vida personal: el negro Juan, su sirviente, muriéndose en el hospital. Ver pp. 196 y 197). Pero coincidimos con Ortiz Gambetta en cuanto a la concepción de avanzada de Pelliza en esta novela respecto de los negros, según podemos ver también en el personaje de Octavio.

las ideas socialistas de principios de siglo XX, Larrosa condena fuertemente la cultura del lujo y del boato propia de su época:

El caso es vivir con esplendidez, cubriendo las apariencias brillantemente, iaunque esto se haga con el producto vergonzoso del tapete verde o el de la honra mancillada!

El pobre hace titánicos esfuerzos por gozar de las mismas prerrogativas que el poderoso que, sin menoscabo de su honra, puede gastar a su antojo, mientras aquél, en su lucha insensata contra los imposibles por salir de su natural esfera, pierde hasta la propia dignidad y el sosiego irremplazable de la conciencia. (125).

Más adelante, luego de varias páginas de protesta, leemos una conclusión de Larrosa claramente política: "Cuando a las atónitas miradas de todos se exhibía ese lujo de derroches, era precisamente el momento en que la cuestión del pan y la subida de los alquileres oprimían ECONÓMICAMENTE (sic) la clase obrera, aumentando su afflictiva situación (128).

Tanto estas críticas –al matrimonio, al maltrato de los negros y las prostitutas en Pelliza, a la mala distribución de la riqueza en Larrosa– como la condena hacia lo europeo (en ambas) son puntos de resistencia de estas autoras hacia la ideología dominante (heredera, como planteamos al comienzo, de las ideas de Sarmiento y Alberdi). Para este proyecto político, el matrimonio como célula mínima de organización social, la exclusión de los negros en la deseada blanca población, el sostenimiento de los privilegios de clase de la oligarquía criolla y la inmigración europea eran pilares fundamentales²³.

Junto con la ya mencionada consolidación de los valores más conservadores en cuanto al rol de la mujer, junto con estas leves críticas sociales y con la representación de estos hogares de campo (con economías sencillas y vidas rústicas) hay también en estas novelas una nostalgia del pasado premoderno. En este sentido, estas ficciones pueden entenderse como una resistencia a la modernización y a todo lo que ella supone: el avance tecnológico, el crecimiento poblacional, el desarrollo de los centros urbanos, el crecimiento de la cultura y su apertura al resto del mundo. Lejos de ser una crítica, esta nostalgia de la era precontractual es otra expresión (junto con la eurofobia) del conservadurismo de estas novelas.

²³ Al respecto, escribe Nancy Fernández: "Desde 1862 –cuando asume Mitre– hasta 1880 el país se orienta gradualmente hacia el efectivo desarrollo de la economía por lo que se incentiva la mirada hacia Europa, allí donde las transformaciones técnicas y sociales repercutían en una noción de progreso que los argentinos comenzaban a vislumbrar, sobre todo, en el enriquecimiento de sus posibilidades productivas. Sin duda, el paso más novedoso y revulsivo consistió en atraer la inmigración" (Fernández, 43).

Conclusiones

Hemos propuesto que tanto en *Margarita* (1875) de Josefina Pelliza como en *El lujo* (1889) de Lola Larrosa, la configuración del hogar del campo condensa las prescripciones respecto de la conducta femenina considerada ideal y necesaria para la república: las jóvenes que se quedan en el campo, aquellas que no tienen la mala influencia de los europeos (ya se presenten en carne propia, como el inmigrante Rizzio, o mediante novelas, como las que lee Rosalía), viven vidas más felices y apacibles, sin anhelar nada más que servir a su núcleo familiar con amor y tareas domésticas. Laboriosidad, domesticidad, matrimonio y maternidad ajardinada son las versiones de felicidad que se desprenden de estos melodramas en donde la dicotomía vida urbana-vida campestre funciona como catalizador de varios atributos que se desean para las mujeres de la nación argentina. Ahora bien, el aspecto moralizante y tradicional de estas novelas, tanto en sus contenidos respecto del rol de la mujer modelo como en la concepción de la praxis literaria que tienen sus autoras (la carga de celadoras del orden y la moral), no significa que *Margarita* y *El lujo* carezcan por completo de crítica social. En tanto melodramas, son principalmente consolidadoras de los valores dominantes, pero, al mismo tiempo, ofrecen representaciones de seres marginales, critican el matrimonio y denuncian la injusta distribución de la riqueza en la sociedad.

Obras citadas

- Auza, Néstor Tomás. *La literatura periodística porteña del siglo XIX: De Caseros a la Organización Nacional*. Buenos Aires: Confluencia, 1999.
- Barrancos, Dora. "Inferioridad jurídica y encierro doméstico". En *Historia de las Mujeres en la Argentina*. T.I. Colonia y Siglo XIX. Dir. Fernanda Gil Lozano Valeria.
- Silvina Pita y María Gabriela Ini. Buenos Aires: Taurus, 2000, 111-129.
- Batticuore, Graciela. *La mujer romántica: Lectoras, autoras y escritores en la Argentina; 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa, 2005.
- Brooks, Peter. "La estética del asombro". En *El folletín y sus destinos. Migraciones y trasposiciones en los imaginarios culturales argentinos del siglo XX*. Ed. María Inés Laboranti. Trad. Estefanía Viglione. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2012, 153-202.
- Cutolo, Vicente Osvaldo. *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)*. 7 vols. Buenos Aires: Elche, 1968-1985.
- Larrosa, Lola. *El lujo*. Pról. Vanesa Guerra. Córdoba: Buena Vista, 2011.
- Lojo, María Rosa. *La barbarie en la narrativa argentina*. Siglo XIX. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Mansilla, Eduarda. "El gran baile del Progreso. Date Lilia". *El Nacional*, Año XXVIII, Nro. 9883, 10 de julio de 1879. Buenos Aires, p. 1.col. I-VII.
- Meyer, Marlyse. "Los modos de producción rocambolesca". En *El folletín y sus destinos. Migraciones y trasposiciones en los imaginarios culturales argentinos del siglo XX*. Ed. María Inés Laboranti. Trad. Estefanía Viglione. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2012. 243-284.

- Molina, Hebe. *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires: Teseo, 2011.
- _____. "Novelas decimonónicas en el margen. Una revisión desde la poética histórica". *Gramma* 51.1 (2014): (en prensa).
- _____. "Un nacimiento acomplejado: Justificación de la novela en el contexto decimonónico argentino". *Alba de América*, 25.47-8: 457-466.
- Pelliza de Sagasta, Josefina. *Margarita*. Buenos Aires: El Orden, 1875.
- Ramos-García, María Teresa. "En los límites del melodrama tradicional. Lola Larrosa de: la economía doméstica a la economía tradicional". En *Morada de la palabra. Homenaje a Luce y Mercedes López Baralt*, Vol. I. Ed. William Mejías López. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 2002. 1346-1353.
- Sánchez, Carolina. "Personajes lectores en la novela de la Organización Nacional". *Revista de Literaturas Modernas* 44.1 (2014) (en prensa).
- Skinner, Lee Joan. "Constructions of Domesticity in Nineteenth-Century Spanish America". *Hispanic Journal* 21.2 (2000): 409-20.
- Sosa de Newton, Lily. *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.
- Tobal, Federico. "Un nuevo libro de Josefina Pelliza de Sagasta". *La Nación*, 27 de septiembre de 1885, Año XV, Nº 4547, 5-6.
- Zanetti, Susana. *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2010.

e
n
t
r
e
v
i
s
t
a
s

