

GÓTICO Y FICCIÓN DOMÉSTICA: *CREACIONES* DE EDUARDA MANSILLA

Marcos Seifert

Resumen

El propósito de este trabajo es analizar un conjunto de cuentos de *Creaciones* (1881) de Eduarda Mansilla en los que elementos de la tradición literaria del gótico aparecen vinculados a los usos y figuraciones de lo afectivo y sentimental y de las construcciones sexo-genéricas. El gótico y su imaginario quedan asociados a un exceso emocional y/o a una experiencia de transgresión encarnados por personajes cuyo desborde sentimental podrá, en algunos casos, ser redirigido y, en otros, revelará su no correspondencia con una concepción de “amor doméstico” basada en una afectividad funcional a la institución matrimonial.

Palabras clave: gótico, género, afecto, leyes, ironía.

Abstract

The purpose of this work is to analyze a set of stories from *Creaciones* (1881) by Eduarda Mansilla in which elements of the Gothic literary tradition appear linked to the uses and figurations of the affective and sentimental and to gender-generic constructions. The Gothic and its imaginary are associated with an emotional excess and/or an experience of transgression embodied by characters whose sentimental overflow may in some cases be redirected and, in others, will reveal their non-correspondence with a conception of “domestic love” based on a functional affectivity to the matrimonial institution.

Keywords: gothic, gender, affection, laws, irony.

1. Introducción

“Der Sandmann” es uno de los relatos breves más conocidos del autor E.T.A. Hoffmann y el primero de su colección titulada *Nachtstücke* (*Nocturnos*), de 1817. La narración estructura en dos partes (una epistolar y otra narrada por un escritor que dice haber conocido a los protagonistas) la historia de Nathanael, un estudiante traumatizado por la muerte de su padre durante su infancia. En la carta que abre el relato, Nathanael cuenta su terror infantil al hombre de arena y su descubrimiento de que esta figura amenazante no era otro que Coppelius, un abogado amigo de la familia. Confiesa entonces su inquietud ante la aparición de un vendedor de barómetros que llegó hasta él bajo el nombre de Giuseppe Coppola y que él cree que no es otro que Coppelius. Luego del contrapunto de opiniones con Clara, su prometida, quien le dice que estos seres que lo atormentan solo son fantasmas de su interioridad, Nathanael se enamora de una autómatas llamada Olimpia, construida por el profesor Spalanzani. El descubrimiento de que esta mujer no es real le produce a Nathanael un arranque de locura del cual, pasado un tiempo, logra recuperarse. Ya restablecido lleva un día a Clara a la cima de una torre, donde usa unos binoculares que le había vendido Coppola/Coppelius. Allí vuelve a enloquecer y salta al vacío. A modo de cierre, el relato nos ofrece una imagen de la “felicidad doméstica” de Clara junto a su familia, felicidad que, agrega el narrador, “nunca hubiera logrado al lado del trastornado Nathanael” (“El hombre de arena” 116). Este relato de Hoffmann, como advierte Marcelo Burello, es una “consumación condensada de los principales géneros novelísticos consagrados en el siglo XVIII” (“El tamaño importa” 39): epistolar, sentimental, gótico, de formación y satírico. Es necesario advertir también el uso de la ironía romántica, que consiste en el distanciamiento y destrucción de la ilusión ficcional¹ a partir de las reflexiones del narrador sobre

1 Maria Tatar señala que la mayoría de los críticos establece una distinción entre dos tipos de ironías románticas. Una que consiste en destruir la ilusión ficcional con la intrusión autoral y otra que consiste en una aniquilación perpetua de toda ilusión (“E.T.A. Hoffmann’s ‘Der Sandmann’: Reflection and Romantic Irony”).

la propia historia que abre la segunda parte y que permiten retomar y resolver en un nivel superior el juego entre ficción y realidad que atormenta a Nataniel (Tatar, “E.T.A. Hoffmann’s “Der Sandmann” 607). Si bien este relato de Hoffmann es recordado sobre todo por la lectura que hace Sigmund Freud del mismo como ejemplo narrativo para conceptualizar el sentimiento de “Lo siniestro”, menos rememorado es su mencionado final que contrasta dos escenas: una de locura artística apasionada que termina en tragedia y otra de felicidad familiar. En ese pasaje conclusivo, el texto se distancia de los desgarramientos del poeta romántico atormentado por sus visiones para cuestionar ese modelo de masculinidad, confrontándolo con una domesticidad apacible y burguesa.

Esa misma tensión entre una pasión o imaginación exacerbada y la posibilidad de una felicidad matrimonial se actualiza años después en algunos de los cuentos de *Creaciones* (1883), de la autora argentina Eduarda Mansilla. El propósito del siguiente trabajo es abordar un conjunto de cuentos de este libro en los que elementos pertenecientes a la tradición literaria del gótico ingresan en función de los usos y figuraciones de lo afectivo y sentimental y de las construcciones sexo-genéricas. De esta manera, el gótico y su imaginario quedan asociados en dichos relatos a un exceso emocional y/o a una experiencia de transgresión encarnados por personajes cuyo desborde sentimental podrá en algún caso ser redirigido y, en otros, revelará su no correspondencia con una idea de “amor doméstico” basada en una afectividad funcional a la institución matrimonial. En una primera serie de estos cuentos de noviazgo y matrimonio (“El ramito de romero”, “Dos cuerpos para un alma”) la mujer se constituye como una autoridad doméstica (Armstrong, *Deseo y ficción doméstica*) que regula o sanciona esas pasiones y deseos modeladores de la masculinidad. Si en tales relatos se cuestionan y redefinen estos sujetos masculinos para repensar las relaciones de poder en términos de género, en una segunda serie (“La loca”, “Sombras”) las narraciones exhiben la imposibilidad de que los personajes femeninos ocupen ese lugar de autoridad ligado

a lo doméstico debido a su incapacidad de controlar justamente su imaginación y emociones. A diferencia de los relatos mencionados en la primera serie, el gótico aquí no es invocado por la trasgresión y el deseo masculino, sino por una mirada femenina atormentada por visiones y presagios.

Prestar atención al rol de la afectividad en estos relatos de Eduarda Mansilla significa enlazarlos con un aspecto central para la conformación de las subjetividades y los lenguajes en la producción literaria decimonónica. Natalia Crespo y María Vicens (“Género, afectos y emociones”) han señalado la relevancia, para la literatura del siglo XIX, de la exaltación emocional a la hora de dar cuenta de un mundo moderno en construcción, para luego focalizar la particular gravitación que las emociones han tenido para la tradición literaria argentina de ese período: “en las emociones y sus excesos, se traman los conflictos, los sujetos y las identidades de nuestra literatura” (107). Para comprender el sentido de la relación entre deseos y afectos y la construcción de masculinidades y femineidades en los cuentos de *Creaciones* (1881) es necesario retomar los planteos de Nancy Armstrong (1987) en *Deseo y ficción doméstica*. A partir del examen de la ficción inglesa del siglo XVIII y XIX, la autora propone que, a la hora de fijar la noción moderna de individuo, la mujer y el mundo doméstico fueron centrales para esa definición: “Este nuevo modelo de mujer —la mujer doméstica, ‘reina del hogar’— no constituyó simplemente un modelo de femineidad, sino que acabó convirtiéndose en el modelo de subjetividad para el individuo moderno, producto de la cultura burguesa en formación” (9). Según Armstrong, la ficción doméstica separó el lenguaje de las relaciones sexuales del de la política para dar lugar, así, a una “forma nueva de poder político” (*Deseo y ficción doméstica* 53). El dominio de la mujer sobre el mundo privado (su autoridad sobre la casa, el cortejo, las relaciones de parentesco) aseguró su influencia sobre la vida cultural. Las ficciones de Eduarda Mansilla deben ser leídas en diálogo con estas novelas modernas que construyen un modelo femenino basado en la vigilancia doméstica. Los cuentos

que integran *Creaciones* muestran una domesticidad devenida fuerza normalizadora que convertirá o excluirá a aquellos que no puedan controlar y direccionar sus afectos y deseos a una forma moderada de “amor conyugal”. Si bien la mujer puede afirmarse en un lugar de supervisión de esa red emocional de relaciones de poder, algunos de sus cuentos muestran también casos que exhiben una dificultad para asumir ese rol en la medida en que estos personajes femeninos no pueden regular su desborde imaginativo y sentimental.

Ahora bien, así como los escritores de 1880, tal como propone Josefina Ludmer (*El cuerpo del delito*), escribieron una red de cuentos de educación y matrimonio que funcionaron como el revés de las leyes (la de matrimonio civil es sancionada en 1888), estos cuentos de Eduarda Mansilla, publicados en el mismo período, intervienen en los debates del contexto en la medida en que se producen a partir de la conciencia de “la forma en que nuestras instituciones políticas vinieron a depender de las prácticas de socialización del hogar” (Armstrong, *Deseo y ficción doméstica* 42). En *Recuerdos de viaje* (1882) a propósito de las consideraciones sobre el matrimonio y el divorcio como recurso para las norteamericanas, Mansilla afirma: “La familia, tal cual hoy existe, habrá de pasar, a mi sentir, por grandes modificaciones, que encaminen y dirijan el espíritu de los futuros legisladores, para cortar este moderno nudo gordiano” (137).

Si las ficciones de la coalición de escritores del 80, tal como plantea Ludmer (*El cuerpo del delito*), son necesarias para un Estado que organiza a través de ellas las relaciones de poder y obtiene un mapa de la nueva sociedad, las ficciones domésticas de Mansilla proponen un modelo donde el poder no se piensa como emanación de la vida pública, sino que se dirime en otro plano, en una batalla sexo-genérica en la que están comprometidos los afectos y operaciones del deseo del mundo privado. Es necesario leer estos relatos sin perder de vista que la ley vigente (el Código Civil de Dalmasio Vélez Sarsfield de 1869) establecía para la mujer casada una incapacidad relativa, por lo cual debía permanecer bajo la representación necesaria del marido. Como señala Dora Barrancos

en “Inferioridad jurídica y encierro doméstico”, esta normativa del siglo de XIX significó un sometimiento jurídico para las mujeres mediante una normativa que “aumentaba decididamente las capacidades de los varones y disminuía las de las mujeres” (111). Leer los excesos emocionales que estos cuentos sugestivamente distribuyen entre personajes femeninos y masculinos a la luz de este código que reflejaba en el plano de la legislación una concepción de la mujer como un ser ingobernable emocionalmente es clave para comprender las operaciones narrativas de Eduarda Mansilla.

¿Quién es esta autora? “Criolla, excéntrica y cosmopolita” (Néspolo, “Las ficciones precursoras” 9), la escritora argentina Eduarda Mansilla (1834-1892), sobrina de Juan Manuel de Rosas e hija de Lucio N. Mansilla, ha escrito una obra que revisa las dicotomías sostenidas en la antinomia civilización y barbarie, y en esa operación presta atención a sujetos signados por el desplazamiento y los contactos culturales como cautivas, viajeros e inmigrantes (Lojo, “Cautivas, inmigrantes, viajeros”). Como señala María Rosa Lojo, que propone el concepto y figura de la “nómade” para pensar a esta autora que ha acompañado a su marido Manuel García en sus destinos diplomáticos, la escritura de Eduarda evidencia una “aguda conciencia de los vasos comunicantes entre la aldea y el mundo, la importancia de conocer lo distante y lo ajeno para valorar lo cercano y lo propio” (“Cautivas, inmigrantes, viajeros” 157). Antes de avanzar con la lectura de los cuentos de *Creaciones*, es necesario entender, como lo aclara Jimena Néspolo, que los rasgos que definen a esta autora no se ajustan a los modelos de lucha del feminismo, ya que más bien Mansilla representa una actualización del “modelo conservador de mujer tradicional” que se asume como madre y esposa, y considera a la “familia” como una cuestión clave en términos artísticos y nacionales (“Las ficciones precursoras” 12).

Teniendo en cuenta que el citado estudio de Néspolo ha destacado la actualización de los tópicos de la literatura gótica que realiza Mansilla en *Creaciones* (1883), el sentido en el que se convoca aquí lo gótico es en tanto matriz cultural, que como ha señalado

José Amícola (*La batalla de los géneros*) funciona como molde para la organización de los bienes simbólicos, “y de allí su importancia en un nivel que amalgama lo político-social y lo literario de un modo muy singular” (42). La llamada novela gótica se presenta como una escritura de lo excesivo que surge como una subversión frente a las ideas y la lucha del Iluminismo por imponer la razón como pauta por sobre las supersticiones y las creencias religiosas. En el gótico, señala Fred Botting (*Gothic*), la imaginación y la pasión trasgreden las correcciones sociales y las leyes morales. Por su parte, Heilman (“Charlotte Brontë’s ‘New’ Gothic” 131) señala que la función liberadora del gótico ha sido abrir los horizontes más allá de patrones sociales, decisiones racionales y emociones institucionalmente aprobadas. Para Armstrong, la emergencia de lo sobrenatural en el gótico sirve como una forma que vehiculiza alternativas a las formas normativas de identidad que se originan en la familia moderna. Respecto al trabajo del gótico europeo en el siglo XIX, Armstrong (“Gothic Novel”) agrega que lo que tienen en común tanto los personajes de Catherine y Heathcliff de Brontë, como el monstruo de Mary Shelley, y Jekyll y Hyde de Stevenson, es que vuelven el desafío a lo familiar un modo de degeneración tan hostil de la individualidad moderna que lleva a rechazar su propia existencia. Que Eduarda Mansilla convoque en sus narraciones lo gótico asociado a los excesos sentimentales no parece aportar en sí una diferencia significativa con la tradición mencionada, sin embargo, lo curioso en la economía del relato en *Creaciones* es el uso distanciado o el tratamiento irónico que se deriva de esa asociación entre estética gótica y desborde emocional. Este lugar que ocupa el gótico en sus narraciones depende de la intervención que sus relatos realizan sobre las formas de la sentimentalidad en las relaciones conyugales. En narraciones donde el andamiaje terrorífico queda prendado a las transgresiones o deseos de hombres que luego son rechazados, ridiculizados o convertidos, o en otras donde se ve enredado en las sombras y augurios que atormentan a mujeres cuyas sensibilidades convulsionadas las revelan no aptas para la

vida matrimonial, el gótico asoma como fuerza desfiguradora de lo real fundamentalmente con el objetivo de exhibir su necesaria domesticación o disciplinamiento en términos emocionales.

2. Fabulas góticas de la identidad masculina: “El ramito de romero” y “Dos cuerpos para un alma”

Creaciones se abre con una comedia amorosa titulada “*Similia Similibus. Proverbio en un acto*” escrita originalmente en francés durante la estancia de la familia García en París y presentada en el Teatro Ópera de Buenos Aires en julio de 1884. Aunque no participe de las tinieblas del gótico, esta breve pieza introduce una serie de problemas que funcionan como claves anticipatorias de cuestiones que encontraremos en el resto de los relatos². La comedia parte de una confusión: Mauricio le ha dicho a Luisa, la mujer que ha estado cortejando, que una foto suya de juventud era en realidad de un supuesto hermano, desencadenando así el interés de ella por ese familiar inexistente y en consecuencia los celos por una imagen de sí mismo que él no ha tenido otra opción que alimentar día a día con historias inventadas. Ante este problema, Carlos le propone a Mauricio un plan basado en “el principio homeopático *Similia similibus curantur*, o lo que es lo mismo *un clavo saca a otro clavo*. Quería curar el mal por el mal” (*Creaciones* 107): inventar a partir de un retrato una mujer que supuestamente está enamorada de Mauricio para que Luisa lo vea con otros ojos. Esta obra abre un universo que luego se actualizará con diversas inflexiones en el resto de los relatos (a excepción de “Beppa”): las relaciones amorosas como una batalla entre los géneros, en la que se juega la sutileza y astucia y en la que se despliegan distintas concepciones sobre la relación entre matrimonio

2 Ya Jimena Néspolo asocia el principio homeopático que está en el centro de esta comedia con el rol del gótico en los cuentos de Eduarda: “Si la imaginación gótica es ‘la’ enfermedad por antonomasia que aqueja a las niñas en los albores de la Modernidad, la propuesta curativa de esta poética pareciera ser —pues— superadora: atacar el ‘mal con el mal’. Esto es: aumentar los índices de imaginación: hacer que la fantasía lo contamine todo, incluso el principio de realidad” (“Las ficciones precursoras” 31).

e intensidad pasional. Allí va a prevalecer la distancia evidente y constante respecto a una idea de pasión amorosa idealizada. Ante la concepción de Luisa de que el amor es sufrimiento, Mauricio responde que debería tener afecciones menos “malsanas”, pero luego el mismo Mauricio es acusado por Carlos de estar “ferozmente celoso” y de que eso de casarse “con el corazón agitado por las dudas” es “imprudente”. Las tretas e invenciones involucradas en la relación amorosa entendida como un juego de cortejo “terrible y delicioso” (95) pueden hacer del sujeto enamorado una presa de su propia imaginación novelesca. El imaginario del gótico envolverá en los siguientes relatos analizados a aquellos sujetos enamorados cuya intensidad afectiva e imaginativa los hace perder y perderse en ese cruel juego. Esto significa que, por más de que los relatos, por momentos, desplieguen una oscura trama gótico-científica, la comedia amorosa con el matrimonio como horizonte de resolución funciona como un trasfondo que, tarde o temprano, se impone como verdad de las relaciones de poder entre hombres y mujeres. Se vuelve evidente que narrar la disputa de los géneros (*gender*) en estos cuentos de noviazgo y matrimonio es aquí una tarea que debe realizarse a partir del juego de desplazamiento de los géneros (*genre*).

Tanto Gasparini como Néspolo han señalado que los relatos “Dos cuerpos para un alma” y “El ramito de romero” presentan una resolución que desplaza el saber positivo y la polémica filosófica sobre el materialismo para privilegiar el “saber del corazón”. Mientras que Néspolo imagina una lectura de los contemporáneos de Eduarda signada por la incomprensión (debió haber sido para ellos, afirma la autora, “un anacronismo o una ingenuidad”), Gasparini señala que “El ramito de romero”, en línea con otras ficciones del período, esquematiza la distribución genérica de los saberes (*Espectros de la ciencia* 258). Es necesario, a mi entender, reubicar el valor que adquiere dicha asociación entre sensibilidad y género femenino en este relato de transformación masculina a la luz de los planteos de Nancy Arsmtrong (*Deseo y ficción doméstica*). Ya que este cuento en cuestión revela la conversión de una identidad masculina que se

piensa a sí misma como una inteligencia superior frente a una mujer entendida como objeto del deseo sexual, a otra “domesticada” en la que se reconocen otros valores y rasgos del género femenino funcionales al matrimonio y la vida familiar moderna. Si Armstrong señala esta domesticación del deseo a partir de narraciones en donde la virtud de una mujer “transforma el deseo masculino en amor de clase media” (*Deseo y ficción doméstica* 19), veremos que Eduarda retoma este valor femenino en la imagen que construye el narrador en su convalecencia, pero no deja de sugerir —he aquí una diferencia de la argentina frente a la novelística europea trabajada por Armstrong— otra capacidad femenina basada, más bien, en una astucia que se revela en su “sonrisa hechicera”. Este relato³, situado en París, está narrado por Raimundo, quien se concibe a sí mismo como “materialista rabioso” y que, aunque se dedique al estudio de la medicina, detesta a los médicos. Atraído fuertemente por el encanto de Luisa, su prima, tal como lo confiesa en su escrito dirigido a un amigo, se encuentra con ella y recibe un misterioso “ramito de romero”. Después de haber bebido, Raimundo se dirige a la Escuela de Medicina, y en su anfiteatro se encuentra con el cadáver de una hermosa actriz de *vaudeville* sobre una mesa de disección. Es allí donde se ve seducido por ese cuerpo y besa su brazo sin vida. Es en ese momento cuando, contra toda previsión, la mujer enlaza con sus brazos el cuello del estudiante de medicina y le susurra que lo acompañe a la “región ignota donde se labora la naturaleza inorgánica” (Mansilla, *Creaciones* 129). Ahí comienza una sintaxis de ensueño que se estructura sobre el descenso de Dante al infierno, guiado por Virgilio (intertexto que como señala Gasparini (*Espectros de la ciencia* 257) ya se anticipa en el epígrafe del italiano que abre el relato). Cuando Raimundo despierta de su viaje deslumbrante se encuentra bajo el cuidado de su tía y de su prima Luisa, que lo asiste en cuanto se entera de su “ataque cerebral”. En un último pasaje, Raimundo —ya en Normandía— revela la escena de

3 Publicado por primera vez en La Ondina del Plata en 1877.

escritura de la narración que estamos leyendo y narra también los festejos de la alianza matrimonial que ha contraído con Luisa.

Para comprender la relevancia que adquiere la construcción de la masculinidad en este relato es necesario recuperar aquello que Ludmer ha señalado como la “coalición” del ’80 o las conversaciones del ’80 con sus referencias, discrepancias, “diferentes grados de ficcionalidad y en diversos lugares y espacios” (*El cuerpo del delito* 49). La narración llevada adelante por un estudiante de medicina está dirigida a un amigo, y aunque se presente hacia el final como texto, establece marcas que evocan la oralidad (“te diré”, “dime”). Ese amigo es un par, alguien con el que comparte sobrentendidos (“ya conoces tu”), experiencias (“ya sabes cómo nos separamos”), un campo de referencias y debates sobre los saberes circulantes (materialismo vs. espiritualismo). Y, al mismo tiempo, es alguien que parece ser un desdoblamiento de ese mismo yo: “al escribir esta narración para ti solo, como si hablara conmigo mismo” (Mansilla, *Creaciones* 136). Una conversación masculina del 80’ que parece tener como objeto a una mujer (“tú no conoces a mi prima”) pero que, al final, exhibe su verdadero propósito, la construcción y pasaje hacia otro tipo de masculinidad: “voluntariamente he dejado en la primera parte, ciertas frases, ciertas ideas bien contrarias a tu modo de pensar. Como te digo, lo he hecho voluntariamente, a sabiendas, deseoso de hacer resaltar con mayor fuerza al hombre nuevo que hay en mí” (Mansilla, *Creaciones* 136). Si la narración comienza con una confesión masculina acerca de la atracción a una prima y la seducción irrefrenable que ha suscitado un cadáver, y luego exhibe un cambio en la concepción de la mujer determinado por la valoración de sus virtudes y su rol en el hogar, es porque lo que interesa aquí es cuestionar un tipo de masculinidad que pretende construirse lejos del imperio de lo privado: “un modelo de identidad público que evadía la fijeza claustrofóbica que se le asignaba al sujeto femenino en el espacio doméstico” (Peluffo y Sánchez Prado, “Introducción” 16). Ese “hombre nuevo” es una masculinidad que se redefine en relación con el espacio doméstico y con la autoridad que, en

términos de los planteos de Armstrong, la mujer ejerce. Incluso el estudiante se define en esa autoridad: “¿quién se atreve a resistirles en el ejercicio de su santo ministerio, poseyendo como poseen en esos momentos, el don rarísimo de hacerse obedecer sin resistencia aparente ni real?” (Mansilla, *Creaciones* 137). Si la masculinidad dominante, como señala Michel Kimmel (“Homofobia, temor, vergüenza y silencio” 7), se fabrica relacionamente y busca la aprobación homosocial de otros hombres, la narración de Eduarda propone exhibir este gesto, pero, al mismo tiempo, desviarlo en su misma mostración: el sujeto masculino que comienza su relato afirmando su hombría y exhibiendo su deseo sobre los cuerpos femeninos, revela hacia el final que su logro a ostentar ha sido un proceso de subjetivación hacia su nueva identidad doméstica que estima el lugar de autoridad de lo femenino. Modelo que se rubrica finalmente con el casamiento con quien lo ha convertido: Luisa. “El ramito de romero” transforma así la economía libidinal del hombre de ciencias y su deseo necrofilico.

En “Dos cuerpos para un alma” estamos nuevamente ante un relato que circula entre hombres: el príncipe Ladislaff le cuenta al narrador, que lo visita en su palacio de San Petersburgo, una historia que transcurre en París. El príncipe confiesa que en esa ciudad se compromete con una mujer a pesar de estar obligado familiarmente a desposarse con una Iltsa Petrowna, su prima rusa. Ante la imposibilidad de elegir por una de ellas, decide someterse al experimento que le propone un antiguo preceptor de estudios con el propósito de desdoblarse su cuerpo para “que hayan dos seres animados por el mismo sentimiento, dos corazones que amen con igual intensidad” (Mansilla, *Creaciones* 167). Tanto Chikiar Bauer (*Entre-ellos*) como Jimena Néspolo (“Las ficciones precursoras”) advierten y analizan el motivo fáustico en este relato cuyo protagonista sería “una de las tantas encarnaciones de Fausto, personaje paradigmático de la conflictividad del hombre moderno en el camino del saber y el autodesarrollo” (Néspolo, “Las ficciones precursoras” 40). Es importante tener en cuenta en este punto que

el pacto fáustico que retoma Eduarda debe ser leído también en las resonancias que adquiere en término de género, ya que en el “epílogo del amoroso lance” se revela la demencia del Príncipe y el rechazo de las dos pretendientes dejando en ridículo todo su ardor y despliegue gótico-científico. Podríamos decir que el destino de este hombre no se justifica tanto como una sanción a la utilización inescrupulosa del saber científico, sino como un castigo ante un modelo de sujeto masculino que exhibe su obsesión por hacer visible su fortaleza y la intensidad de su amor a través de pruebas y sacrificios (Badinter, *XY. On Masculine Identity* 2). Así como “El ramito de romero” narra un proceso de subjetivación que se exhibía como un pasaje del deseo sexual al amor doméstico y domesticado, en “Dos cuerpos para un alma” se subraya la idea de un enamoramiento como pasión malsana que esclaviza a quien lo sufre. Incluso el príncipe se muestra consciente de esto cuando afirma: “Estar profundamente enamorado y permanecer dueño de nuestras facultades intelectuales es cosa imposible, tengo de ello pruebas irrecusables, el amor mata todo otro sentimiento y trunca la inspiración, apagando toda otra aspiración” (Mansilla, *Creaciones* 151). El cruce propuesto entre ficción científica con elementos de la tradición gótica y la temática amorosa permite dejar en claro que la experimentación oscura que el protagonista emprende a partir de la propuesta del satánico armenio Zamei se apoya en una idealización extrema de la pasión amorosa que luego es puesta en ridículo. Se produce así un distanciamiento tanto del “mito de la ciencia todopoderosa” (Néspolo, “Las ficciones precursoras” 42), como de una concepción del amor entendido como una fuerza intensa que arrebató el juicio. De ahí que un primo de la Baronesa, que narra la resolución amorosa, declare que “el ultra inflamable Ladislaff” era “romanesco en demasía” (Mansilla, *Creaciones* 172) y remate: “¡Pero qué diantre! ¡Quién se enamora a ese grado en este siglo positivo!” (172).

Si bien Eduarda no incorpora en estos dos relatos los espacios del *clubman* que funcionaban como lugares masculinos de asociación

fraternal para la época, la idea de género como “representación teatral” (Peluffo y Sánchez Prado, “Introducción” 17) necesita acá también de un decorado que se construirá con materiales del gótico. La escenografía gótica de la masculinidad en los cuentos de Eduarda puede adquirir la forma de un anfiteatro de la escuela de medicina en donde un estudiante resulta seducido por el cuerpo desnudo de una muerta o de una ciudad “cubierta por negro sudario” (Mansilla, *Creaciones* 166) que sirve de antesala para una visita a la morgue. Más allá de presentar estos espacios como el lado oscuro del “París bullicioso” (Mansilla, *Creaciones* 166), lo relevante es su función como lúgubres escenarios antidomésticos para una *performance* masculina que luego será ridiculizada o resignificada. El gótico forma parte así de un plan narrativo en el cual otorga el andamiaje representacional para una transgresión masculina que luego quedará reducida y determinada por una red de relaciones de poder en la que la mujer tiene la última palabra. Si bien los relatos despliegan arrebatos y pruebas atravesados por una experiencia de sublimidad (lo sublime como categoría romántica evoca la sensación más intensa ligada a lo monstruoso y desproporcionado), la resolución aplaca y reubica ese éxtasis de la emoción y el terror para refuncionalizarlo en una pasión doméstica o desecharlo al plano de la locura.

El uso que Eduarda hace del modo gótico podría pensarse entonces bajo la operación de la parodia, pero su rol, para ser más precisos, se asocia mejor a la idea de “ironía romántica”. Como señala Lorena Ventura Ramos, en la ironía romántica asistimos a “la construcción de una ilusión bien delimitada” y al mismo tiempo a “la negación de esa ilusión por un repentino distanciamiento del autor-narrador” (“Ironía romántica: un principio paradójico de representación” 96). La autora de *Creaciones*, de la misma manera, despliega una ilusión gótica para luego interrumpir ese flujo narrativo con un momento de destrucción de esa creación. La identificación de esta técnica permite conectarla con los escritores del Romanticismo alemán, así como la acerca también a Edgar Allan Poe quien en sus ficciones es capaz de crear una potente ilusión

terrorífica para luego quebrarla con un *shock* de absurdo o incluso, en algunos casos, comicidad (Thompson, *Poe's Fiction* 23). Esa ironía abiertamente burlona identifica la tradición de Poe dentro del gótico, así como también la de Eduarda quien explora las posibilidades de la imaginación gótica al mismo tiempo que la desmantela dejando desamparados a aquellos incautos acobijados por sus destellos oscuros⁴. Si bien las referencias artísticas y culturales, así como también la incrustación de las locuciones extranjeras, se han atribuido en muchos casos a la sofisticación y el cosmopolitismo de la autora, en este caso habría que pensar en la función irónica de estos elementos, que, de la misma forma que en el estilo de Poe, vienen a sostener una erudición exagerada de aquellos que luego el relato mismo desplazará o desautorizará.

3. Visiones góticas: “La loca” y “Sombras”

“La loca” nos narra la historia de una pareja a punto de casarse, Julia y el capitán Enrique Jiménez, en la que el idilio amoroso inicial se desbarata velozmente por una sucesión de acontecimientos que destruye la relación y las vidas de los protagonistas. El relato abre con los presentimientos de Julia, presentada como una mujer infantilizada (“niña mimada”) y supersticiosa, quien ante la pretensión de su enamorado de presentarle a su mejor amigo se niega aduciendo haber soñado que ese hombre iba a producirles un gran daño. La sensibilidad de Julia es descripta por su madre como “demasiado cavilosa, cree en agüeros, en cosas que no hacen sino apartarnos de la buena senda. Yo he querido corregirla, no he podido” (Mansilla, *Creaciones* 178). Esos presentimientos funestos, “agüerías” (178) solo le traerán, agrega la madre, “motivos de sufrimiento”. Debe destacarse aquí que, si bien el sueño y la aparición posterior

4 Esta lectura aquí propuesta se aparta de interpretaciones como la de Irene Chikiar Bauer que postula pensar el final del relato como un “*deus ex machina*” a partir del cual la locura asignada al príncipe “la exime de seguir con una narración que se complicaba” (*Entre-ellos* 128).

del murciélago, animal que acarrea resonancias de la tradición del gótico, funcionan a modo de anticipación y anuncio de los males que sufrirán los personajes, la palabra materna también comparte ese carácter anticipatorio. En la descripción que hace de Julia se confiesa una falla en la educación materna a la hora de regular y controlar esos excesos de la sensibilidad y la imaginación. Y justamente en esa condición, como advierte Gasparini (“Locas del desván” 750), está el germen de la locura. Cuando el murciélago⁵ aparezca, será Julia quien invocará los atributos góticos y funestos del animal: “¡No, no le mates tú, Enrique mío, no manches tu espada con la sangre del pájaro del Diablo!” (Mansilla, *Creaciones* 165). A partir de ese momento, la mirada de Julia contagia a la misma narración que señala la “sombra diabólica” del murciélago y comienza a desplegar escenarios donde los juegos de luces y sombras adquieren “tintes siniestros”, las lámparas caen e inundan los ambientes produciendo “claroscuros tétricos” (Néspolo, “Las ficciones precursoras” 51). Incluso la advertencia de la sangre sobre la espada de Enrique que pronuncia Julia se termina por materializar en una camisa manchada que hace que el “enamorado” ya no parezca tal, sino “un verdugo que acababa su terrible tarea” (Mansilla, *Creaciones* 197). Ha sido subrayado (Néspolo, “Las ficciones precursoras”; Gasparini, “Locas del desván”) el modo en que este relato presenta zonas poco claras que no se definen del todo: el desencadenante de la locura de Julia o incluso la razón por la cual los amigos se baten a duelo (se podría suponer, sin embargo, a partir del “perdón” que balbucea antes de morir, que es el teniente Rodríguez el que le transmite una falsa información a la muchacha y provoca el odio de ella y de su madre). Lo que sí puede afirmarse con mayor seguridad es que este relato, a diferencia de “El ramito de romero” y “Dos cuerpos para un alma” donde la historia se ofrecía a un confidente masculino, quiebra la confianza entre hombres al introducir el tema de la calumnia entre amigos que devienen rivales a muerte. En la superposición narrativa

5 Para la multiplicidad de sentidos que evoca el murciélago, que permiten enlazar el relato con la tradición literaria y cultural del vampiro, véase Néspolo (“Las ficciones precursoras” 49-50).

de la muerte del militar en la guerra y de Julia en la institución de salud mental se resalta la conexión entre lo público y lo privado: cómo esa imaginación descontrolada, que atraviesa la vida íntima de la muchacha y que señala una deficiencia en la educación materna, tiñe todo el relato y viene a afectar también la vida pública.

Otra mujer asediada por su imaginación y sus celos es Malvina en el relato “Sombras”, quien está obligada a quedarse en su casa mientras su marido Julián, en lucha por conseguir un ascenso en el ministerio, asiste a veladas y reuniones sociales. En ausencia de su esposo, la mujer, celosísima, tiene visiones que la atormentan, delira, se pierde en pesadillas terribles sobre ese mundo público al que no puede acceder. Lo único que la calma es el regreso de Julián y la promesa de maternidad futura. El gótico, señala Diana Wallace (“A Woman’s place”), ha sido el modo de escritura que mejor ha articulado y condensado los terrores del espacio doméstico al que las mujeres han sido históricamente reclusas. La particularidad de este gótico doméstico que leemos en “Sombras” es que las oscuridades tenebrosas del hogar no se asocian directamente con una obsesión arquitectónica o espacial (Castle, “The Gothic Novel”). Si ciertas convenciones y pinceladas del gótico pueden leerse en este relato, es porque, de la misma manera que la sensibilidad gótica de Julia iba presionando sobre la atmósfera del relato en el caso de “La loca”, los celos que afectan a Malvina se van exteriorizando y deviniendo sombras que cubren su rostro y cruzan su corazón para luego inundar con oscuridad esa misma casa en la que se ve obligada a esperar a su esposo. Esos excesos que provienen de una interioridad femenina convulsionada se desbordan sobre el espacio doméstico y enturbian con metáforas y elementos del gótico la imagen idílica del vínculo amoroso conyugal. Los celos incontenibles de la mujer atrapada en el hogar donde se siente “enterrada viva” (Mansilla, *Creaciones* 242) mientras su marido la engaña se derrama como alucinado terror doméstico: “No tiene duda, en el comedor ha oído pasos. Su terror toma proporciones colosales; siente pasos, sí, los siente” (244).

Kate Ferguson Ellis en su libro *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology* (1989) advierte el desarrollo y emergencia simultáneas del concepto de “felicidad doméstica” que modela la idea de *hogar* a fines del siglo XVIII y de la exhibición por parte del gótico de una mirada diferente sobre ese espacio en el campo de la novela inglesa. Uno de los mayores aportes del gótico ha sido el de una mirada femenina que subvierte la idealización del hogar y hace del mismo una fuente de amenazas y de reclusión forzada. En el caso de este cuento de Eduarda son justamente esas tinieblas de un mundo interior las que oscurecen ese hogar. En la misma línea de esa espectralización del espacio cotidiano que advierte Castle en la narrativa de Radcliffe (*The Female Thermometer* 123), según la cual “estar en casa” es encontrar consuelo en la memoria de los espíritus queridos de los muertos, en el relato de la autora argentina lo espectral se aparta también del anticuado y convencional fantasma, y toma forma en las tinieblas de un convulsionado mundo interior que se proyectan sobre el hogar.

“Esposita”, “maridito”, “negrita”, “mujercita”; Jimena Néspolo ha advertido en el diminutivo “un uso irónico que raya en lo exasperante y que termina enrareciendo todo” (“Las ficciones precursoras” 33). De la misma forma que en “La loca” leíamos una infantilización de la mujer, en este relato un uso casi constante del diminutivo produce no solo un distanciamiento, sino lanza un dardo sobre el modo en que la ley vigente (el Código Civil de Dalmasio Vélez Sarsfield de 1869) hacía de la mujer casada una “menor de edad” sujeta a la potestad del marido. Es necesario advertir cómo Eduarda se apropia y resignifica en la ficción de un rasgo morfológico que suele funcionar como marca de afectividad. Si bien aquí no hay un uso irónico del gótico tal como se analizó con anterioridad, sí es posible establecer un antecedente significativo en una novela que es recordada como un comentario irónico o revisión paródica de las novelas góticas: *Northanger Abbey* (1818) de Jane Austen. Publicada en forma póstuma, la narración de Austen presenta una heroína caracterizada por su obsesión por las novelas del gótico (sobre todo

por la tradición cuyo exponente máximo es Anne Radcliffe) hasta el punto de afectar sus acciones y su percepción del mundo. Si bien la mirada gótica de los personajes femeninos de Eduarda recuerda a Catherine Morland, la heroína de Austen, en la medida en que visión de la realidad se ve perturbada por su particular disposición, en este caso, la autora argentina parece sugerir que una “cabeza gótica” puede también gestarse independientemente de la práctica de la lectura (en el caso de Julia en “La loca”, cabe agregar, parece ser más bien el universo musical el involucrado en la constitución de su sensibilidad).

4. A modo de conclusión

Es necesario subrayar cómo los relatos de Eduarda Mansilla, a la hora de modelar una domesticidad disciplinante de las profusiones afectivas e imaginativas, exhiben un imaginario gótico ante el cual establecen un distanciamiento irónico mediante diversos recursos. La ironía romántica que despliega y desmonta la matriz gótica, y la ironía que se ancla en el uso de diminutivos refuncionalizando su carga afectiva, exponen la posibilidad para Eduarda de encontrar en lo irónico un instrumento para conjurar mediante la burla y la captación atenta de los matices del comportamiento las contradicciones de sujetos atrapados en las redes de sus deseos y/o su propia imaginación desenfrenada. Las figuraciones y desfiguraciones de lo sentimental y del deseo que condicionan las construcciones sexo-genéricas en los cuentos de noviazgo y matrimonio de Eduarda no son ajenas a un contexto donde la ley subordina a las mujeres casadas al marido. Así como Josefina Ludmer señala que la literatura de los escritores del ochenta muestra “la relación íntima entre las prácticas hegemónicas y los discursos legales” (*El cuerpo del delito* 27), en la misma línea —y no casualmente contemporánea a ese conjunto de ficciones— las de Eduarda Mansilla ponen el foco en prácticas y relaciones de poder del mundo privado: esos clarososcuros, pesadillas y alucinaciones que se tejen en los rincones más *íntimos* y que, a fin de cuentas, modelan,

de forma subterránea, a veces inadvertida, las instituciones políticas y la vida pública.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Amícola, José. *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Armstrong, Nancy. "Gothic Novel". En *The Encyclopedia of the Novel*. Logan, Peter Melville, et al. (eds.). Massachusetts: Wiley & Blackwell, 2014. 369.
- Armstrong, Nancy. *Deseo y ficción doméstica: una historia política de la novela*. Trad. de María Coy. Valencia: Universitat de Valencia, 1991.
- Austen, Jane. *Northanger Abbey*. Londres: John Murray, 1818.
- Badinter, Elisabeth. XY. *On Masculine Identity*. Nueva York: Columbia University, 1995.
- Barrancos, Dora. "Inferioridad jurídica y encierro doméstico". En *Historia de las mujeres en la Argentina*. Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita y María Gabriela Ini (eds.). Buenos Aires: Taurus, 2000. 111-129.
- Botting, Fred. *Gothic* [1995]. Londres: Routledge, 2013.
- Burello, Marcelo. "El tamaño importa. E. T. A. Hoffmann y el ascenso de la narrativa breve de ficción". *Revista Luthor* 39, IX (2019): 33: 44.
- Castle, Terry. "The Gothic Novel". En *The Cambridge History of English Literature, 1660-1780*. John Richetti (ed.). Cambridge: Cambridge UP, 2008. 673-706.
- Castle, Terry. *The female thermometer: eighteenth-century culture and the invention of the uncanny*. Oxford: Oxford UP on Demand, 1995.
- Chikiar Bauer, Irene. *Eduarda Mansilla. Entre-ellos. Una escritora del siglo XIX*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- Crespo, Natalia y María Vicens. "Género, afectos y emociones en la literatura argentina del siglo XIX". *Mora* 26 (2020): 107-112. <https://doi.org/10.34096/mora.n26.10093>.
- Ellis, Kate Ferguson. *The Contested Castle: Gothic novels and the subversion of domestic ideology*. Champaign: University of Illinois Press, 1989.

- Gasparini, Sandra. "Locas del desván: neurosis y monstruosidad en la narrativa argentina". En *Historia feminista de la literatura argentina: Mujeres en revolución. Otros comienzos*. Graciela Batticuore y María Vicens (eds.). Villa María: Eduvim, 2022. 727-756.
- Gasparini, Sandra. *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2012.
- Heilman, Robert B. "Charlotte Brontë's 'New' Gothic". En *From Jane Austen to Joseph Conrad: Essays Collected in Memory of James T. Hillhouse*. Vol. 9. Minnesota: University of Minnesota Press, 1958. 118-132.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. "El hombre de arena". En *Cuentos fantásticos*. Trad. de Andrea Pagni. Buenos Aires: Corregidor, 1978. 77-116.
- Kimmel, Michael. "Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina". En *Masculinidad/es: poder y crisis*. Teresa Valdés y José Olavarría (eds.). Santiago de Chile: ISIS International, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1997. 49-62.
- Lojo, María Rosa. "Cautivas, inmigrantes, viajeros en la narrativa de Eduarda Mansilla". En *Viajeros. Cautivas. Inmigrantes, Actas del Coloquio Cultura Escrita en la Argentina del siglo XIX*. María Inés Laboranti (ed.). Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2011. 17-38.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Libros Perfil, 1999.
- Mansilla, Eduarda. *Creaciones* [1883]. Edición, introducción y notas a cargo de Jimena Néspolo. Buenos Aires: Corregidor, 2015.
- Mansilla, Eduarda. *Recuerdos de viaje* [1882]. Córdoba: Buena Vista, 2011.
- Néspolo, Jimena. "Las ficciones precursoras de Eduarda Mansilla". En *Eduarda Mansilla de García. Creaciones [1883]*. Buenos Aires: Corregidor, 2015. 9-76.
- Peluffo, Ana y Sánchez Prado, Ignacio "Introducción". En *Entre hombres: masculinidades del siglo XIX en América Latina*. Ana Peluffo e Ignacio Sánchez Prado (eds.). Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2010.
- Tatar, Maria M. "ETA Hoffmann's" Der Sandmann": Reflection and Romantic Irony". *MLN* 95, 3 (1980): 585-608. <https://doi.org/10.2307/2906690>.

- Thompson, Gary Richard. *Poe's Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1973.
- Ventura Ramos Lorena, "Ironía romántica: un principio paradójico de representación literaria". *Tópicos del Seminario* 34 (2015): 83-106. <https://doi.org/10.35494/topsem.2015.2.34.318>.
- Wallace, Diana. "A Woman's Place". En *Women and the Gothic: An Edinburgh Companion*. Avril Horner y Sue Zlosnik (eds.). Edimburgo: Edinburgh UP, 2016. 74-88.