

LA SUBVERSIÓN FANTÁSTICA DEL DISCURSO HISTÓRICO:  
FANTASMAS, MEMORIA E HISTORIA EN LOS CUENTOS DE  
JUANA MANUELA GORRITI

POR

MARIE ELISE ESCALANTE  
*University of Pennsylvania*

Una de las características de una buena parte de la literatura romántica es su heterogeneidad o su carácter inclasificable. Julio Ramos sostiene que el letrado romántico latinoamericano ocupa un lugar múltiple y preinstitucional lo cual hace que su discurso sea el efecto del cruce de múltiples sujetos y autoridades (93-94). Esta heterogeneidad también la encontramos en la narrativa fantástica de la época. Es muy frecuente que ésta incorpore en su trama el contexto político y el interés por la historia nacional. Por ejemplo, Ricardo Palma posee muchas tradiciones que entran en el rubro de lo fantástico y cuyos argumentos están tomados de la historia colonial; por otra parte, Manuel Payno, quien en *El Fistol del diablo* (1845-6) articula el tema del pacto con el diablo con un análisis social del México de su época; y, hacia fines del siglo XIX, tenemos a Eduardo Ladislao Holmberg cuyo celebrado cuento “Horacio Kalibang y los autómatas” (1879) puede leerse no sólo como uno de los primeros cuentos de ciencia ficción sino como una alegoría política. El carácter híbrido o sincrético de una gran parte de la narrativa fantástica del romanticismo hace que ésta cumpla dos objetivos que parecen ser opuestos que son, por un lado, la reflexión acerca de temas estéticos y filosóficos y por otro, la representación de proyectos ideológicos así como representaciones del pasado histórico. Esta mezcla entre lo fantástico, lo histórico y lo político no es en todos los casos una mezcla armónica, sino que en algunos textos se revelan las tensiones que implican esta reunión de géneros. La principal razón de esta tensión es que la narrativa fantástica, debido a su carácter conjetural, hipotético e incluso subversivo, no está acorde con el principal objetivo de las literaturas nacionales durante el Romanticismo que es la representación de proyectos nacionales y comunitarios. El carácter disolvente y negativo de lo fantástico ha sido remarcado por Todorov, Rosemary Jackson y Dennis Mellier. Para estos autores, la función social y literaria de lo sobrenatural consiste en trasgredir la ley, es decir en poner en cuestión el orden convencional. Jean Fabre sostiene que si bien lo fantástico no toma una posición política o moral definida, si expresa el malestar de una civilización (174).

En los cuentos fantásticos de la argentina Juana Manuela Gorriti (1816-1892) encontramos estos elementos subversivos, cuestionadores de la ideología dominante de su época. Gorriti es una de las figuras más novelescas del Romanticismo Latinoamericano por su vida turbulenta y llena de episodios trágicos. Nació en Salta, Argentina y fue hija de un general de la Independencia. Su familia tuvo que exiliarse a Bolivia por la guerra civil que sufría Argentina. En Bolivia, Gorriti contrae matrimonio con Manuel Isidoro Belzú, quien llegaría a ser presidente de Bolivia, y que murió asesinado. El asesinato de Belzú obliga a Gorriti y a sus dos hijas a exiliarse nuevamente, esta vez al Perú, donde se gana la vida como educadora y posee un salón literario en el cual conoce a Ricardo Palma y escritoras como Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera. *La Quena* (1845) es una de sus novelas cortas que ha sido considerada como una de las primeras manifestaciones de literatura fantástica en Argentina y en América Latina. Sus cuentos y sus artículos aparecieron en periódicos de la época de Perú, como *El Comercio*, *Iris*, *El Correo del Perú*, de Argentina como *La Revista de Buenos Aires*, *La Nación* y de Chile como *la Revista Chilena* y *el Sud-Americano*, entre otros. También fueron reproducidos posteriormente en Ecuador, Colombia y Madrid. Posteriormente en 1865 fueron reunidos en forma de libro con el título de *Sueños y Realidades* (Fleming 48-49).

En sus relatos, la historia reciente sirve como trasfondo o escenario, pero también aparece otro tema, el tema de la memoria. La memoria es a la vez, el opuesto y el complemento de la historia; así, Gorriti comparte las preocupaciones y obsesiones historicistas de su época, pero las aborda de otro modo, pues en vez de conformarse con los grandes discursos históricos que construyen la nación y la identidad nacional, explora los fallos de la historia y lo que la memoria calla, oculta o reprime. En este sentido, los fantasmas que aparecen de modo recurrente en sus cuentos revelan también un interés histórico y político aunado con lo fantástico. Según Urraca, los fantasmas de Gorriti no sólo se deben leer en clave fantástica, sino que también manifiestan su interés por la política y sus proyectos de nación. Los fantasmas también simbolizan la persistencia de la memoria y sirven de metáfora del pasado (17).

Pero más aún, los fantasmas además problematizan la relación con la alteridad, con los otros. Para Charles Grivel, los fantasmas en los cuentos fantásticos son la imagen del otro, como enigma y son generalmente la manifestación de un conflicto en las relaciones humanas.

Le fantôme est un phénomène familial. Un lien de parenté le rattache toujours à sa victime. Le fantôme peut être dit le reste symbolique qui revient de quelqu'un qui est mort et qui est de la famille [...] Le fantôme provient d'un trouble des relations humaines. Jusqu'ici, les objets fantastiques étudiés nous sont apparus être des objets situés dans l'espace extérieur. Le fantôme, lui, participe de la projection; il se trouve beaucoup plus directement intimement lié à l'identité de la personne [...] En effet, le fantôme figure substitutivement l'autre, il occupe, pour soi, la place du secret d'un

autre ; il manifeste qu'il y a dans l'autre (la mere pour l'enfant) un secret pour moi... Car l'autre- cet autre la- demeure radicalement l'énigme, il est lui-même insaisissable, incompréhensible, inexprimable. (37-38)

[El fantasma es un fenómeno familiar. El fantasma tiene una relación de parentesco con su víctima. El fantasma puede considerarse como el resto simbólico que regresa de alguien que ha muerto y que pertenece a la familia [...] El fantasma es la manifestación de un conflicto en las relaciones humanas. Hasta aquí, los objetos fantásticos que hemos estudiado han sido objetos del espacio exterior. El fantasma, en cambio, participa de la proyección, se encuentra mucho más relacionado con la identidad de las personas [...] En efecto, el fantasma es una figura que substituye al otro, ocupa el lugar del secreto del otro [...] ya que el otro se mantiene como un enigma, él es inaprensible, incomprendible, inexprimable.]

Me interesa por ello analizar la figura del fantasma en los cuentos fantásticos de Gorriti, debido a sus resonancias políticas e históricas, ya que el fantasma en estos cuentos problematiza la relación con el pasado histórico y con la alteridad, temas que son fundamentales para comprender la conformación de las identidades nacionales.

Uno de sus cuentos más antologados, "Quien escucha, su mal oye. Confidencia de una confidencia", fue escrito hacia 1864 e incluido en *Sueños y Realidades* (1865). Parte del atractivo de este cuento son los numerosos elementos góticos del cuento y su trama amorosa sacrilega, pero también el modo como la autora logra imbricar elementos de la narrativa fantástica gótica con el contexto político de la época. El protagonista del cuento es un conspirador político quien ve por un agujero de una puerta a una monja dedicada al ocultismo, una excéntrica, de quien se sospecha que ya ha muerto muchos años antes. De este modo, en este cuento se plantea la posibilidad de presenciar el pasado o de hacerlo presente, pero esta posibilidad que al principio es fuente de gozo y a la vez un placer prohibido, se vuelve una fuente de desdicha porque el conspirador termina enamorándose de una mujer inaccesible, de una visión del pasado. La mención de que el protagonista del relato es un conspirador es muy importante para comprender la trama porque por definición, un conspirador es un subversivo al orden, a la ley. Por tanto, la confidencia que le hace a la narradora posee también ese carácter transgresor o prohibido. Cito el inicio del cuento: "Conspiraba yo en una época no muy lejana y denunciado por los agentes del gobierno, vime precisado a ocultarme. Asilome un amigo, por supuesto en el pasaje más recóndito de su casa" (171). El conspirador es alojado en la habitación del abuelo de su amigo, quien ha muerto hace un buen tiempo. En esta habitación, el conspirador oye una voz femenina que viene de la estancia vecina y cuando pide información al esclavo de la casa, éste le dice que la habitación donde él está escondido tiene una puerta oculta que comunica al convento vecino porque el abuelo de su amigo tuvo amoríos con una monjita a la cual "la mefítica atmósfera del claustro llevó su alma a otra región" (173). Es decir, la monjita también ha muerto,

según el esclavo. Sin embargo, el conspirador puede escucharla y luego verla a través del agujero de la habitación que le sirve de refugio. El cuento plantea esta pregunta que nunca se resuelve, ¿qué es lo que ve el conspirador a través del agujero? ¿Una mujer, un fantasma o una alucinación?

Por otro lado, la monja trasgrede las reglas de la moral y la religión al tener amores con un hombre y por practicar el ocultismo, en vez de mantenerse fiel a Dios. La monja mediante prácticas ocultistas desea saber el paradero de su amante, a quien no ve hace un tiempo. Pone en trance a un hombre y éste empieza a ver visiones y ella le ordena que se las describa. Al final, el hombre en trance le dice a la monja que su amante ya está enamorado de otra. Así, los conocimientos y poderes ocultistas de la monja no le traen ningún beneficio, sólo sirven para hacerla desdichada. Este triste final de la monja se relaciona con el mismo título del cuento “Quien escucha su mal oye” que sirve de advertencia contra el deseo desmedido de saber o contra la curiosidad, ya que es el conspirador quien pronuncia la frase que da título al cuento y admite su error, su deseo de ver y oír más de lo que le estaba permitido. De improviso, el conspirador corta su narración, su confidencia al oír el pito del tren, lo cual lo hace abandonar la compañía de su interlocutora y correr a tomar el tren.

El pito del tren es una vuelta a la realidad, al ambiente político e histórico, el conspirador vuelve a su carrera política luego de este desvío sentimental y fantástico. El final del cuento anuncia que el conspirador está destinado a una vida a la deriva, sin rumbo fijo, a ser un perpetuo revolucionario contra el poder establecido, pero sin la posibilidad de alcanzar el lugar de la autoridad. Se nos dice que viajó a Italia a unirse a la revolución de Garibaldi, pero que fue arrestado aunque luego logró huir: “Evadióse, y ahora anda extraviado como una aguja en esos mundos de Dios” (181).

El conspirador es el representante de la otra historia, no oficial, sino subversiva. Así, el relato del conspirador, la confidencia, puede considerarse como un discurso alternativo al de la historia oficial, que es escrita, como se sabe, por los que detentan el poder político. Este cuento fantástico abre la posibilidad de que el discurso de los marginados y relegados del discurso oficial sea escuchada.

Michel de Certeau nos dice que el discurso de la historia se escribe teniendo muy en claro las fronteras entre el pasado y el presente. La historiografía se halla en el presente, que es el lugar del saber científico y de la práctica profesional, mientras que el pasado estudiado se halla en el lugar de la alteridad, y es considerado como un objeto pasivo e inerte. Para el discurso historiográfico no hay posibilidad de mezcla posible entre presente y pasado porque esto pondría en riesgo la objetividad del saber histórico (87). Por el contrario, en el cuento fantástico “Quien escucha, su mal oye” las fronteras entre pasado y presente se confunden o se vuelven ambiguas. La monja que el conspirador espía y desea puede considerarse como una aparición o espectro del pasado. La aparición del fantasma es la imagen de la pervivencia del pasado en el presente. Esta figura rompe la rigidez de las fronteras temporales y así el fantasma

puede ser considerado como un símbolo de la memoria frente al discurso histórico. Esto es aún más claro en el cuento de Gorriti “El emparedado” que puede calificarse sin ambigüedades como un cuento de fantasmas.

Este cuento se inicia en una velada en la que participan un par de lindas muchachas, su madre y dos venerables sacerdotes. Las muchachas, aburridas, deciden tocar el piano, la partitura en el atril se titula precisamente “coincidencia” pero la página está vacía y es este vacío el que motiva que uno de los sacerdotes decida llenarlo o suplirlo con su relato. Cito: “Era yo cura de S. y me había comprometido el de H. a predicar el sermón de su fiesta [...] Alarmado en fin por el escaso tiempo que me quedaba para hacer aquella composición, apenas llegó la noche, encerréme con llave y me puse a escribirla” (129).

Es significativo que el sacerdote indica la necesidad de estar solo porque es en el momento de la reflexión e introspección que el evento fantástico irrumpe. Nuestro sacerdote se encierra entonces en su celda para preparar su sermón, pero no recuerda una cita que quiere usar. Aquí hay una falla de la memoria: no recuerda en qué texto o de qué autor es la cita que necesita para su sermón y es entonces que ve el fantasma de un clérigo sentado frente a su escritorio. Cito:

Sentía pesada la cabeza, y mi mano por momentos se paralizaba sobre las páginas del libro. Eran las doce de la noche.

–No busquéis vuestra cita en Tertuliano, se encuentra en el capítulo octavo de las *Confesiones de San Agustín*.

Al escuchar aquel apóstrofe, levanté la cabeza, sorprendido y vi sentado delante de mí un clérigo.

Iba a preguntarle cómo había entrado, pues la puerta estaba con llave, cuando él, tendiendo hacia el fondo de la celda una mano demacrada y pálida, me dijo:

–Yo duermo allí.

A estas palabras hice un movimiento de asombro que me despertó. (129)

El clérigo pálido le indica a qué autor pertenece la cita que había olvidado (otro vacío-que se llena), enseguida el sacerdote despierta por la sorpresa y comprende que es un sueño. Pero en el cuento se marca el final del sueño pero no su inicio, de modo que los límites o bordes del sueño quedan indefinibles en el relato. El sueño es la “otra escena” en la cual es posible tener contacto con esta extraña presencia, el clérigo pálido. Tener contacto con el fantasma le permite al protagonista recobrar la memoria. Así, el sueño repara los fallos de la memoria que se dan en la vigilia. El sueño libera el dato reprimido, borrado, oculto, potencia la memoria y corrige los errores del consciente. En cierto modo, en este relato se muestra que es en los estados de semiconsciencia o de inconsciencia en los que se logra la verdad, mientras que en la vida consciente hay recuerdos falsos u olvidos, vacíos de la memoria. Cuando el sacerdote despierta, consulta los volúmenes de San Agustín y encuentra la cita que había estado buscando, en el mismo lugar que el fantasma le había dicho. Como nos dice el mismo protagonista: “El



sueño da algunas veces grande lucidez [...]” (130). Esta lucidez no viene de lo racional sino de su opuesto, del inconsciente, como diríamos hoy. Gorriti parece adelantarse a las nociones psicoanalíticas que se desarrollarán recién a fines de siglo. Pero hay más: tenemos que analizar la oposición entre el recuerdo falso y el correcto. El protagonista dice que buscaba la cita en Tertuliano, pero que la halló por consejo del fantasma en el libro octavo de San Agustín. Ahora bien, el libro octavo de las *Confesiones* de San Agustín trata de la lucha interior del santo entre el sacro mandato de Dios de mantener la castidad y sus inclinaciones a la lujuria y la concupiscencia. Entonces se ve claramente la relación tácita que el relato establece entre sueño, memoria y deseo o concupiscencia. El sueño revela algo que se reprime o se borra cuando se está despierto y es este desgarramiento o lucha interior entre virtud y pecado o entre castidad y lujuria. El sueño permite que aflore este recuerdo. Algo que complica aún más este relato y termina por darle un carácter insólito y siniestro es que después de que el narrador tiene este extraño sueño, se descubre que en la celda donde él había pasado la noche preparando su sermón, había una pared doble donde se encuentra el cadáver de un jesuita.

Nuestro jesuita emparedado, le dice “yo duermo allí”, es decir, así como la cita de San Agustín que puede ser olvidada para después ser recobrada, el fantasma dice que está durmiendo, no está muerto, sino que puede despertar en cualquier momento. Así que este clérigo que ha sido emparedado, desaparecido o suprimido se halla —usando de nuevo un vocabulario freudiano— en estado latente, en cualquier momento puede aflorar o manifestarse de nuevo, un retorno de lo reprimido. El descubrimiento del cadáver coincide con la posibilidad de un tiempo reversible: de un pasado que puede volverse presente y al mismo tiempo que el sueño muestra la posibilidad del presente conviviendo con el pasado o de vivos comunicándose con los muertos.

El narrador del cuento concluye: “¿No es verdad que mi fantástico sueño y la presencia de ese cadáver emparedado fueron una extraña coincidencia?” (130). El final del cuento muestra la coincidencia como hecho fantástico porque en este cuento, sueño y realidad “coinciden”, sus límites se vuelven borrosos o ambiguos. Pero no sólo sueño y realidad pierden sus fronteras claras sino como vimos antes, también los límites entre pasado y presente pierden su rigidez y se produce algo similar al “retorno de lo reprimido” en la práctica psicoanalítica.

Rosalba Campra recuerda que teóricos sobre lo fantástico como Louis Vax sostienen que las criaturas fantásticas como los vampiros, los monstruos y los fantasmas no pueden hablar, deben mantener silencio si se quiere que el efecto de lo pavoroso o extraño se mantenga. Es casi imposible que puedan tener el rol de narradores de relatos sin perder su efecto de extrañamiento o de lo siniestro.

La voz no sólo significa el cuerpo, sino el cuerpo comunicable. En el universo ficcional, el fantasma carece de voz, en cuanto la voz crearía una dimensión corporal... el otro, tanto históricamente como ficcionalmente, resulta afásico para los que lo juzgan a

partir de la propia realidad. Basta pensar, por el lado de la historia, en la actitud de los conquistadores respecto a los pobladores de América (o a cualquier otra empresa colonial). (144-145)

La comparación que hace Campra entre la posibilidad de que hablen las criaturas fantásticas y la que hablen los indios en las crónicas coloniales me parece significativa. Si bien Gorriti no rompe con las convenciones del género, ya que el fantasma no es el narrador del relato, sin embargo sí hay algo peculiar en este relato y es que el fantasma es el único que habla, sabemos las palabras del fantasma, no las del narrador-protagonista. Esto revela que lo que Gorriti hace en su cuento es permitir precisamente que la alteridad hable o tenga la palabra y que comunique la verdad del relato. Esta verdad está relacionada con el pecado de la lujuria, un pecado que el fantasma cometió en vida que tal vez esté relacionado con su terrible castigo, ser emparedado, pero también se muestra que esta voz de la alteridad puede ser rescatada y puede ser al fin ser escuchada, así como su cadáver puede salir por fin a la luz. Todo esto implica un restablecimiento de lo reprimido por la memoria. Pero quiero insistir que algo permanece secreto o inaccesible en el relato, por ejemplo no sabremos nunca cuál era la frase de San Agustín que el sacerdote no recordaba, y también ignoramos las causas por las cuales nuestro jesuita fue encarcelado entre dos paredes. El silencio del texto con respecto a estas dos interrogantes muestra que hay algo irreparablemente perdido de la memoria, una negatividad que se resiste a ser revelada.

Campra relaciona lo fantástico con lo exótico y sostiene que lo llamado “fantástico” no es más que en muchos casos, algo que está construido bajo normas distintas a la del sujeto observador; así, lo fantástico está sometido también al relativismo cultural:

Así hoy, cuando se habla de arquitectura fantástica, se trata, en última instancia, de nada más que de la sorpresa ante las realizaciones que responden a pautas culturales diversas; que escapan, por sus materiales o por su estilo, a los cánones arquitectónicos oficiales correspondientes a la experiencia del sujeto. Se catalogan entonces como fantásticas las arquitecturas espontáneas, exóticas, utópicas. (20)

Esto permite pensar en las relaciones entre la preocupación de Gorriti por los indios, los gauchos y los derechos de las mujeres y su interés por lo fantástico: todos estos temas de su literatura suponen un interés por lo otro o por las alteridades. Se diría que el interés por estos grupos sociales subalternos es un interés más bien ético y político mientras que su interés por lo fantástico es un interés por la alteridad pero desde un punto de vista más bien estético.

El cuento restituye la voz del otro que ha sido violentamente reprimida y que así adquiere un carácter reivindicador. De hecho este cuento muestra de modo implícito la posibilidad de tener otro modo de narrar el pasado, un pasado en el cual se incluyan

las voces subversivas, aquellas que trasgreden la ley y hablan sobre un deseo que se opone a una ley férrea. En donde frente a la linealidad e irreversibilidad de la historia, el sueño y la memoria terminan por mezclar pasado y presente. Esto nos demuestra que la revaloración de la memoria implica por un lado, rescatar la voz de los marginados y de los derrotados por la historia y por otro, poner en cuestión la escritura de la historia oficial.

En otros cuentos fantásticos de Gorriti, los espectros o fantasmas aparecen como víctimas de la historia latinoamericana reciente. En ellos, Gorriti presenta a la historia latinoamericana como una sucesión de tragedias sin fin, como una completa catástrofe y ruina. Así sucede en el caso de los cuentos “La novia del muerto”, “El fantasma del rencor” y “El pozo de Yocci”, los cuales son una muestra de los numerosos cuentos de Gorriti que están ambientados durante la Guerra Civil entre unitarios y federales. Es importante señalar que las guerras civiles en la narrativa de Gorriti no sólo tienen valor histórico o referencial, sino que también funcionan como metáfora de los conflictos ideológicos de las repúblicas latinoamericanas recién emancipadas. La Guerra Civil problematiza la alteridad, porque ésta plantea la contradicción o absurdo de que el enemigo, el ‘otro’ forma parte del mismo grupo, comunidad o nación así, pone en crisis la distinción entre aliados y enemigos. El hermano o el amigo se convierten en enemigos mortales disolviéndose de este modo los lazos sentimentales, políticos o ideales que antes los reunían y así se pone en crisis la identidad de los individuos y las naciones que entran en esta clase de conflicto.

A este respecto, Gorriti sostiene en su cuento “El pozo de Yocci” que los países latinoamericanos han caído en una espiral de guerras fratricidas porque han olvidado los ideales de unión y concordia que hicieron posible la independencia de España. Cito:

[...] los héroes de la Independencia, una vez coronada con el triunfo su generosa idea; conquistada la libertad, antes que pensar en cimentarla, uniendo sus esfuerzos, extraviáronse en celosas querellas; y arrastrando a la joven generación en pos de sus errores, devastaron con guerras fratricidas la patria que redimieran con su sangre. Olvidados de su antigua enseña: Unión y fraternidad, divididos por ruines intereses, devolviéronse odio por odio, exterminio por exterminio. (217)

Gorriti degrada la imagen idealizada de los héroes de la independencia y los presenta como villanos, al responsabilizarlos de la anarquía y las guerras fratricidas que se dieron luego de la independencia. La autora argentina no da una visión heroica de la historia latinoamericana, sino que la presenta como una sucesión de guerras civiles absurdas, provocadas por las ambiciones personales de su clase dominante. Gorriti nos presenta en estos cuentos fantásticos lo que Stephen Leopold llama “el lado disfórico de las ficciones fundacionales del siglo XIX latinoamericano” (212). Leopold sostiene que las ficciones fundacionales de esta época oscilan entre un lado eufórico especular

y otro lado disfórico-paranoico. El lado eufórico remarca los momentos de unión y de consolidación de las naciones postcoloniales, en la cual las poblaciones heterogéneas pueden contemplarse como una comunidad cohesionada por intereses, valores y proyectos comunes. El lado disfórico, en cambio, muestra la fractura o desintegración de esta imagen revelando la desintegración de la comunidad nacional (211). Es este lado más pesimista y trágico el que Gorriti analiza en sus cuentos fantásticos. En gran parte de ellos, los amantes tienen un final trágico, aciago, debido al contexto político, lo cual revela la contradicción u oposición entre proyectos individuales, sentimentales y los proyectos de nación o comunidad.

En “La novia del muerto” se nos narra el amor prohibido entre Horacio y Vital, jóvenes pertenecientes a bandos políticos distintos, Horacio es unitario y Vital es hija de un montonero federal. Horacio es una figura idealizada, un héroe apuesto y joven, cuyo amor todas las jóvenes unitarias ansían. Sin embargo, él se encuentra a escondidas con Vital, una hermosa joven quien pertenece al bando enemigo. Es de notar que pese a que Gorriti viene de una familia de unitarios, no estigmatiza ni degrada a los federales como lo hace Echeverría en “El matadero” (1839), sino que idealiza por igual a los representantes de ambos bandos. Cuando Horacio muere fusilado, Vital se vuelve una muerta en vida, la narradora nos dice que se vuelve “como un alma en pena”.

Desde ese día, Vital se volvió un ser fantástico que se deslizaba entre los vivientes como un alma en pena [...] jamás el sueño vino a cerrar sus ojos [...] interrumpía su perpetuo silencio exclamando con dulzura infinita: “¡Horacio!”

Y los años transcurrieron en nada su extraña existencia [...] su cabellera negra aún, pues el tiempo, cuya huella es tan profunda, ha pasado sin tocar ni con la extremidad de su ala, esa frente blanca y tersa, después de treinta años de demencia.

¡Ah! ¡Quién sabe si ese misterio que los hombres llaman con tanto error “locura”, no es muchas veces la visión anticipada de la eterna felicidad! (117)

Vital está detenida en el tiempo y si bien goza de una eterna juventud, también es cierto que está completamente separada del mundo. La existencia entera de Vital se convierte en un recordar incesante del amado y por ello, en un trabajo de duelo sin fin, es decir, un trauma irresoluble. 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. Sin embargo, Vital, a diferencia del resto de los mortales, tiene un anticipo de lo que es la eternidad porque para ella el tiempo se ha detenido; así, el trauma implica la posibilidad de escapar del tiempo histórico, lo cual para Gorriti constituye una forma de goce, o como la narradora dice, “una visión anticipada de la eterna felicidad”. Este trauma también puede leerse como un trauma



histórico-colectivo. En otras palabras, el duelo de Vital es el duelo de la patria, desgarrada por la Guerra Civil.

La figura del fantasma y del alma en pena son tropos que en este cuento se relacionan con un duelo histórico. La historia se presenta como un teatro de tragedias y como una perpetua nostalgia por el pasado, y esto a contracorriente de la narrativa del progreso que ya se pone en boga en este siglo. Por ello, como arguye Leopold, en este cuento así como los otros relatos de Gorriti ambientados en la guerra civil argentina pueden ser considerados dentro de la categoría de "Trauerspiel" o de teatro del duelo desarrollada por Walter Benjamin en su tratado sobre el drama barroco alemán. Esta categoría no sólo es aplicable al drama barroco, sino también al Romanticismo, como el mismo Benjamin lo señaló e incluso a las obras de vanguardia. El "Trauerspiel" muestra la historia profana como una historia de sufrimiento y de duelo, marcado por la decrepitud y corrupción de la política. Leopold compara el Trauerspiel o "teatro de duelo" con un rito colectivo que sirve de trabajo de duelo en el sentido freudiano. Mediante él, el espectador lamenta la muerte, pero también la supera, aguardando, quizás, la inmortalidad (14).

Un caso semejante a "La novia del muerto" se narra en "El fantasma del rencor". Se trata otra vez de la historia de un amor contrariado por la coyuntura histórica y política. Una joven se enamora de un joven de una facción política opuesta a la de su hermano y por ello, éste se opone a su unión, y hace que su familia impida su matrimonio. El enamorado de la joven se suicida y ella, desesperada, cae mortalmente enferma. Es sólo entonces que el hermano se arrepiente de su acción. Como nos dice el sacerdote narrador, el hermano de la joven "entregado a profundos remordimientos, deploraba amargamente la fatal locura que lo arrastró a causar tantos desastres". El sacerdote narrador recuerda cómo él le insta a la hermana moribunda a que perdone a su hermano Enrique por su mala acción y cómo ella, a pesar de que le dice que lo ha perdonado, deja entrever un rencor profundo por él. Cito:

—Pero hija mía, es necesario arrojar del corazón todo lo que pueda desagradar al Dios que va a recibiros en su seno: es preciso perdonar la dije.

—Padre lo he perdonado ya—respondió la moribunda—es mi hermano y mi amor fraternal nunca se ha desmentido. Mas en nombre del cielo, no me impongáis su presencia porque me daría la muerte!

Ese mal en efecto se llama rencor —la dije, con severidad. (131)

Este cuento subraya de nuevo una oposición trágica entre amor y política. El amor no sirve como medio para las alianzas políticas sino que reclama su propia autonomía frente a la política. Así se nos muestra el lado más siniestro tanto de la política como del amor, porque el relato muestra no sólo los estragos del fanatismo político, sino también el potencial destructivo de la pasión amorosa. Esto es claro cuando la hermana es incapaz de perdonar a su hermano y más bien lo maldice, en otras palabras, desea su muerte. En

el cuento, la joven moribunda luego de confesarse con el sacerdote, sufre un delirio donde exhorta a su hermano a no venir a verla o sino, lo amenaza con maldecirlo. Durante este delirio se revela su odio hacia su hermano, algo que ella no admitía conscientemente a su confesor. Lo sobrenatural del relato es que la protagonista ve lo que le sucede a su hermano a kilómetros de distancia, pero también se puede interpretar que ella ha sido la que ha espantado al caballo y provocado la caída de su hermano. La declaración de la moribunda de que su sudario blanco es el que ha espantado al caballo, es significativa; esto demuestra que ella ha desencadenado fuerzas irracionales que casi matan a su hermano. El fantasma es aquí la manifestación de las pasiones destructivas de la joven, de un conflicto entre hermano y hermana, pero que da paso al final a la reconciliación entre ambos. En este cuento, el fantasma no es tanto una criatura de ultratumba, sino la manifestación de un poder, de una fuerza siniestra de la protagonista.

El fantasma es, según los psicoanalistas Laplanche y Pontalis, la satisfacción alucinada del deseo. En "El fantasma del rencor" se ve esto claramente, porque la protagonista perdona a su hermano sólo después de imaginar su muerte o vengándose de modo imaginario de éste. Estaríamos pues frente a dos muertes, la muerte imaginaria del hermano y la muerte real de la hermana, lo que implica que el perdón sólo se da a costa de la muerte de ambos. Esto nos muestra que el perdón final entre ellos esconde una agresividad u hostilidad latente. Es significativo además que la hermana muera luego de dar su perdón, en otras palabras, es posible perdonar al hermano, pero sólo a condición de morir luego de ello. El cuento no abre la posibilidad de una vida juntos, de una reconciliación después de la cual ambos puedan convivir en armonía, sino que el cuento termina con la muerte de una de las partes en disputa. Por ello en este cuento fantástico se muestra el revés de las novelas fundacionales en las que, según Sommer, la trama romántica sirve como alegoría de la reunión o del consenso de las distintas tendencias políticas de un país. En los cuentos de Gorriti que tienen como trasfondo un ambiente de guerra civil, se muestra en cambio la ausencia absoluta del consenso político y cómo el amor o la trama romántica es más bien la que provoca y exaspera los antagonismos entre las distintas partes de la nación. A este respecto, el rol de las mujeres es ambiguo porque pueden ser consideradas como víctimas del contexto político y familiar, pero también pueden ser vistas como responsables de él. En otras palabras, al igual que lo fantástico que se define por su ambigüedad y por la multiplicidad de interpretaciones, el comportamiento de las mujeres en Gorriti también posee características semejantes, la ambigüedad y la ambivalencia. La inocencia o culpabilidad de las mujeres queda en suspenso o a juicio del lector. Para Masiello, las mujeres en la narrativa de Gorriti ponen en cuestión los discursos unitarios y federales, critican los conflictos regionales y urbanos y proponen una alternativa a la cultura oficial, escrita. Es por ello por lo que las mujeres engendran o producen espíritus, fantasmas y escenarios fantásticos porque mediante este recurso a lo fantástico, las mujeres recodifican los diversos reinos de la

experiencias (67). Esto sugiere que lo fantástico es un espacio de experimentación en la narrativa de Gorriti en el que ella puede proponer una historia alternativa a la historia oficial; una historia en la cual las diferencias políticas, como por ejemplo, la diferencia entre federales y unitarios que estructura mucho de sus cuentos fantásticos, dejan de tener validez. Mientras que el discurso oficial se obsesiona por marcar la distinción entre ambos bandos, Gorriti muestra más bien lo absurdo de tales diferencias políticas y muestra más bien la historia latinoamericana como una sucesión de tragedias sin fin. Se trata de una visión como la del *Trauerspiel* benjaminiano, es decir, una historia mundana sin redención donde todos los personajes son víctimas.

En “El pozo de Yocci” la visión fatalista de la historia es mucho más clara. Desde el inicio de este cuento, la narradora pone en escena conflictos familiares irresolubles y trágicos que son una alegoría de las batallas entre países y las guerras civiles que se dan en territorio americano luego de la independencia de España. Como nos dice la misma narradora: “en aquel divorcio de un mundo nuevo [...] en ese inmenso desquiciamiento de creencias y de instituciones, todos los intereses estaban encontrados, los vínculos disueltos; y en el seno de las familias ardía la misma discordia que en los campos de batalla” (204). Este cuento muestra la imposibilidad de construir un discurso de nación coherente y la dificultad de superar las contradicciones y conflictos que desgarran las naciones latinoamericanas recién independizadas. Esta representación de conflictos y tragedias familiares nos muestra el lado disfórico de las llamadas *family romances* o de las novelas fundacionales analizadas por Sommer. En este sentido, Leopold destaca el valor pedagógico de la representación de tragedias y conflictos de la nación porque éstas también contribuyen a la formación de las identidades nacionales. Más que ser una reconstrucción paranoica de la realidad, que muestra la distancia, el abismo que separa al sujeto con su patria fragmentada, la historia del sufrimiento tiene un momento de identificación importante porque agrupa a una comunidad en duelo que comparte sus frustraciones del pasado y su esperanza por el porvenir. Así, la historia del sufrimiento ve el otro lado, el más oscuro de las *family romances*, y nos ofrece la oportunidad de preguntarnos, quién es el otro, el enemigo que no permite el final feliz, el que no permite la construcción de la nación (14-15).

En “El pozo de Yocci” se nos muestra cómo el antagonista que no permite la unión feliz de los amantes es alguien que pertenece a la misma comunidad imaginada, usando el término de Benedict Anderson. Esta narración nos lleva a un callejón sin salida o una tragedia irresoluble puesto que las mujeres en este cuento parecen atrapadas en dos alternativas, ser traidoras a sus hermanos al enamorarse de un hombre que es un enemigo político o sino, corren el riesgo de cometer incesto. Este cuento está dividido en dos partes, la primera parte está ambientada durante las guerras independentistas y la segunda, veinticinco años después, en un ambiente de guerra civil en Argentina y de guerra entre Argentina y la Confederación Peruana-Boliviana. En la primera parte, la

narradora remarca la unión de grupos regionales y sociales muy distintos, cohesionados por los ideales de la libertad y fraternidad latinoamericanas. Sin embargo, también muestra el conflicto de identidad y de nacionalidad de Teodoro, un español americano que ha sido expulsado del hogar paterno por haber decidido pelear en el bando independentista. El drama de Teodoro se agudiza cuando, de regreso a su hogar, descubre a su hermana Isabel sosteniendo un idilio con un hombre del ejército español. Sintiendo deshonorado, Teodoro desafía a duelo al seductor de su hermana, pero éste logra huir. Entonces, Teodoro decide encontrar a su enemigo español en el campo de batalla y allí consumir su venganza. La primera parte de este relato se inicia precisamente, con la muerte de Teodoro, quien durante una batalla contra el ejército español logra limpiar su honra matando al novio de su hermana, aunque esto le cueste la vida. La segunda parte ocurre veinticinco años después, la narradora describe a la hermana de Teodoro, Isabel, a punto de morir, llena de melancolía y remordimiento por lo ocurrido hace más de dos décadas. La tragedia de Isabel se repite, con algunas variaciones, en su hija Aura, quien está prometida para casarse con Aguilar, un oficial del ejército del dictador Rosas, pero de la cual se enamora apasionadamente Fernando del Castro, un hombre del ejército contrario, de la Confederación peruano-boliviana. Al final del relato se descubre, que Fernando y Aura son hermanos, ya que Fernando fue abandonado por Isabel apenas nació. Así, Fernando del Campo es hermano de Aura y al mismo tiempo es un enemigo. El tema del incesto involuntario es recurrente en la narrativa de Gorriti y muestra la dificultad de determinar quién es el hermano o semejante y quien es el enemigo. Esta dificultad de definir la identidad del prójimo implica la dificultad de definir los límites o fronteras de una comunidad o nación y también la de definir quienes son los que pertenecen a ella. En el cuento también se muestra la infidelidad matrimonial de los caudillos y sus mujeres, lo cual evidencia la fragilidad de los lazos familiares. Así se ve que las instituciones familiar y nacional están continuamente amenazadas y que son por definición, frágiles, precarias, en contra de las ideas románticas de amor eterno e idealizado que son propias de la época. La madre de Aura, por ejemplo, abandonó a su hijo para seguir a un caudillo y carga durante toda su vida un profundo remordimiento por este acto. Al final ésta muere de “dolor maternal” como dice el brujo indio que la examina. La culpa de esta madre es causante de la tragedia, del amor prohibido de Aura y Fernando del Campo y de la muerte de la primera. Aura no revela a su esposo Aguilar el parentesco que la une con Fernando del Campo para tratar de esconder la culpa de su madre, pero sólo provoca con ello los celos de Aguilar y su muerte. Fernando del Campo acusa a su madre de su amor imposible por Aura y le dice que va a ir al infierno para maldecirla: “yo iré a buscarte hasta el infierno mismo para decirte, ¡maldita seas!” (265). Es decir, se anuncia una muerte sin perdón ni redención y un odio eterno a la madre.

Los pecados de los padres caen sobre los hijos y así la historia familiar y nacional parece ser una sucesión de venganzas y castigos. Este fatalismo también se ve reforzado



por el elemento fantástico de la trama: Aura recibe la profecía de un indio viejo quien le anuncia que va a morir asesinada cerca al pozo de Yocci, lo cual efectivamente ocurre casi al final del cuento. De nada sirve que Aura sepa de antemano esta predicción, ella no puede salvarse de la muerte, demostrándose así que el futuro ya está escrito y que es imposible cambiarlo. En otras palabras, los personajes parecen más víctimas de la historia que hacedores de ella. Por ello, la visión del futuro sólo puede ser terrible, como dice el mismo brujo indio a Aura; sondear, inquirir, querer saber el futuro es un deseo funesto porque éste se presenta como un abismo (232). Así, el futuro no sólo está predeterminado por el pasado, sino que es de antemano aciago.

Ninguno de los personajes que conforman el triángulo amoroso de este cuento sobrevive, incluso se podría decir que los tres personajes se destruyen entre ellos: Aguilar asesina a Aura pensando que ésta le ha sido infiel con Fernando del Campo, pero cuando descubre que Aura y Fernando son hermanos y que por tanto ha matado a una inocente, culpa a Fernando del Campo de su crimen y no descansa hasta darle muerte en batalla. Luego de matar a Fernando, Aguilar lleva una vida disoluta, seduciendo mujeres y deshonorándolas. Finalmente, Aura vuelve de entre los muertos para llevarse a su esposo y asesino Aguilar. Cito:

¡Heme aquí, esposo mío! Heme aquí, no rozagante y bella como al pie del altar, sino pálida y fría cual me puso tu primer beso... ¡Yo te echo de menos a mi lado, y quiero dormir en tus brazos el eterno sueño! ¡Ven!

Aguilar mudo de terror quiso huir; pero de repente se sintió envuelto en el velo azulado del fantasma. Unos labios yertos ahogaron en su boca un grito de espanto y un helado brazo estrechó su cuerpo, que rodó, precipitado en la negra profundidad del pozo. (273)

El fantasma de Aura es el recuerdo de un crimen, pero no sólo eso, sino que es un fantasma que está en busca de venganza. Aura vuelve del pasado para anular cualquier posibilidad de futuro de su verdugo. La invocación llena de amor de Aura a su esposo no oculta el hecho de que su deseo de reunirse con él, de tenerlo a su lado, implica condenar a su esposo a la muerte. La unión final de los amantes en este cuento es una inversión siniestra y maléfica de las tramas románticas de la época. Aura no sacrifica su vida para salvar la de su esposo, sino que por el contrario, sacrifica la vida de su esposo para poder tenerlo junto a ella en la ultratumba. Así, Aura pasa de ser un personaje angelical y puro a tener como fantasma cualidades casi demoníacas. Esta transformación final de Aura es trágica porque muestra cómo un ser inocente y dulce como ella termina participando de esa espiral de venganza y muerte que domina a los personajes masculinos del cuento. Esto implica que el mundo de la ultratumba también está dominado por leyes tan funestas como las del mundo de los vivos y que por tanto no hay escape a la venganza y no existe en la ultratumba ni redención, ni perdón. Así, la figura del fantasma en este relato tiene mucho en común con la figura del demonio,

que en el caso de la narrativa de Gorriti está relacionada con el caos y lo irracional.

El demonio figura prominentemente en “La visita infernal” donde la autora nos ofrece una visión diabólica de la política. La protagonista es la hermana de la narradora. En este cuento, una joven mujer recibe en su noche de boda, la visita de un hombre de aspecto aterrador. Ella se despierta muy asustada y se da cuenta que es un sueño. Entonces, la joven novia susurra al oído de su prometido que aquel hombre que la visitó era el demonio. Hay una elipse en el cuento, la narradora nos dice que muchos años después esta misma mujer, ya de mediana edad, envejecida, encuentra al mismo hombre en la calle. Aterrada, pregunta al primer transeúnte que ve quién es ese señor. El interpelado le dice, palideciendo: “Es el demonio. El me arrancó de mi pacífica morada para llevarme a palacio y hacerme a la fuerza presidente. He aquí los ministros que vienen buscarme [...] El hombre a quien mi hermana interrogaba, era un loco.” (325)

En este cuento, la realidad política aparece como trasfondo de la trama fantástica. Es interesante notar que lo político se relaciona con el demonio y la locura, porque es el loco quien introduce en el relato esta alusión a la política. Que la mujer y el loco vean al demonio implica una identificación entre ambos personajes. Esta asociación de la mujer con la locura o con la sinrazón es un leitmotiv en la narrativa de Gorriti. En “La influencia de un mal deseo”, por ejemplo, un personaje masculino critica a la narradora por ser muy supersticiosa y por incitar a sus conocidos a creer en embrujos, maldiciones y conjuros. En “La visita infernal”, el demonio aparece primero en la juventud de la protagonista en el día de su boda, producto aparentemente de una pesadilla y luego vuelve a aparecer muchos años después, ahora en la calle. La recurrencia o repetición muestra que el demonio que la mujer pensaba que era sólo un sueño se vuelve realidad años más tarde. Esto indica una actitud pesimista en la narración, como si en la edad madura la protagonista recibiera la confirmación o realización de sus más secretas ansiedades y temores. El demonio también se aparece al demente quien dice que se le quiere hacer presidente por la fuerza. Este detalle aparentemente jocoso nos muestra primero que lo irracional y lo demoníaco se encuentran en la realidad y no sólo en los sueños. Este cuento parece sugerir que es el demonio quien toma las decisiones en la política de los países latinoamericanos y obliga a los locos a tomar el cargo más alto de las naciones, es decir, ser presidentes. Así, el cuento propone que los poderes irracionales y maléficos son los que controlan la política en Latinoamérica. Esto sirve de complemento a la visión trágica de la historia latinoamericana que la autora presenta en los cuentos anteriores. Tanto en los cuentos de fantasmas y en éste se marcan los núcleos problemáticos y se establece una relación conflictiva entre individuo y sociedad; esto explica el carácter subversivo de estos cuentos, pues en todos ellos los personajes aparecen como trasgresores de las leyes sociales, las cuales aparecen como irracionales o sometidas a mecanismos más primitivos como la venganza o la guerra civil.

En conclusión, los fantasmas en los cuentos de Gorriti muestran el lado más siniestro y problemático de las grandes narrativas históricas nacionales, porque en ellos





afloran las heterogeneidades que rompen con los intentos de unificar o de homogenizar la nación. Los cuentos fantásticos de Gorriti muestran el momento en que se pone en crisis la distinción entre pasado y presente y se da el retorno de lo reprimido por el discurso histórico oficial, que son las voces disidentes o subversivas de los grandes proyectos nacionales. Esto también nos invita a reflexionar acerca de los fines del discurso histórico: si la labor de la historia es recordar para aprender del pasado y que los sucesos funestos no se repitan, los fantasmas en estos cuentos instauran, por el contrario, una estructura traumática en la que los personajes no pueden reconciliarse con el pasado o están inevitablemente condenados a repetirlo. La memoria en estos cuentos se relaciona con el trauma, revela las heridas sin curar de los procesos históricos que han sido acallados o reprimidos. Estos traumas históricos dificultan la conformación de la patria-nación y la del individuo. Sin embargo también poseen un valor catártico y un carácter reivindicatorio de los olvidados o suprimidos por la historia oficial. En esto reside, a mi juicio, la importancia de la narrativa fantástica de Gorriti frente a otras obras y escritores de su época. Los relatos fantásticos de Gorriti nos ofrecen una visión alternativa de la historia que merece ser puesta en diálogo con la de los autores canónicos de la época para enriquecer así nuestra visión de la historia latinoamericana en el siglo XIX.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Campra, Rosalba. *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Roma: Carocci, 2000.
- Certeau, Michel de. *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Paris: Gallimard, 2002.
- Fleming, Leonor. "Introducción". *El pozo de Yocci y otros relatos*. Juana Manuela Gorriti. Madrid: Cátedra, 2010.
- Gorriti, Juana Manuela. *El pozo de Yocci y otros relatos*. Madrid: Cátedra, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Panoramas de la Vida y Misceláneas*. Salta: Fundación del Banco del Noroeste Coop. Ltda, 1992.
- Grivel, Charles. *Le Fantastique*. Mannheim: Mannheim Analytica, 1983.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981.
- Laplanche, Jean y J. B. Pontalis. *Fantasme originaire, Fantasme des origines, Origines du fantasme*. Paris: Hachette, 1985.
- Leopold, Stephen. "Introducción: ¿y cómo se escribe la Independencia?" *Escribiendo la independencia. Perspectivas poscoloniales sobre la literatura hispanoamericana siglo XIX*. Robert Folger y Stephen Leopold. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2010.
- \_\_\_\_\_. "Entrenamiento building y Trauerarbeit. Asimilación, melancolía y tiempo mesiánico en *Maria* de Jorge Isaacs". *Escribiendo la independencia. Perspectivas poscoloniales sobre la literatura hispanoamericana siglo XIX*. Robert Folger y Stephen Leopold. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2010.

- Masiello, Francine. *Between Civilization and Barbarism*.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*.
- Urraca, Beatriz. "Juana Manuela Gorriti and the Persistence of Memory". *Latin American Research Review* 34/1 (1999): 151-173.



