

**Vínculos desobedientes y afectividades queer en *Lucía Miranda* (1860)
de Rosa Guerra**

María Florencia Chiaramonte

Princeton University

Lucía Miranda, novela histórica, de Rosa Guerra (1834-1864), se publicó por entregas a través de la Imprenta Americana a partir de mayo de 1860.¹ Su autora promociona la publicación en el periódico porteño *La Tribuna* y detalla que puede ser conseguida los sábados, en las librerías, por cinco pesos. La leyenda de Lucía Miranda en la cual se basa la novela había sido por primera vez narrada en *Argentina manuscrita* concluida hacia 1612 por Ruy Díaz de Guzmán (1560-1629).² En términos generales, la novela sigue la línea argumental de la leyenda colonial: los españoles llegan a orillas del Paraná en la excursión de Sebastián Caboto, entre 1527 y 1532, y alzan el fuerte Espíritu Santo. Los esposos Lucía y Sebastián Hurtado, integrantes de la tripulación, conviven durante un tiempo con los timbúes y establecen una estrecha relación con uno de sus caciques principales, Mangorá. La cercanía del trato provoca sentimientos afectivos del cacique hacia la española. Aprovechando la expedición de Hurtado afuera del fuerte, los timbúes planifican y ejecutan su invasión. Mangorá muere durante este

¹ Ese mismo año se publicó la *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla—bajo el seudónimo Daniel—por entregas en *La Tribuna*.

² Ruy Díaz de Guzmán, mestizo de Asunción, ejerció de oficial de la corona y participó de la fundación de centros urbanos como Villarica (1577), Salta (1582) y Santiago de Jerez (1593) (Marcos 1987, 2). *Argentina manuscrita* encabeza las *Obras y documentos* compiladas entre 1835 y 1837 por Pedro de Angelis (1784-1859), el intelectual más importante del régimen de Juan Manuel de Rosas.

evento, Siripo—su hermano—toma como cautiva a Lucía. Al volver Sebastián, es apresado también por Siripo, quien le perdona la vida si promete mantenerse alejado de su esposa. Los cónyuges rompen su promesa y son condenados a muerte y ejecutados. No obstante, mientras que la leyenda narrada por Ruy Díaz pone el foco en la destrucción del fuerte por parte de los indígenas y en el heroísmo de la pareja de españoles martirizados, la versión de Guerra reescribe la historia desplazando la atención hacia la relación del cacique Mangorá y Lucía. De esta manera, al hacer gravitar el núcleo argumental de su ficción en el vínculo entre un indígena y una española, Guerra participa del debate, en boga en aquella época, sobre la conformación de la identidad nacional, a partir de las ideas en torno a la raza, el género y el matrimonio que sugiere en la novela.

Las críticas más reconocidas sobre la escritura femenina en el siglo XIX se han exhibido ampliamente sobre las características generales de esta escritura en base a las posibilidades de publicación y las tácticas erigidas por las autoras para integrarse, al menos tangencialmente, en los debates de la escena nacional. Susan Kirkpatrick conceptualiza la escritura femenina del XIX español como un “espacio de autoridad para la mujer” facilitado por el énfasis romántico en la valorización de la subjetividad individual y la autoexpresión (1989, 8). En la misma línea, en un exhaustivo estudio sobre las publicaciones femeninas durante gran parte de aquel siglo en Argentina, Bonny Frederick concluye, mirando de cerca el caso de la escritora y educadora Juana Manso (1819-1875), quizás la más transgresora de las de su generación, que la ficción era el ámbito más fértil para encauzar sin censura sus ideas respecto a las temáticas más universales tales como la esclavitud, la raza y la religión (1998, 22). Asimismo, también en referencia al caso argentino, Francine Masiello propone que las ficciones escritas por mujeres en la segunda mitad del siglo son espacios donde la brecha entre la civilización y la barbarie está menos polarizada. Es decir, son textos que ponen en escena más contradicciones y menos rigidez taxonómica como manera de interpretar este binomio fundacional del imaginario de la nación argentina (Masiello 1992, 35). Masiello, además concibe el ingreso de las mujeres al debate filosófico/político desde la figura de un agente doble: “hablando siempre en dos lenguas, llevando siempre una máscara, una determinada por las exigencias del estado y otra marcada por una sintaxis de deseos privados” (2012, 255). En ese sentido, en base a las propuestas de estas tres críticas, en el siglo en cuestión, la posibilidad de trascendencia de la escritura femenina dependía de una manera de decir las cosas que tendiera a lo indirecto, lo metafórico, lo ambiguo y pusiera, conscientemente, énfasis en las emociones.

Tomando como punto de partida estas ideas sobre el carácter sugerente e indirecto de la escritura femenina, propongo redoblar la apuesta y leer *Lucía Miranda* de Rosa Guerra ya no desde la formulación de un lenguaje meramente femenino, sino pensando desde una escritura que puede concebirse como *queer*. Guerra lleva a cabo una (sub)versión de la leyenda al poner en primer plano, como motor narrativo, el vínculo afectivo de Lucía y Mangorá.³ La autora realiza esto de manera intrincada porque propone, a simple vista, la lectura de su novela como una ficcionalización que dialoga con los manuales de conducta que promovían la moral correcta para la mujer casada. Sin embargo, la técnica narrativa que desarrolla permite leer, entre los pliegues de lo que se dice directamente, una nueva pedagogía: ya no un mensaje de celebración de la contención del deseo y la monogamia, sino un relato sobre el deseo sexual femenino que transgrede las normas y habilita la contemplación de nuevas afectividades interraciales y homoeróticas. De esta manera, pone en jaque la propuesta hegemónica de una identidad nacional principalmente masculina, blanca, europea y heterosexual. En consecuencia, con este cuestionamiento de las afectividades predominantes, a través de la transgresión y la exploración del deseo *queer*, Guerra vislumbra una nueva organización de los afectos republicanos a partir de poner en relación potencial cuerpos que no deberían desearse, atraerse o unirse.

En ese sentido, es necesario aclarar que, si bien sirviéndome de muchas de sus lúcidas observaciones, mi tesis se diferencia de las lecturas más cristalizadas sobre las versiones de Lucía Miranda (la de Guerra y la de Eduarda Mansilla), llevadas a cabo por críticas como Susana Rotker y Nancy Hanway. Ellas propusieron, a través de interpretaciones alegóricas del cuerpo femenino, leer en las novelas una correspondencia ideológica con el pensamiento hegemónico, que por aquellos años proliferaba en la prensa porteña y justificaría el plan de exterminio de las poblaciones indígenas décadas más tarde, porque al enfatizar el salvajismo indígena exaltaban su carácter de “amenaza al proyecto blanco, burgués y católico” nacional (Rotker 1999, 157). Este artículo, por el contrario, será más afín con otras propuestas críticas que invierten dicha interpretación. Por un lado, María Rosa Lojo insiste en superar la lectura que se enfoca en una correspondencia alegórica del cuerpo femenino y el Estado-nación (2007, 69). Asimismo, Elena Grau-Llevería argumenta que, al menos la versión

³ Juego aquí con las posibilidades del término, en el sentido que la reescritura de Guerra reelabora de manera inclusiva e innovadora la historia de Lucía Miranda, subvirtiendo muchas de las ideas sobre el género y la raza para las cuales esta historia había sido funcional históricamente. Ver Iglesia y Schwartzman, Lojo, Rotker para profundizar sobre los usos históricos de la leyenda.

de Guerra establece “un diálogo oposicional con las propuestas de construcción de nación triunfantes” (2012, 88). Carlos Riobó, por su parte, denomina estas novelas como “escrituras ambivalentes”, porque plantea que, contra la corriente de la época, perseveran en el desarrollo de una conciencia mestiza (2019, 46). Por consiguiente, en línea con estas últimas intervenciones críticas, considero que, en 1860, Guerra eleva dentro del circuito de publicaciones capitalino, en un contexto de aparente uniformidad ideológica, una voz disidente, desde su propio estatus de no-ciudadanía, porque en su condición de mujer, si bien contaba con instrucción y espacios de publicación, no gozaba oficialmente de participación política ni derecho a votar.

Lo queer en consideración

Un interrogante inevitable inquieta la viabilidad de esta propuesta si se tiene en cuenta el foco principal del argumento de la novela de Guerra: ¿es posible leer la relación entre un hombre y una mujer como *queer*? En primer lugar, la teoría del género como performativo de Judith Butler podría servirnos para pensar estas categorías de hombre/mujer como no esenciales y, por lo tanto, como actos o características que se repiten para producir la ilusión o el efecto con el cual ser mujer o ser hombre es normalmente asociado (1990, 314). En ese sentido, Butler permite pensar la performatividad del género como una forma de alterar las características, condiciones y condicionamientos del género. Así, su teoría abre camino para concebir lo *queer* más allá del género de los protagonistas de la novela, y pensarlo como aquello que irrumpe el binarismo hombre/mujer, homo/hetero, categorías que emergen como ilusorias. Por otro lado, sobre la posibilidad de leer *queerness* en la expresión de la heterosexualidad, Alexander Doty llama a considerar el aporte *queer* que puede provenir de la subjetividad receptora de la obra o el texto, en este caso, la lectura *queer* que partiría de la subjetividad de la crítica—quien escribe (1997, 98). Asimismo, en “Queer Feelings,” Sara Ahmed reflexiona sobre el carácter abarcador de la teoría *queer* y usa como punto de partida la propuesta de Tim Dean y Christopher Lane de que la teoría “advocates a politics based on resistance to all norms” (2004, 149). La crítica distingue entonces entre “heterosexualidad” y “heteronormatividad”, entendiendo que, en esta última, el impulso normativo y regulador va más allá de la unión entre un hombre y una mujer e incluye expectativas sociales de compatibilidad en términos de raza y clase, compromiso monógamo regido bajo matrimonio legal y la reproducción y crianza de buenos ciudadanos que reproduzcan a su vez ese modelo una y otra vez (Ahmed 2004, 149).

Ahora bien, en cuanto a las posibilidades que la palabra *queer* habilita, desde el comienzo de su uso institucionalizado, han proliferado los intentos por definir un término y una teoría crítica, que en su propia esencia se alzaban como escurridizos y resistentes a las definiciones, como propone Jagose: “its definitional indeterminacy, its elasticity, is one of its constituent characteristic” (1996, 1).⁴ Es justamente esa elasticidad constitutiva del término lo que me permite en este momento usarlo como punto de ingreso para pensar la novela de Rosa Guerra, conjurando la voluntad inclusiva de la teoría *queer* y su “dinámica contestataria y reivindicativa, diversificada y unificadora” (Epps 2007, 222), su naturaleza antinormativa y por sobre todo, su intención de proveer herramientas para reflexionar sobre la dificultad de “definir, delimitar, fijar, precisar, determinar, exponer o explicar qué es la sexualidad, el deseo o la identidad” (Moreno 1997, IX). De modo que, conforme a las amplias posibilidades que el concepto habilita, en las páginas por venir consideraré, en primer lugar, que el carácter *queer* de *Lucía Miranda* de Rosa Guerra se sustenta desde distintos frentes que erosionan la aparente heteronormatividad de la novela y, en consecuencia, la heteronormatividad del relato fundacional de la nación.

Una dedicatoria más que sugerente

El elemento *queer* aparece incluso antes del comienzo de la novela: en el paratexto titulado “Dedicatoria a la señorita doña Elena Torres” es posible detectar la circulación de un afecto *queer*. Cuando hablo de afecto *queer* aquí me refiero, siguiendo los lineamientos de Laura Arnés al definir “lo lesbiano” como una categoría de análisis, como “un complejo entramado de expresiones y percepciones, de prácticas, localizaciones y movimientos, de tiempos y espacios que se desplazan y articulan. Es decir, en términos de posición y no como esencia” (2016, 35). De manera que no estoy sugiriendo que Guerra era lesbiana o que había un vínculo homosexual entre Guerra y su amiga—sería muy presuntuoso ese planteo—pero sí una cierta energía destabilizante de las categorías amistad/deseo sexual que se deja entrever en el relato a partir del desinhibido erotismo con el que Guerra matiza la relación de amistad.

Guerra elige el tono afectivo para explayarse sobre el propio proceso creativo de escritura, motivado por la lectura del “patético episodio de la Historia Americana”

⁴ En 1990, en una conferencia en la Universidad de California en Santa Cruz, Teresa de Lauretis re-bautizó la disciplina de los “Gay and Lesbian Studies” con la nomenclatura “Queer Theory” en, según Michael Warner, un giro provocativo que pretendía ampliar el alcance de dichos estudios y a la vez, traer a la academia un término que venía fermentando políticamente por fuera de ella—en la calle (Warner 2012).

que había “conmovido vivamente sus corazones” (el de ella y su amiga) y provocado “lágrimas de compasión y ternura” (2011, 19).⁵ Luego, incitado por el “fuego de [su] ardiente imaginación” Guerra enumera distintas escenas que “ve,” en la cual se destacan las “dulces y sabrosas pláticas” de la “hermosa y simpática Lucía” con el cacique Mangorá, las cuales serán el centro de su narrativa (2011, 20). La autora también confiesa que debido al “dulce drama de la vida,” cuando volvía sobre lo que acaba de escribir, “[se] sentía bañada en lágrimas” que caían sobre el papel y borraban los caracteres (2011, 21). En este pasaje destacan, sin dudas, la pasión creativa y la exaltación emocional características de los escritores románticos. Al mismo tiempo, luego de este vivo relato sobre su creación, Guerra describe la relación con su amiga de la siguiente manera:

Muchas veces tu voz querida, me arrancaba de mis tristes cavilaciones, “venga aquí me decías, ¿qué hace ahí tan solita?”. A tu voz tan deliciosa para mí, trataba de componer mi semblante, secaba mis lágrimas, y me sentaba contigo en las gradas de mármol de la galería, frente al río, teniendo delante de nosotras el jardín. Tú hacías tu crochet, mirabas de vez en cuando a la puerta de hierro; yo te miraba, tú adivinabas mi mirada significativa, soltábamos ambas la risa, escondías tu cabeza en mi seno: nos habíamos comprendido. (2011, 21)

El homoerotismo de esta escena es casi innegable. Se enmarca en una estética bucólica (el jardín, el río). Los cuerpos de ellas están cerca, producto de la invitación teatralizada de sentarse junto a ella, de mitigar la soledad (“solita”) con ella. Las “gradas de mármol de la galería”, donde ellas se sientan, aparecen como un espacio liminal, fronterizo entre el adentro y el afuera, al igual que la relación entre ellas en este pasaje. Emerge una adjetivación precisa que remite al goce: “tu voz tan deliciosa.” Se descubre una complicidad compartida a través de un lenguaje no verbal: las risas, las miradas y las lágrimas, que culminan en un contacto físico más intenso, más explícito, con “escondías tu cabeza en mi seno”. Todo ello está, además, matizado por un estado de ánimo melancólico en la escritora que no se explica, cuya motivación permanece misteriosa.

El erotismo *queer* que emerge en esta escena contrasta llamativamente con la ausencia de cualquier referencia al nuevo estado civil de su amiga—a su matrimonio y a su esposo—en toda la dedicatoria. Sólo al comienzo Guerra menciona que la novela representa el postergado regalo de bodas. Más aún, hacia el final, la dedicatoria parece más una nota de despedida que la entrega de un regalo. Hay algo que se percibe como definitivo en sus palabras: “Adiós, mi dulce amiga, acepta este obsequio de mi amistad,

⁵ La edición de la novela utilizada respeta la ortografía de Guerra.

y estad firmemente persuadida que, después de tus padres, nadie te ama con un amor más leal y desinteresado que tu mejor amiga” (2011, 21). La despedida en la carta es también una declaración de amor, un amor que excede, según la ausencia de comparación, la autenticidad del amor conyugal al cual la amiga se acaba de entregar. El tono de despedida remitiría a algo que termina entre ellas al tiempo que su amiga inicia su nueva vida conyugal. Nuevamente, no pretendo dar por sentado con esta lectura que entre ellas había algún tipo de vínculo sexo-afectivo pero, sin dudas, la manera en la que Guerra representa su relación, haya sido como haya sido, resulta incompatible, o al menos desestabilizante, con el vínculo heteronormativo del matrimonio. Lo interesante de esta dedicatoria, si se considera la lectura recién propuesta, es que al ubicar el vínculo entre Lucía y Mangorá como punto central de la novela, Guerra está nuevamente haciendo foco en un vínculo desestabilizante de la relación conyugal heteronormativa.

De lo histórico a lo sentimental

La novela abre poniendo énfasis en su carácter de relato histórico. Guerra la define en la dedicatoria a su amiga “no como una invención de mi imaginación sino como un hecho verdadero” (2011, 19). Además, las primeras referencias con las que se inicia la ficción son históricas: el fuerte Espíritu Santo; Sebastián Caboto y Nuño de Lara, líderes españoles de la expedición; las fechas de arribo a orillas del río Paraná, 1527; y hasta las coordenadas geográficas, 32° 25' 12" (Guerra 2011, 23). Sin embargo, inmediatamente se pone en escena a los personajes principales, Lucía y Mangorá, y se pierde el tono de rigurosidad documental cultivado en los primeros párrafos. Así, el primer diálogo que ocurre entre ellos determina un desplazamiento de la narración al terreno de lo sentimental porque el foco vira de los hechos y datos históricos a los humores y los afectos de y entre los personajes.⁶ En ese primer diálogo, Mangorá confiesa su amor por Lucía, el cual se presenta como transgresivo desde la propia perspectiva del *indio*, que se aísla y esconde sus sentimientos de la española. Es Lucía quien verbaliza, en esta primera conversación, que no es posible una relación de esa índole entre ellos: “yo no puedo amar más que a Sebastián; mi Dios y mi deber me lo prohíben,” dice. No obstante, la escena cierra con un cambio de ánimo en Lucía, pierde

⁶ No casualmente, Michael Gerli señala que la narración de tonos, humores y afectos era el eje que caracterizaba a todas las ficciones sentimentales del período medieval, a pesar de tratarse de narraciones lo suficientemente heterogéneas como para reunir las bajo una categoría genérica (1989, 475).

su “candor y gracia” anteriores y se vuelve “triste y afligida” con lágrimas que corren por “sus mejillas descoloridas” (Guerra 2011, 28-30). Entonces, en este primer momento de revelación, por un lado, se delinea el conflicto—el amor de Mangorá por Lucía—que se presenta como un amor prohibido y transgresivo porque desestabiliza la unión matrimonial de Lucía y Sebastián. Por el otro, se inicia otro conflicto/misterio, más enmascarado en la narración, que tiene que ver con la naturaleza de los sentimientos de Lucía hacia el *indio*.

En las páginas que siguen, la voz narradora introduce a Sebastián Hurtado. En la secuencia queda, como se puede apreciar, relegado por detrás del protagonismo de Lucía y Mangorá. Lo interesante de la descripción de Hurtado, en ese sentido, son algunos detalles en los que se detiene la voz narradora, por ejemplo: “no tenía que arrepentirse Sebastián de haber dado el más mínimo pesar a Lucía, una lágrima no había corrido de sus ojos por su causa” (Guerra 2011, 33). Esta acotación pone en primer plano un evidente contraste entre el vínculo que se acaba de delinear, en la escena previa, entre Lucía y Mangorá, en la cual la española culmina llorando. Mangorá, a diferencia de su marido, desata emociones líquidas y desestabilizantes en la española. Por otro lado, la voz narradora también se enfoca en una descripción exhaustiva de las características física de Sebastián y agrega: “Tenía un rostro verdaderamente varonil, nada de afeminado ni risueño” (Guerra 2011, 32). Este detalle establece, además, un contraste inicial que se irá construyendo a lo largo de la novela con el personaje de Mangorá, cuya hipersensibilidad emergerá como un rasgo alejado de lo normalmente asociado con lo varonil o masculino.

Por lo tanto, desde el comienzo, incluso con las referencias ya citadas que provee la dedicatoria, la novela realiza una suerte de transición genérica. Pasa de presentarse como un relato histórico a centrarse en un vínculo afectivo y su consecuente tragedia. Así, propongo que *Lucía Miranda*, más que una novela histórico-sentimental, escenifica un tránsito o un *fluir* de lo histórico a lo sentimental. Este tránsito de género, este juego con—o decepción de—las primeras impresiones es otro de los elementos que puede leerse como efecto de la pulsión *queer* que atraviesa la escritura de la novela Guerra.

Al mismo tiempo, como ya se ha mencionado, tras su matiz sentimental, la novela emerge como una ficción que sigue los lineamientos pedagógicos de los manuales de conducta: la historia de amor—no la de Lucía y Mangorá—sino la de Sebastián y Lucía—que podría ser la central pero que el relato relega a un segundo plano—puede funcionar como una historia ejemplar de amor conyugal, fidelidad y

contención para las mujeres casadas. En términos de Sara Ahmed, el vínculo entre Lucía y Sebastián respondería a la narrativa ideal de la heterosexualidad compulsiva puesto que sus cuerpos deben atraerse el uno al otro y reproducirse (2004, 146). Sin embargo, la voz narradora sucumbe al magnetismo de este vínculo “otro,” el de Mangorá y Lucía, que, por transgresivo, por antinormativo, por “desobediente,” resultará más atractivo, adueñándose de la atención tanto de la narradora como de las lectoras (Ahmed 2004, 146). En las páginas por venir, dirigiré mi análisis a las escenas que remiten a ese vínculo y desnudan su poder desestabilizante de la heteronorma. Estas escenas, leídas en concatenación, permiten imaginar un nuevo cauce para el deseo femenino gracias a la mediación de las propuestas de la teoría *queer*.

Una pedagogía oculta

Rosa Guerra era por sobre todo educadora. Su trabajo principal era el de maestra y luego directora del colegio de señoritas Provincias Unidas, en la ciudad de Buenos Aires. Además de sus editoriales en el periódico *La Camelia* (1852), en el cual publicó sus textos más abiertamente profeministas, muchos de sus trabajos literarios estaban en función de abogar por la educación de calidad para las mujeres.⁷ En *Lucía Miranda*, hay dos niveles a partir de los cuales pueden analizarse distintos proyectos educativos. El primer nivel consiste en el proyecto colonizador de Lucía, el cual Grau-Llevería explicó elocuentemente como el de una “reformista social romántica”, que confiaba en que la educación era el medio para incorporar e integrar al “otro” pacíficamente a la civilización, tal cual la concebían en aquella época (2012, 93). Este proyecto, Lucía lo intenta llevar a cabo a través de las conversaciones con Mangorá, la enseñanza del idioma y sus relatos sobre las costumbres españolas. Esta práctica educativa desemboca en los sentimientos amorosos de Mangorá hacia ella que producen la tragedia. El segundo nivel al que me refiero conforma la ya aludida posible lectura de la novela en consonancia con los manuales de conducta y su funcionamiento como una ficcionalización del modelo ejemplar de comportamiento de la mujer casada. Estos preceptos morales son, por sobre todo, comunicados a través del diálogo directo en el cual Lucía justifica su negativa a ceder a los deseos de Mangorá por ser una mujer casada.

⁷ Este periódico cuyo lema era “Libertad: no licencia, igualdad entre ambos sexos,” fue una de las publicaciones más contestatarias y polémicas del período pos-rosista que abogaba por un lugar más equitativo para la mujer en la sociedad. Respecto del interés de Guerra en la educación de las niñas, también ver su libro: *Julia o la educación. Libro de lectura para las niñas* (1863).

Los manuales de conducta formaban parte del cuerpo de textos destinados a formar y disciplinar ciudadanos en los albores de los estados nación en el siglo XIX. Como propone Beatriz González Stephan: “the building of modern citizenship—cannot be thought of and designed except on the basis of a series of writings that establish, found and circumscribe the human body. From treatises on medicine, health and hygiene to manuals of conduct [...] they all build up the nation’s hegemonic body” (2001, 314). De modo que estos textos responden a la necesidad del estado de controlar a los individuos, sus cuerpos, sus pulsiones, deseos, excesos, roces e intercambios. Sin embargo, también en relación con los manuales de conducta, apunta González Stephan, “on the reverse of the fabric the shadow of subaltern sensibilities was gaining shape,” es decir que el “lado de atrás” de la escritura de estos manuales abre acceso al cuerpo del subalterno y su emergencia como una amenaza para el cuerpo oficial—el arquetipo de sujeto deseado—de la nación (2001, 314-315). Sin ser estrictamente un manual de conducta, algo similar ocurre con la novela de Guerra. Mientras que a simple vista podría identificarse como una ficción que sigue los lineamientos morales esperados para una mujer casada—que aquí van de la mano con emular los deseos de un hombre blanco, europeo y heterosexual, encarnados en la figura del marido—en verdad pone en escena una escritura plegada, cuyo lenguaje ambivalente desata una pugna entre deber y deseo—por sugerir la posibilidad de cierta atracción de Lucía hacia Mangorá—pugna que no encuentra una resolución definitiva en la narrativa de la novela, lo que expone las dificultades de narrar, definir o restringir la sexualidad humana. En ese sentido, el proyecto educativo que trasciende en este segundo nivel no es el de promover la contención y fidelidad de la mujer casada sino por el contrario, mostrar las fisuras de esas expectativas a partir de dar protagonismo al deseo sexual femenino.

Hay una escena enigmática que representa metafóricamente esta crisis de la protagonista. Mangorá ya le declaró su amor y el humor de Lucía se tornó meditabundo. Sebastián Hurtado se va en una expedición a buscar víveres. Lucía, sentada al pie de un árbol, contempla “sin ningún aliño y bañada en lágrimas” el paisaje a su alrededor: el océano (así llaman en la novela al río Paraná), la costa, “la no muy fuerte fortaleza de los españoles” (Guerra 2011, 39). La voz narradora intercala el estado emocional melancólico de la protagonista con la pintura de la belleza imponente de la naturaleza que la enmarca “las inmensas poblaciones de los indios que se extendían a lo lejos. El panorama que se ofrecía era encantador. Detrás de los valles, colinas y montes, se veía un horizonte de oro, diamantes y rubíes [...] Lucía estaba

extasiada” (Guerra 2011, 40). Resalta en esta descripción el contraste entre la debilidad del asentamiento español—el fuerte—y el paisaje natural, inconmensurable, imponente, habitado por los indígenas. Es posible leer en ese contraste un paralelismo con la situación sentimental de la española, esa “no muy fuerte fortaleza” podría remitir a su situación matrimonial, la ausencia del marido, la presencia de otra figura afuera de ese fuerte—de esa reclusión, de esas normas—que amenaza su matrimonio. Ese paisaje descomunal que se ubica por fuera de la fortaleza y que hipnotiza a la española, belleza que trasciende incluso su tristeza, podría leerse como la sugerencia de algo que atrae a la española hacia ese vínculo alternativo, fuera de la ley, prohibido pero irresistible que empieza a atormentar a Lucía y que, incluso más que las acciones del *indio*, podrían ser la verdadera amenaza a su relación conyugal.

Hasta aquí, la novela de Guerra se presenta como un texto de ambigüedad ideológica porque pone en escena una oscilación constante entre una cosa y otra, además de habilitar un juego de máscaras que desestabiliza la propuesta que parece defender. Guerra, en esta novela, coquetea con la narración histórica, pero termina sucumbiendo a las tentaciones del relato sentimental. Se propone como una ficción ejemplar sobre el matrimonio, a través de retomar una leyenda trágica de amor conyugal, pero se evade por las aguas de la transgresión y los deseos innombrables que subvierten y minimizan el amor institucionalizado y normativo.

Vínculo queer

La relación entre la española Lucía y el cacique Mangorá, no sólo por su carácter prohibido por ir por fuera de las normas institucionales, sino también por la forma en que la voz narradora la matiza en la escritura, puede ser leída como *queer*. *Queer* aquí no pretende erigirse como sustantivo—o sujeto—no se trata ni en el caso de Lucía ni en el de Mangorá de sujetos intrínsecamente *queer*. No representan por sí solos una disidencia sexual. Pero, justamente debido a que es una relación que no se puede decir, es posible adjetivar la relación entre ellos como *queer*. A lo largo de la novela, la voz narradora no encuentra forma de definirla, matizándola, luego, de muchas maneras diferentes y contradictorias que sacuden las jerarquías de poder.

Al comienzo de la historia, la voz narrativa destaca la tarea instructiva sobre el cacique que tanto Lucía como Sebastián “habían tomado a su cargo” voluntariamente (Guerra 2011, 27), poniendo énfasis en un vínculo educativo mentora/alumno. Luego, en el primer diálogo entre ellos, cuando Mangorá le confiesa su amor, Lucía lo consuela: “yo te amo como a un hermano” (Guerra 2011, 30), remarcando el vínculo

fraternal. Francine Masiello, en su lectura de la novela de Guerra, interpreta la pasión de Mangorá por Lucía como producto de un mal cálculo de Lucía del poder de su expresión verbal, y lo lee como una deliberada advertencia de Guerra sobre “the dangers of imaginative excess, the imprecisions of language, and the perils of careless speech” (1992, 39). Enfatizando sobre esta hipótesis, la crítica considera que fue un error comunicativo de Lucía, que falla en dar a entender al *indio* que su amor no es más que fraternal, lo que originó el caos posterior de la historia (Masiello 1992, 39). Mi lectura, por el contrario, concibe la respuesta de Lucía dentro de la ambigüedad deliberada—efecto de una pulsión *queer*—que la voz narradora imprime constantemente en el lenguaje alrededor de la relación entre los protagonistas como manera de insinuar, pero nunca definir claramente la relación entre ellos.

Más avanzado el argumento, Mangorá confiesa adorar a Lucía como a un dios y promete servirla como a una reina, lo que remite a la devoción mística, o bien, a la dinámica del amor cortesano y el vínculo señora/vasallo.⁸ En esa misma escena, Mangorá, impacientado por las negativas de Lucía, insiste y amenaza a la española con hacerle daño a su marido, tornando la dinámica a una de depredador/cautiva. En el diálogo final entre ellos, cuando Mangorá está herido, Lucía revela—aunque en una escena mediada por la presión de la inminente muerte del *indio*—“Si Sebastián no hubiera sido mi marido, yo hubiera sido la esposa de Mangorá” (Guerra 2011, 71), vislumbrando la posibilidad de un vínculo amoroso entre ellos. Así pues, la relación entre ellos excede las categorías, se escurre de las etiquetas preestablecidas, saltando de una a la otra, evadiendo, de esa manera, la estabilidad del lenguaje claro y articulable.

La oscilación y la ambigüedad permean también en las descripciones de los personajes. La voz narrativa se detiene detalladamente en el físico y el carácter de ambos. Hay un ir y venir entre la idealización y la descripción mesurada de sus cualidades. Mangorá es identificado tanto con un héroe épico literario: “era Mangorá uno de esos tipos especiales entre los indios, descritos por el célebre Hercilla en su *Araucana*”, como con un caballero español “cacique de los Timbúes, a pesar de ser bárbaro, reunía en su persona toda la arrogancia de su raza, las bellas prendas de un caballero y su corazón educado, y cultivado su espíritu por el trato de los españoles, había adquirido casi todas sus caballerescas maneras y fino arte de agradar” (Guerra 2011, 24). Así, se busca excusar su origen “bárbaro” a partir de su capacidad de

⁸ Se entiende el amor cortés como un “culto de vasallaje” en el cual un hombre está enamorado de una dama “a la que considera su señor”, y le promete obediencia y sumisión (Estébanez 1999, 221).

absorber las buenas maneras ajenas y de presentar sus rasgos indígenas diluidos: “y aunque de color cobrizo como los son todos los indios, no tenía aplastada la nariz” (Guerra 2011, 24). Por lo tanto, mientras que las marcas raciales de Mangorá aparecen mencionadas como un obstáculo para su idealización, su diferencia racial “moderada” es también, paradójicamente, presentada como motivo de su atractivo (“arrogancia de su raza”), junto con su predisposición a aprender.

Mangorá, suerte de mestizo cultural, es bello, heroico, caballeroso y sensible de una manera que desborda las expectativas sobre la subjetividad masculina decimonónica—basadas en el control emotivo y en la razón (Fernández Bravo 2010, 62)—ya que sucumbe, indómito, a una pasión que pasa a ser motivo y centro de su existencia. A lo largo de la historia, el timbú actúa como un ser noble, fuerte y frágil al mismo tiempo: aprende, se enamora, comete traición, se arrepiente y muere bautizado. La ideología racial detrás de la configuración de este personaje se aleja de la rigidez del racismo científico—propulsado por la corriente ilustrada, las taxonomías de Carlos Linneo y la teoría de Charles Darwin—ya que, según la narración, el cacique no es víctima de un determinismo biológico que guíe sus acciones y lo condene a la inferioridad. Ashley Kerr, en un capítulo en el que se enfoca en la *Lucía Miranda* de Mansilla, plantea que la ideología racial—muy entrelazada con las ideas sobre género—que propone Guerra proviene más directamente de su asociación con el cristianismo, de modo que difiere bastante de las ideas científicas sobre la raza que identificó a los escritores de las décadas de 1870s y 1880s—Mariano Moreno, Ramón Lista, Estanislao Zeballos, Lucio V. Mansilla (2020, 138). Es posible considerar, debido al fuerte intertexto bíblico que presenta la novela que aquí analizamos, como válido también para Guerra el planteo de Kerr sobre la incidencia de la cosmogonía cristiana en las consideraciones raciales de Mansilla.

En la misma línea de idealización “moderada”, Lucía es presentada como una “dama de extremada hermosura”, pero alejada del arquetipo de las heroínas románticas: “no tenía ni labios de coral, ni dientes de perlas, ni ojos color de cielo, ni cabellos de ángel, ni sus divinos ojos estaban siempre contemplando el firmamento, ni menos se alimentaba de suspiros y lágrimas” (Guerra 2011, 25). La autora despliega, con esta enumeración de negaciones, una sutil crítica a las representaciones hegemónicas de la mujer como ente frágil y etéreo, características del romanticismo escrito por hombres. La intención de alejar a la española del estereotipo de heroína lánguida e infantilizada deriva en presentar a Lucía a partir de una retórica cargada de elogios a su voluptuosidad física y su personalidad seductora: “era un verdadero

conjunto de gracia, de hermosura y de belleza, era lo que se llama una mujer irresistible” (Guerra 2011, 27). Además, Lucía aparece sexualizada en el discurso a través de la comparación con Eva, provocadora del pecado original, “hermosa como la primera mujer que Dios diera por compañera al hombre, esbelta como el más bello árbol del paraíso, seductora como nuestra amorosa madre Eva” (Guerra 2011, 26).

Como puede apreciarse, la incitación del sentido visual de las lectoras a través de la descripción exhaustiva de sus rasgos físicos—su colorido, las líneas de su cuerpo—carga la narración con un erotismo mucho más marcado que el presente en los personajes masculinos: “era su garganta de alabastro, ondulosa, y sus lindísimos hombros perdían casi su redondez, deslizándose en sus contorneados brazos perfectamente armonizados con su regularmente abultado seno, donde azulaban las transparentes venas, y lo bien formadas de sus blanquísimas espaldas” (Guerra 2011, 26). Entonces, es posible percibir en la voz narrativa cierto deleite homoerótico por su protagonista femenina que se traslada a las innumerables descripciones físicas que siempre sirven de preámbulo a su aparición. Por ejemplo, en la escena ya referida, cuando Lucía, compungida por la ida de su marido y pensando en los sentimientos de Mangorá hacia ella, yace arrobada al pie de un árbol, dice: “sus cabellos desordenados por la violencia del viento flotando a discreción, así como su finísimo vestido más blanco que la nieve, estaba encantadora” (Guerra 2011, 42). Descripción que continúa con el detalle de sus ojos y el color de su piel, a pesar del estado emocional desencajado de la española: “En su dolor, Lucía estaba celestial,” dictamina la narradora, cruzando nuevamente el registro religioso con un sutil, pero evidente, erotismo (Guerra 2011, 42).

El punto culminante del relato erótico tiene lugar en el episodio del secuestro, en el cual se concluye la relación entre ellos, debido a que termina con la muerte de Mangorá. Este episodio viene a desequilibrar la armonía silvestre con la que se había caracterizado el paisaje del río Paraná, marco natural de la leyenda. El paraíso tropical, descrito en su abundancia y fertilidad por la voz narrativa, se transforma en esta escena en un infierno al ser abatido por fuertes vientos, lluvias y relámpagos. En un giro convencionalmente romántico, Guerra fusiona desastre natural con traición política e imagina el secuestro de Lucía como un gran malón indígena. Se entrevé como la obra pictórica de mitad de siglo, de pintores como Mauricio Rugendas, conformaron el

imaginario de la autora en el momento de narrar esta escena.⁹ El relato se nutre de estas imágenes cristalizadas en la época en torno a las cautivas: desnudas o ligeras de ropa, cabellos sueltos, su cuerpo inmóvil, librado a la voluntad del captor sin oponer ningún tipo de resistencia. Un cuerpo blanco desnudo y lánguido que contrasta con otro cuerpo desnudo, bronceado, de músculos en tensión que lo sujeta.

Mangorá, desengañado por una carta de Lucía a su marido, en la que se insinúa que ella en verdad no lo ama, actúa impulsado por el despecho y planifica la traición al estilo troyano; se presenta en el fuerte simulando llevar víveres y regalos a los españoles. Con la excusa del mal tiempo, los *indios* aceptan la hospitalidad ofrecida por el capitán Nuño de Lara para pasar la noche en el fuerte (Guerra 2011, 59). Durante la noche se lleva a cabo el ataque planeado que es descrito como una verdadera cacería sangrienta que aumenta al ritmo de la tempestad inédita que se alza en la región. El fuerte de Santo Espíritu se convierte en una gran hecatombe: “gritos y algazara de más de cuatro mil indios”, “estampido del trueno”, “corpulentos árboles arrancados de raíz”, “el viento hace tomar cuerpo a las llamas” y “el zumbido de las flechas que cruzan el espacio” (Guerra 2011, 61). En medio de este infierno, Lucía, semidesnuda, con sólo un gran manto negro de pieles echado sobre sus hombros y “su rostro bañado en lágrimas” ve a Mangorá, da un grito y cae desmayada (Guerra 2011, 60). El cacique, adornado de vistosas plumas, piedras preciosas, sargas de coral y perlas que caen sobre su “ensangrentado pecho”, la coge en sus brazos: “la cabeza inanimada de la hermosa española cae sobre el hombro nervudo del salvaje, la palidez de la muerte está pintada en su semblante, su boca entreabierta deja ver unos dientes de marfil” (Guerra 2011, 62-63). El manto cae de sus hombros y

su mórbido seno, así como sus hermosísimas espaldas, estuvieran expuestas a las miradas profanas de los salvajes, si su hermosa cabellera de ébano no le cubriese casi toda entera, dejando solo a la vista de los codiciosos bárbaros sus blancos y bien torneados brazos, cayendo uno a discreción sobre la espalda tostada del cacique, y el otro a lo largo de su inanimado cuerpo. (Guerra 2011, 63)

El manto que cae y el cabello abundante que cubre proveen una visión parcial del cuerpo de Lucía, artificio narrativo de mostrar y ocultar que puede, de hecho, transferirse a la escena en la que finalmente se unen los cuerpos de los protagonistas. Así, la voz narrativa estiliza la narración haciendo uso de un registro gótico-erótico.

⁹ Por ejemplo, “El rapto de la cautiva” de 1845 que forma parte de una serie de pinturas sobre malones, raptos y cautivas realizados por Mauricio Rugendas a finales de la década de 1830 y durante los 1840. Según Rotker, esta serie está inspirada en “La cautiva” de Echeverría (1999, 134).

Las imágenes de la “carnicería” aparecen intermitentes a la luz de los relámpagos, que iluminan y oscurecen la escena. La sensualidad de los cuerpos, en el momento exacto del rapto, es enfatizada por la mezcla intercalada de detalles de morbidez, belleza y simetría: el ensangrentado pecho, el hombro nervudo, el mórbido seno, la hermosa cabellera, los dientes de marfil, la espalda tostada, los blancos y bien torneados brazos. Si una de las características del gótico es tornar lo metafórico en literal—por ejemplo, al darle un cuerpo monstruoso a la amenaza—Guerra, con estas descripciones, literaliza la “carnicería” que relata, al poner la atención en la carne, en la piel y en la turgencia de los cuerpos de sus protagonistas, expuestos para el consumo—cual canibalismo erótico—de las lectoras.

De manera que el uso del gótico por parte de Guerra traslada más claramente la lectura de la novela al ámbito de la transgresión. Por un lado, este episodio refiere a una noche en que los españoles pierden control del fuerte en lo que podría interpretarse como una inversión de los lugares de poder del sistema colonial: los indígenas transgreden el pacto de amistad y toman el mando. Por otro lado, siguiendo la propuesta de J. Halberstam de que la ficción gótica es una tecnología que produce subjetividades desviadas, “opuestas a lo normal, lo saludable, lo puro” (1995, 2), la identificación de los protagonistas con los arquetipos góticos—el monstruo, el vampiro, la heroína embellecida por la congoja—da cuerpo a las maneras en que el vínculo entre ellos es transgresivo y, especialmente, la manera en que Mangorá transgrede el marco normativo de la masculinidad: el Mangorá de Guerra se presenta como hipersensible y subyugado por su pasión por Lucía. En ese sentido, entre los “desvíos” del gótico se halla la inclinación a desafiar el binarismo de género: desestabilizando la performatividad tradicional de “lo masculino” y “lo femenino” a través, entre otras formas, de promulgar la ambigüedad sexual de personajes de ambos sexos.

El epítome de esta transgresión es la figura del vampiro, arquetipo que tuvo sus primeras apariciones literarias hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, lecturas que fácilmente podrían haber influido la escritura de la autora.¹⁰ El Mangorá de Guerra presenta claros ecos vampíricos: “No era sin motivo el espanto de Lucía; el cacique estaba cadavérico, el color cobrizo y bronceado del indio, había cambiado en azafranado. Sus grandes ojos estaban hundidos; pero por eso mismo eran aún más

¹⁰ Textos tales como *La novia de Corintio* (1797) de Goethe y *El vampiro* (1819) de John Polidori (Punter y Byron 2004, 268).

chispeantes de la pasión que los dominaba” (Guerra 2011, 43). Si la blancura sepulcral y la inmortalidad atribuyen “otredad” a los vampiros y habilitan su seducción de humanos de ambos sexos, la diferencia racial y la hipersensibilidad de Mangorá son sus marcas de otredad, que lo vuelven atractivo ante Lucía y motivan una relación “otra” entre ellos, cifrada no sólo por la transgresión—explícita en el texto— de la infidelidad, sino también por la connotada interracialidad. En el fragmento citado, Mangorá cadavérico y azafranado, cual vampiro diabólico, expresa con más intensidad su pasión, lo que lo vuelve a su vez más atractivo ante Lucía. La descripción del *indio* al presentarse ante ella en la batalla sustenta este argumento:

El cacique, adornado con sus vistosos plumajes, con su diadema llena de piedras preciosas, y ricas sargas de coral y perlas que rodeaban su cuello y caían sobre su ensangrentado pecho, no con la sangre de sus heridas, sino con la sangre española de sus víctimas, su mirada fiera y aterradora, su actitud imponente, estaba soberbio, más que un hombre era un ángel exterminador— estaba hermoso—. Lucía, al verlo, dio un grito y cayó desmayada. (Guerra 2011, 62)

Mangorá “estaba hermoso” con sus adornos y bañado en sangre de otros que, como a los vampiros, pareciera darle vigor en esta escena. La sangre sobre el cacique es ornamental, lo embellece. Es también improductiva, en el sentido de que no posee una potencialidad reproductiva, sino que sólo sirve para aumentar la atracción de Lucía hacia él y ubicarla como sujeto deseante. Así, Lucía cae desmayada en una mezcla de terror y éxtasis ante la imagen de “ángel exterminador”, oxímoron que justifica la reacción ambivalente de la española y que condensa la ambigüedad en la representación de Mangorá.

David Punter y Glennis Byron proponen que la ficción gótica comparte con la idea de lo poscolonial una visión de la historia que sigue una cierta lógica: “the logic of the phantom, the reventant, the logic of haunting” (2004, 55).¹¹ Lógica que hace presente la amenaza del retorno, el pasado que vuelve a cobrarse las deudas pendientes. Escrita en un marco poscolonial, no es difícil ver cómo sentimientos de culpa, temor y fascinación por y hacia ese pasado emergen en esta versión de la leyenda y quizás hayan sido la motivación para que la escritora imaginara un vínculo interracial distinto, a partir de poner énfasis no en la enemistad y destrucción de los indígenas del fuerte español, sino en la atracción magnética y el deseo *queer* entre Lucía y Mangorá.

¹¹ Meredith Miller se expone sobre la representación de la raza y el género en el gótico como expresión de la amenaza colonial en el contexto norteamericano en su capítulo “‘I Don’t Want to be a [White] Girl’: Gender, Race and Resistance in the Southern Gothic”.

Susana Rotker dice que en las versiones noveladas de Lucía Miranda escritas por mujeres “hay una identificación con la zona de lo abyecto, de la exclusión, de lo no representable. Hay deleite en representar el deseo y el cuerpo, hay miedo y deleite al describir los intercambios con los indios” (1999, 163). De hecho, Rotker lee el desmayo de la protagonista como una elipsis en el relato que podría sugerir un intercambio sexual entre el cacique y la española. Partiendo de lo que Rotker captura precisamente en su lectura de las *Lucía Miranda* de 1860 y poniendo el foco en Guerra, propongo que es productivo leer desde la teoría *queer* la manera en la que ella decide narrar los deseos de Lucía y configura una sexualidad que se escapa de las normas—que trasciende los muros del fuerte—a partir de las metáforas del “manto”, la “larga cabellera”, de los “relámpagos” intermitentes; figuraciones que muestran lo suficiente para activar la imaginación de las lectoras a través de la sugerencia pero que nunca se hacen cargo abiertamente de la transgresión de la protagonista, sino que la insinúan en el lenguaje y la transfieren a la experiencia lectora.

De alguna manera, la propuesta escritural de Guerra pone en escena la imposibilidad de narrar de manera acabada la sexualidad y el deseo—algo que explica también Butler (1990, 315)—pero si no es posible narrarlo, considero que, en esta novela, sí es posible leerlo. Por ello es tan preponderante la estética elegida, el tono y los matices en el lenguaje de la voz narradora en esta novela; porque, en principio, a nivel argumental pareciera no haber correspondencia amorosa entre los personajes. Sin embargo, sumando a la lectura de Rotker, a nivel discursivo y estilístico la historia desborda lo denotativo—la contención y el deber conyugal—que se comunica a través del diálogo directo del personaje de Lucía. Hay una conversación clave entre ellos que sirve como ejemplo de esto que se plantea, en la cual la voz narradora juega un papel clave. Antes del ataque al fuerte, Lucía y Mangorá mantienen un intercambio muy intenso que oscila entre la entrega y la contención, la sinceridad y la mentira, el miedo y la pasión. Por un lado, Mangorá, desencajado, amenaza a Lucía con matar a Sebastián si ella no se le entrega. Su insistencia se ha convertido en acoso y Lucía reacciona ante sus amenazas condescendiente, producto del miedo que le generan los planes criminales del cacique. No obstante, lejos de remarcar la actitud violenta, intimidante, depredadora del *indio*, la voz narradora decide describir la “felicidad” de Mangorá ante la respuesta de Lucía, habla de “su actitud tan humilde, su acento tan tierno y apasionado que era preciso que Lucía estuviera tan enamorada de su marido para que la virtuosa esposa no faltara a sus juramentos” (Guerra 2011, 48). Es decir, la amenaza, el soborno por pasión son narrados desde una perspectiva de aprobación, de

entendimiento, incluso de compasión hacia el *indio*: “Los ojos del indio la miraban de un modo tan tierno, de un amor tan puro, intenso y abrasador que casi Lucía cayó desmayada” (Guerra 2011, 49).

Se entiende en estas dos últimas citas que a Lucía la apasiona no la obsesión y el acoso del *indio*, sino más bien, según la voz narradora, la dimensión irracional de su amor, la capacidad de transgresión de su pasión y por ello se desmaya. El impulso violento de Mangorá, más que generarle repulsión, es, nuevamente, un motivo más de atracción de Lucía hacia él, un obstáculo más a la fidelidad conyugal. Cabe preguntarse qué fantasía oculta se habrá propuesto Guerra interpelar aquí en su público lector ya que este episodio escenifica, como alude Rotker, un margen difuso entre lo abyecto y lo erótico, el miedo y el deseo.¹² Un cóctel de afectos que se ven interpelados a partir de la configuración, de la puesta en escena, de una sexualidad *otra*, una sexualidad *queer*.

La revelación

Es en la secuencia del secuestro donde se lleva a cabo el intercambio más revelador, aunque no despojado de ambigüedad, debido a la excepcionalidad de las circunstancias en las que ocurre: Mangorá está al borde de la muerte y la posibilidad de concreción de algo sexual entre ellos se vuelve casi nula. A la comunicación verbal se suma otra manera de comunicación más sutil y sugerente: la del tacto y el intercambio de fluidos. Mangorá desespera al creer que Lucía ha muerto—aunque sólo está desmayada—la besa en los labios y evoca al Dios de los cristianos embargado en un sentimiento de profunda culpa por su accionar. Mangorá ha perdido pulsión de vida,

¹² En *El abanico y la cigarrera*, Francesca Denegri habla de un “núcleo sexual de horror y deseo, rechazado del elevado yo burgués e implantado firmemente dentro de las representaciones femeninas de los varones de las culturas subordinadas” (1996, 185). Según la crítica, la atribución de esta “poderosa y siniestra sexualidad al hombre subordinado”—en obras como las de Juana Manuela Gorriti, Teresa González de Fanning y Mercedes Cabello de Carbonera—reforzaba el discurso eurocéntrico de la época (Denegri 1996, 85). En la *Lucía* de Guerra, mi lectura busca demostrar lo contrario, es decir, cómo Guerra plantea la necesidad de emergencia de una masculinidad diferente, con otros valores distintos a los inherentes a la masculinidad blanca y hegemónica. El motivo principal que vuelve tan distinta la representación del hombre indígena en Guerra con las ficciones femeninas analizadas por Denegri es el contexto temporal en el que emergen: mientras que estos textos son publicados en la década del 80, posterior al mayor desarrollo del proyecto liberal tras el gobierno de Manuel Pardo (1834-1978), la novela de Guerra es anterior al período de auge de la implementación de políticas liberales en Argentina. Mas allá de los contextos nacionales distintos y de las distintas conformaciones poblacionales, sobre todo de los centros urbanos, ambos países pasaron por grandes reformas liberales en la década del 70. Así, a pesar del aura de progreso que emanaba de las políticas liberales, el mayor peso ideológico concedido a las teorías científicas permitió que las nociones sobre raza y género se endurecieran: se solidificó el cerco doméstico para las mujeres y la diferencia racial comenzó a ser explicada en términos biologicistas.

no atina casi ni a defenderse. Nuño de Lara lo encuentra, lo desafía, se cruzan en batalla y lo hiere de muerte. Lucía despierta de su desmayo, escucha las palabras de arrepentimiento de Mangorá, que le pide que lo bautice para morir cristiano. Este es el único momento en que Lucía inicia el contacto físico con el cacique: le da la cruz que su madre le había entregado; el cacique, usando la cruz como elemento vicario, la besa y la aprieta contra su pecho, luego, Lucía busca agua en el arroyo y, cual sacerdotisa, ejecuta la ceremonia de bautismo derramándola en su frente. Por último, entre lágrimas de ella, y “borbotones de sangre” que salían de la profunda herida de Mangorá, Lucía da el “ósculo de paz” al *indio*, antes de que fallezca (Guerra 2011, 71). Esta ceremonia condensa los rituales del bautismo, la temporalidad de la extremaunción y la intimidad erótica del matrimonio: agua, lágrimas y sangre son intercambiadas, además de palabras, en esta última escena redentora en la cual Lucía y Mangorá culminan su relación en buenos términos. Es aquí, en pleno frenesí de ceremonia y arrepentimiento, cuando el eros se roza con la muerte, donde se lleva a cabo el diálogo que aporta más ambivalencia a toda la narración. Mangorá le pregunta a Lucía si ella lo hubiese amado si no era esposa de otro hombre, y ella responde: “Sí, Mangorá....Si Sebastián no hubiera sido mi marido, yo habría sido la esposa de Mangorá” (Guerra 2011, 71). El uso de la tercera persona—*la* esposa en lugar de *tu* esposa—funciona aquí como matizante de la fuerte revelación que sale de los labios de Lucía, quien parece no atreverse a expresar de manera directa la naturaleza de sus sentimientos hacia el cacique. Así como antes no había especificado el lugar del beso de Lucía al cacique, la voz narrativa ahorra comentarios a este último diálogo, dejándolo a libre interpretación de las lectoras. Nuevamente, Guerra logra, con estas omisiones, transferir sutilmente la transgresión del personaje a las lectoras, cuya imaginación, posiblemente guiada por el deseo, deberá completarlas.

Reflexiones finales

Lucía Miranda de Rosa Guerra presenta muchos elementos que habilitan la lectura desde la teoría *queer*. La dedicatoria pone en escena una energía homoerótica que desestabiliza aquello mismo que supone homenajear: el matrimonio de la amiga. La energía autoral se transfiere a una voz narrativa que se muestra fascinada por su protagonista femenina y por el costado transgresivo y oculto—los deseos “desobedientes” de Lucía por Mangorá—de la historia “ejemplar” que supone narrar. Además, la novela presenta una estética que oscila entre lo bucólico y lo gótico en las

escenas en las que los protagonistas mantienen sus diálogos, donde la ambigüedad, lo no dicho y lo paralingüístico exceden los significados directamente articulados.

Por todo ello, ingresar a la novela desde el lente *queer* nos permite enfocarnos críticamente en aquello que permanece oculto o tras el velo de las apariencias. Guerra no narra a través de hechos, sino de afectos y deseos que pujan por ser comunicados y reconocidos. Por eso, lo que queda en el centro son Lucía y Mangorá adueñándose del relato, y la posibilidad de un vínculo entre ellos que transgrede los límites del fuerte y, con ello, los límites del matrimonio institucionalizado. Así, nos permite sacar del closet los deseos no normativos y pensar la fundación nacional sobre “otras” energías afectivas, que amenacen las estructuras de la época sobre las cuales se sedimentaba la nación: el fomento de la heteronormatividad emulada en la fidelidad conyugal de una pareja blanca de ascendencia europea, que conformarían, lo demuestra la historia del siglo XX, las bases del patriarcado occidental.

Obras citadas

- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotions*. New York: Routledge.
- Arnés, Laura. 2016. *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires: Madreselva.
- Banton, Michael. 2015. *What We Know About Race and Ethnicity*. New York: Berghahn.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- De Angelis, Pedro. 1910. *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata, Tomo I*. Buenos Aires: Librería Nacional de J. Lajouane y Cia Editores.
- Denegri, Francesca. 2004. *El abanico y la cigarrera (1996)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos Ediciones.
- Doty, Alexander. 1997. “¿Qué es lo que más produce queerness?”. *Debate Feminista* 16, 98-111.
- Estébanez Calderón, Demetrio. 1999. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Epps, Brad. 2007. “Retos y riesgos, pautas y promesas de la teoría queer”. *Debate Feminista* 36: 217-270.

- Fernández Bravo, Álvaro. 2010. "Masculinidades coleccionistas: políticas del cuerpo en la frontera, Argentina y Brasil, c.1880". En *Entre hombres. Masculinidades del siglo XIX en América Latina*, editado por Ana Peluffo e Ignacio M. Sanchez Prado, 59-86. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Gerli, E. Michael. 1989. "Toward a Poetics of the Spanish Sentimental Romance," *Hispania* 72, No. 3: 474-482.
- González-Stephan, Beatriz. 2001. "The Teaching Machine for the Wild Citizen". En *The Latin American Subaltern Studies Reader*, editado por Ileana Rodríguez, 313-340. Durham, NC: Duke University Press.
- Grau-Lleveria, Elena. 2012. "Novelando mujeres sujeto: el idealismo romántico en Lucía Miranda de Rosa Guerra". *Hispanófila* 165, 87-100.
- Guerra, Rosa. 2011. *Lucía Miranda: novela histórica* (1860). Buenos Aires: Buena Vista Ediciones.
- _____. 1863. *Julia o la educación. Libro de lectura para las niñas*. Buenos Aires: Imprenta el Mercurio.
- Halberstam, J. 1995. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham, NC: Duke University Press.
- Hanway, Nancy. 2003. *Embodying Argentina: Body, Space and Nation in 19th Century Narrative*. Jefferson: McFarland.
- Iglesia, Cristina y Julio Schwartzman. 1987. *Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la conquista*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- Jagose, Annamerie. 1996. *Queer Theory. An Introduction*. New York: New York University Press.
- Kerr, Ashley E. 2020. *Sex, Skulls and Citizens: Gender and Racial Science in Argentina (1860-1910)*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Kirkpatrick, Susan. 1989. *Las Románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley: University of California Press.
- Mansilla, Eduarda. *Lucía Miranda*, edición de María Rosa Lojo. Madrid: Iberoamericana, 2007.
- Marcos, Juan Manuel. 1987. "Ruy Díaz De Guzmán in the Context of Paraguayan Colonial Literature". *MLN*, 102, no. 2, 387-92.
- Masiello, Francine. 1992. *Between Civilization and Barbarism*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- _____. 1997. "Las mujeres como agentes dobles en la historia". *Debate Feminista* 16, 251-71.

- Miller, Meredith. 2009. "I Don't Want to be a [White] Girl': Gender, Race and Resistance in the Southern Gothic." En *The Female Gothic. New Directions*, editado por Diane Wallace y Andrew Smith, 133-151. New York: Palgrave Macmillan.
- Moreno, Hortensia. 1997. "Editorial". *Debate feminista* Vol 16, ix-xiv.
- Punter, David y Glennis Byron. 2004. *The Gothic*. Malden: Blackwell Publishing.
- Riobó, Carlos. 2019. *Caught between the Lines. Captives, Frontiers, and National Identity in Argentine Literature and Art*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Rotker, Susana. 1999. *Cautivas: olvidos y memoria en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Warner, Michael. 2012. "Queer and then?" *The Chronicle of Higher Education*, 1 Enero, 2012.