



Sueños y realidades góticas: excesos y espectros del terror rosista en algunos relatos de Juana Manuela Gorriti

Marcos Seifert¹

UBA – CONICET

marcseifert19@gmail.com

Resumen: La insistencia de ciertos relatos de Juana Manuela Gorriti en volver al período histórico dominado políticamente por la figura de Juan Manuel de Rosas converge en algunos casos con una inclinación a incorporar elementos de la tradición literaria gótica. Para representar los excesos de la política, la autora apela a los recursos de una estética también excesiva. Indagaremos la particularidad de esta articulación en la que el gótico puede entenderse como matriz que permite dar cuenta de identidades y prácticas vinculadas a lo político y lo social. Para ello nos concentraremos en las implicaciones de la juntura entre gótico y política en los relatos “El Lucero del Manantial”, “El guante negro” y “La hija del mashorquero” publicados en *Sueños y realidades* de 1865. En el primero focalizaremos el modo en que la ficción gótica toma sentido en relación con la incorporación del material histórico. En los otros dos relatos nos concentraremos fundamentalmente en la conjugación del gótico con otra forma genérica también atravesada por el exceso: el melodrama.

Palabras clave: Juana Manuela Gorriti- Gótico- Política – Espectros – Melodrama

Abstract: The insistence of certain stories of Juana Manuela Gorriti in returning to a historical period politically dominated by the figure of Juan Manuel de Rosas converges in some cases with a tendency to incorporate elements of the Gothic literary tradition. To represent the excesses of politics, the author appeals to the

¹ **Marcos Seifert** es Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Integra el grupo de investigación UBACyT “Formas del terror en la literatura argentina” y se encuentra actualmente cursando el doctorado en Letras en la UBA como becario doctoral del CONICET. Su proyecto de tesis se centra en las formas de extranjería en la literatura argentina contemporánea.

resources of an excessive aesthetics. We explore the peculiarity of this articulation where the Gothic can be understood as a matrix that allows to account for identities and practices related to political and social issues. To do this the author focuses on the implications of the articulation between the Gothic and politics in the stories " El Lucero del Manantial", "El guante negro" and "La hija del mashorquero" published in *Sueños y Realidades* in 1865. In the first example the focus is on how Gothic fiction acquires sense when incorporating historical material. In the other two stories we deal primarily with the combination of Gothic with another genre also marked by excess: melodrama.

Key words: Juana Manuela Gorriti – Gothic – Politics – Especters – Melodrama

Si bien la presencia de estrategias de la literatura gótica en los relatos de Juana Manuela Gorriti no ha pasado inadvertida², no se ha hecho aún un abordaje particular del estrecho vínculo de estos recursos con la representación de la violencia y el terror político que se hace en sus textos. Las apariciones, las figuras monstruosas y las pesadillas son algunos de los elementos del gótico puestos en juego por Gorriti, por ejemplo, en varios de sus textos vinculados a la representación del período rosista (la mayoría publicados en *Sueños y realidades* en 1865). Allí, las mujeres víctimas del terror político aparecen convertidas en espectros que deambulan entre las ruinas (“El Lucero del Manantial”, “El guante negro”), mientras que Rosas y su entorno son sanguinarios monstruos políticos (“La hija del mashorquero”, “El Lucero del Manantial”). La autora hace uso de una estética del exceso para hablar de otro exceso: el que se comete desde la política. Mi objetivo no es dar cuenta de la reescritura de los motivos presentes en las ficciones fundantes del género (H. Walpole, M. Lewis, A. Radcliffe), sino entender, a los fines del análisis, lo gótico como matriz, como molde que propone una organización de bienes culturales, identidades e imaginarios sociales de una época y posibilita, desde su forma, trasuntar deseos, ansiedades, miedos que muchas veces son indecibles si no es través de cierto “disfraz”. Así entendido, el gótico permite dar cuenta de contradicciones, cruces de límites, interpenetración de opuestos que involucran lo social y político (esto se puede ver, por ejemplo, en “la fascinación del mal” de la construcción de un Rosas que suscita simultáneamente deseo y rechazo). Sin pretensiones de exhaustividad a la hora de señalar la presencia de los motivos góticos en la escritura de Gorriti, el presente texto expondrá, en primer lugar, las implicaciones de los usos de los motivos de la ficción gótica que hace la autora en relación a la incorporación de materiales de la historia reciente en el relato “El lucero del Manantial”. En segundo lugar, se focalizarán los textos “La hija del mashorquero” y “El guante

² Cf. Batticuore, Graciela. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa, 2005. Castro, Andrea. *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862- 1910)*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2002. Cortázar, Julio. “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Obra Crítica/3*. Madrid: Alfaguara, 1994.

negro” a partir del melodrama y el gótico en tanto formas genéricas que ponen en primer plano lo excesivo.

Ficción, historia e imaginaria gótica en “El Lucero del Manantial”

El relato “El Lucero del Manantial” se abre con la impronta de la leyenda. De la descripción de un panorama autóctono se pasa a la interpelación al “viajero del Plata” acerca de su conocimiento de la historia de María, cuyo recuerdo “vive todavía en las tradiciones del Sur” (291). Se presenta a María como una figura mítica cuya voz hace arrodillar a los pastores quienes la escuchan como “la voz de algún ángel extraviado en el espacio”. Este inicio plantea, entonces, el cruce de la retórica de la leyenda con la referencialidad histórica de circunscribirse, como se señala en el subtítulo, a un “Episodio de la dictadura de Don Juan Manuel de Rosas”. La ficción recurre al hecho histórico para instalar sobre su base el origen de una leyenda: la conexión entre el pasado y el presente a través de una mujer espectral. Resulta relevante, también, señalar el lugar en donde se sitúa este comienzo: “en los últimos confines de la frontera del Sur”, “entre los muros de un fuerte medio arruinado” (292). La ruina, esta vez, no es aquella de una infancia utópica condensada en los restos del castillo de Miraflores que encontramos en Guby Amaya (1850) (Batticuore 289). Esta ruina fronteriza, en lugar de disparar la nostalgia de un pasado feliz, tiene más bien una funcionalidad gótica: resaltar la visión del pasado como un espacio poblado de espectros que acechan el presente (Punter y Byron *The Gothic* 15). A diferencia de la zona patria, imagen de un pasado feliz irrecuperable, las ruinas del fuerte fronterizo funcionan, más bien, asociando en sí “la idea del sueño, la vuelta al pasado y el horror sublime del recuerdo de los que no están muertos del todo” (Sánchez-Verdejo Pérez 10). La ruina es, en este caso, el escenario mortuorio de un ánima en pena que deambula como testigo y víctima del terror político.

En el siguiente capítulo, un sueño de María nos instala en un escenario terrorífico que es también la escena de arrebatos amorosos que culmina con un gesto de violencia brutal: el desconocido que irrumpe en sus sueños besa a la joven virginal y luego le arranca el corazón al que parte con su puñal. La

tentación pasional hiperbólica de la mujer se produce en un espacio onírico también construido desde una imaginación del exceso con “arroyos de sangre” y repleto de “cadáveres degollados”. El texto revelará más adelante que el desconocido del sueño de María no es otro que Juan Manuel de Rosas. Su figura queda construida en una amalgama de seducción y maldad, un “arcángel maldito” que puede cautivar, pero también dañar. Si bien no se representa a Rosas como un vampiro puede tenerse en cuenta que esta combinación entre violencia y erotismo de la escena funciona de forma similar a la de Drácula cuando hace penetrar sus colmillos en un cuello femenino. El deseo prohibido invade el sueño del personaje femenino investido en el horror y la violencia. Mario Praz en su libro *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (1969) aborda las formas que adquiere la pasión por lo demoníaco en la literatura del siglo XIX e identifica como inicio de ese encanto a la caracterización de Satanás que hace Milton en su *Paraíso perdido*. Gracias a su elaboración, esta figura integra el imaginario moderno. Praz titula un capítulo de su libro “La metamorfosis de Satanás”, donde recorre su transformación de figura negativa a héroe positivo. En el siglo XIX, luego del cambio que se produce a partir del Satanás de Milton en el siglo anterior, su imagen adquiere rebeldía a partir de los textos de Byron. Se le atribuye a Satanás la dimensión de un “ultra-hombre” que está por encima y, al mismo tiempo, por debajo de los demás hombres” (Borghesi 2003).

El Rosas del relato de Gorriti entrevera este imaginario gótico-romántico de una figura demoníaca que resalta por su belleza y atracción con las representaciones del tirano monstruoso que circulaba en las páginas de la prensa opositora desde Montevideo durante el régimen rosista. Gabo Ferro, en su libro *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas* (2008) exhibe, por ejemplo, los modos de representación monstruosa del gobernador de Buenos Aires y sus aliados en *El grito argentino* y *Muera Rosas!* Es significativo, también, cotejar esta representación que hace Gorriti con la que hace Mármol en *Amalia* en el capítulo “Un vaso de sangre”:

La puerta vidriera del rancho daba al Oriente, y los vidrios estaban cubiertos por cortinas de coco punzó. El sol estaba levantándose entre su radiante pabellón de grana; y sus rayos quebrándose en los vidrios de la puerta, y su luz, tomando el color de las cortinas, venía a reflejar con él en el agua del vaso un color de sangre y fuego. Este fenómeno de óptica llevó el terror a la imaginación de los secretarios, que, herida por la idea que acababan de comprender en Rosas, al mandar las clasificaciones a su hermana política, les hizo creer que el agua se había convertido en sangre, y súbitamente se pararon pálidos como la muerte. La óptica y su imaginación, sin embargo, se habían combinado para representar, bajo el prisma de una ilusión, la verdad terrible de ese momento. Sí; porque en ese momento bebía sangre, sudaba sangre y respiraba sangre; concertaba en su mente, y disponía los primeros pasos de las degollaciones que debían bien pronto bañar en sangre a la infeliz Buenos Aires. (259)

Por un lado, un efecto óptico momentáneo y sugerente que revela una “verdad”; por otro, una estética del exceso que apela al territorio de los sueños para dar asidero a una representación hiperbólica de la monstruosidad rosista. Queda expuesta con claridad en estos pasajes la distancia de parámetros estéticos para representar el terror del rosismo. Tales decisiones divergentes quedan justificadas a la luz de las distintas relaciones entre política, historia y ficción que comprometen los textos de cada uno de los autores. En *Amalia* el relato de los sucesos del año 40 en la Buenos Aires rosista da pie a una articulación entre ficción y política que permite reforzar la eficacia de la propaganda. Mientras que Mármol experimenta como problema el cruce entre ficción y política y decide suspender la publicación del folletín después de Caseros tanto en *La Semana* como posteriormente en su reedición en el periódico *El Paraná* (Laera 99), Gorriti, dada la distancia temporal efectiva entre sus ficciones y los acontecimientos históricos, en lugar de temer una posible perturbación de la actualidad política a partir de su representación del pasado, apela a los distintos materiales que la historia reciente le ofrece para estetizarlos y resaltar los contrastes y conflictos de esas “luchas fratricidas”.

El encuentro terrible con la figura seductora del tirano que se produce en “El Lucero del Manantial” no se limita al territorio onírico. En el siguiente

capítulo, María cabalga un “fugoso potro robado a las numerosas manadas de los salvajes” que se le vuelve incontrolable y la lleva hacia un terrorífico “bosque negro” donde es salvada por el “fantasma de su sangriento sueño” (297). En el tránsito del sueño a la realidad, si bien el paisaje del encuentro amoroso ya no condensa el horror infernal, se mantiene, sin embargo, un escenario lúgubre y amenazante: “su terror crecía a la vista de un bosque negro que terminaba el horizonte, y entre cuyo ramaje el miedo dibujaba sombras confusas que se agitaban” (297).

El lugar de centralidad que adquiere el sueño terrible de María coincide con la visibilidad que alcanza lo pesadillesco a nivel iconográfico hacia el siglo XVIII en dos cuadros próximos temporalmente a la Revolución Francesa: *The Nightmare* de Henry Fuseli (1781) y *El sueño de la razón produce monstruos* (grabado de la serie “Los caprichos”, 1799) de Goya (Amícola 98). Sin bien no se pretende asociar un supuesto conocimiento por parte de Gorriti del cuadro de Fuseli que la haya llevado a recurrir a tales motivos en su relato, es necesario señalar la convergencia de recursos a la hora de la representación de las capas y deseos más profundos del sujeto. En el caso del cuadro de Fuseli los elementos coincidentes con la pesadilla del personaje de Gorriti son varios. *The nightmare* exhibe una mujer dormida que aparece poseída por un íncubo que oprime su pecho, en segundo plano un caballo fantasmal contempla la escena. Erotismo, horror y satanismo se conjugan de manera similar que en el relato de la escritora argentina. Si obras como las de Goya y Fuseli ponen en escena un momento de invasión de lo íntimo como evocación pre-freudiana de un inconsciente que recoge aquello que el discurso de la razón expulsa (Amícola 98), Gorriti a su vez se apropia de este imaginario para ficcionalizar deseos prohibidos inexpresables que desarman las dicotomías del discurso público³. La apelación a los símbolos y elementos góticos se acomodan en función a una elección del referente histórico que adquiere significados particulares para la época de publicación de

³ El cotejo con el cuadro de Fuseli es pertinente ya que también hay en juego allí una representación de las tensiones sociales y políticas, que sufría Inglaterra, causadas fundamentalmente por la Guerra de Independencia americana. *La pesadilla* condensa la sensación de angustia y opresión que se generó en la élite gobernante inglesa. A. Boime, *Historia social del arte moderno. 1. El arte en la época de la Revolución, 1750-1800*, Madrid, Alianza, 1994

los relatos, ya que el pasado rosista que se revisita aún no está tan lejano en el tiempo. La refuncionalización produce la combinatoria de los sentidos de la tradición romántica y gótica junto a otros sentidos que les da el contexto. Por ejemplo, el caballo que lleva a la heroína hasta el encuentro con el hombre del sueño puede relacionarse con la interpretación que conecta el inglés *nightmare* con su significado “yegua de la noche” que se halla en un verso de Shakespeare (Borges 1980) y, con el animal espectral de Fuseli, pero también se trata de un pasaje de frontera de una mujer en un caballo que evoca en su diferencia el cruce de cautiva que rapta el indio.

De repente el fogoso potro robado a las numerosas manadas de los salvajes, aspirando con rabioso deleite las magnéticas emanaciones que el viento traía de su agreste patria, sacudió su larga crin, mordió el freno y [...] partió veloz como una flecha saltando zanjas y bebiendo el espacio.

María, pálida de espanto, vióse arrebatarse lejos del límite cristiano...

De improviso vibró en el aire un silbido extraño [...] y el caballo embolado por una mano invisible se abatió sobre sí mismo a tiempo que la joven se deslizaba al suelo sin sentido.

Al volver en sí, se encontró reclinada en los brazos de un hombre y con la mejilla apoyada en su pecho (Gorriti 297).

Si bien se ve arrastrada por el ímpetu animal, la mujer en este caso no es trasladada como objeto ya que puede advertirse, como lo hacen Marcela Castro y Silvia Jurovietzky, un desplazamiento del erotismo del sujeto a la escena y las acciones del caballo:

El caballo realiza simbólicamente las acciones de la mujer, a quien Gorriti no le hace asumir plenamente el erotismo que la escena propone y que se despliega también en el vocabulario (fogoso, aspirando, rabioso deleite, etc.) (146).

Es significativo ese cruce que hace María del “límite cristiano”, ya que ese desplazamiento no sólo implica traspasar los bordes de la civilización para su encuentro en territorio bárbaro con el monstruo seductor de su pesadilla, sino que condensa también la transgresión de las normas morales y sociales en sus encuentros furtivos con Rosas. La disolución de las fronteras entre el sueño y la realidad conducen también a la infracción de los límites políticos, familiares y sexuales. Una característica central del género gótico es el lugar que ocupa la mujer en tanto figura atrapada en la contradicción de presiones sociales e impulsos individuales (Hogle 9). María y otras heroínas de otros relatos de Gorriti, como “La hija del mashorquero” comparten con las protagonistas femeninas de la tradición gótica la búsqueda de una salida o algún tipo de liberación ante los excesos de la dominación masculina. En el caso de Gorriti, la dominación doméstica no se ve espacializada en castillos o mazmorras lúgubres que encierran a la mujer, sino que la opresión toma forma, más bien, en las lealtades familiares y políticas que acorralan las pasiones.

Luego de narrar las visitas nocturnas de Rosas, el relato da un salto temporal de diez años en el que nos encontramos con María y su hijo, fruto de esos encuentros. El desenlace trágico se impulsa por el asesinato del padre adoptivo del chico en la Legislatura después de votar en contra de dar a Rosas la facultad de reunir todos los poderes del Estado. El niño presencia el acto y pretende vengar esta muerte. Rosas lo arresta y lo manda a fusilar desoyendo los ruegos de su madre. El relato se estructura de manera que la transgresión del pasado se vuelve un secreto que acecha el presente. La invasión del espacio íntimo que conlleva la escena en que Rosas entra por la noche al cuarto de María es indicio de la penetración de la esfera pública sobre la privada, la incursión de fuerzas políticas disruptivas sobre el espacio familiar. El recurso gótico del secreto familiar funciona a partir de un crimen o violación del pasado que retorna y amenaza la disolución de la familia. La tragedia no se propicia sólo por el accionar del terror político rosista que produce la muerte de la figura paterna adoptiva, sino que toma forma a través de un hijo que ataca a su verdadero padre sin saberlo y que, finalmente es mandado a fusilar por él. Resulta significativo

para la comprensión del relato observar la impronta gótica que adquiere el texto en la representación de la familia donde las transgresiones tienen consecuencias en un nivel transgeneracional. Como señala Dani Cavallaro en su libro *The Gothic Vision*,

Family secrets are passed on unknowingly to children by both blood relatives and figuratively parental cultural structures. The children, in turn, are not conscious that this is the case. Such encrypted secrets come to form volume upon volume of an unspoken history counterpointed by the theme of infantile sacrifice (141).

Así como es observable la convivencia, al comienzo del relato, entre algunas marcas de referencialidad histórica y una búsqueda del poder evocador de lo remoto y lo impreciso que otorga al texto un tono de leyenda⁴, podemos ver también en el uso ficcional que se le da al episodio del asesinato de Maza⁵ que actúa como marco para narrar la desmesura de las pasiones, el terror, las pesadillas y el poder de fascinación perversa de la figura de Rosas. Lo político-histórico deviene espectáculo por medio de su escenificación ficcional. Gorriti desplaza de la historia reciente al pasado rosista para posicionarlo en un lugar ficcional capaz de producir fantasmas y leyendas para el presente.

Hacia el final, el relato vuelve a situarnos en el espacio fronterizo de las ruinas:

Mucho tiempo hacía que el antiguo fuerte de la Pampa era ya sólo un montón de escombros ennegrecidos por el humo del incendio. Los indios en una salida lo habían quemado, asesinando al viejo comandante con toda la guarnición. Desde entonces el doble silencio de la muerte y del abandono reinó en torno de aquellos muros y el terror supersticioso que inspiran las ruinas apartó de allí los pasos del viajero (314).

⁴ Esta característica ya fue observada por el colombiano Torres Caicedo quien señala en *La Revista de Buenos Aires* en 1863 que el texto “recuerda las leyendas y baladas de la severa y melancólica Escocia” (“La señora Juana Manuela Gorriti” 103).

⁵ “Las secuencias narrativas de este relato (asesinato del padre, fusilamiento del hijo, pedido de clemencia) así como también el significativo nombre de “Manuel”, recuerdan las circunstancias del crimen de Manuel Vicente Maza. Este personaje es asesinado cuando se encontraba escribiendo una carta a Rosas, pidiendo clemencia por su hijo Ramón que sería fusilado por conspirar contra el gobierno.

Es preciso notar también que la tergiversación de las distancias temporales que implica esta representación de las ruinas se sostiene sobre los despojos de un pasado aún cercano y, a la vez, sobre un escenario contemporáneo, el de la guerra “defensiva” con los indios. Así como el género gótico nace de una recreación del pasado medieval por parte de Horace Walpole (Amícola 36), Gorriti manipula el material histórico y construye sobre sus cimientos ruinas y leyendas que no tienen más que unas décadas o menos de antigüedad⁶. Sin embargo, este tiempo transcurrido será el suficiente para que las imágenes góticas articuladas a partir del terror rosista produzcan en cierta medida una lectura placentera en su terror. Entender la ficcionalización del accionar político terrorífico del rosismo en clave gótica implica evaluarlo a la luz del concepto de lo sublime de Burke⁷ ya que su búsqueda como efecto de recepción ha sido excitar ideas de peligro y dolor excluyendo cualquier amenaza real. Así como Mármol con *Amalia* hace un uso político de la ficción (Laera 2004), Gorriti en sus relatos hace un uso ficcional de la historia. La de Gorriti también sería entonces una “ficción calculada” que en lugar de transformar la política en historia convierte la historia en material ficcional. El tratamiento que hace Gorriti de la historia a partir de una estética de la artificialidad y el exceso puede pensarse mejor, no tanto como en su potencialidad de denuncia sobre los horrores y crímenes históricos, sino, más bien, como una reelaboración que extrae del pasado un entretenimiento estético. Si la fundación del gótico tiene que ver con la conciencia de época de que lo fantasmal se ha vuelto un artículo de consumo (Amícola 44) la operación de Gorriti se produce en un marco de reflexiones y reclamos que apuntan a fomentar la *industria cultural* (Batticuore 287, el subrayado es de la autora). Mientras que, por un lado, tenemos el movimiento de la prensa encabezado por Vicente Quesada que, en su carácter de director de *La Revista de Buenos Aires*, se encargó de llevar adelante las estrategias publicitarias para ubicar el libro de Gorriti como parte de una

⁶ Antes de la publicación en el libro *Sueños y realidades* de 1865, “El Lucero de Manantial” había sido publicado en 1861 en *La Revista del Paraná* dirigida por Vicente Quesada.

⁷ Burke, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), Madrid, Tecnos, 1987.

incipiente “biblioteca argentina” que fuera representativa para lectores europeos; por otro, tenemos el trabajo de los relatos que hacen un uso calculado de la historia política para redirigirla transfigurada en tanto atracción hacia un público lector de ficciones en vías de crecimiento y diversificación.

Imaginación gótica y melodramática en “El guante negro” y “La hija del mashorquero”

Como asegura Graciela Batticuore, la narrativa de Gorriti exhibe su destreza para la combinatoria de diversos géneros: “el énfasis de la tragedia con la intensidad del melodrama, el suspenso del folletín con el poder sugestivo e inquietante del fantástico” (297). Lo que nos interesa destacar de esta articulación de variantes genéricas es la elección de recursos que tienden a construir una retórica del exceso para narrar pasiones éticas, políticas y amorosas siempre radicales. En esta preferencia por lo excesivo otra forma que puede acompañar al gótico en la tendencia a poner en el centro la intensidad y el efectismo es el melodrama. Tanto la imaginación gótica como la melodramática ofrecen un andamiaje de estrategias de representación que hacen hincapié en la narración del desborde de emociones. Esta estética constituye para Gorriti la respuesta a la pregunta sobre cómo narrar el período rosista. Una retórica excesiva para una política monstruosa.

La consideración del cruce genérico es posible en tanto se tiene en cuenta la relación entre el texto y el género, no como una pertenencia, sino como una participación. Derrida señala que la hibridación genérica es inevitable; por lo tanto, ningún texto pertenece a un género sino que participa de algunos o muchos (1986). La importancia del melodrama y el gótico en los relatos de Gorriti sobre el terror rosista estriba en que ambos géneros tienen en común, como señala Peter Brooks en *The Melodramatic Imagination* (1995), su preocupación acerca del Mal como una fuerza irreductible que constantemente amenaza con estallar (6).

En “El guante negro” se narra la historia de un triángulo amoroso integrado por Isabel, una unitaria, Wenceslao, un federal y Manuela Rosas. Isabel, al enamorarse de Wenceslao, traiciona la memoria de su padre, ejecutado

por las tropas federales. Sin embargo, cuando descubre que su amado guarda el “guante negro” de Manuela le exige como prueba de su amor que se enliste en las filas de los unitarios. Esta traición política y familiar por parte de Wenceslao produce la muerte de su padre en manos de su madre cuando esta última descubre que se había ordenado la ejecución de su hijo por ser un traidor. La tragedia hace que el joven combata finalmente en las filas del ejército federal y muera en el campo de batalla, hecho que provoca la locura de Isabel.

La imaginación melodramática

La adopción del modo melodramático queda en evidencia en los roles que asumen los personajes: la amada (Isabel), el héroe valiente (Wenceslao), la madre, etc. Estos personajes exclaman sus más profundos sentimientos correspondientes al papel que asumen. Dramatizan y explicitan con sublimes palabras y gestos las características y alcances de su posición y el modo de relacionarse con otros personajes (Brooks 4). Por ejemplo, la madre de Wenceslao, en defensa de su hijo ante las intenciones de su padre de ejecutarlo:

-¡Ah!- respondió ella llorando. *-era esposa. ahora soy madre. ¡Oh! tu a quien una mujer llevó en su seno y alimentó con su sangre. en memoria suya ten piedad de la madre que te pide de rodillas la vida de su hijo (115, el subrayado es mío).*

Los personajes melodramáticos están dominados por el deseo de decirlo todo (Brooks 4). Nada de los sentimientos, las culpas, los arrepentimientos y temores queda sin decirse. Los gestos y los rostros no sólo no ocultan, sino que se vuelcan hacia una expresividad exacerbada en la que todo el cuerpo queda comprometido:

De repente sus grandes ojos se abrieron desmesuradamente; de su pecho se exhaló un grito ahogado, sus brazos se deslizaron inertes a lo largo de su cuerpo, sus pies vacilaron y cayendo sobre sus rodillas, ocultó su frente en el suelo. (100)

“La hija del mashorquero” presenta una relación de contraste absoluta a partir del vínculo entre padre e hija. Clemencia “una figura de ángel, una joven de dieciséis años, con grandes ojos azules y ceñida de una aureola de rizos blondos” es la hija de Roque Alma-Negra, “verdugo por excelencia entre una asociación de verdugos llamada Mazorca y consagrado en cuerpo y alma al tremendo fundador de aquella terrible hermandad” (253). Clemencia busca redimir y reparar los actos paternos: ayuda a una familia que quedó abandonada por la muerte de un unitario en manos de Roque y brinda protección a Emilia y Manuel Pueyrredón, una pareja que, al igual que la de “El guante negro”, desafía en su unión la enemistad entre unitarios y federales. En este relato, es visible también cómo la representación de los personajes queda subsumida bajo una estructura maniquea que caracteriza el modo melodramático.

La retórica del melodrama puede verse también en los epítetos utilizados para presentar a los personajes, tales atribuciones se vuelven fórmulas rígidas cargadas generalmente de una connotación moral (Brooks 37): mientras que las heroínas son “angelicales”, su voz es “divina”, otros personajes son “cruels” y “terribles” y “tiránicos”. En estas adjetivaciones no hay posibilidad de fisuras ni matices. A esto se suma el recurrente cortocircuito entre las lealtades familiares, las políticas y las amorosas que será la base de los dilemas melodramáticos que asumen las subjetividades de estas ficciones. Los caracterizamos como dilemas en tanto los personajes se ven atrapados en situaciones donde las elecciones son extremas y excluyentes. También es melodramática la celeridad en que se asumen estas posturas de “todo o nada”. La narración propicia una cadena de peripecias de capítulo a capítulo en la que los acontecimientos dan un vuelco tras otro sin descanso. Esto queda en evidencia en “El guante negro” donde los giros de la trama se producen muy rápidamente: las acciones de decisión de traición por parte de Wenceslao, la muerte del padre en manos de la madre y la reconsideración de combatir en las filas federales ocupan sólo unas pocas páginas.

Tanto “El guante negro” como “La hija del mashorquero” permiten ver, además, el modo en que los lazos familiares son afectados en un período

signado por el terror político. Las ficciones dan pie a la consideración de cómo lo familiar se reconfigura ante las convulsiones de la política. Lo público y lo privado tienden a compartir una estructura marcada por algo que se oculta: se difumina así la distinción entre secretos familiares y conspiraciones políticas: por ejemplo, el accionar cruel de Roque Alma-Negra se vuelve un secreto con el que su hija debe cargar. Las tragedias en las que un familiar da muerte a otro (Almanegra a su hija, la madre de Wenceslao a su esposo) tienen que ver con este borramiento de fronteras entre las cuestiones familiares y las políticas. El terror político se caracteriza en estas ficciones, entonces, no sólo por producir el derramamiento de sangre en las calles y en los campos de batalla, sino también en el espacio doméstico. Sin embargo, frente a estos signos de disolución de los vínculos familiares, puede pensarse la necesidad de acentuación o reivindicación de ciertos lugares ya que, ante las decisiones de muerte y terror de la política, hay personajes que afirman su rol familiar: tanto Clemencia en “La hija del mashorquero” como la madre de Wenceslao en “El guante negro” son ejemplos de personajes cuyas acciones ponen en primer plano su identidad a partir del vínculo sanguíneo, una asume como misión redimir a su padre, la otra salvar a su hijo a costa de la vida de su esposo.

La imaginación gótica

Los elementos góticos que podemos encontrar en “La hija del Mashorquero” no sólo tienen que ver con la construcción de la figura despiadada y sanguinaria de Roque Almanegra, sino también con la predilección por situar las acciones del relato por la noche. Los personajes constantemente se trasladan y conspiran en una Buenos Aires nocturna y silenciosa. Otro elemento relevante para la imaginería del terror es el secreto del pasado que atormenta y acecha (*haunts*) el presente. En este relato, son los crímenes del padre los que ocupan este lugar de conflicto irresuelto que inquieta a Clemencia.

Pero cuando su madre murió, cuando la vio desaparecer bajo la negra cubierta del ataúd y que espantada del inmenso vacío que se había hecho en torno suyo, fue a arrojarse en los brazos de su padre, los vio manchados en sangre y la luz de una horrible revelación alumbró de repente el espíritu de Clemencia. Tendió una mirada al pasado y trajo a la memoria escenas misteriosas entonces para ella y que ahora se le presentaban claras, distintas, horribles. (254).

No se trata tanto de una realidad oculta, sino del efecto trágico de los crímenes del padre sobre el destino de su hija ya que es su intento de reparación de las faltas paternas lo que motiva el desenlace fatal. Por último, también podemos encontrar la visualización de un escenario gótico a partir de la descripción que se hace de la Intendencia:

Aquella casa era la Intendencia, el sitio consagrado a las ejecuciones secretas, el in pace donde los unitarios entraban para no salir jamás y en cuyas bóvedas el dedo del terror había grabado para ellos la lúgubre inscripción del Dante (273).

El espacio político donde se producen las ejecuciones por parte de los federales adquiere en el retrato ficcional una dimensión demoníaca a partir de la alusión a la inscripción de las puertas del Infierno dantesco.

Para comprender el influjo del gótico en “El guante negro” es necesario tener en cuenta la función que ocupa el punto de vista femenino respecto a lo narrado. Batticuore advierte la relevancia de lo que ven las mujeres en estos relatos de Gorriti: “Estas heroínas viven acosadas por sueños terribles y visiones funestas, son capaces de prever su destino final y asisten como testigos de los muertos en los campos de batalla” (292). Los acontecimientos se ven filtrados en gran medida por una subjetividad femenina coaccionada por los mandatos patriarcales y el terror político. Las premoniciones del personaje de Isabel y sus temores ante el guante negro en tanto metonimia del terror rosista son importaciones del gótico ya que este género, como señala Amícola, “se inclinará por un tiempo y espacio subjetivos según serán sentidos en el ánimo de la heroína” (51). El gótico pone en primer plano una subjetividad femenina que se verá inserta en un “vaivén múltiple entre los juegos del presente y del pasado, así

como será perseguida por fuerzas desproporcionadamente ilógicas y fuera del dominio de los personajes” (51).

En “El guante negro” queda claro que la retórica excesiva no depende sólo de la dimensión melodramática del texto, sino también de la inserción de lo gótico: los “lagos de sangre humana” (119) en el campo de batalla, el temor que produce el guante negro como “una mano de muerte” que aprieta el corazón. Esta tendencia al exceso es constitutiva para la lengua del relato gótico el cual “está dedicado a un gasto sin fin, a pesar de que esto sólo apunte a lograr un único efecto. Se dirige más allá de toda posible morada” (Foucault 153). Como señala Fred Botting, la novela de terror significó una sobreabundancia de violencia imaginativa fuera del control racional y no subordinada a las convenciones realistas o de la probabilidad (2).

Espectros de Rosas

Si bien hemos acentuado diferentes aspectos en los relatos analizados, luego de este recorrido queda en primer plano la recurrencia en los relatos de una figura femenina devenida espectro. Como María en “El Lucero del Manantial”, Isabel se vuelve una figura espectral y legendaria que recorre los espacios donde se consumó el horror. Es necesario precisar, entonces, en qué sentido funciona la condición fantasmal de los personajes femeninos de Gorriti. En lugar de un ser sobrenatural que regresa de la muerte para infundir terror, la mujer espectro es una víctima que deviene un testigo fuera de la Historia. La mujer fantasmal que termina en la locura viene a decir que no hay posibilidad de que el testimonio pleno del terror político pueda producirse dentro de la razón del discurso histórico.

El campo de batalla que recorre Isabel como una presencia fantasmal tiene un referente histórico explícito: la batalla de Quebracho Herrado del 28 de noviembre de 1840 en la cual el ejército unitario de Lavalle es derrotado por las tropas de Oribe. La ficción sitúa, entonces, el espectro legendario de Isabel en el campo de batalla no solo para que busque y llore a su amado federal muerto, sino, también, para que nombre a los muertos unitarios que yacen allí. La

“sombra blanca”, entonces, circula entre los cadáveres y va haciendo una elegía de los bellos rostros de los soldados que encuentra. Este lamento nos permite pensar en otra función del espectro: la de ser portavoz de un discurso de culto a los muertos de la patria. En lugar de situar a su heroína-espectro en el espacio del cementerio, Gorriti la coloca en el mismo campo de batalla. El discurso del culto a los héroes de la patria no espera que sus cuerpos descansen en las tumbas, se produce en el mismo lugar donde se les dio muerte. Si sumamos a esta escena la consideración de las ruinas del fuerte de frontera en que se sitúa la figura etérea de María en “El Lucero del Manantial”, podemos advertir la tendencia a convertir los espacios de combate, enclaves históricos, en escenarios míticos a partir de la presencia de una mujer espectral que señala el horror. Extraídos del relato de la historia y de los accidentes de la geografía, los territorios de las luchas históricas son reelaborados por las ficciones de Gorriti en el plano de lo sublime.

Bibliografía

- Amícola, José. *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2003.
- Batticuore, Graciela. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa, 2005.
- Boime, Albert. *Historia social del arte moderno. 1. El arte en la época de la Revolución, 1750-1800*, Madrid: Alianza, 1994.
- Borges, Jorge Luis. "La pesadilla" en *Siete Noche*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Borghessi, Massimo, "El pacto con la serpiente". *Revista Internacional 30Días en la Iglesia y en el mundo*, Año XXI, No. 2, 2003: 52-58
- Botting, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 1996.
- Brooks, Peter. *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer). Madrid: Tecnos, 1987.

Castro, Andrea. *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862- 1910)*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2002.

Castro, Marcela; Jurovietzky, Silvia. "Fronteras, mujeres y caballos". *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Fletcher, Lea (ed.). Buenos Aires: Feminaria Editora, 1994. pp. 147 -158.

Cavallaro, Dani. *The Gothic Vision*, London: Continuum, 2002.

Cortázar, Julio. "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata". *Obra Crítica/ 3*. Madrid: Alfaguara, 1994.

Derrida, Jacques. "La loi du genre" en *Parages*. París: Éditions Galilé, 1986.

Ferro, Gabo. *Barbarie y Civilización: Sangre, Monstruos y Vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Buenos Aires: Marea, 2008.

Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996.

Gorriti, Juana Manuela. *Sueños y realidades*. Vol. II, Buenos Aires: Biblioteca de La Nación, 1907.

Hogle, Jerrold. "Introduction: the Gothic in western culture" en *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002

Iglesia, Cristina (comp.). *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, Buenos Aires: Feminaria Editora, 1993.

Laera, Alejandra. "El ángel y el diablo: ficción y política en *Amalia*". *Letras y divisas: ensayos sobre literatura y rosismo*. Iglesia, Cristina (comp.). Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. pp. 97-109.

Mármol, José. *Amalia*, Buenos Aires, Tor, 1945.

Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas: Monte Avila Editores, 1969.

Punter, David; Byron, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

Punter, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. 2 vols. London: Longman, 1996.

Sánchez-Verdejo Pérez, Francisco Javier. "Fundamentos teórico formales del gótico literario" *Polifonía. Journal of Literary Criticism and Culture of Hispanic Studies*. Austin Peay State University, Vol II (*Venas góticas en la literatura y el cine hispánico*). 2012: 3-22.
<https://www.apsu.edu/sites/apsu.edu/files/polifonia/e1.pdf> Fecha de acceso: 12/12/2013.

Torres Caicedo, José María. "La señora doña Juana Manuela Gorriti". *La Revista de Buenos Aires* III, 1863. pp. 100-113.