

Rupturas de narración y género como elementos fantásticos en “Quien escucha su mal oye”, de Juana Manuela Gorriti

Holly SIMS

Resumen: Este artículo analiza las fracturas de la estructura narrativa de “Quien escucha su mal oye” como elementos fantásticos. Frente a las tendencias críticas que destacan los aspectos sintácticos o semánticos de lo fantástico, este trabajo demuestra que la confluencia de estos dos aspectos supuestamente incongruentes siembra inquietud en el lector. A la luz de las teorías literarias de Tzvetan Todorov, Rosie Jackson y Jonathan Culler, este artículo identifica la conexión entre género y estructura narrativa, y apunta a las escenas que cuestionan este paradigma como ejemplos de lo fantástico. Desde las primeras líneas del cuento, Gorriti establece una estructura narrativa binaria en la que los personajes masculinos enuncian confidencias, mientras los femeninos las reciben. No obstante, la escena sobrenatural rompe este paradigma al borrar las fronteras entre los marcos narrativos y el género de las voces masculinas y femeninas.

Palabras clave: confidencias, oralidad, voyerismo, transgresión, telepatía, hipnosis, lo fantástico, narración, estructura narrativa, género.

Rupturas de narración y género como elementos fantásticos en “Quien escucha su mal oye”, de Juana Manuela Gorriti

La escritora argentina Juana Manuela Gorriti (1818-1892) se conoce hoy en día por sus contribuciones a la cultura literaria de Latinoamérica en el siglo XIX. Tras abandonar a su esposo Isidoro Belzú –el futuro presidente de Bolivia– en 1848, Gorriti se mudó a Lima (Perú) y se dedicó a la escritura (Meehan 6-7). Además de editar revistas y dirigir un salón literario, Gorriti escribió un libro de recetas de cocina y varios cuentos y novelas de temática romántica, indigenista y fantástica (Cresta de Leguizamón 66-67). No obstante, el corpus literario de esta escritora sólo se ha convertido en un tema de estudio crítico durante los últimos veinte años. Como explica Beatriz Urraca: “[...] Juana Manuela Gorriti is one of the few women writers of the period to have earned a significant place in Argentine literary history. During her lifetime, she was the most widely read woman writer throughout Latin America. Although her work subsequently slipped into oblivion, it has been recently rediscovered by feminist critics” (151-52). Efectivamente, la trayectoria vital de esta escritora independiente llama la atención crítica por las maneras en las que Gorriti cuestionó el papel de la mujer en la sociedad latinoamericana decimonónica. Un aspecto principal entre ellas es la escritura, puesto que esta vocación le permitió a Gorriti ganarse la vida y desarrollar una voz femenina propia. Entre los diversos géneros que Gorriti cultivó, sus obras fantásticas han recibido más atención por parte de la crítica literaria.

En general, la crítica se divide en tres grupos distintos con respecto a la interpretación de lo fantástico en la obra de Gorriti. Por un lado, críticos como Thomas Meehan, Trinidad Barrera y María Cristina Arambel-Guiñazú hacen hincapié en las manifestaciones temáticas de lo fantástico. Por ejemplo, Meehan identifica estos elementos sobrenaturales que facilitan el desarrollo de las tramas de los cuentos de Gorriti: “lo extraño y lo macabro; el miedo y el suspenso; fantasmas, espectros, aparecidos y almas en pena; la magia, la adivinación y los sueños premonitorios; lúgubres ambientes nocturnos como cementerios, manicomios, las ruinas de iglesias y conventos, y secretas cavernas subterráneas” (8). A partir de este enfoque en la temática, críticos como Federico Chalupa, Marzena Grzegorecyk y Lucía Guerra Cunningham van más lejos al llevar a cabo una lectura metafórica de los acontecimientos sobrenaturales. Esta tendencia de la crítica afirma que Gorriti

utiliza la temática fantástica para criticar la situación político-social de América Latina a mediados del siglo XIX, especialmente desde una perspectiva femenina, e incluso autobiográfica. Por otro lado, críticos como Pablo Brescia, Hermina Terrón de Bellomo y Francisco Solares-Larrave se centran en los aspectos estructurales de lo fantástico, sobre todo en el contexto del conflicto entre la escritura y la oralidad.

Teniendo en cuenta estas distintas interpretaciones de la obra fantástica de Gorriti, este trabajo se propone analizar lo fantástico en conexión con la narración del relato “Quien escucha su mal oye”. En este cuento, que fue publicado en 1865 en el libro *Sueños y realidades*, el protagonista –un conspirador político– le confiesa a su amiga una falta por la que siente remordimiento. La confesión del conspirador aporta la trama principal, con lo que el relato constituye una representación literaria de la oralidad. Mientras se refugiaba en la casa de un amigo, el conspirador escuchó una voz misteriosa que se originaba en el armario de su habitación. Tras escuchar la voz durante varios días, el conspirador le pidió a Juan, el criado de la casa, que le ayudara a mover el armario. Juan se negó pero, a cambio, le ofreció al conspirador esta confesión: hacía años, Juan le ayudó al dueño de la casa a crear una puerta escondida en el armario para que el señor pudiera visitar a su amante. Ella era una monja que vivía en el antiguo convento cuya pared daba con la habitación en la que se hospedaba el conspirador. Juan le mostró el resorte que abría la puerta y el conspirador entró ilícitamente en la habitación en la que había vivido la monja. Él descubrió que ahora era un espacio profano, puesto que la mujer que ocupaba esa alcoba estudiaba libros de ciencia. Curioso, el conspirador hizo un agujero en la pared para poder vigilar las actividades excéntricas de su vecina. Una noche, el conspirador observó esta escena sobrenatural: a través del poder de su voz, la excéntrica hipnotizó e inició el viaje telepático de Samuel, su ayudante y médium. Esta escena de la mujer con Samuel no sólo confirma la profanación del antiguo convento, sino que también descubre un último secreto: Samuel declara que el amante de la excéntrica se ha enamorado de otra mujer. A cambio, el conspirador le confiesa a su amiga que él mismo –el observador ilícito– se había enamorado de la excéntrica al contemplar la escena fantástica con Samuel. De esta manera, el texto escrito “Quien escucha su mal oye” reproduce la confesión oral del conspirador, con lo cual la narración del cuento publica su transgresión.

En este contexto de la confluencia transgresora de la escritura y la oralidad, las teorías de Tzvetan Todorov, Rosie Jackson y Jonathan Culler nos sirven para identificar y analizar las distintas manifestaciones textuales de lo fantástico en “Quien escucha su mal oye”. En su “Definición de lo

fantástico”, Todorov afirma que las características de lo fantástico se manifiestan en la literatura a través de tres aspectos textuales: el aspecto verbal, el aspecto sintáctico y el aspecto semántico (56-57). Esta división tripartita nos ayuda a pensar en lo fantástico teniendo en cuenta sus manifestaciones tanto estructurales como temáticas. Todorov define el aspecto verbal de lo fantástico como “un caso particular de la categoría más general de la «visión ambigua»” (56); es decir, el nivel lingüístico del texto contribuye a la vacilación que experimenta el lector ante una explicación real o sobrenatural de los acontecimientos (56). A su vez, el aspecto sintáctico es “la existencia de un tipo formal de unidades que se refiere a la apreciación manifestada por los personajes acerca de los acontecimientos del relato” (57). Mientras que los aspectos verbales y sintácticos se refieren a la estructura narrativa del cuento fantástico, el aspecto semántico se manifiesta más bien en la temática del relato, “puesto que se trata de un tema representado, el de la percepción y su notación” (57). Al identificar así los aspectos verbales, sintácticos y semánticos, Todorov propone que tanto la narración como la temática proporcionan la ambigüedad textual propia de lo fantástico.

A su vez, en “Lo «oculto» de la cultura”, Jackson propone que lo fantástico es un género literario que transgrede el orden cultural establecido. Los aspectos sobrenaturales de la literatura fantástica dan voz a los elementos subversivos que la cultura racional reprime y mantiene en silencio. Como explica Jackson: “Lo fantástico moderno, la forma de fantasía literaria que se genera en la cultura secularizada producida por el capitalismo, es una literatura subversiva. [...] Desde un punto de vista estructural y semántico, lo fantástico aspira a la disolución de un orden que se siente como opresivo e insuficiente” (151). En conjunción con la teoría de Todorov, este planteamiento de lo fantástico subversivo nos ayuda a analizar los aspectos sobrenaturales de “Quien escucha su mal oye” en términos de la unión de la temática y la estructura del relato. Además de la transgresión del protagonista, la excéntrica también comete un acto transgresor al usar el poder de su voz para iniciar el viaje telepático de Samuel: la voz femenina subvierte el orden masculino en un acto de transgresión narrativa. En este sentido, el análisis teórico de Culler nos permite interpretar la enunciación de la excéntrica como un acto literario subversivo. Basándose en las teorías de “performance” de J. L. Austin y de Judith Butler, Culler plantea esta conexión entre texto literario y acto verbal:

On the one hand, the literary work seems to accomplish a singular, specific act. It creates that reality which is the work, and its sentences accomplish something in particular in that work.

[...] But on the other hand, thinking of Butler's model, we could say that a work succeeds, becomes an event, by a massive repetition that takes up norms and, possibly, changes things (516).

De esta manera, en “Quien escucha su mal oye”, el acto verbal transgresor puede considerarse una manifestación de lo fantástico en términos tanto semánticos como sintáctico-verbales: la enunciación femenina subvierte el orden narrativo establecido en el nivel temático y estructural.

Al analizar “Quien escucha su mal oye” dentro de estos marcos teóricos, vemos que la narración facilita la confluencia de los aspectos verbales, sintácticos y semánticos de lo fantástico. La estructura narrativa de “Quien escucha su mal oye” gira en torno a la actividad principal de los personajes: enunciar y recibir confidencias.¹ Gorriti emplea una estructura narrativa enmarcada que destaca la tensión entre las funciones enunciativas de la narradora inicial y el conspirador, quien, a su vez, desempeña el papel del narrador-protagonista del cuento enmarcado. A partir de esta tensión narrativa, se establece una estructura binaria en la que los personajes masculinos—el conspirador, Juan y Samuel— enuncian las confidencias, mientras que los personajes femeninos —la narradora, la excéntrica y Cristina— las reciben. No obstante, la escena fantástica, en la que la excéntrica ejerce su poder subversivo para iniciar el viaje telepático de Samuel, rompe este paradigma: se escucha la voz femenina de la excéntrica con una capacidad enunciativa transgresora. Así, el aspecto temático de la hipnosis y la telepatía no sólo coincide con los aspectos verbales y sintácticos de la narración, sino que cambia el discurso narrativo. Efectivamente, la escena fantástica invierte la estructura binaria narrativa al borrar la frontera entre el marco narrativo, presidido por la narradora, y la confesión enmarcada del conspirador. De esta manera, el acontecimiento sobrenatural de “Quien escucha su mal oye” tiene el efecto de quebrar las expectativas del lector tanto a nivel temático como sintáctico-verbal al plantear la ambivalencia entre la narración masculina y la femenina.

La estructura enmarcada de “Quien escucha su mal oye” establece una relación de oposición entre las funciones narrativas de las voces masculinas y femeninas. Como explica Trinidad Barrera: “El relato viene acompañado de un subtítulo, ‘Confidencia de una confidencia’, que señala *a priori* la estructura, el encuadre de la confidencia [...]. Son tres niveles de encuadre, el marco primero

¹ Además de “Quien escucha su mal oye”, Gorriti tiene otro cuento, “Coincidencias”, que trata de esta misma dinámica de enunciar y recibir confidencias. En el contexto de “Coincidencias”, Hermina Terrón de Bellomo analiza el aspecto sintáctico de lo fantástico tal y como se manifiesta a través de los cambios entre narradores masculinos y femeninos. Según esta crítica, “no es necesaria la presencia de fantasmas para caracterizar un texto como fantástico, ya que en la actualidad la infracción a lo considerado real (normal-verosímil) se realiza mediante rupturas en la organización de los contenidos” (Terrón de Bellomo 113-14). Mientras que ella analiza el aspecto sintáctico de lo fantástico en “Coincidencias”, este trabajo pretende analizar los momentos textuales de “Quien escucha su mal oye” en los que los tres aspectos de lo fantástico entran en contacto.

constituye la apertura y cierre de la historia que se cuenta en su interior que a su vez contiene otra pequeña historia” (106). Desde el diálogo inicial, que presenta la narración *in medias res*, la voz femenina que enmarca la historia prácticamente desaparece del texto frente al poder enunciativo del conspirador. Por ejemplo, la primera línea del cuento destaca esta tensión narrativa, porque la voz del conspirador abre el diálogo –“Cuando hemos caído en una falta”–, mientras que la voz de la narradora clarifica: “me dijo un día cierto amigo” (Gorriti 93). De este modo, la función enunciativa de la narradora en primera persona se somete al relato de su amigo, el conspirador. Este, a su vez, concretiza la centralidad de su voz narrativa al convertirse en un penitente que hace de la confesión una historia ensimismada: le pide a la narradora: “¿Quiere usted ser mi confesor, amiga mía?” (93). Con esta pregunta, el conspirador convierte la primera actividad enunciativa de la narradora en una pasiva función auditiva. La ambigüedad de la voz de la narradora, que queda silenciada, encuentra su eco en el género ambivalente de este personaje escindido entre el papel religioso de “confesor” masculino y el papel laico de “amiga” femenina (93). De esta manera, la narración enmarcada efectivamente subordina la función enunciativa de la narradora a la voz masculina del conspirador, quien asume su propia función narrativa en el primer apartado del cuento: el texto escrito de su confesión oral.

La división textual entre la introducción y el primer apartado resalta el cambio de voz narrativa que acompaña la transición estructural entre el marco femenino y el relato enmarcado masculino.² Dentro de la historia enmarcada –la confesión oral del conspirador– las voces masculinas del narrador, Juan y Samuel se destacan por su función narrativa de enunciar las confidencias. Según Pablo Brescia, esta actividad de divulgar los secretos constituye un aspecto sintáctico que “encierra la potencialidad de lo fantástico. Esto se produce a partir de una estética del secreto, anunciada desde el subtítulo: ‘confidencia de una confidencia’. Es el espacio lingüístico de la no-revelación o de la revelación a medias: el secreto mantiene el enigma oculto o lo revela parcialmente” (71).

En “Quien escucha su mal oye”, son los personajes masculinos los que crean ese espacio lingüístico del secreto. Por ejemplo, el conspirador divulga el secreto de que entró ilícitamente en la alcoba de la excéntrica. En su función dual de personaje y narrador, el conspirador relata: “Entonces, arrojando lejos de mí todas las ideas que pudieran intimidarme, comprimí resueltamente el resorte

² Además de este cambio de voz narrativa, la división entre la introducción y el primer apartado refleja una transición espacial. La narración femenina de la introducción crea un espacio textual abstracto, mientras que la narración masculina del conspirador se ubica en un lugar concreto: “Asilóme un amigo, por supuesto en el paraje más recóndito del jardín y cuya puerta desaparecía completamente bajo los pámpanos de una vid” (Gorriti 94).

[...] y yo, dando un paso, me encontré en la morada de mi vecina” (Gorriti 96-97). En el caso de Juan, este criado anciano le confiesa al conspirador el secreto del armario: “[...] yo fui quien abrió esa puerta para que el amo, ¡pobre señor!, entrara al monasterio...” (95). Asimismo, en la escena fantástica, Samuel tiene el poder sobrenatural de enunciar el secreto adúltero del amante de la excéntrica, diciendo, “Es él, él, quien la acompaña. [...] Ama a esa mujer” (101). Como sugieren estos ejemplos del poder enunciativo de los personajes masculinos, ellos efectivamente controlan el discurso narrativo al divulgar los secretos. Por consiguiente, el cambio de voz narrativa entre la introducción y el primer apartado pone de relieve la tensión entre la enunciación de los personajes masculinos y el silencio de los personajes femeninos.

En comparación con la función narrativa del conspirador, Juan y Samuel –quienes publican las confidencias–, los personajes femeninos desempeñan el papel de destinatario pasivo. La función auditiva de la narradora-confesor en la introducción encuentra su eco en el primer apartado, porque la narración enmarcada del conspirador borra tanto la existencia física como la voz de este personaje femenino. Como afirma Francisco Solares-Larrave, Gorriti “enfatisa la presencia de sus personajes, sean o no los narradores, al recurrir al retrato de sus voces” (62). De esta manera, el silencio de los personajes femeninos, en su función de destinatarias, tiene el efecto contrario de destacar el poder de las voces masculinas. Por ejemplo, cuando el conspirador-narrador describe su estancia en la habitación del abuelo de la casa, se refiere a la narradora original como destinataria de la confesión: “El anciano caballero dormía –pensaba yo– un sueño bienaventurado entre las densas cortinas de terciopelo verde, agitadas ahora por el tenaz insomnio que circulaba con mi sangre de conspirador y de algo más: de curioso. Juzgue usted” (Gorriti 94).³ De igual manera que la narradora se convierte en destinataria de la confesión del conspirador, la excéntrica también recibe la confidencia que Samuel enuncia. Se destaca la reacción pasiva y muda de la excéntrica al enterarse de la infidelidad de su amante: ella “[...] permaneció inmóvil y silenciosa; ni un solo músculo de su rostro se contrajo; y sin la extrema palidez que cubrió su semblante, nada habría revelado el dolor en ese corazón de extraña fortaleza” (Gorriti 102). Entonces, frente al poder enunciativo de los personajes masculinos, la recepción pasiva de la narradora y la excéntrica pone de relieve la contradicción entre la oralidad de las confidencias masculinas y el silencio textual de los personajes femeninos. Esta estructura binaria tiene un doble efecto en el desarrollo de la trama: por un lado, ordena la historia al

³ Aunque este mandato –“Juzgue usted”– es ambiguo, porque también podría dirigirse al lector del cuento, el uso de “usted” se corresponde con la referencia a la narradora como “usted” en la pregunta “¿Quiere usted ser mi confesor, amiga mía?” (Gorriti 94, 93). Por eso, se puede interpretar este mandato como una enunciación del conspirador destinada a la narradora, la que hace de confesor.

trascender las divisiones entre los relatos enmarcados pero, por otro lado, destaca el conflicto narrativo entre las voces masculinas y femeninas.

Esta contradicción inherente de la estructura binaria de la narración se elabora a través de las actividades voyeristas del conspirador y Samuel. Mientras ellos dirigen la narración enmarcada al divulgar los secretos, paradójicamente, este mismo acto de narrar –enunciar el texto oral de las confidencias– depende de la penetración visual del espacio femenino. Por ejemplo, el conspirador no sólo transgrede la intimidad de la alcoba de la excéntrica con su presencia física, sino que también hace un agujero en una rosa esculpida en la pared para facilitar la observación visual. Como explica el conspirador-narrador: “Pues que era criminal, no quería serlo a medias y había resuelto abrir un pasaje para que mis miradas pudieran penetrar a toda hora en la morada de mi excéntrica vecina” (Gorriti 98).⁴ Así, la confidencia que enuncia el conspirador-narrador es la interacción sobrenatural que él observa entre la excéntrica y Samuel: ella lo hipnotiza y le ordena: “[...] penetra ahora en mi corazón y busca en él una imagen”, lo que resulta ser la imagen de su amante infiel (Gorriti 100). De igual manera que el acto narrativo del conspirador depende de la mirada fija hacia la alcoba de la excéntrica, la enunciación de Samuel también procede de la penetración voyerista en el espacio emocional femenino. Estos orígenes femeninos de la penetración y las confidencias masculinas parecen contrarrestar la estructura binaria de la narración enmarcada, que relega los personajes femeninos al papel de destinatarias silenciosas. Federico Chalupa confirma este cambio paradigmático al decir: “En el cuento, el voyeurismo [sic] más explícito es del personaje-masculino mirando por el agujero de la puerta al objeto-mujer; sin embargo, esa mujer es, a su vez, representada en el texto como un sujeto mirando a su amante masculino (objeto) por el ‘agujero’ de la mente de Samuel, su médium” (n.p.). No obstante, la excéntrica sólo logra localizar a su amante a través del viaje telepático de Samuel. Él penetra el corazón de la mujer, con lo cual este es el verdadero “agujero” que facilita la visión y la enunciación masculinas. Como consecuencia, la serie de penetraciones voyeristas que conduce a la escena de temática fantástica resalta la contradicción inherente de la estructura narrativa: el poder enunciativo de las voces masculinas proviene de la apropiación de los espacios y secretos femeninos.

⁴ Específicamente, el conspirador introduce unas tijeras en la rosa para crear el agujero. Así, el discurso de la penetración adquiere una doble expresión textual: a la vez que la mirada del conspirador penetra el espacio femenino de la alcoba, las tijeras –claro símbolo fálico– penetran la rosa, símbolo de la sexualidad femenina. No obstante, esta escena también ilustra las contradicciones inherentes de la estructura binaria de género porque, al meter la mano en la canasta de la excéntrica, “más de diez agujas” pican los dedos del conspirador (Gorriti 98).

De igual manera que esta serie de penetraciones voyeristas evoca la centralidad de la excéntrica dentro del discurso narrativo masculino, los indicios de la voz femenina también quiebran la asociación entre personaje femenino y destinatario pasivo. Aunque el lector no escucha el primer indicio de la voz de la excéntrica, el narrador explica su fascinación por la misteriosa voz femenina: “Desde mi primera noche, en aquel cuarto, oía sin que se me fuera posible determinar dónde, una voz, una suave y bella voz de mujer que hablaba mezclándose con voces de hombres; después de parecer sola, leía prosa y versos [...]” (Gorriti 94). En este sentido, el indicio de la voz femenina motiva la penetración y el voyerismo del narrador-conspirador con respecto a su entrada física y visual en la alcoba de la excéntrica.

A continuación, otro indicio de la voz de la excéntrica también presagia las interacciones de la mujer y Samuel en la escena de temática fantástica. Esta vez, escuchamos la voz femenina directamente: “¡Dos meses sin noticia suya! El ingrato partió sin darme un adiós. ¿Dónde está ahora? En su helada indiferencia no ha creído necesario decirme el paraje donde mi amor podía ir a buscarlo; mas yo lo sabré. Esa ciencia cuyo poder niegan los hombres sin fe, y él entre ellos, esa ciencia me lo dirá” (Gorriti 96). A la luz de la teoría de Culler, estas enunciaciones constituyen actos textuales que comunican el poder de la excéntrica. Desde su silencio dentro de la narración masculina, la voz femenina de la excéntrica va cobrando poder enunciativo, pasando por el silencio, el nombramiento por el narrador-conspirador y la auto-enunciación. El último paso de esta progresión verbal sucede en la escena sobrenatural con Samuel. Como explica Barrera: “La voz venía insinuando una presencia fantasmal de forma gradual, ahora esa voz se hace cuerpo, el protagonista va consternándose más y más, el orden se rompe y entran en confrontación dos ámbitos de distinta naturaleza, pasado/presente, lo natural y lo sobrenatural” (107-108). Así, los indicios del poder verbal de la excéntrica anuncian tanto la temática fantástica como las fracturas sintácticas de la estructura narrativa, las cuales coinciden en la escena de la hipnosis y el viaje telepático de Samuel.

En esta escena, que reúne los aspectos semánticos, sintácticos y verbales de lo fantástico, la voz femenina de la excéntrica adquiere una capacidad enunciativa transgresora que va más lejos de los indicios que pican la curiosidad del narrador-conspirador. La relación compleja entre la excéntrica y Samuel quiebra las expectativas del lector en cuanto a la relación entre la narración y el género de la voz narrativa. Por ejemplo, el viaje telepático de Samuel es la consecuencia de los mandatos de la excéntrica: “¡Samuel! –dijo–, penetra tu vista al inmenso horizonte en esta dirección (su mano

señaló el Norte) y busque a aquel cuyo nombre acabas de pronunciar” y, además: “Samuel –dijo–, lee en el corazón de ese hombre” (Gorriti 100, 101). Por consiguiente, tanto la excéntrica como Samuel participan en las actividades de enunciar y recibir los secretos: Samuel recibe los mandatos de la excéntrica, quien, a su vez, se convierte en destinataria de la confianza de Samuel. Esta relación recíproca tiene el efecto inquietante de destacar la capacidad enunciativa de la excéntrica en el contexto sobrenatural de la hipnosis, lo que aumenta el desconcierto del lector ante la ruptura de la estructura binaria de género y narración.

Según María Cristina Arambel-Guiñazú: “El encadenamiento de personajes de ambos sexos que ejercen una misma acción iguala sus funciones y, con ello, modifica la percepción tradicional de la mujer. [...] Finalmente, los recursos fantásticos y la incertidumbre que provocan permiten que la mujer exprese sus deseos propios” (218). Partiendo de la teoría de Jackson, esta escena fantástica subvierte las normas de la cultura decimonónica al romper el silencio cultural de la voz femenina. Efectivamente, la excéntrica no sólo ejerce el poder enunciativo de su voz femenina –un acontecimiento radical en sí mismo–, sino que lo hace de manera transgresora al apoderarse de la voluntad masculina de Samuel. De esta manera, el aspecto inquietante de esta escena fantástica se debe a la unión de la temática sobrenatural de la hipnosis y la fractura de la estructura narrativa binaria, lo que efectivamente rompe el silencio femenino.

Además de poner de relieve la voz de la excéntrica en su capacidad enunciativa, la escena sobrenatural quiebra las expectativas del lector al borrar la frontera narrativa entre el marco original, controlado por la voz silenciada de la narradora-confesor, y la confesión enmarcada del conspirador-narrador. Durante la escena fantástica del intercambio recíproco entre la excéntrica y Samuel, el género de la voz narrativa se vuelve ambiguo: no se sabe si la narración pertenece a la presentación de la narradora original o a la confesión del conspirador. Efectivamente, cuando la voz narrativa describe el viaje telepático de Samuel, deja de usar la primera persona, lo que tiene el efecto de distanciar la voz narrativa del relato. Se narra que “[...] cien hermosas mujeres, vestidas de blanco y coronadas de flores, se abandonan lánguidamente en los brazos de sus compañeros de placer [...]. ¡Oh!, ¡cuán bellos son sus ojos! Diríase que han robado al sol de los trópicos su deslumbrante fulgor” (Gorriti 101). Aunque la voz narrativa vuelve a hablar en primera persona al final de la escena fantástica, de todos modos, se percibe la ambigüedad de su género cuando dice: “La luz del día, penetrando en su cuarto, me la mostró en el mismo sitio. Ni ella ni yo habíamos cambiado de actitud...” (Gorriti 102). Si esta referencia a “ella y yo” se corresponde con la excéntrica y el

conspirador, entonces, esta enunciación forma parte de la confesión enmarcada del conspirador. No obstante, al final del cuento, el lector descubre que la narradora original se dirige a otra mujer, “bella Cristina”, por lo que también podría ser la narradora la que enuncia esas frases (Gorriti 103). Así, la escena fantástica constituye una ruptura total de la estructura narrativa binaria porque, además de facilitar la capacidad enunciativa de la excéntrica, esta escena borra la distinción entre los marcos narrativos y, por lo tanto, entre el género de los narradores masculinos y femeninos.

Estos elementos sintáctico-verbales de lo fantástico tienen un efecto decisivo en el lector de “Quien escucha su mal oye”: el lector se incorpora al desenlace del cuento al convertirse en voyeurista textual. Aunque el diálogo inicial, que sitúa la acción del cuento *in medias res*, es un indicio de la conversación entre la narradora-confesor y Cristina, el lector no se da cuenta de que hay otra destinataria hasta leer las últimas frases del cuento. La narradora descubre la presencia de esta destinataria, Cristina, al decir: “¡Incorregible conspirador! Guárdelo el cielo para que un día termine su confesión, y podamos saber, bella Cristina, el fin de su culpable y bien castigado espionaje” (Gorriti 103).⁵

Como explica Barrera, el cierre del relato constituye la última ruptura de la estructura narrativa: “La confidencia termina en el momento que el narrador espía oye el pito de un tren que le pone sobre aviso de marcharse. Vuelve a tomar la palabra el primer narrador con una importante diferencia: el narrador que abría el relato era una mujer, al cerrarlo se descubre que le está contando la historia del conspirador a otra mujer, a esa ‘bella Cristina’ aludida” (108). Para el lector, este descubrimiento tiene el efecto de incorporarlo al texto como voyeurista que lee la conversación confidencial entre la narradora y Cristina. Según Arambel-Guiñazú: “El relato desborda así sus límites e invade el mundo del lector. El vértigo creado por esa serie de espejismos convierte al lector en otro ‘voyeur’ que, integrado en el ámbito de la ficción, confronta su propia ‘falta’, el deseo de penetrar el secreto y de invadir el mundo del texto” (218). Así, la incorporación del lector-voyeurista al relato constituye otro ejemplo de la unión entre los aspectos semánticos y sintácticos de lo fantástico al borrar la frontera entre la conversación oral, el texto escrito y la actividad de la lectura.

En “Quien escucha su mal oye”, Juana Manuela Gorriti juega con las expectativas del lector al convertir la estructura narrativa enmarcada y la tensión entre las funciones narrativas de los personajes masculinos y femeninos en elementos fantásticos. Aunque la autora establece una

⁵ Arambel-Guiñazú plantea que esta mención de la “bella Cristina” es otra instancia en la que el indicio femenino vuelve a cumplir un papel fundamental en el texto: “Precede al relato una dedicatoria, ‘A la señorita Cristina Bustamante’, el nombre, sin embargo, deja su lugar ‘hors-texte’ para integrarse al relato en la última oración, haciendo de la susodicha aunque muy pasajera, un personaje” (218).

estructura narrativa binaria en la que los personajes masculinos enuncian las confidencias mientras que los personajes femeninos las reciben, Gorriti rompe esta estructura en la escena sobrenatural. En conjunción con los acontecimientos prodigiosos –la hipnosis y el viaje telepático de Samuel– la función enunciativa de la voz femenina de la excéntrica y la ambigüedad del género de la voz narrativa efectivamente invierten la estructura narrativa binaria. Al analizar el poder de la voz de la excéntrica a la luz de las teorías de Jackson y Culler, vemos que los indicios y las enunciaciones de su voz son manifestaciones de lo fantástico, puesto que los actos verbales de la excéntrica transgreden el orden masculino establecido. Estas rupturas de la narración y las divisiones de género sugieren que los elementos fantásticos se manifiestan tanto a través de la temática como de la estructura del relato. Específicamente, partiendo de la teoría de Todorov, vemos que los tres aspectos textuales de lo fantástico –el aspecto verbal, el aspecto sintáctico y el aspecto semántico– convergen sobre la misma escena en “Quien escucha su mal oye”. El efecto de la temática fantástica de la hipnosis y el viaje sobrenatural encuentra su eco en la ruptura sintáctica de la estructura narrativa y el cambio verbal entre las voces masculinas y femeninas. Así, en su conjunto, las manifestaciones verbales, sintácticas y semánticas de lo fantástico en “Quien escucha su mal oye” siembran inquietud en el lector al quebrar la estructura narrativa.

Bibliografía

- Arambel-Guiñazú, María Cristina. “Decir lo indecible: Los relatos fantásticos de Juana Manuela Gorriti”. *Revista Hispánica Moderna* 53.1 (2000): 214-228. *JSTOR*. Internet. 18 sept. 2010.
- Barrera, Trinidad. “La fantasía de Juana Manuela Gorriti”. *Hispanamérica* 25.74 (1996): 103-111. *JSTOR*. Internet. 18 sept. 2010.
- Brescia, Pablo A. J. “La sintaxis del secreto en Juana Manuela Gorriti”. *Signos Literarios y Lingüísticos* 2.2 (2000): 63-73. *Fuente Académica Premier*. Internet. 19 mar. 2013.
- Chalupa, Federico A. “Nación y erotismo en ‘Quien escucha su mal oye’ de Juana Manuela Gorriti”. *Espéculo: Revista de estudios literarios* 39 (2008): n.p. *Directory of Open Access Journals*. Internet. 19 mar. 2013.
- Cresta de Leguizamón, María Luisa. “Aportes de Juana Manuela Gorriti a la narrativa argentina”. *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Ed. Lea Fletcher. Buenos Aires: Feminaria, 1994: 61-68. Impreso.
- Culler, Jonathan. “Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative”. *Poetics Today* 21.3 (2000): 503-519. Impreso.
- Gorriti, Juana Manuela. “Quien escucha su mal oye”. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX*. Ed. José Miguel Oviedo. Madrid: Alianza Editorial, 1989: 93-103. Impreso.
- Jackson, Rosie. “Lo «oculto» de la cultura”. *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001: 141-152. Impreso.
- Meehan, Thomas C. “Una olvidada precursora de la literatura fantástica argentina: Juana Manuela Gorriti”. *Chasqui* 10 (1981): 3-19. *JSTOR*. Internet. 19 mar. 2013.

Solares-Larrave, Francisco. "De viva voz: Oralidad y narración en los relatos de Juana Manuela

"Gorriti". *Revista Hispánica Moderna* 57 (2004): 53-69. *JSTOR*. Internet. 19 mar. 2013.

Terrón de Bellomo, Hermina. "Literatura fantástica y denuncia social". *Letras femeninas* 19

(1993): 113-116. *JSTOR*. Internet. 19 mar. 2013.

Todorov, Tzvetan. "Definición de lo fantástico". *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas.

Madrid: Arco/Libros, 2001: 48-64. Impreso.

Urraca, Beatriz. "Juana Manuela Gorriti and the Persistence of Memory". *Latin American*

Research Review 34 (1999): 151-173. *MLA*. Internet. 19 mar. 2013.