



Superstición y fantasía en «Gubi Amaya», de Juana Manuela Gorriti

Superstition and fantasy in «Gubi Amaya» by Juana Manuela Gorriti

Jim Anchante Arias^{1*} 

¹ Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana. Doctor en Estudios Iberoamericanos. Docente asociado del Departamento de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Agraria La Molina, Lima, Perú.

* Autor de correspondencia: janchante@lamolina.edu.pe

* <https://orcid.org/0000-0002-0452-9353>

Recibido: 23/03/2022; **Aceptado:** 15/06/2022; **Publicado:** 30/06/2022

Resumen

El presente artículo es un análisis del relato «Gubi Amaya», de la escritora argentina Juana Manuela Gorriti. Dicho análisis se basa en la estructuración externa del relato, así como en la configuración de su mundo representado, vinculado con el contexto de la literatura gótica y el romanticismo. A partir de dicho vínculo, se busca demostrar que el relato en cuestión se identifica con una tendencia fantástica a partir de la categoría de superstición. El marco teórico empleado destaca la caracterización de lo fantástico como estrategia para la revelación del pensamiento supersticioso. Así, un elemento clave para entender esta propuesta estético-ideológica es la recuperación del mundo perdido de la infancia por parte de la narradora. Dicha recuperación, y el efecto fantástico que ello conlleva, se logra a través de un viaje espacio-temporal como posible llave del enigma en el relato. Ahora bien, se expresa a su vez un desdoblamiento del personaje que da título al texto, lo que conduce a la noción del doble como prototipo de la literatura fantástica. Para esclarecer este fenómeno paranormal, se emplea el concepto freudiano de lo siniestro, a partir de lo cual se busca aclarar si el accionar de la narradora en su búsqueda del pasado forma parte de la realidad o del mundo del sueño.

Palabras clave: fantástico, gótico, doble, siniestro, sueño.

Abstract

This article is an analysis of the story «Gubi Amaya» by the Argentine writer Juana Manuela Gorriti. This analysis is based on the external structure of the story, as well as on the configuration of its represented world, linked to the context of gothic literature and romanticism. From this link, the aim is to demonstrate that the story in question is identified with a fantastic trend from the category of superstition. The theoretical framework used highlights the characterization of the fantastic as a strategy for the revelation of superstitious thought. Thus, a key element to understand this aesthetic-ideological proposal is the recovery of the lost world of childhood by the narrator. This recovery, and the fantastic effect that this entails, is achieved through a space-time journey as a possible key to the enigma in the story. In addition, it expresses in turn a split of the character that gives

Forma de citar el artículo: Anchante, J. (2022). Superstición y fantasía en «Gubi Amaya», de Juana Manuela Gorriti. *Tierra Nuestra*, 16(1), 34-40. <https://doi.org/10.21704/rtn.v16i1.1907>.

DOI: <https://doi.org/10.21704/rtn.v16i1.1907>

© El autor. Este artículo es publicado por la revista *Tierra Nuestra* del Departamento Académico de Ciencias Humanas de la Facultad de Economía y Planificación, Universidad Nacional Agraria La Molina. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) que permite Compartir (copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato), Adaptar (remezclar, transformar y construir a partir del material) para cualquier propósito, incluso comercialmente.

title to the text, which leads us to the notion of the double as a prototype of fantastic literature. To clarify this paranormal phenomenon, the Freudian concept of the sinister is used, with the objective to clarify whether the action of the narrator in her search for the past is part of reality or the dream world.

Keywords: fantastic, Gothic, double, sinister, dream.

1. Introducción

La narrativa de la escritora argentina Juana Manuela Gorriti (1818-1892) se inscribe dentro de la estética del Romanticismo y, siendo más específicos, algunos de sus relatos desarrollan una línea fantástica. María Cristina Arambel Guiñazú y Clarie Emilie Martin, por ejemplo, señalan que «en sus cuentos, Gorriti combina recursos fantásticos, supersticiones, magia, estados oníricos, síntomas cercanos a la locura y hechos para-científicos, que despiertan el interés de los lectores» (Arambel y Martin, 2001, p. 133). En el presente trabajo, se analiza los rasgos fantásticos de su relato «Gubi Amaya», incluido en su libro *Sueños y realidades* (la primera edición es de 1865), así como su vínculo con otra categoría que por lo general se relaciona con la teoría de lo fantástico y que es pertinente observar en aquel relato: el de la superstición.

«Gubi Amaya», más que un cuento, en un relato extenso (91 páginas en la edición empleada y que se incluye en la bibliografía), aunque, también sería polémico catalogarlo de *nouvelle* dentro de las convenciones que se manejan sobre este género. Siguiendo nuevamente a Arambel Guiñazú y Martin, la producción de Gorriti «que incluye la narración corta, así como la colección de cuentos (...) desafía los cánones literarios» (Arambel y Martin, 2001, p. 132). Sin embargo, no es nuestra intención reflexionar sobre la problemática en torno de su clasificación en tal o cual especie narrativa, sino concentrarnos en sus vínculos con las categorías mencionadas de lo fantástico y de la superstición. Para ello, consideramos pertinente analizar su estructura, así como el mundo representado que configura.

2. Estructura y mundo representado

El mundo representado o «diégesis» del relato muestra el retorno de un personaje (narrador-protagonista) a su patria, la cual tiene como referencia, por los nombres y datos mencionados, a la Argentina y específicamente a la zona del Salta como su correlato fáctico. Esta narradora-personaje, cuyo nombre es Emma (sin embargo, en varios pasajes ella oculta su identidad, además de emplear vestimenta masculina), es la protagonista del relato. Ello es curioso, ya que el texto se titula a partir de otro personaje, el salteador Gubi Amaya, cuyo rol no es tan relevante como el de la narradora. Para ver de manera más esquemática esta aparente contradicción, observemos que la estructura externa del relato presenta tres partes bien

definidas y subtituladas, las cuales se subdividen a su vez en apartados:

- Primera parte: Una ojeada a la patria (apartados del I al V con numeración romana)
- Segunda parte: Historia de un salteador (VI y VII)
- Tercera parte: Un drama en el Adriático (apartados del I al VI)

Si bien el personaje Gubi Amaya aparece (en forma expectante) al final de la primera parte y cumple un rol estelar en toda la segunda parte, antes de que esta termine, desaparece, y, en la tercera parte, ni siquiera es mencionado. Esta observación no es gratuita, pues evidencia que aquellas partes en las que no aparece Gubi Amaya son completadas con la participación de otros personajes que cumplen diversos roles, tales como Rosalba (también llamada Azucena en algunos momentos) y el italiano misterioso de la última parte. Esto lleva a dos conclusiones: la primera, la falta de unidad que presenta el texto, donde también son comunes ciertas contradicciones (como la mención con nombres diferentes de un mismo personaje) y errores ortográficos, sobre todo debido a la forma en que fueron publicados (folletines), así como a la premura con que debieron aparecer. Ello justificaría por qué «Gubi Amaya» pertenece a aquellos relatos de Gorriti que «incluyen complejas tramas narrativas, que podrían ser independientes entre sí» (Arambel y Martin, 2001, p. 133).

La segunda conclusión es la presencia de historias dentro de una historia, técnica conocida como «caja china» o «muñeca rusa», y que, a nivel narratológico, se define como *hipodiégesis*¹. Si bien la historia-eje es el retorno de la narradora a la casa paterna de su infancia, hoy abandonada, esta se matiza con un conjunto de historias en «segundo grado», y en la relación entre ellas se va a apreciar justamente la aparición de lo fantástico. ¿En qué medida se observan momentos que justifiquen la inserción de este efecto conocido como «fantástico» en «Gubi Amaya»? El análisis de estos momentos será lo que justamente nos lleve a dilucidar sobre la posible inclusión del presente relato en el género de lo fantástico.

¹ «Se entiende, pues, por **nivel hipodiégetico** el que es constituido por la enunciación de un relato a partir del **nivel intradiégetico**; un personaje de la historia, por cualquier razón específica y condicionado por determinadas circunstancias (...), es solicitado o encargado de contar otra historia, que así aparece embutida en la primera.» (Reis y Lopes, 1995, p. 176).

3. Contexto gótico e inserción de la leyenda

Según Tzvetan Todorov, lo fantástico es definido como una vacilación o incertidumbre momentánea en relación con las leyes que caracterizan y justifican nuestra realidad cotidiana y familiar. Cuando aparece «un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar» (Todorov, 1980, p. 24), estamos pisando el suelo movedizo de lo fantástico. Así, lo fantástico como tal no puede aparecer a lo largo de un relato, sino solo en algunos momentos que van a poner en duda justamente aquellos otros que se acepta convencionalmente como «la realidad». En «Gubi Amaya», una vez explicitada su estructura, nos sentimos más seguros para ubicar esos momentos que podrían generar cierta duda o vacilación, y si realmente las generan.

El inicio del relato es por demás interesante, puesto que si bien se construye un escenario rural en el atardecer, este se encuentra cargado de matices agónicos (sol poniente), oscuros y en cierta medida tenebrosos:

El cielo estaba oscurecido hacia el Este por **densas** y **tempestuosas** nubes, incesantemente surcadas por el rayo, y abrasando en el ocaso por los fuegos del sol poniente. La electricidad agitaba las hojas de los árboles, que se **estremecían** produciendo un rumor sordo, semejante al lejano murmullo del mar. (...) bandadas de pájaros de todos tamaños y matices, rozando con su ala veloz las copas de los árboles, huían de la tempestad que se acercaba con **lúgubre** magestad (sic). (Gorriti, 1872, p. 109; nuestro resaltado)

Se va configurando así un escenario misterioso que va a hallar su correlato en los sentimientos atribulados de la narradora al llegar al territorio de su infancia y al recordar el trágico destino de su parentela: «Cómo expresar lo que pasaba en mi alma, mientras sola y a pie atravesaba el bosque que en otro tiempo me vio pasar entre aquella brillante familia que arrebatada del suelo natal por la borrasca de un infortunio inaudito, devorada en su flor por la muerte...» (Gorriti, 1872, pp. 109-110).

Se establece así una oposición entre la alegría/vida de la niñez en el pasado y la tristeza/mortandad en el presente. La narradora, en su estar atormentado y temeroso, observa que el escenario parece ser el mismo de su infancia, y que la única que ha cambiado es ella. Es en ese momento que se inserta un elemento clave y que vincula a «Gubi Amaya» con el desarrollo de la narrativa gótica: el castillo como escenario de lo misterioso.

Recordemos que la narrativa gótica, originaria de Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVIII, se denomina así justamente porque sus escenarios van a ser por lo general castillos y abadías medievales. Este tipo de obra es la iniciadora de la literatura

de terror. Se inaugura con la novela *El castillo de Otranto* (1765) de Horace Walpole. Sus ambientes se identifican con lo misterioso y fantástico: paisajes sombríos, bosques tenebrosos, ruinas medievales y castillos con sus respectivos sótanos, criptas y pasadizos poblados de fantasmas, ruidos nocturnos, cadenas, esqueletos y demonios. Igualmente, hay una variedad de personajes: seres fascinantes, extraños y extranjeros, así como muchachas en apuros. Hay elementos exóticos -característicos del Medioevo- y orientales, propios de la época.

Después de esta útil enumeración, podemos afirmar que mucho de lo dicho, en mayor o menor medida, va a aparecer en el relato que nos compete: «Enfrente de mí, sobre la roca solitaria, alzábanse las ruinas del castillo jesuítico, cuya venerable torre, intacta aún y ennegrecida por los últimos rayos del sol, se dibujaba en el tempestuoso horizonte» (Gorriti, 1872, p. 111).

Sin embargo, no creemos (y aquí nos centramos en la propuesta de Todorov) que sea suficiente la aparición de un castillo o de elementos tenebrosos para la consecución de lo fantástico. En ese sentido, lo gótico se manifiesta de manera interesante en este relato, sobre todo alineado a la estética romántica por parte de la autora -como se mencionó al inicio-, pero ello servirá más bien para la configuración de un ambiente propicio para la inserción de lo fantástico, si es que esta se produce en realidad o si más bien se complejiza el asunto con la inclusión de la superstición.

En las páginas iniciales del relato, la narradora evoca una *fantástica leyenda* (así la denomina) a partir del paisaje recuperado: la historia de María y Pascual, dos pastores amantes que viven una relación idílica, la cual es enturbiada por los celos del hombre, los cuales, según observamos, hasta cierto punto son justificados por la narradora:

Un día, al acercarse a su amada, que descansaba a orilla de una fuente, creyó oír el ruido de una persona que huía.

Quizá era un siervo que bajó a apagar su sed. Mas Pascual tornóse sombrío y taciturno, y miró a su querida con una mirada estrañamente (sic) profunda, cual se quisiera alcanzar al fondo de su alma. ¿Qué leyó en ella? ¡Los ojos de un amante son muy certeros! (Gorriti, 1872, pp. 118-119)

Esta frase última nos inclina hacia una justificación de los celos, por parte de la narradora, en Pascual, quien lleva adelante una venganza impía: abandona una noche a su amada en lo alto de un árbol. Asimismo, la inclusión de la leyenda y lo sobrenatural se aprecia en que, «cuando los primeros rayos de la aurora vinieron a iluminar los bosques, encontraron el árbol desierto. María había desaparecido. Desde entonces, al tender la noche su triste manto, se oye siempre la voz doliente de la joven que canta un nombre» (Gorriti, 1872, pp. 119-120).

La inclusión de estos relatos de carácter legendario es constante en «Gubi Amaya» y el principal es el del personaje que da título al relato, el salteador que también era conocido por la plebe como «el brujo». Su historia tiene conexiones con la de Pascual y María, pues también se aprecia el ámbito del «triángulo amoroso» (tan solo sugerido en la historia de los pastores, y totalmente explícito en el segundo): Miguel, nombre verdadero del salteador, es engañado por la mujer que ama y por el amigo que salvó, y eso lo empuja a tomar la posición y el nombre del líder de una banda de delincuentes, Gubi Amaya. Allí se observa la apropiación de una identidad nueva y su batallar constante con la anterior: la venganza lo mueve a realizar infinidad de crímenes, pero, luego, cuando busca expiar sus pecados y retornar al sendero de la ley, vuelve a ser Miguel, aunque con las huellas imborrables del pasado.

La narradora informa que este Miguel había sido el sirviente más fiel del hogar de su niñez; luego, el ex salteador reconoce a su «niña Emma», y todo, al parecer, recobra el naturalismo que, en mayor medida, predomina en el relato. Sin embargo, recordemos que, al definir el efecto fantástico como «una *percepción* particular de acontecimientos extraños» (Todorov, 1980, pp. 73), se observa en la representación del ambiente una inclinación a lo borroso, ambiguo y misterioso. Así, a continuación:

- La aparición de dos ladrones: «De súbito, en lo alto de un montón de escombros, las fantásticas siluetas de dos ginetes [sic] se dibujaron negras sobre el azul profundo del cielo» (Gorriti, 1872, p. 159).
- La participación y desaparición de Miguel: «Miguel, arrancándole la manea, saltó a su vez sobre su veloz Sebruno y se arrojó tras ellos con la rapidez del pensamiento; y los tres ginetes (sic) desaparecieron en las sombras como un misterioso torbellino, dejándole inmóvil de sorpresa y terror. Cuando volví de mi estupor, la luna comenzaba a palidecer a los primeros rayos del alba. Hallábame sola, sentada en el trozo de columna donde Miguel me había referido su tenebrosa historia; el rocío de la noche mojaba mis cabellos, y en torno mío no había ni la más ligera huella de las estrañas (sic) escenas que pasaron a mis ojos. Habríalas creído un desvarío de la mente si la imponente figura de Miguel, destacándose en poderoso relieve, no viniese a imprimir en ellas el sello de la realidad.» (Gorriti, 1872, pp. 160-161)

Es por demás interesante cómo la narradora emplea el término «fantástico» (tres veces en el relato) en aquellos momentos en que, como producto de su *dilatada imaginación*, hay una especie de *desvanecimiento* o *debilitamiento de la realidad*:

La luna de lo alto del cielo enviaba su luz pálida e incierta, como la mirada de un moribundo, sobre aquella escena de desolación, dándole prestigios tan **fantásticos**; que exaltada mi imaginación, comencé a dudar si yo misma no era una sombra que dejando un momento el lecho de la tumba, venía favorecida por las tinieblas a visitar el sitio de su cuna. (Gorriti, 1872, p. 127; nuestro resaltado)

En general, a partir de ello, se puede afirmar que la forma de ver el mundo por parte de la narradora (y por ende de la autora virtual en tanto instancia que configura esta voz narrativa) se inscribe en la ideología romántica de captación del mundo a través de la *imaginación*: «Los escritores románticos de finales del siglo XVIII y del XIX definieron como *romántica* cualquier idea que captara la imaginación. Fue aplicada a aquellos paisajes solitarios, bosques agrestes y altas montañas que eran favorables a la inspiración trascendental» (Siebers, 1989, p. 11). El ambiente gótico y misterioso en que se encuentra enmarcado el conjunto de historias que conforman «Gubi Amaya» parte, entonces, de la peculiar imaginación de la narradora en la angustiosa búsqueda por recuperar su mundo perdido. Es en ese sentido que creemos entender la propuesta de Arambel Guñazú y Martín sobre el desarrollo del tema del doble en este relato, lo cual expondremos en el siguiente apartado.

Un aspecto fundamental que se propone en «Gubi Amaya» es la problemática de la superstición, la cual, más allá de entenderla como una noción prerracional, propia de los grupos primitivos y de un estado específico de creencia, se vincula íntimamente con la ideología romántica en cuanto a la representación de los individuos y de lo social. En este punto, nos centraremos en el planteamiento de Tobin Siebers, quien, sobre la base de la estrecha relación entre lo romántico y lo fantástico, establece como punto esencial la dilucidación de la superstición, aspecto que la teoría de lo fantástico desde un corte estructuralista (con Todorov a la cabeza) desestimó:

Considero que lo fantástico es un género literario sólo en cuanto representa un tipo de literatura que revela las pautas de pensamiento más supersticiosas. O, para plantear más claramente mi tesis, lo fantástico romántico, por virtud de sus temas y estructuras, revela más audazmente que otras formas literarias el papel de la superstición en toda representación artística. (Siebers, 1989, p. 20)

¿Qué es específicamente lo que Siebers entiende por superstición, y en qué medida esto se vincula con la estética e ideología romántica subyacente en «Gubi Amaya»? Partamos de lo que el mismo teórico propone sobre este punto:

El término latino *superstitio* significa quedarse paralizado de temor ante una persona o un objeto. En pocas palabras, la persona supersticiosa es la que vacila. La existencia de la duda racional presupone así el reconocimiento de una vacilación más fundamental: la duda supersticiosa de la humanidad del otro, llamada la acusación de supranaturalismo. La vacilación constituye una actividad simbólica, en que individuos del mismo grupo se caracterizan unos a otros como diferentes (...) Aunque el escepticismo racional y las acusaciones supersticiosas sean de distintos órdenes, ambos reproducen la estructura de exclusión de la lógica de la superstición. (Siebers, 1989, p. 41)

A partir de la anterior cita, se contraponen dos formas de entender la superstición. En primer lugar, la superstición popular como una forma de creencia que se encuentra más allá de la razón y como único modo que existe para explicar lo sobrenatural («supranatural», en términos de Siebers). En «Gubi Amaya» encontramos varios pasajes que evidencian ello: por ejemplo: la creencia de la población en un brujo que habita las ruinas del castillo abandonado (y que era finalmente el salteador que luego se redime), la leyenda del Reverendo General de la Orden de los Jesuitas que habita desde hace doscientos años el castillo para proteger las riquezas de su orden, etc. El mismo personaje Gubi Amaya nos pone al tanto de ello: «Así, no tardó mucho en mezclarse la superstición al espanto que inspiraba mi nombre. Creyóseme un ser sobrenatural enviado por el infierno; y en las veladas de las cabañas hablábase de Gubi Amaya en voz baja y con profundo terror» (Gorriti, 1872, p. 149).

En segundo lugar, la superstición es entendida como una vacilación (más ligada a lo que Todorov define como el efecto fantástico) frente a una aparición que nos paraliza de temor. Con ello, no pretendemos retroceder a una propuesta anterior a Todorov (Lovecraft, por ejemplo) que caracterizaba lo fantástico como aquello que básicamente buscaba generar terror en el espectador, sino en la visión que se tiene de otro (persona u objeto) fuera de las leyes de la racionalidad: es la duda que se tiene de la «humanidad del otro».

El personaje de Gubi Amaya encarnaría ese ser de la superstición, pues es ambivalente (aparición de la vacilación) la manera en que «es» dentro del relato. Al inicio es la leyenda popular, vinculada con la idea del brujo; luego, es el salteador que actúa motivado por la venganza y el despecho, para, finalmente, redimirse y, sin embargo, vuelve a desaparecer en forma súbita, con lo que se pone en entredicho si realmente había existido o si solo había sido producto de la imaginación alterada de la narradora: «mi fantástico protagonista había desaparecido con la noche; pero sus palabras sonaban en mi oído, y me

aparecían como una honda estela remontando el sombrío torrente del pasado» (Gorriti, 1872, p. 162). Es así como creemos que el efecto fantástico se logra en «Gubi Amaya» a través de la superstición en torno de este nebuloso personaje, y más por la vacilación con que la narradora (real protagonista) muestra la realidad (su realidad), que por el salteador redimido en sí².

Hay, a nuestro parecer, un elemento clave para entender esta forma peculiar en que la narradora representa este mundo gótico: la recuperación del mundo perdido de la infancia. No habría en realidad solo un viaje en el espacio, sino que también se buscaría hacerlo en el tiempo. Ese «sombrio torrente del pasado» quizá sea la llave del enigma.

4. Desdoblamiento y (o) búsqueda por recuperar el mundo perdido

En su texto «Lo siniestro», Sigmund Freud reflexiona en torno de un tipo de sensación, llena de angustia y sorpresa, que se inserta en lo familiar, en lo que nos es conocido y naturalizado, definido como lo siniestro, y que es decididamente vinculable con el efecto que solemos entender como fantástico: «lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás (...) lo siniestro causa espanto precisamente porque *no* es conocido, familiar» (Freud, 1974, p. 2482)³.

Al final del apartado anterior, hemos sugerido que en «Gubi Amaya» la narradora no solo emprende un viaje hacia el lugar de su pasado, sino que incluso ello desea conectarse con el «tiempo de su pasado», el de su feliz niñez al lado de su familia en esa naturaleza y ese castillo que representaron su hogar. Ese contexto espacio-temporal («presente incesantemente en mi memoria») llega a representarse ante ella incluso como intemporal y estático. Como si el escenario de su niñez no hubiera cambiado, solo ella:

En ese mi pequeño universo de otro tiempo, yo sola había cambiado todo: todo estaba como en el día, como en el instante en que lo dejé. Las colinas

2 Es cierto que, hacia la parte final de texto, la imagen de Miguel vuelve a aparecer, esta vez como la de un personaje comparsa que acompaña a la narradora y a sus nuevos amigos a un viaje hacia las aguas medicinales del Rosario. Pero aquí se ha perdido totalmente la caracterización que hemos esbozado. Entendemos que ello se debe a la irregular estructura del relato, que se evidencia en sus contradicciones. La tercera parte de «Gubi Amaya», tal y como se ha propuesto en el apartado anterior, puede ser totalmente independiente de las anteriores.

3 El mismo Siebers ha vinculado la propuesta de Freud con su teoría de la superstición al señalar que «en *Lo siniestro*, Freud analizó la estética de lo sangriento y lo sobrenatural, y descubrió que el escritor fantástico selecciona sus representaciones con la intención de traicionar a sus lectores aprovechando su propia superstición» (Siebers, 1989, p. 58).

que costean la pradera por el norte, se extendían siempre verdes, siempre floridas, pobladas de árboles y risueñas, como en el tiempo que alegre y confiada en el destino las recorría yo saltando. (Gorriti, 1872, pp. 110-111)

Sin embargo, con el paso de las escenas y de las historias, se va percatando de que algo nuevo se ha instalado en ese mundo arcádico y pasado al que quiere regresar: la muerte. Esa conciencia de la muerte se manifiesta al vislumbrar las tumbas de seres queridos, y contra ella quiere luchar cuando conoce a la pequeña Rosalba, enferma de tisis y a quien quiere curar con las aguas termales del Rosario. Ese efecto siniestro que trae la muerte (conciencia de la muerte) en el relato se manifiesta en el mismo Gubi Amaya, quien en realidad era su servidor y amigo Miguel, y que, metafóricamente, ha vuelto de la muerte, pero cuya presencia es ambivalente y finalmente desaparece.

Freud, en el texto citado, señala que son diversas las formas en que se manifiesta lo siniestro. Una de ellas es la de volver a un lugar donde hemos estado, el «retorno involuntario a un mismo lugar». En «Gubi Amaya», encontramos una cierta diferencia, pues hemos dicho que la narradora ha decidido llegar conscientemente al «lugar» de su pasado y donde también hay una búsqueda por recuperar el «tiempo» de su pasado. Sin embargo, su deseo angustioso de «retorno» genera que su imaginación pinte las cosas de ambivalente y contradictoria manera, donde incluso llega a reconocer que no está viéndolas con los ojos del presente: «Sí, lejos, estaba mi alma, lejos. Vagaba en los espacios del pasado; reconocía esa cañada, esos árboles, ese rancho. Allí había estado yo otra vez, en una noche de luna como aquella» (Gorriti, 1872, p. 170).

Esta búsqueda alterada y angustiosa por recuperar el «paraíso perdido» es lo que finalmente termina llevándola a un desdoblamiento de su ser, y ese conjunto de elementos misteriosos y sobrenaturales que la circundan sean quizá la lucha interior entre su presente (con una carga siniestra de muerte) no aceptado y su pasado como lugar-momento de la seguridad familiar. A partir de ello podemos entender la propuesta de Arambel Guiñazú y Martin sobre el efecto fantástico de desdoblamiento en «Gubi Amaya». La propia narradora, en diversos momentos del relato, llega a tomar cierta conciencia de su duplicidad.

Nos parece adecuado revisar la cita de las estudiosas en torno de su propuesta, así como los fragmentos en que esta se sustenta:

La narradora introduce su duplicidad cuando, al inicio del viaje, esconde su identidad bajo ropas de hombre. Los recuerdos acrecientan luego el desdoblamiento del yo: *Mientras caminaba, como si hubiera en mí dos personas diferentes, la una,*

hija agreste de aquellas selvas, la otra viajera que de lejanos países había venido a contemplarlas (...). Sentía en el alma y en el cuerpo un extraño quebranto, cual si hubiese vivido dos existencias en aquella noche; y estiraba los rizos en mi cabellera para ver si habían encanecido (...). Un contacto íntimo se establece entre ambas personas en el yo narrador: la anciana recuerda a la niña que fue mientras que, ésta, cobra sentido a partir de quien la rememora. La extrañeza de la experiencia provoca preguntas: ¿es verdaderamente un recuerdo? ¿o se trata de un sueño? (Arambel y Martin, 2001, p. 139)

Arambel Guiñazú y Martin (2001) sugirieron la posibilidad de que su pasado sea un sueño. Nosotros podríamos añadir la cuestión de si lo que está viviendo en ese momento sea de carácter real u onírico. Esto último también parece factible, pues hay marcas textuales que podrían justificar ello y que se vinculan íntimamente con el mundo nebuloso, contradictorio y ambivalente que configura la narradora. Ese desdoblamiento responde, entonces, a una suerte de recuperación del paraíso perdido, que es el mundo de la infancia, la familia y la no conciencia de la muerte. Ello nos llevaría a pensar, en términos de Sandra Gilbert y de Susan Gubar, que la poética cuentística de Gorriti, al menos en relación con este relato, se vincula con la propuesta de la tradición literaria patriarcal durante el siglo XIX, tanto en sus conexiones como en sus diferencias.

Si, por un lado, no estamos exactamente ante el «ángel del hogar» ni ante el «monstruo impulsivo» de que hablan los escritores decimonónicos» (en realidad estaríamos más cerca de la mujer viajera, tópico también importante en este periodo); por el otro, el «espacio gótico» que se configura no es el de la heroína encerrada y sofocada en un castillo, sino el de la mujer angustiada y desdoblada (¿alienada?) que está tras la búsqueda del «castillo de su niñez», que también podría entenderse como una metáfora del útero materno⁴. Entonces, podríamos afirmar que en gran medida la búsqueda que realiza la autora textual (a través de las peripecias de su personaje) es la de una sensibilidad femenina que se mueve dentro de los parámetros de la tradición patriarcal. Esa ambivalente tensión entre fantasía, superstición y realidad a lo largo del relato es acaso el reflejo de la lucha entre ambos polos.

5. Conclusiones

Consideramos «Gubi Amaya», de Juana Manuela Gorriti, como un relato que se inserta plenamente en la

⁴ También consideramos válida la interpretación en la cual la niña Rosalba sea una proyección de la narradora, y que el intentar salvarla de la muerte sea una forma de salvarse (recuperarse) a sí misma.

estética de la narrativa romántica de tendencia gótica y fantástica, lo cual puede vislumbrarse a partir de las peculiares características del mundo representado por parte de la narradora, por los elementos góticos y por la ambigüedad que en ciertos momentos del relato se manifiesta, lo cual genera esa «apertura» de sentido que conduce a lo fantástico. El viaje de Emma, la protagonista, hacia el lugar de su infancia permite también una búsqueda del retorno al «paraíso perdido» de su pasado, y la no posibilidad de lograr ello quizá sea el móvil para ese desdoblamiento que sufre (anciana y niña, presente y pasado). Ahora bien, dicho desdoblamiento permite ese conjunto de imágenes extrañas y misteriosas, las cuales, en última instancia, dejan la puerta abierta para la vacilación que conduce a lo fantástico. Nos quedamos con la duda de si lo relatado por la protagonista fue, finalmente, producto de la vigilia o del sueño.

Conflicto de intereses

El autor no incurre en conflictos de intereses.

Rol de los autores

JAA: Conceptualización, Investigación, Escritura-Preparación del borrador original, Redacción-revisión y edición.

Fuentes de financiamiento

Esta investigación no recibió ninguna subvención específica de ninguna agencia de financiación, sector gubernamental ni comercial o sin fines de lucro.

Aspectos éticos / legales:

El autor declara no haber incurrido en aspectos antiéticos ni haber omitido normas legales.

ORCID y correo electrónico

| | |
|--------------------|---|
| Jim Anchante Arias | janchante@lamolina.edu.pe |
| | https://orcid.org/0000-0002-0452-9353 |

6. Referencias

- Arambel, M. y Martin, C. (2001). *Las mujeres toman la palabra: escritura femenina del siglo XIX*. Iberoamericana.
- Freud, S. (1974). Lo siniestro. *Obras completas* (tomo VII). Biblioteca Nueva, 2483-2505.

- Gilbert, S. y Gubar, S. (1998). *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Cátedra.
- Gorriti, J. (1872). *Sueños y realidades*. Casavalde.
- Reis, C. y Lopes, A. (1995). *Diccionario de narratología*. Ediciones Colegio de España.
- Siebers, T. (1989). *Lo fantástico romántico*. Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. PREMIA.