

◆ Capítulo 11

Las criptas psíquicas y el melodrama gótico en tres cuentos de Juana Manuela Gorriti

Java Singh

¿Cuál es la diferencia entre una revolución y una guerra civil? Esta interrogante constituye el núcleo de la diferencia entre la obra de Juana Manuela Gorriti y las obras de los escritores románticos considerados canónicos del siglo XIX. En cada una de las obras principales románticas —*El matadero* (1839), de Esteban Echeverría, *Facundo o Civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento, y *Amalia* (1851), de José Mármol— asoma un sesgo favorable hacia la política unitaria. Por otra parte, en la cuentística de Gorriti se despliega una postura verdaderamente aglutinadora que pone de relieve las heridas padecidas por ambas facciones políticas. Según el parecer de los textos fundamentales del romanticismo literario en Hispanoamérica —de Echeverría, Sarmiento, y Mármol, todos escritos por hombres— los unitarios llevaban a cabo una *revolución liberal* en oposición a la toma de poder por los autoritarios líderes federales. En cambio, Juana Manuela Gorriti ve la lucha entre los federales y los unitarios como una guerra civil.

Cabe mencionar que el entender, en cierto modo ecuánime, de Gorriti es precursor de las perspectivas más desinteresadas, surgidas en el siglo XX, que se concentran en razones económicas para explicar la grieta política federal-unitaria. Resaltando las bases económicas del conflicto interno, Rodolfo Puiggrós explica que:

Desde la independencia política hasta la organización nacional se extendió un agitado periodo de luchas civiles, dividiéndose los argentinos en unitarios y federales. Los unitarios representaban a la burguesía comercial de la ciudad de Buenos Aires, con su red de agentes y

comerciantes minoristas del interior, y tenían el apoyo de los jefes de los ejércitos de línea que quedaron después de la guerra de la Independencia y se deshicieron después de la guerra con el Brasil, en lucha infructuosa contra las montoneras. Adherían a los federales los caudillos de provincia, dueños de vidas y haciendas, defensores de los intereses de los ganaderos, agricultores y artesanos, jefes naturales de las masas en la guerra de montoneras contra las pretensiones hegemónicas y monopolistas de los comerciantes de Buenos Aires y su puerto único. (62–63)

Al indagar en el conflicto entre el lado unitario-liberal-urbano y el lado federal-autoritario-provinciano se desprenden tantas preocupaciones económicas que ideológicas. Aunque Gorriti condenaba duramente, tanto por motivos familiares como por razones ideológicas, el régimen y a los partidarios de Rosas —el dictador federal temido que dominó el paisaje político de Argentina durante dos décadas—, figuran a menudo en sus cuentos personajes valientes, honrados y virtuosos que provienen del lado federal. A través de su obra literaria, Gorriti indaga en la grieta política para dejar en evidencia que la guerra entre las dos facciones políticas empobreció al pueblo y a la nación por igual, sin importar de qué lado provinieran los vencedores y los vencidos del devastador conflicto. La sensación de un duelo pesado y crónico predomina en sus cuentos; no solo en aquellos que se sitúan en los campos de batalla, como “La novia del muerto”, de la antología *Sueños y realidades* (1865), sino también en aquellos que se desarrollan en el ámbito doméstico, como “Quien escucha su mal oye”, de la misma antología de 1865, y “El amartelo”, de la colección titulada *El mundo de los recuerdos* (1886). Estos cuentos son representativos de un uso pionero de lo gótico-fantástico para comunicar un dolor colectivo e intenso producto de la serie de guerras y matanzas que parecen no tener fin desde que Argentina derrocara el dominio imperial.

Aunque lo fantástico y lo onírico son elementos comunes en la literatura folletinesca —la etiqueta aceptada por los críticos para destacar lo sentimental y lo femenino en las obras de Gorriti—, el registro gótico no se encuentra en este género. Esta confluencia rara de lo gótico, lo fantástico y lo folletinesco presente en los cuentos seleccionados en este artículo singulariza el aporte de Juana Manuela Gorriti a la narrativa latinoamericana del siglo XIX.

“La novia del muerto” es uno de los cuentos más abiertamente políticos de Gorriti; se encuentra entre sus cuentos antirrosistas. Hace referencia directa al “Tigre de los llanos”, Facundo Quiroga, un caudillo tiránico que había derrotado al padre de Juana Manuela Gorriti, obligando a la familia entera de la autora a refugiarse en el exilio (Gorriti, “La novia” 212). El cuento narra una historia de amor en el contexto de una batalla entre unitarios y federales que

ocurre en la ciudad histórica de Tucumán, ubicada en la tierra natal de Gorriti. Una apreciable sensación de nostalgia tiñe las descripciones líricas de la naturaleza andina-argentina, una nostalgia que luego contrastará a la manera de un trasfondo, acentuando así la melancolía causada por la aniquilación de la tranquilidad. La narradora se refiere a la batalla como parte de una “guerra civil” y como una “guerra fratricida” que “produjo los más horribles monstruos y los más nobles héroes” (212). Cabe señalar que la narradora evita situar a todos los héroes en un bando político y a los monstruos en otro. Protagonizan el cuento dos amantes que se casan clandestinamente: Horacio Ravelo, un soldado unitario, y Vital Avendaño, la hija de un montonero federalista. Inmediatamente después de que han intercambiado votos, Horacio debe marchar al campo de batalla. Debido a la falta de organización y de preparativos adecuados para enfrentarse a los soldados federales, el ejército pierde una batalla que tiene como resultado la muerte de doscientos soldados. El cadáver de Horacio Ravelo se encuentra entre ellos. Gorriti aumenta la intensidad gótica de la narrativa al describir el trato que el Caudillo da a los cadáveres: Facundo Quiroga prohíbe que los muertos sean enterrados. Manda, en cambio, a que sean arrastrados a la plaza principal y queden insepultos para escarmentar al pueblo. La plaza principal se vuelve fúnebre y adquiere el aspecto de una gran cripta común. Al día siguiente el tirano vencedor de la batalla consiente en que se entierre a los fallecidos siempre que sean las madres y las esposas quienes los lleven a sus tumbas. Esta imagen horrificca de centenares de mujeres recorriendo la plaza, paseando por un laberinto de cadáveres fétidos, dándoles la vuelta para reconocer a sus hijos y esposos, representa más que una tragedia individualizada.

Al registro gótico de gran envergadura, Gorriti añade un elemento fantástico. La noche anterior, mientras los muertos yacen desatendidos y sin identificar en la plaza, Vital recibe a su esposo en la guarida donde vive con su padre y la pareja consuma su matrimonio en su habitación. Aunque Horacio sale por la mañana antes de que Vital despierte, ella sabe que la visita no ha sido mera fantasía, porque en su dedo tiene puesto el anillo que le había regalado a Horacio. Alegre por la noticia de que su esposo está vivo, si bien entristecida por la matanza, Vital acompaña a su tía a la plaza para “hacer una obra de caridad” (233). Aunque la tía es fiel a la política de su hermano federalista, decide ayudar a las demás mujeres del pueblo a enterrar a los unitarios, porque “Todo [su] odio ha [sido] convertido en piedad”, debido a los trágicos resultados de la batalla (233). A este punto del relato, Gorriti subraya el carácter insoslayable del trauma provocado por la guerra civil: “La ciudad presentaba un espectáculo de desolación imposible de describir. Las calles estaban regadas de sangre, las casas abiertas y entregadas al pillaje. Largas hileras de mujeres enlutadas se dirigían exhalando lamentos a la plaza donde se hallaban los ensangrentados cadáveres de los suyos” (233). Para Vital

Avedaño, la desolación no solo es “imposible de describir”, sino también de evitar, porque, cualquiera hubiese sido el resultado de la batalla, ella igualmente habría enlutado, ya por su padre, ya por su esposo. Al llegar a la plaza, Vital reconoce el cuerpo de su esposo entre los cadáveres extendidos. Dado que Horacio ya estaba muerto al consumir el matrimonio con Vital, su noche de bodas se convierte en un acontecimiento fantástico: una fusión ambigua de realidad y fantasía. Durante la noche de bodas el esposo es una fantasma, y el deseo de Vital hacia él se puede interpretar como una expresión melodramática de melancolía. Carly Flinn ha entendido la melancolía como un modo de negociar la pérdida profunda de un objeto amado, ya se trate de personas, ideas o ideologías. Rechaza la jerarquización propuesta por Freud, según la cual la melancolía es un modo inferior, incompleto, y menos efectivo de enfrentar la pérdida y la pena que el *mourning* o trabajo de duelo. Según Flinn:

melancholia acknowledges the impossibility of overcoming the past—and even questions the desirability of doing so. We might start by questioning its existence as mourning’s dark, devalued other, with nothing but messed-up circuitry. . . . In emphasizing strategy over solution and process over conquest, melancholia shows the importance of stylization and the affective props and pieces involved.

(la melancolía reconoce la imposibilidad de superar el pasado —e incluso cuestiona la deseabilidad de hacerlo. Podríamos comenzar por cuestionar su existencia como el otro oscuro y devaluado del luto, con nada más que una circuitería averiada. . . . Al enfatizar la estrategia por sobre la solución y el proceso por sobre la conquista, la melancolía demuestra la importancia de la estilización y la utilería afectiva y las piezas involucradas.)

Desde esta perspectiva, la melancolía se presenta como una estrategia y como un proceso de reconciliación con una pérdida intensa. Flinn explica que el estilo melancólico invita a los demás a participar del acto de recordar, manifestándose mediante una “imaginación melodramática” dirigida al mundo exterior. La melancolía necesita de los “objetos excesivos” del melodrama para así dramatizar la tristeza, de tal manera que la congoja, el pesar de haber sufrido un cambio irreversible, sean proyectados desde el interior hacia el exterior.

Vital empieza a reconocer y a rechazar, a la vez, la posibilidad de que Horacio haya sido asesinado en la batalla cuando oye a su padre y a sus amigos

brindando la derrota unitaria por la tarde. Su subconsciente pone en marcha los mecanismos psicológicos para enfrentar el dolor: la introyección y la incorporación. Es Jacques Derrida quien explica que la introyección, a través de la cual la persona viva amplía su “yo” para que se asimilen los objetos e ideas asociados con la persona muerta, es un proceso lento, paulatino y terciado; por lo tanto, la introyección puede resultar demasiado onerosa en comparación con la incorporación que es “fantasmática, no mediada, instantánea, mágica y a veces alucinatoria” (xvii). Según los psicoanalistas Nicolas Abraham y Maria Torok, la incorporación rechaza la introyección de objetos relacionados con la persona muerta, antes en cambio los guarda como cosas ajenas en un lugar particular de la conciencia, para el que acuñan el término “cripta”:

Inexpressible mourning erects a secret tomb inside the subject. Reconstituted from the memories of words, scenes, and affects, the objectal correlative of the loss is buried alive in the crypt as a full-fledged person, complete with its own topography. The crypt also includes the actual or supposed traumas that made introjection impracticable. (130)

(El luto inexpressable erige una tumba secreta dentro del sujeto. Al estar reconstituido desde el recuerdo de palabras, escenas y afectos, el objeto correlativo de la pérdida es sepultado vivo en la cripta como una persona hecha y derecha, completa con su propia topografía. La cripta también incluye los traumas reales o supuestos que hicieron de aquella introspección algo impracticable.)

La cripta es una estructura topográfica de la psique donde ocurre un desplazamiento “criptonímico” que oculta, por medio de la fantasía, el deseo insatisfecho procedente de la pérdida. Es posible ver el espacio en “La novia del muerto” como una serie de tumbas o criptas: el cuarto de Vital como la tumba del fantasma de Horacio, la plaza como la tumba para el cuerpo de Horacio y los de otros militares muertos, y el campo de batalla de Tucumán como la tumba para la promesa de liberación hecha en 1816 por la revolución. Todas estas criptas albergan en secreto el dolor de las supuestas victorias de las batallas de una larga guerra civil. La denotación de las criptas en el cuento facilita su lectura como forma de criptomimesis, que, a su vez, “escapa a la mimesis tradicional porque sigue la lógica de encriptación, una escritura que imita el proceso psíquico de incorporación críptica” (Castricano 127). Gorriti incluye

a la hija y la hermana de un federalista en el proceso de dolor, enfatizando el aspecto fratricida de la “revolución” antirrosista. La incorporación solapada del fantasma de Horacio es equiparable a la incorporación del deseo secreto de un acuerdo entre los unitarios y los federales, entre las elites urbanas de Buenos Aires y los caudillos poderosos de las zonas provinciales. La falta de dichos acuerdos hizo imposible el término de la guerra civil. Las criptomímesis en la narrativa aparece como la faceta literaria de una postura política, a saber, la de “respaldar el proyecto de la generación de 1837, que difería de los unitarios anteriores en su deseo de lograr la paz para la nación por encima de facciones políticas” (Shumway, *The Invention* 132). La cripta es un lugar gótico por excelencia, por eso la criptomímesis, que es una mímesis en(cripta) da, se ve aún más enriquecida por el registro gótico de “La novia del muerto”.

Las criptas aparecen de modo paradójico en el cuento “El amartelo”, en el cual la cripta es una cuna. El título del cuento denota un síndrome vinculado a la cultura andina (Roldán-Chicano et al.), el cual se trata de una enfermedad psicosomática causada por la separación de una persona amada, a menudo, la madre. En el cuento, se describe así: “una misteriosa dolencia que se apodera del alma de los niños, nostalgia de amor que los mata con rápida consunción, en medio á los trances de una celosa rabia!” (Gorriti, “El amartelo” 122). La narrativa se desarrolla en los mundos domésticos de dos parejas. La primera pareja, Challmunqui y Rosacha, tiene un hijo y adopta a un huérfano recién nacido. La segunda, Godofredo y Zoila, tiene una hija de quince meses, Estela, y un bebé recién nacido, Rafael. Los cuatro niños sucumben a la enfermedad de la pena. Los síntomas comienzan a aparecer en el niño mayor cuando los padres llevan al hermano menor a la casa. La celosa rabia que aflige a Estela y al hijo lactante de la pareja indígena está dirigida a sus hermanos menores. Es una aflicción contagiosa que después de causar la muerte de los niños celosos se propaga a los objetos de su envidia, matándolos, incluso a los recién nacidos. En este cuento las criptas psíquicas de las madres tienen la estructura de las cunas de los bebés. Las cunas son lugares de descanso para los bebés cuando están vivos y como cripta psíquica de la madre sirven el mismo propósito una vez muertos debido a los celos. Dado que no logran reconciliarse con el entierro de sus hijos, los incorporan, a través de la imaginación melodramática y la actuación melancólica, a las criptas-cunas de sus mentes. Rosacha se cierra en un convento y Zoila se vuelve loca, que es otra manera de vivir a escondidas. Aprovechándose de un paralelismo narrativo, Gorriti incluye a cuatro madres y cuatro bebés en el cuento para crear un exceso gótico de desdicha. Además de Rosacha y Zoila, se hace referencia a la madre muerta del recién nacido adoptado por Rosacha y Challanqui, y a “la anciana”, “la madre abnegada” de Challanqui. Después de que Rosacha deja a Challanqui para enclaustrarse en el convento, la anciana decide unirse a la falange de rabonas para cuidar a su

hijo soldado, y así estar cerca de él. Con el nombre de rabonas se conocía a las mujeres indígenas peruanas que seguían a sus esposos en las campañas militares, sin participación en el combate, sino llevando a cabo tareas domésticas para los militares. Por ello, colocar una rabona en el mismo plano que otras madres dolientes puede interpretarse como un intento de revalorizar la imagen cultural de esta clase de mujeres. Las representaciones literarias y culturales de las rabonas en el siglo XIX eran por lo común despreciativas (Miseres 190). Por ejemplo, Paul Marcoy, un naturalista francés, quien pasó dieciséis años recorriendo las regiones andinas alrededor del Perú, entre 1846 y 1874, dejando una compilación enciclopédica de sus viajes, representó de manera peyorativa la imagen de la rabona, refiriéndose a esta como “bestia de carga” (440). Asimismo, en su diario de viaje, la famosa feminista peruana-francesa del siglo XIX, Flora Tristán, describió el aspecto de las rabonas como uno de “horrible fealdad” (367). Aunque Gorriti no representa a su personaje rabona como una mujer autónoma, al menos no la deshumaniza, puesto que la descripción de su aspecto físico no recurre a comparaciones bestiales ni a la cosificación que la caracterizara como fea. Las cuatro madres, pertenecientes a distintas razas, clases sociales, y grupo etario, con maridos e hijos de miradas políticas diferentes, pueden unirse en el tapiz del duelo nacional.

La lectura conjunta de “El amartelo”, que narra dos casos de la rivalidad primordial entre hermanos, con “La novia del muerto”, facilita considerarlo como una representación criptomímica y encriptada de la guerra civil. En ambos cuentos, la criptomimesis expresa el elemento gótico mediante el exceso de la atmósfera fúnebre. Aunque el número de muertos en “La novia del muerto” llega a doscientos soldados, es la muerte de cuatro criaturas antes de que hayan tenido la oportunidad de vivir —como ocurre en “El amartelo”— lo que produce un exceso de dolor que rebasa cualitativamente el número de caídos en batalla, a pesar de ser menor la cifra.

El tercer cuento, “Quien escucha su mal oye. Confidencia de una confidencia”, que presenta una estructura topográfica diferente de las criptas psíquicas, aún más compleja que aquella de los otros textos ya tratados, “es uno de los cuentos más antologados de Gorriti” (Escalante 1071). Su variado abanico temático —voyerismo, múltiples niveles de encuadre, estética del secreto, serie de espejismos, telepatía, construcción de la nación— lo ha hecho objeto de variadas miradas críticas (Chalupa; Barrera 106; Brescia 71; Arambel-Guñazu 218; Sims). En relación con esa variedad, la aproximación al cuento desde la piedra angular analítica de nuestro estudio, enfocada en los mecanismos de negociación del dolor producido por una pérdida intensa, abre la ventana a un aspecto novedoso del cuento. El protagonista, que no tiene nombre, es un conspirador político que se esconde en la casa de un amigo para evadir a las autoridades que lo persiguen. En el cuarto del abuelo de su

amigo, el invitado descubre una puerta secreta dentro de un armario. Al preguntar a Juan, el criado de la casa, termina por enterarse acerca la historia de la puerta oculta: el antiguo dueño de la casa, abuelo de su amigo, fue quien había instalado aquella puerta para crear un pasaje al edificio colindante —un convento— en donde vivía una monja con quien mantenía una relación extramatrimonial. La relación terminó mal cuando él la abandonó sin explicación. En el tiempo diegético del cuento, tanto la monja como el abuelo están muertos, y el convento se encuentra abandonado hace años; sin embargo, el protagonista escucha una voz femenina que parece provenir de detrás de la puerta. Luego de entrar a la antigua celda de la monja, le parece habitada al ver allí una estantería con libros científicos y una canasta de labor con agujas, cintas, y tijeras. Sin motivación obvia, salvo la explicación de que una “invencible curiosidad se apoderó” de él, el protagonista decide hacer un agujero en el postigo para espiar a la monja (Gorriti, “Quien escucha” 141), de quien termina enamorándose, a pesar de ser ella un fantasma. Al enamorarse de una reliquia del pasado, el protagonista la hace cobrar vida en el presente mediante una sensibilidad melancólica y melodramática.

Hay dos seres melancólicos en el cuento —la monja traicionada por su amante y el conspirador forajido— que han padecido una pérdida profunda, de amor una y de ideología el otro. La celda de la monja representa la cripta psíquica del conspirador en donde se guarda el pasado en secreto. La pena de estar enamorado de un fantasma empuja al conspirador a huir a Sicilia con el fin de unirse a la expedición militar de Garibaldi. Esta mención política hecha de pasada revela el verdadero dolor que aqueja al conspirador: lamenta el fracaso de su ideología y la pérdida del ideal que tenía para su patria. Enfrenta entonces su dolo incorporando a la monja-fantasma en su cripta psíquica, reduciendo su aspecto para así poder llevarla, a escondidas, dentro de sus andaduras militares. Este acto de incorporación se asemeja al de la monja, en la medida en que su cripta psicológica es exteriorizada en la pintura colgada en la pared de su celda, y mediante la cual, empleando sus poderes hipnóticos sobre un joven, logra extraer la prueba de la infidelidad de su amante. La evidencia viene de una imagen que la monja ve a través de la conexión telepática con su médium, Samuel, quien le narra la escena visualizada en la superficie de la pintura. En la cripta de la pintura, la monja almacena su dolor en secreto; incorpora la visión en que su amante seduce a otra mujer e invita al conspirador a ser testigo de su dolor. Es precisamente este modo melancólico y melodramático —“no mediado, instantáneo, mágico”— de enfrentar su dolor que suscita una reacción empática por parte del conspirador (Derrida xvii). La actuación melodramática pone de relieve que la monja y el conspirador comparten la desdicha de la pérdida del amante y la patria respectivamente.

El hilo conductor que recorre estos tres cuentos, situados en ámbitos distintos, conforma la fibra retórica del melodrama, la fibra tonal de la melancolía, la fibra genérica del folletín, la fibra estilística de lo gótico y la fibra emotiva de la lamentación. Al considerarlas como un entramado, el genio de Gorriti resalta como el de una mujer comprometida políticamente con una visión progresista y el de una escritora profesional que se ganaba la vida escribiendo. Mientras el tono melancólico es el adecuado para expresar el lamento, la retórica melodramática cumple con las expectativas de los lectores del folletín. Al elegir el estilo gótico Gorriti aumenta el impacto de su retórica melodramática, puesto que infunde en esta un registro gótico-hogareño. Según Fred Bottig, lo gótico-hogareño, que surgió en América del Norte durante el siglo XIX, se caracterizó por dejar atrás el espacio-tiempo del gótico tradicional europeo, concentrándose, en cambio, en “los misterios de la mente o de los antecedentes familiares”, y reemplazó completamente los grandes terrores góticos de carácter sobrenatural por “el mundo humano y social” (74). Los terrores patentes en los cuentos de Gorriti analizados proceden de los antecedentes de la familia nacional, que a su vez afligen a la nación entera. El dolor impuesto a la familia nacional se ve reflejado en las familias domésticas de estos cuentos: el horror ante tener que decidir entre rezar por la sobrevivencia del esposo o la del padre; el espanto de los celos de un niño devorando a otro; el miedo de que jamás se alcanzara el ideal perdido de la patria. Estos terrores son claves en la idea de patria que comunica Gorriti, una visión en cierto modo parecida a la que expresará Teresa de la Parra, la escritora icónica venezolana, en los comienzos del siglo XX. Para de la Parra, era imprescindible reivindicar el papel de la mujer en la historia y darle a ella una posición central en la nación moderna. En la opinión de Nicolas Shumway, de la Parra adopta una postura explícitamente opuesta a la de los grandes constructores de la nación del siglo XIX:

In Bello, Sarmiento, and González Prada, the nation emerges as an enterprise forged (or betrayed) in its institutions. In contrast, Teresa de la Parra suggests that Latin American society, despite its political fractures, has a special kind of continuity that both undergirds and transcends politics, economics, and state institutions, that continuity being the personal, the intimate, and the communal—values she finds most visible in the lives of women. (“Four Writers and Four Concepts” 307)

(En Bello, Sarmiento, y González Prada, la nación emerge como un proyecto forjado [o traicionado] en sus instituciones. En contraste, Teresa de la Parra sugiere que la sociedad latinoamericana, pese a sus

quebraduras políticas, tiene una continuidad especial que a la vez respalda y trasciende la política, economía, y instituciones públicas, siendo esa continuidad de lo personal, lo íntimo, y lo comunal —los valores que encuentra ella más visible en las vidas de las mujeres.)

Para ambas escritoras, el proyecto de la nación empieza en el hogar y queda incompleto sin haber resuelto antes los efectos traumáticos que las grandes medidas políticas imponen a la familia. Para ambas es imprescindible que se identifique un sistema de valores que trascienda la política y no provoque luchas fratricidas. Dicha aspiración no va contra los ideales enunciados en *El dogma socialista*, documento fundamental de la visión progresista argentina, elaborado por Esteban Echeverría. En este, el autor condena sin ambigüedades la guerra civil al decir:

Vosotros, militares que os envanecéis con llevar en vuestros hombros insignias y en vuestro pecho medallas, miradlas bien no estén salpicadas de sangre fratricida; ruborizaos y arrojadlas, si así fuere; vuestra gloria es entonces hija de maldición. . . . La guerra civil y la conquista producen solamente la muerte y la tiranía, y son hijas de la abominación. ¡Qué lauro aquel teñido en sangre de hermanos o enrojecido con sangre de oprimidos! (Echeverría, *El dogma* . . .)

Es irónico que ni en *El dogma socialista* ni en las obras de Echeverría, al equiparar la guerra civil con la conquista, se mencione la injusticia a la que fueron sometidos los pueblos indígenas. Gorriti enmienda esta falta al representar a los personajes indígenas con un toque de empatía, aun cuando este gesto acarree un cierto paternalismo. La autora incorpora la violencia de los desacuerdos políticos incluso en sus cuentos arraigados en asuntos domésticos. En “El amartelo”, el huérfano a quien adopta la pareja indígena de Challamunqui y Rosacha, pierde a su padre que es ejecutado por ser un “desertor de carabineros” y a su madre, dos días después, de que fusilaran a su marido (Gorriti 123). En “Quien escucha” evoca la violencia al mencionar la batalla de Arequipa, la revolución fracasada en Chile y la expedición de Garibaldi. En la búsqueda eterna de la realización de sus ideales, encuentra un modo de “[librarse] milagrosamente de la carlanca libertadora” (“Quien escucha” 150). Aquí, el uso de la imagen de la carlanca libertadora es otra instancia de criptonimia, es decir, una autoconfesión encriptada, que admite en secreto la fragilidad de los ideales proclamados de la revolución progresista. En la escritura de Gorriti se manifiesta un empeño incansable por alcanzar una solución política sin recurrir

a la violencia fratricida. Mientras que *El dogma* . . . menosprecia el lauro “teñido en sangre de *hermanos*”, los cuentos de Gorriti lamentan el dolor de las hijas, las esposas y las madres de los mártires de ambos lados del espectro político (Echeverría). Debido a esto, la obra literaria de Juana Manuela Gorriti puede ser considerada como una representación fiel y feminizada de los principios de *El dogma socialista*.

Lo gótico-fantástico de Gorriti es fundamental en el proceso de feminización de la visión masculina nacional propuesta tanto en *Facundo* como en *El Matadero*. La nación imaginada de Sarmiento y Echeverría es un modelo maniqueo y excluyente. En sus obras, el maniqueísmo emerge en los retratos de los federales como una fuerza bárbara corrupta y los unitarios como una potencia civilizadora idealista. Además, estas obras evitan deliberación cualquiera sobre la condición de la mujer, de los pueblos indígenas, y los desfavorecidos económicamente en la nación emergente. En cambio, en los cuentos de Gorriti se protagonizan los personajes femeninos y a menudo se figuran personajes indígenas y aquellos que padecen los apuros de la pobreza.

El uso de lo gótico permite a Gorriti expresar su “descontento y frustración con un orden cultural que desvía o derrota el deseo”, sin poner en duda su compromiso con la postura antirrosista de Domingo Sarmiento (Jackson 180). Gorriti comparte esta crítica híbrida hacia el dictador y sus oponentes con otras escritoras contemporáneas como Eduarda Mansilla de García y Juana Manso de Noronha (Luna 166). Doris Sommer, a propósito de una discusión breve de tres cuentos de Gorriti —“El tesoro de los Incas”, “Un drama en el Adriático” y “La hija de mazorquero”—, plantea la idea de que Gorriti condena a sus protagonistas lascivas, mientras al mismo tiempo valora a aquellas que se sacrifican, creando así “un ideal de marianismo” para compensar el machismo vigente, lo que no da lugar a la flexibilidad de poder relacionarse con los adversarios políticos como principio de su visión nacional (107). La discusión de los tres cuentos elegidos en este estudio permite resaltar otro aspecto del “marianismo”. En efecto, los personajes femeninos sufren por albergar deseos prohibidos, pero no lo hacen solas. Mediante su actuar melancólico obligan a los demás en su entorno a que se aúnen en el sufrimiento. Después de la muerte de su esposo, Vital recorre las regiones campesinas de Tucumán en la forma de un ser fantástico. No esconde su tristeza; durante treinta años “todos los habitantes y los vecinos” asisten a su devastación y demencia (Gorriti, “La novia” 234). Asimismo, la madre de Challanqui pese a sus años avanzados, marcha con el ejército, inspirando el “respeto” de una joven rabona que ve en ella la fuerza protectora hacia su hijo (“El amartelo” 136). Y finalmente la monja logra captar las sensibilidades idealistas del conspirador, evocándole el mismo sentimiento que le fue negado a ella por su amante mujeriego. De aquello se deduce que en cada una de estas instancias surge un modo colectivo

y compartido del marianismo. A través de la construcción de representaciones criptonímicas, Gorriti condena clandestinamente el machismo romántico que excluyó al indígena, al gaucho, al provinciano y a la mujer de su visión nacional. Gorriti no admite la flexibilidad ante cualquier postura excluyente sea de un lado político o de otro. En el mejor de los casos, Gorriti traza una visión incluyente a través del vehículo retórico del melodrama, debido a que sus experiencias personales la llevaron a considerarlo como parte inextricable de vivir bajo la lupa de la mirada pública. La autora fue la hija de un general poderoso argentino, mujer de un presidente boliviano y autora célebre en Perú. Al morir su esposo, ya distanciado, a causa de un asesinato político, Gorriti describe el momento en que recibe las noticias de la muerte así:

corrí en medio del combate; llegué hasta donde yacía el desventurado ya cadáver, lo levanté en mis brazos y en ellos lo llevé a casa: ¡a ese hogar que él había abandonado tanto tiempo hacía! Con mis manos lavé su ensangrentado cuerpo, y acostándolo en su lecho mortuario, lo velé y no me aparté de él hasta que lo coloqué en la tumba. (en Mizraje 151)

Al igual que las mujeres en sus cuentos, Gorriti tampoco sufre sola. Al hacer una manifestación melodramática de su pérdida, provoca una reacción partícipe en el público. Todo el mundo a su alrededor toma parte de su lamentación.

Lo gótico de los cuentos sigue la misma línea de actuación melodramática, en la que se contraponen las escenas de celebración con las de lamento. En “La novia del muerto”, la danza de la ‘hijas de Tucumán’ presagia la batalla sangrienta:

¡Las gentes supersticiosas interrogaban a las rojas lontananzas del ocaso, y moviendo la cabeza como el profeta, exclamaban-Sangre! ¡Sangre! Pero a esos siniestros augurios, las bandas del ejército respondían con festivas cuadrillas que las hijas de Tucumán danzaban bajo las enramadas de jazmines, con esa alegría extraña que precede á las catástrofes. (216)

El narrador del cuento no da indicios concretos que permitan resolver si las hijas de Tucumán celebran una victoria unitaria o federal, tampoco acerca de las simpatías políticas de los pesimistas. Sin embargo, se puede deducir que las bailadoras y los pesimistas pertenecen a la misma facción, representando puntos de vista distintas del mismo entorno político. En este contraste, la danza

tiene matices militares y las profecías de la catástrofe son equiparables a las lamentaciones femeninas. Como ha señalado Marie Louise Pratt:

Esta complementariedad entre el papel militar masculino y el papel femenino de supervivencia no ha sido reconocida, como era de esperarse, ni por las ideologías del nacionalismo ni por las teorías de la nación-estado. En la narración de Gorriti, la supervivencia y la continuidad con el pasado aparecen como imperativos históricos, si bien frágiles, enfermos, y obligados a aparecer. (57)

La carga de sobrevivir recae sobre las mujeres. En esos tiempos, la gloria del martirio quedaba fuera del alcance de la mayoría de las mujeres. Como las gentes supersticiosas en el cuento, las mujeres tuvieron que permanecer vivas, sabiendo que después de cada batalla de la guerra civil habría grandes dolores al acecho. Sus expectativas son comparables a las profecías de Casandra: acertadas, pero desestimadas. Considerando lo absurdo de celebrar una victoria inconcluyente o una temporada de paz en circunstancias en que todavía no se han extinguido las causas fundamentales de los conflictos fratricidas, Marie Elise Escalante comenta que:

El final del cuento es inquietante porque dice que este estado de duelo permanente que está relacionado con la demencia es semejante a la felicidad. Esto implica que no hay una visión de futuro, que la interrupción del tiempo relacionada con el trauma implica una parálisis permanente y la imposibilidad de dar sentido a los acontecimientos históricos. (1078)

La demencia y el aspecto fantasmal de Vital constituyen la imagen gótica inquietante que da realce al fracaso inherente a cualquier resolución arraigada en el machismo de la guerra civil, proyectándola como una medida demente.

La enfermedad de amartelo deforma la psique de una niña alegre hasta volverla irreconocible. Antes de que la hubiera aquejado el trastorno, su padre la describe como “esa hada de cuarenta centímetros. . . . Como su nombre: una estrella que irradia sus plácidos fulgores sobre nuestra vida y hace de ella una continua fiesta. ¡Si ud. la viera! De solo mirarla, se alegra el alma” (Gorriti, “El amartelo” 125). Después de unos meses en los que la psique de la niña ha sido distorsionada por los celos, el padre se lamenta: “Estela es ahora una sombra. Alegría, donaire, gracejo encantador, todo esto ha desaparecido,

sucediéndole una extraña inquietud, que se revela en sus miradas y en todos sus movimientos” (136). La imagen gótica de una niña que lleva quince meses consumida por los celos que le tiene a su hermano menor no es menos inquietante que la de soldados jóvenes unitarios y federales matándose los unos a los otros y celebrando esa matanza como una victoria. El melodrama lúgubre, marcado por el sentimentalismo abrumador de los niños que mueren misteriosamente y las madres que los lamentan inexorablemente, es un rasgo singular del gótico femenino de Gorriti.

En “Quien escucha”, Gorriti utiliza el tropo gótico del *revenant*, que es un muerto resucitado que protesta por no haber sido enterrado correctamente (Agustí Aparisi 119), para relacionar las injusticias pasadas con las presentes. En el cuento, el dolor de la monja atraviesa el mundo del pasado-fantasmagórico-doméstico, trasladándose al mundo presente-real-político del conspirador. La transformación de la monja de una “mujer envuelta en los largos pliegues de su flotante y vaporosa túnica, de pie y la mano extendida sobre la cabeza de ese hombre sometido al poder de su mirada”, que le parece “una maga celebrando los misterios de un culto desconocido”, a una mujer “inmóvil y silenciosa”, en la que “sin la extrema palidez que cubrió su semblante, nada habría revelado en ese corazón de extraña fortaleza”, representa el momento compartido de un desengaño (“Quien escucha” 147). La mujer acepta la infidelidad de su amante y el conspirador la imposibilidad de que los sucesos pasados tengan un final feliz. Los fantasmas del pasado viven en el presente.

Lo gótico de Gorriti deja asomar una postura cautelosa en lo que respecta al futuro político de su patria. Aunque los cuentos de su antología principal, *Sueños y Realidades* (1865), y sus novelas fueron escritos durante las presidencias de los liberales románticos Bartolomé Mitre (1862–1868) y Domingo Sarmiento (1868–1874), Gorriti no se deja llevar por el optimismo. De la misma manera en que la independencia no representa para ella un comienzo nuevo, la época posrosista no implica el fin de las tendencias belicosas fratricidas. Mediante sus protagonistas melancólicas, Gorriti imagina un “proyecto patrio diferente, basado en un concepto distinto de la ciudadanía en el contexto de la edificación nacional” (Poderti 263). En lugar de celebrar los logros de los federales, sigue recordando los horrores de la época rosista como si se tratase de vaticinios que anuncian que volverá al poder el lado conservador. En efecto, estos temores ficticios se convierten en realidad cuando el partido conservador toma el poder después de la presidencia de Sarmiento. En solo seis años, Argentina se encontraría sometida al régimen brutal de otro dictador, Julio Argentino Roca. Estos cuentos de melodrama, melancolía y criptonimia gótica demuestran que una obra literaria puede seguir siendo fuertemente política sin dejar de ser sentimental y de abordar temas asociados a lo femenino.

Obras citadas

- Abraham, Nicolas y Maria Torok. *The Shell and the Kernel*. Trad. Nicolas Rand. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Agustí Aparasi, Carme. “Antecedentes góticos en relatos del XVI: el fantasma”. *Castilla. Estudios de Literatura* 10 (2019): 103–125. Web. 12 de septiembre de 2021.
- Arambel-Guiñazú, María Cristina. “Decir lo indecible: Los relatos fantásticos de Juana Manuela Gorriti”. *Revista Hispánica Moderna* 53.1 (2000): 214–28.
- Barrera, Trinidad. “La fantasía de Juana Manuela Gorriti”. *Hispanérica* 25.74 (1996): 103–111.
- Bottig, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- Brescia, Pablo A. J. “La sintaxis del secreto en Juana Manuela Gorriti”. *Signos Literarios y Lingüísticos* 2.2 (2000): 63–73.
- Castricano, Jodey. *Cryptomimesis: The Gothic and Jacques Derrida’s Ghost Writing*. Montreal: McGill-Queen University Press, 2001.
- Chalupa, Federico A. “Nación y erotismo en ‘Quien escucha su mal oye’ de Juana Manuela Gorriti”. *Espéculo: Revista de estudios literarios* 39 (2008). Web. 29 de agosto. 2021.
- Derrida, Jacques. “Fors”. *The Wolfman’s Magic Word: A Cryptonymy*. Nicolas Abraham and Maria Torok. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. xi–xviii.
- Echeverría, Esteban. *El Dogma socialista: A la juventud argentina*. [1837] Biblioteca.org.ar, 2003. Web. 17 de agosto de 2021.
- _____. *El Matadero*. [1837] Biblioteca.org.ar, 2003. Web. 17 de agosto de 2021.
- Escalante, Marie Elise. “La subversión fantástica del discurso histórico: Fantasmas, memoria e historia en los cuentos de Juana Manuela Gorriti”. *Revista Iberoamericana* 79.244–45 (julio-diciembre 2013): 1069–1085.
- Flinn, Carly. *The New German Cinema*. California University Press, 2004. Web. 5 de septiembre de 2021.
- Gorriti, Juana Manuela. “El amartelo”. *El mundo de los recuerdos*. Buenos Aires: Felix Lajouane, 1886. 121–39.
- _____. “La novia del muerto”. *Sueños y realidades Tomo I*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo de C. Casavalle, 1865. 211–37.
- _____. “Quien escucha su mal oye”. *Sueños y realidades Tomo 2*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo de C. Casavalle, 1865. 131–54.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981.
- Luna, Claudia. “Entre Espectros y Visiones: Memoria e Identidad en los Escritos de Juana Manuela Gorriti”. *Escritoras del siglo XIX en América Latina*. Ed. Sara Beatriz Guardia. Lima: CEMHAL, 2012. 165–73.
- Mansilla de García, Eduarda. *Creaciones (1883)*. Buenos Aires: Corregidor, 2015.
- Marcy, Paul. *Travels in South America: From the Pacific Ocean to the Atlantic Ocean*. London: Blackie & Son, 1875.
- Mármol, José. *Amalia*. [1851] Cervantesvirtual.com, 1999. Web. 17 de agosto de 2021.

- Miseres, Vanesa. "Las últimas de la fila: representación de las rabonas en la literatura y cultura visual decimonónica". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 40.80 (2014): 187–206.
- Mizraje, María Gabriela. "La escritura velada (historia y biografía en Juana Manuela Gorriti)". *Lanic.utexas.edu*, 1995.
- Poderti, Alicia. "Biografía de tres naciones incipientes Juana Manuela Gorriti". *Inti* 71–72 (primavera-otoño 2010): 261–72.
- Pratt, Mary Louise. "Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 38 (1993): 51–62.
- Puiggrós, Rodolfo. *Historia crítica de los partidos políticos argentinos*. Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones, 1986.
- Roldán-Chicano, María Teresa, et al. "Culture-bound syndromes in migratory contexts: the case of Bolivian immigrants". *Revista latinoamericana de enfermagem* (abril 2007). Web. 25 de agosto de 2021.
- Sarmiento, Domingo. *Facundo o Civilización y barbarie en las pampas argentinas*. [1845]. Buenos Aires: Biblioteca Nacional del Congreso, 2018.
- Shumway, Nicolas. *The Invention of Argentina*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- _____. "Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento, Manuel González Prada, and Teresa de la Parra: Four Writers and Four Concepts of Nationhood". *A Companion to Latin American Literature and Culture*. Ed. Sara Castro-Klaren. Malden, MA: Blackwell, 2008.
- Sims, Holly. "Rupturas de narración y género como elementos fantásticos en 'Quién escucha su mal oye,' de Juana Manuela Gorriti". *Gaceta Hispanica de Madrid*. Web. 19 de agosto de 2021.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Tristán, Flora. *Peregrinaciones de una paria*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2003.

Singh, Java. "Las criptas psíquicas y el melodrama gótico en tres cuentos de Juana Manuela Gorriti". *Regiones inquietantes: literatura de horror en Latinoamérica*. Eds. Liliana Colanzi y Debra Castillo. *Hispanic Issues On Line* 34 (2025): 213–28. Web.
