



Gasparini, Sandra. "Legados de Mary Shelley: algunos cadáveres y monstruos de la literatura argentina del siglo XIX".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2020, vol. 9, n° 19, pp. 183-195.

Legados de Mary Shelley: algunos cadáveres y monstruos de la literatura argentina del siglo XIX

Legacies of Mary Shelley: Some Corpses and Monsters
of Nineteenth-Century Argentine Literature

Sandra Gasparini¹

Recibido: 30/06/2019
Aceptado: 27/11/2019
Publicado: 06/07/2020

Resumen

Frankenstein (1818), de Mary Shelley, es recordada fundamentalmente por la extraordinaria gestación que ha logrado el monstruo en la literatura del siglo XIX y en la cultura de masas del XX. Durante el siglo XIX la literatura argentina y, en particular, la de las décadas de 1870 y 1880 formuló ficciones en las que hipótesis aún no verificadas por el método experimental o no reconocidas académicamente se constituyeron en conflictos narrativos. Me ocuparé de algunas fantasías científicas y cuentos de horror argentinos: en primer lugar, el mundo de la ciencia y la ética científica en la experimentación con cadáveres y en otra articulada como diario de viaje de un naturalista aventurero que se desplaza por el norte de Rusia (*El Dr. Whüintz*, 1880, de Raúl Waleis, *El tipo más original*, 1878, de Eduardo L. Holmberg, respectivamente). En segundo término, los usos góticos de los cuerpos y la escritura femenina en algunos cuentos de Raimunda Torres y Quiroga (1879-80) y, por último, una propuesta que involucra también la electricidad con el fin de crear vida en "El hombre artificial" (1910) de Horacio Quiroga. Los sabios fáusticos que tienen un modelo magnífico en Víctor Frankenstein son la dramatización de los planteos de ética científica

Abstract

Mary Shelley's *Frankenstein* (1818) is fundamentally remembered for the extraordinary pregnancy that the monster has achieved in nineteenth-century literature and mass culture of the twentieth. During the nineteenth century Argentine literature and, in particular, that of the 1870s and 1880s, formulated fictions in which hypotheses not yet verified by the experimental method or not academically recognized constituted narrative conflicts. I will deal with some scientific fantasies and Argentine horror stories: first, the world of science and scientific ethics in the experimentation with corpses and in another articulated as a travel diary of an adventurous naturalist who travels through northern Russia (*Dr. Whüintz*, 1880, by Raúl Waleis, *El tipo más original*, 1878, by Eduardo L. Holmberg, respectively). Second, the gothic uses of bodies and female writing in some stories by Raimunda Torres and Quiroga (1879-80) and, finally, a proposal that also involves electricity in order to create life in "The artificial man" (1910) by Horacio Quiroga. The Faustian sages who have a magnificent model in Victor Frankenstein are the dramatization of the

¹ Doctora por la Universidad Nacional de Buenos Aires, área Literatura. Docente en la cátedra de Literatura Argentina I (A) de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Contacto: sandra_gasparini@hotmail.com.



en la modernidad triunfante, desde su mirada más desconfiada.

scientific ethics in triumphant modernity, from his most distrustful gaze.

Palabras clave

Fantasia científica; gótico; horror; literatura argentina.

Keywords

Scientific fantasy; Gothic; horror; Argentina literature.

Parrinder (*Utopian Literature and Science* 9) señala una interesante paradoja que ha tenido lugar en el siglo XIX: la centuria que vio el nacimiento del imperio cultural de la ciencia fue la misma que, a través de sus novelistas, intentó desprestigiar las pretensiones de respetabilidad social y autoridad moral de los científicos. Ese camino se inicia con *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), de Mary Shelley (1797-1851), hasta llegar al Dr. Moreau, de H. G. Wells (1866-1946), tensando el arco del sabio fáustico, siempre castigado por la naturaleza y enjuiciado por sus contemporáneos.² Haynes (*From Faust to Dr. Strangelove*), por su parte, ya había trabajado sobre los estereotipos que representan de modo negativo a los científicos ficcionales (Dr. Faustus, Dr. Frankenstein, Dr. Moreau y Dr. Jekyll), en difícil coexistencia con la dependencia que la sociedad occidental guarda con ellos. Esas representaciones han contribuido a crear “arquetipos” que han alimentado mitos.³

Frankenstein es una novela celebrada fundamentalmente por la extraordinaria pregnancia que ha logrado el *monstruo* en la literatura del siglo XIX y en la cultura de masas del XX. Quedan por indagar aspectos no menos interesantes que también han sido objeto de reescritura, de apropiaciones o desvíos que nacen de la lectura de otros autores, como la figura del sabio fáustico que deviene monstruo, ese sabio *prometeico* (Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*) que se asocia al mago moderno en rebelión contra el orden de la creación, dotado del antiguo prestigio de los alquimistas de la Edad Media.

Durante el siglo XIX la literatura argentina y, en particular, la de las décadas de 1870 y 1880 formuló ficciones en las que hipótesis aún no verificadas por el método experimental o no reconocidas académicamente se constituyeron en conflictos narrativos. La fantasía científica fue el complejo producto de una apropiación de procedimientos de escritura, de un trabajo específico con los repertorios finiseculares locales y de las metrópolis culturales, de traducciones y de sus recreaciones. En este género que reconoce su genealogía sin dudas en la novela de Mary Shelley, la divulgación científica y el interés de algunos narradores por intervenir en la instrucción y redes de sociabilidad del público lector se mezclaron y realimentaron con las ficciones literarias y las crónicas de “maravillas científicas” (Gasparini, *Espectros de la ciencia*). Será una mirada femenina la que lea los costados distópicos de la modernidad y los reveses de la revolución industrial de manera más acertada: la insensibilidad del científico –varón–, los errores de la justicia al juzgar a las mujeres, la manipulación negligente de información.

Tres cuestiones que se observan rápidamente tanto en *Frankenstein* como en algunas fantasías científicas, ficciones de tema científicista y cuentos de horror argentinos decimonónicos: en primer lugar, el mundo de la ciencia y la ética científica en una narración

² Se ha optado por citar la edición en inglés de University of Adelaide, que integra los cambios de la segunda versión corregida por la autora, de 1831. Las traducciones al castellano son mías.

³ También Jackson (*Fantasy. Literatura y subversión*) ha analizado los “mitos” de Frankenstein, de Fausto y de Van Helsing en *Drácula*.

que reescribe la experimentación con cadáveres (*El Dr. Whüntz*, 1880, de Raúl Waleis, seudónimo de Luis V. Varela), y en otra articulada como diario de viaje de un naturalista aventurero que llega a conocer a un “sabio” singular mientras se desplaza por el norte de Rusia y la actual Letonia (*El tipo más original*, 1878, de Eduardo L. Holmberg). En segundo término, los usos góticos de los cuerpos y la escritura femenina en algunos cuentos (1879-84) de Raimunda Torres y Quiroga. Esta lectura propone un recorrido probablemente arbitrario y personal inspirado en la lectura de *Frankenstein*, a partir de ficciones que dialogan con la etapa de la institucionalización de la ciencia en Argentina, estimulada por la intervención estatal de Sarmiento (1811-1888), y se entran en la emergencia de la fantasía científica, género del que la novela de Shelley es uno de sus más claros exponentes.

El mundo de la anatomía y la cuestión ética: “algo que ni siquiera Dante hubiera podido concebir”

En la novela de Mary Shelley, Víctor Frankenstein es un experimentador hosco y antisocial pero sensible con su familia y de una enciclopedia vasta. Enseguida entabla amistad con Walton, un explorador del polo norte, en el adverso clima boreal. Las cartas que encabezan la narración están seguidas del relato en primera persona de Víctor, que transcribe Walton. En esa extensa confesión de un científico a otro,⁴ narra las causas que desde la infancia lo inclinaron a interesarse por la filosofía natural. Había leído a Agrippa (1486-1535), Paracelso (1493-1541) y Alberto Magno (1200?-1280). Pero luego un desconocido le habla sobre electricidad y galvanismo a partir de un rayo que destruye un roble, y esa será su iniciación en la aventura de la búsqueda del enigma del principio de la vida, a la que llegará tras estudiar física y química, las dos únicas ciencias que menciona, para dar vida a la materia inerte.

De todos modos, el procedimiento por el que el cuerpo *bricolaje* de la criatura, armada por Víctor con fragmentos de cadáveres robados de las fosas comunes, accede a la vida no se explica en la novela, una estrategia de refuerzo del verosímil que excusa al creador de propagar un secreto que podría acabar con la especie humana. Solo son mencionados los “instrumentos” que le permitieron “infundir una chispa vital” la noche en que sus ojos se abren y el monstruo escapa del laboratorio-taller donde su creador intentaba descansar.

De Frankenstein a Whüntz

Nacido en el exilio montevideano de sus padres, Justa Cané (1815-1910) y Florencio Varela (1807-1848), Luis V. Varela (1845-1911) –quien firmaba algunas de sus ficciones con el anagrama Raúl Waleis–, tuvo una extensa producción en jurisprudencia por la cual fue más reconocido que por la literaria. En el diario fundado por sus hermanos Héctor y Mariano, *La Tribuna* (1853-1884), publicó *La huella del crimen* (1877), considerado el primer policial argentino. *El doctor Whüntz* (1880), folleto subtítulo “fantasía” y editado en Buenos Aires por Carlos Casavalle Editor, es la historia de un médico flamenco del siglo XVI que se propone “encontrar las reglas que presiden los movimientos humanos” y estudiar los movimientos reflejos y el sistema nervioso, objetivo que finalmente queda reducido a una certeza de índole

⁴ Uso la palabra científico en una acepción muy amplia, ya que su introducción en la historiografía de las ciencias data de 1834 y fue asociada hasta fines del XIX al estudioso que investigaba por una remuneración acordada de antemano. Hasta ese momento, estos sujetos habían sido denominados *sabios* o *naturalistas*, preferencia que quedó registrada en la literatura y la prensa argentinas del último cuarto de siglo. Fue William Whewell, uno de los primeros historiadores de la ciencia, quien acuñó este término.

filosófica, la de la existencia del alma y sus “manifestaciones orgánicas” (Waleis *et al* 8).⁵ Aunque el texto no se contamina con la trama teorematizada del discurso científico y el desenlace sorprende por remitir el tiempo de la historia a trescientos años antes, el ámbito en que transcurre, Flandes, los escenarios góticos y la detenida construcción de las figuras del investigador científico y su ayudante permiten situarlo dentro del esquema básico de la fantasía científica.

En este relato con protagonistas extranjeros, como tantos otros de esta misma etapa, los saberes y preocupaciones emergentes de la Buenos Aires de 1880 tienen su reverso en clave en la extrapolación de los sucesos a una ciudad centroeuropea. Dos años antes, Eduardo L. Holmberg (1852-1937) había recurrido a esta estrategia en “Horacio Kalibang o los autómatas”, acaso porque el poder de extrañamiento que ejercía en el lector la ubicación de la trama en Alemania, lejos de su realidad empírica y de la del autor, lograba frenar cualquier molestia que pudiera provocar la discusión de temas como el vínculo entre ética y poder, los alcances del materialismo y el rumbo del pregonado “progreso” de la clase dirigente argentina.

En *El doctor Whüntz*, la casa-laboratorio del protagonista, con pasadizos secretos y aislada, como la de Víctor Frankenstein, junto con el rol ambiguo que desempeña el Estado, señalan una preocupación que se reitera en varios autores del período 1875-1890: ¿qué lugar ocupa la ciencia en la nueva etapa?, ¿hasta dónde debe intervenir el poder estatal?, ¿el científico debe “protegerse” de él?, ¿cuáles son los límites entre la razón y la locura? En este relato, efectivamente, conviven varios temas comunes a las fantasías científicas.

El problema de la “locura”, favorito de las crónicas científicas y de las ficciones contemporáneas, reaparece aquí de dos maneras: como el espacio del delirio compartido por “locos” y “cuerdos” durante sueños y ensueños, y como escapatoria frente al cumplimiento de leyes oprobiosas. Es indudable que otro saber se ha entramado en el repertorio del género: el de la jurisprudencia. Varela fue abogado y elige la ficción para poner a prueba un “caso”: con el fin de librar a Herman, su futuro yerno y ayudante, de ser verdugo –ignominiosa herencia del oficio paterno–, Whüntz le prepara una “pócima” que lo hace pasar por loco frente a las autoridades que lo reclaman. El engaño no tarda en descubrirse y entonces ensaya otra artimaña: leer literalmente el lenguaje jurídico. Si el juez y sus hombres se horrorizan al escuchar las palabras del “sabio médico” es porque comprenden la torpeza de la ley y la habilidad de la trampa: “¿necesitáis un brazo ejecutor de vuestras sentencias de muerte? ¡Ahí le tenéis, pues! ¡Tomadlo!” (Waleis *et al* 47), les grita al tiempo que arroja el brazo de Herman que él mismo había seccionado. Estampas de un “mundo al revés” que el texto pretende enmendar.

El materialismo discutido sostenidamente en la prensa contemporánea, a pesar de proponerse como central desde la introducción, queda superado sin cobrar espesor en el relato. Sólo hay ocasionales invocaciones a Dios y a los ángeles; además, la trama sentimental se intensifica con la relación amorosa entre la hija de Whüntz y Herman y se superpone a la científica al tiempo que, como Víctor y Elizabeth, se refrendan los vínculos endogámicos y discipulares en la sociabilidad científica decimonónica.⁶ Esa zona del texto se contrapone a las

⁵ El texto está dedicado al Dr. Mauricio González Catán y al Dr. José M. Ramos Mejía, “autor de *Las Neurosis de los Grandes Hombres*” [sic]. Se cita por Waleis, Raúl, Rivarola, Enrique, y Angelici, Pedro. *Tres nouvelles fantásticas argentinas 1880-1922*.

⁶ En la versión de 1818 Elizabeth es prima de Víctor y es su padre quien casi la presenta como un “regalo” para su hijo en la infancia de ambos. En la de 1831, se trata de una niña huérfana que no guarda lazos de sangre con los Frankenstein (“my more than sister”) pero es criada por ellos desde muy pequeña. En las dos versiones, el deseo paterno de matrimonio se cumple (y a la vez, en *Frankenstein*, es deshecho por el monstruo, por las consecuencias de las malas aplicaciones de la ciencia). En el relato de Waleis-Varela, Herman y Margarita, la hija de su maestro, se enamoran. En el mundo de las sociabilidades científicas históricas de las décadas de publicación de este relato y la novela de Holmberg y las posteriores, algunos “sabios” empíricos también mantienen los lazos discipulares: una hija del naturalista se une en matrimonio con Juan B. Ambrosetti, discípulo de su padre y pionero de los estudios antropológicos en la Argentina.

descripciones detallistas de las autopsias de los cadáveres de condenados a muerte que practican maestro y alumno. Finalmente, una tercera trama invade todo el espacio del relato, la de la injusticia social que confunde herencia biológica y simbólica: los hijos de los verdugos de Flandes deben cumplir el mismo –vergonzoso– rol social que sus padres.

Es indudable que la elección de este oficio le resulta instrumental a Waleis/Varela: Hans, verdugo y padre de Herman, provee los cadáveres para investigar y, lo más importante, las *historias de vida* que los sacan del anonimato. La presencia abrumadora de los muertos también instala al texto en la materialidad semiótica de los cuerpos inertes que caracterizará el policial y refuerza la presencia de una construcción que ya hemos señalado emblemática de la literatura decimonónica, la del sabio loco y fáustico, encarnada en Frankenstein. La intensa relación afectiva entre Víctor y su padre le salva la vida momentáneamente al primero y pierde al segundo. Hans, padre biológico, condena con su oficio el aprendizaje de su hijo bajo la tutela de su padre simbólico, Whüntz.

El papel del Estado en el relato de Varela es ambiguo: el gobierno ordena que los cadáveres de ajusticiados le sean entregados al doctor para su investigación, pero actúa en contra de la ciencia al aplicar el peso de una ley absurda y reclamar al ayudante de investigación como verdugo, privándolo así del aprendizaje.

En esta narración la pregunta, previa a la escritura, sobre cómo se narrativiza la ley (o la “ciencia jurídica”) convive con otra búsqueda, la de los modos de narrar el saber científico: la *fantasía*, anunciada desde el título, combina la disputa contemporánea materialismo-espiritualismo con el interés de Varela por las formas jurídicas y sus aplicaciones. A principios de la década de 1880 es, justamente, cuando comienzan a diseñarse las bases de una tradición jurisprudencial argentina.

Esta cuestión ya aparece planteada claramente en la “Carta al editor” que precede al folletín *La huella del crimen*:

El derecho es la fuente que beberé en mis argumentos. Las leyes malas deben conocerse por los efectos que su aplicación produzca [...]. Julio Verne ha popularizado las ciencias físico-naturales con sus novelas. Yo trato de popularizar el derecho con mis romances, sin pretender para éstos la gloria inmensa de aquéllas (24).

Divulgación y pedagogía –fundamentalmente para las mujeres, según explicita en la carta– son el complemento de un programa estético que Waleis-Varela comparte al menos con Holmberg: cambiar las leyes vigentes o combatir la superstición pueden ser caminos paralelos de una confianza en el poder de la ficción.

Una lectura contemporánea, escrita por Aditardo Heredia e incluida en la primera edición en libro de *La huella del crimen*, pone de relieve el interés por precisar los límites de un género cuya transitoria heterogeneidad se intuye: esta novela y *Clemencia*, su continuación publicada el mismo año, representan “el término medio entre la novela de costumbres y la novela científica” (a la que antes define como la que “tiene por objeto difundir los principios de la ciencia, embelleciéndoles con las galas de la fantasía” y ejemplifica con Verne, 1828-1905). Las ficciones de Waleis/Varela resultan fundacionales con respecto a dos géneros del siglo XIX, operación que comparte con Holmberg: el policial y la fantasía científica, dos formas “modernas” de las que el jurista y el naturalista hacen uso para hablar de la modernización.

Pero volvamos a los cadáveres. Son los cuerpos abyectos de los “criminales ejecutados”, los hombres infames cuyos lóbulos y circunvoluciones cerebrales aportarán información a los descubrimientos científicos. Whüntz y Herman se inclinan sobre ellos “como chacales hambrientos, como carniceros en el matadero” (“El Dr. Whüntz” 27) en el anfiteatro. El relato concluye con la improductividad de esas investigaciones pero con un triunfo, el de la abolición de las leyes que condenaban por herencia familiar a un oficio oprobioso, el de verdugo. Como

en *Frankenstein*, la ciencia desconoce los límites éticos, aunque en “El Dr. Whüntz” la ley puede corregir y adaptar las costumbres para salvar y proteger las vidas de los hombres sabios y separarlas de las eliminables (los cuerpos abyectos de los criminales).

Sabios en la nieve

En 1875 Eduardo L. Holmberg inicia con la novela *Dos partidos en lucha* una serie de publicaciones que pueden ser consideradas fantasías científicas. Naturalista y narrador, lector de Verne y Flammarion, de viajeros y con un inmenso bagaje bibliográfico sobre ciencias experimentó con varios géneros modernos, entre ellos, el fantástico y el policial. Publicado originalmente como folletín en *El Álbum del Hogar* (1878-1887), entre el 14 de julio 1878 y el 22 de junio de 1879, *El tipo más original* comienza el 9 de julio de 1875, efeméride de la independencia nacional en la que además se cumple el segundo aniversario de la creación de la Academia Argentina de Ciencias, Letras y Artes. En esta institución se presenta una nota de Ladislao Kaillitz –onomástico que juega con apellidos familiares y nombres del autor–, quien pide ser aceptado como miembro y es escuchado por los asistentes a la reunión. El naturalista relata su viaje a Europa, que comenzó en agosto de 1874, con el objeto de terminar sus estudios y escribir sobre la fauna argentina, proceso que había iniciado con la entrevista a algunos sabios extranjeros. La narración oral, ante los académicos, de su recorrido por París, Berlín y Cádiz, entre otras ciudades, termina en Mittau, Curlandia –hoy territorio perteneciente a la Federación Rusa. Allí conoce al profesor Burbullus –de quien le han hablado a Irrenburg, su compañero de viaje, y a él–, personaje estrambótico con todas las marcas del “sabio extranjero” antitransformista que, en el final de su carrera ligada al mecenazgo del zar, nunca termina de escribir su *Fauna rusa*. Las rivalidades entre Burbullus y Niffleis, otro zoólogo al que le encomendó una expedición al polo norte que acabó en fracaso, signadas por acusaciones mutuas y conspiraciones armadas, terminan en la tensión máxima de una partida de ajedrez en el último capítulo publicado de la novela, suspendida en un “Continuará” (Gasparini y Roman, “Posfacio” 204). Burbullus actúa secretamente para desarmar la Academia de Arcángel –ciudad mencionada por Walton en las cartas a su hermana– y deshacerse de su rival. Muchas de esas escenas de viaje recuerdan los apuntes de Víctor y su anecdotario con Clerval, quien lo acompaña después de crear al monstruo. La voz de Walton, el aventurero que al comienzo de *Frankenstein* describe su expedición al polo norte de modo epistolar, género habitualmente transitado por viajeros decimonónicos, tiene su eco en la de Kaillitz, quien, como él, se topa con un “sabio” extravagante y de dudosa ética. La diferencia fundamental es el tono irónico de la novela de Holmberg, quien buscaba desacreditar, ya en el plano del referente histórico, con la ayuda de este folletín, la tarea solitaria y elitista que llevaba a cabo el zoólogo alemán Germán Burmeister (1807-1892), instalado en el Museo Público de Buenos Aires. Burmeister había sido contratado por Sarmiento con el objeto de realizar tareas de relevamiento, pedagógicas y de producción académica sobre fauna local, encargo que el naturalista convertía en informes en alemán o francés y de puertas adentro del museo.

Hay una escena de *El tipo más original* que desarticula en clave grotesca la escena inicial de *Frankenstein* (Walton divisa en la superficie helada, desde el barco, primero a la criatura en trineo y luego a Frankenstein, que es encontrado en grave estado, con sus perros muertos): Kaillitz y Bachkind, ayudante el sabio curlandés, son cercados por una jauría de lobos durante su viaje en trineo por la planicie nevada. En un episodio con elementos del absurdo y del grotesco, Bachkind toca el violín y vocifera un aria de Bellini, con lo cual ahuyenta a los enfurecidos animales. Kaillitz se desmaya por el miedo que le provoca la situación y luego es llevado al cuidado de su amigo Irrenburg y criados, como en la escena posterior al rescate de Víctor. Y como Víctor, el verdadero monstruo –más temido por su ayudante que los lobos que

amenazan con devorarlo— es Burbullus. De la tragedia que enmarca las aventuras de Walton y Frankenstein —ambas fracasadas— se pasa a una escena humorística y paródica de la literatura de viajes y de la novela fundacional de la fantasía científica: tal vez el mayor representante del género en Argentina se ríe de él y, para que esto ocurra, es necesaria una cristalización y una modesta tradición literaria.

Si bien *El tipo más original* no se plantea como una fantasía científica comparte con *Dos partidos en lucha y Viaje maravilloso del Señor Nic Nac...* (1876), que sí lo son, una unidad temática que tiene como núcleo la dramatización de disputas que animaban las condiciones de producción de estas ficciones: la oposición entre el profesor extranjero, su metodología y personalismo (condensado en la figura de Burmeister) y sus jóvenes rivales locales (Florentino Ameghino, Francisco P. Moreno, entre otros), el reclamo de partidas presupuestarias estatales para financiar expediciones científicas y exposiciones de los hallazgos en Europa, la lengua en la que se escribiría la ciencia en la Argentina moderna y el rumbo que la educación normal y universitaria debían tomar en relación con todas estas cuestiones (Gasparini, *Espectros de la ciencia* 110).⁷

Usos góticos del cuerpo: Raimunda Torres y Quiroga/Matilde Elena Wili

The Gothic clearly exists, in part, to raise the possibility that all “abnormalities” we would divorce from ourselves are a part of ourselves, deeply and pervasively (hence frighteningly), even while it provides quasi-antiquated methods to help us place such “deviations” at a definite, though haunting, distance from us.⁸

Hogle, Jerrold. *The Cambridge Companion To Gothic Fiction*

Con el seudónimo de Matilde Elena Wili, Raimunda Torres y Quiroga escribió entre 1876 y 1884 en la prensa porteña y recopiló la mayor parte de sus publicaciones en *Entretenimientos literarios* (1884) para luego desaparecer misteriosamente de la escena cultural.⁹ Hizo públicos sus escritos sobre la emancipación de la mujer y sus ficciones fantásticas con distintos seudónimos, práctica femenina muy común en el siglo XIX que, en cierto modo, también practicó Mary Shelley al editar su novela de modo anónimo por primera vez. Manchas de sangre, gusanos, cabezas seccionadas suelen formar parte del repertorio que manejan los relatos fantásticos de la misteriosa autora.¹⁰ Profanadores de tumbas, feminicidas confesos, asesinas

⁷ El título completo es *Viaje maravilloso del Señor Nic Nac en el que se refieren las prodigiosas [sic] aventuras de este señor y se dan a conocer las instituciones, costumbres y preocupaciones de un mundo desconocido. Fantasía espiritista*.

⁸ “El gótico existe claramente, en parte, para intensificar la posibilidad de que todas las “anormalidades” que podemos separar de nosotros son parte nuestra, profunda y penetrantemente (incluso de modo atemorizante), aun cuando provee métodos casi anticuados para ayudarnos a ubicar a las “desviaciones” a una definida, aunque perturbadora, distancia de nosotros” (trad. mía).

⁹ Abraham (Torres y Quiroga, *Historias inverosímiles* 11-12) señala que la publicación “contenía, corregidas y ampliadas, la mayor parte de las contribuciones periodísticas de la autora. También incluía algunos textos inéditos”. He seleccionado unos pocos relatos de una serie más amplia que multiplica los feminicidios (“Historia de una venganza”, “La cruz de brillantes”, “Gregorina”, “Otto de Witworth”, “El secreto” y “La voz acusadora”), ya que decidí privilegiar la representación del cuerpo.

¹⁰ No es posible encontrar todavía datos de la vida de la narradora y periodista. Abraham (“Raimunda Torres y Quiroga” 300) cita una presentación biográfica de Josefina Pelliza de Sagasta (1848-1888) de 1880 por la que se podría suponer que en ese momento Torres y Quiroga tendría veinte años. Sea cual fuere la identidad del autor o autora empírica hay una voz y un proyecto de escritura que merecen ser explorados.

conforman una variedad de personajes poco frecuentes en la narrativa argentina escrita por mujeres en los comienzos de la década de 1880 y hasta mucho tiempo después. La resolución sobrenatural, que no está presente en la novela de Shelley, pero sí muchas veces en el género fantástico, asume una lectura política en estos relatos. Víctor Frankenstein deslinda claramente el dominio de lo paranormal y de lo macabro, que aparece naturalizado por sus prácticas científicas:

I do not ever remember to have trembled at a tale of superstition or to have feared the apparition of a spirit. Darkness had no effect upon my fancy, and a churchyard was to me merely the receptacle of bodies deprived of life, which, from being the seat of beauty and strength, had become food for the worm. Now I was led to examine the cause and progress of this decay and forced to spend days and nights in vaults and charnel-houses (Shelley, *Frankenstein s/p*).¹¹

Los fragmentos de los cuerpos muertos que componen otro, único, como un *collage*, en *Frankenstein* y en el que finalmente bulle la vida, en los relatos de Wili/Torres y Quiroga se animizan por separado y cumplen la función narrativa del fantasma: actualizar una verdad oculta que vuelve a salir a la superficie. Los ojos que observan al feminicida que intenta –sin éxito– conciliar el sueño (“Eroteida”) o la cabeza de la mujer asesinada por su esposo que jura venganza una vez separada del tronco (“La mancha de sangre”) elaboran un subtexto denunciador de la violencia de género que la autora había construido en sus artículos en la prensa y tuvo que moderar hasta llegar al silencio.¹²

El *gore* como género o como forma de estructurar la mirada del espectador presupone una deconstrucción del miedo. Lo cotidiano y lo familiar se sobrecargan con lo oculto dentro del cuerpo: las vísceras, las venas, los miembros cercenados aparecen en primer plano “hasta el punto en que dejaría de afectarnos como tal miedo, para proponer, sin embargo, un miedo mayor: el de ya no temer nada” (Fernández Gonzalo 32). En la saturación de imágenes que se produce en algunos relatos de Wili/Torres y Quiroga se impone un exceso que provoca un notable comentario en el *Anuario Bibliográfico* de 1884 sobre una escritura apoyada en el “derrochamiento de frase, descuidando su estilo y ecajorando [sic] el sentimiento” (Torres y Quiroga, *Historias inverosímiles* 13).

En “La mancha de sangre”¹³ la cabeza seccionada de Dea, una mujer asesinada por Williams, su marido, le jura venganza al feminicida mientras rueda:

Asesino, muero inocente, pero mi sombra será el Juez de tu conciencia. No tendrás un momento de tranquilidad. En medio del festín, en tus instantes de felicidad, la mancha de sangre será el verdugo de tu dicha. ¡Yo viviré en ti! Y... he aquí que empieza a cumplirse el castigo (80) (cursivas del original).

¹¹ “No recuerdo haber temblado frente a un cuento de supersticiones o temer la aparición de un espíritu. La oscuridad no ejercía efecto sobre mi fantasía y los cementerios eran para mí el mero receptáculo de los cuerpos privados de la vida, los que, de haber sido fuentes de belleza y de fuerza, habían devenido alimento para los gusanos. Entonces tuve que dedicarme a examinar la causa y progreso de esa ruina y me vi forzado a pasar días y noches en bóvedas y osarios”.

¹² Buret (5) propone que el “sorpresivo cambio ideológico que, entre 1878 y 1880, realizó Raymunda Torres y Quiroga respecto de la temática de la emancipación de la mujer coincidió, significativamente, con el comienzo de una producción literaria fantástica caracterizada por la presencia de una secuencia narrativa recurrente: un feminicidio perpetrado por un esposo celoso, seguido de un castigo sobrenatural sobre el asesino [con lo cual] la escritora canaliza [...] su propósito de defender los derechos de las mujeres”. Sus artículos de batalla, discutidos por otras escritoras contemporáneas, se moderan y desaparecen a la vez que emergen estas ficciones.

¹³ Originalmente en *La Ondina del Plata* (1875-1880), 26 de junio de 1879.

Lo que Wili/Torres y Quiroga pone al descubierto es el abuso de poder masculino, su posibilidad de imponerse en el discurso de la verdad. El castigo sobrenatural se imprime sobre un vacío, el de las leyes –cuya modernización, con otro signo, también reclamaba Varela. Curioso episodio que recuerda un fallo equívoco de la justicia suiza es, justamente, el que tiene lugar en *Frankenstein*. Justine Moritz, la joven mujer acusada indebidamente del asesinato del pequeño hermano menor de Víctor Frankenstein, es condenada a la horca. Nadie sospecha de ella: amable, por todos querida, sin embargo, comete un crimen “terrible”, “espantoso”, según lo califica Ernest, otro hermano del protagonista. Pero aunque Víctor dice saber quién es el criminal, nadie lo escucha, ya que todas las pruebas incriminan a Justine la cual, acorralada y confundida confiesa el infanticidio que no ha cometido. Este breve policial enmarcado propone el revés del monstruo hecho de cadáveres: un cuerpo femenino delicado, encuadrado en los cánones de belleza y conducta de la época, estereotipo que predominará hasta avanzada la segunda mitad del siglo XIX, puede ser sospechado de monstruosidad, aunque luego el lector descubra la verdad. Y además, que la culpa no reside en la condición monstruosa sino en la conducta fáustica de su creador, de quien el monstruo ha querido vengarse. En el marco sublime de los Alpes suizos, el “demonio” creado por Víctor da su versión del infanticidio, cometido en un bosque. El asesinato de un niño, máximo acto de monstruosidad, emblema de lo inenarrable, es el primero de los “crímenes” desatados y narrados por la criatura. La única mujer que asesina en los relatos que publica Wili/Torres y Quiroga (“Un crimen misterioso”) es descubierta *in fraganti* y luego ejecutada. Degüella a su hija en un bosque piemontés –también el escenario es la naturaleza salvaje– pero no revela, ni bajo tortura, la causa de su crimen. Tanto la inocente Justine como la culpable madre de “Un crimen misterioso” prefieren o bien callar la verdad porque no será tenida en cuenta o morir sin declarar sus propósitos. En ambos casos las mujeres aparecen condenadas de antemano y sus voces no quieren o no pueden explicar sus conductas. El mundo masculino de las leyes es un marco en el que no encajan.

“La mancha de sangre” comienza con la descripción del feminicida: cada detalle, hasta su meñique destrozado, lo incrimina. Y sin embargo, el narrador testigo, hermano de Wilfredo, el otro asesinado –ambos libres de culpa de lo que se los incrimina, adulterio– no recurre a la justicia porque entiende que la venganza sobrenatural que pesa sobre Williams es aún mayor que la cárcel. La mancha de sangre lo persigue a todos lados y lo termina envolviendo para llevarlo a una muerte cuya explicación racional omite el relato, que recurre a la tradición oral, a la “conseja de brujas”. La escena final no ahorra los detalles *gore* de los cuervos picoteando los sesos que asoman del cráneo fracturado del feminicida, cuyo cuerpo yace sin vida en la “vía” y luego desaparece misteriosamente cuando se da parte a la policía: la imagen recuerda las ceremonias punitivas aterradoras que analizó Foucault (1926-1984) en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975) y, si bien en el desenlace está ausente el verdugo, la mancha de sangre se hace presente en su frente como un signo, el de la cruz.

En “Eroteida” la culpa se materializa, como dijimos, en la mirada del espectro que acosa al feminicida por las noches. En este relato el asesino asume la primera persona –el monstruo, como en *Frankenstein*, dice *yo*– y cuenta la historia del magnetismo de una mujer bella que excede el estereotipo: Eroteida estudia álgebra en su “gabinete”, tiene un espacio (*cuarto*) propio que dedica a la ciencia. Esta cuestión le resulta atractiva al protagonista, que se convierte en *voyeur* no solo del cuerpo de Eroteida sino de su inteligencia. Se le acerca, en una ocasión, para ver qué lee y en ese mismo acto descubre que se trata de un libro de magia. Entonces, el arrobamiento extático se transforma en odio (“una nube de sangre oscureció mi vista” 86), la locura se apodera de él y la estrangula cuando cree ver en su rostro la mueca de un horrible espectro. La insistencia en el degüello y el estrangulamiento –separar el cerebro del resto del cuerpo– pone en primer plano no solo la obsesión masculina por sostener un falogocentrismo que revela grietas insalvables sino también el interés por mantener un estado anterior al vértigo de la modernización urbana que contagia nuevas ideas y prende la mecha de la emancipación

de la mujer (Buret, 12). Muertas y enterradas –como Eroteida– estas mujeres son más peligrosas aun que vivas porque privadas de la vida pueden materializarse a través de la culpa de sus asesinos: sus ojos y sus cabezas acusan, se animizan, fragmentados, para señalar al feminicida. Wili/Torres y Quiroga reescribe, así, en otra clave y con perspectiva de género el motivo de terror de uno de los cuentos más célebres de Poe: “El gato negro”, traducido en Buenos Aires un poco antes de 1884.¹⁴

Si, como en *Frankenstein*, el cuerpo muerto da vida, los profanadores de tumbas – representados por el mismo Víctor en la novela de Shelley– en “El baile de los muertos” reviven a los cadáveres de un cementerio ruso que, casi como en una danza macabra medieval, ensayan un baile para burlarse de los “sacrílegos” que invocan a Satanás con el objeto de espantarlos el Día de los muertos del santoral católico (o Conmemoración de los fieles difuntos). En esa danza, “la desesperación de la vida que luchaba contra la muerte”, se realiza la paradoja de la figura del *muertovivo*, es decir, cuerpos en los que finalmente emerge el *bricolaje zombi* (Fernández Gonzalo 88): en los recovecos del cadáver putrefacto bulle la vida, ahora en forma de microorganismos y gusanos (como en “Las nupcias de la muerte”, Torres y Quiroga, *Historias inverosímiles* 153).

En Wili/Torres y Quiroga hay una tanatopoética que va del gótico al *gore*, cargando en la saturación del procedimiento estético su reclamo contra la violencia masculina. En Shelley esa tanatopoética ahorra el detalle morboso y politiza también, en esa decisión, el cuerpo del monstruo: lo que importa es su testimonio en contra de la Humanidad, no de qué otros cuerpos provienen sus vísceras. La negligencia consciente del *sabio prometeico* (Ponnau 122) está puesta de relieve en lo que el mismo Frankenstein no hará: replicar al monstruo al crearle una hembra, y así evitar la extinción de la especie humana. Como en toda ficción gótica, lo amenazante y anormal forma parte de nosotros mismos.

Para un final

Frankenstein es también el afantasmado diario de viaje de Mary por una Europa en constante cambio que recorrió con su hermanastra, Claire, y su pareja, Percy B. Shelley (1792-1822), a los que se agregó Lord Byron (1744-1824). Los sucesos ocurridos en la Villa Diodati han sido suficientemente recreados por sus biógrafos.¹⁵ Víctor se ve obligado a simular ser un viajero pero va en busca, sin que su amigo Clerval lo sepa, de un lugar lejos de su familia para llevar a cabo el mandato del monstruo: crearle una hembra. Sabiéndose vigilado y habiendo cavilado sobre las proyecciones fatales de esa promesa, una tarde, en tierras escocesas, destroza en un raptó de furia el cuerpo aún sin vida: la virtual novia de la criatura, esa “cosa” sin nombre, igual que ella, es despedazada (“I thought with a sensation of madness on my promise of creating another like to him, and trembling with passion, tore to pieces the thing on which I was engaged”, Shelley, *Frankenstein* s/p).¹⁶ Después de otra amenaza, Víctor vuelve al improvisado laboratorio para recoger los fragmentos de la criatura destrozada y entonces cree estar manipulando a un ser humano (“I almost felt as if I had mangled the living flesh of a human being”, Shelley, Mary, *Frankenstein* s/p).¹⁷

Los pedazos de un cuerpo que se habían unido para formar el de una mujer vuelven a separarse. Atormentado por la pesadilla de un futuro distópico para la humanidad, Víctor decide

¹⁴ Edgar Poe. *Novelas y cuentos*. Garnier Hnos., 1884, traducción de Carlos Olivera. Sobre traducciones de Poe al español en el siglo XIX, ver Andrea Castro. “Edgar A. Poe en castellano y sus reescritores: el caso de ‘The Oval Portrait’”.

¹⁵ Ver, entre otros, Cross, Ester.

¹⁶ “Me enloqueció pensar en mi promesa de crear otro como él y, estremeciéndome con vehemencia, destrocé en pedazos la cosa en la que estaba trabajando”.

¹⁷ “Casi sentí como si hubiera mutilado carne viva o a un ser humano”.

sacrificar su bienestar por el del mundo. Pero la criatura lo amenaza y lo perseguirá como la culpa a los feminicidas de Wili/Torres y Quiroga, aunque la justicia irlandesa no actúa como en el caso de Justine: un hombre de la posición de Víctor será liberado cuando se compruebe su lejanía de la escena del crimen de Clerval y durante los tres meses de su enfermedad es cuidado por una enfermera en la cárcel, de la que termina rescatándolo, mediante influencias, su padre. Las alianzas entre hombres son más efectivas, parece decir esta historia. La justicia necesita más pruebas en contra cuando de ellos se trata. Los ojos de Clerval y los del monstruo, como los de las mujeres asesinadas de Wili/Torres y Quiroga, persiguen a Víctor en todo momento.

Frankenstein acude a un juez finalmente, al que le confiesa su extraña historia:

listen, therefore, to the deposition that I have to make. It is indeed a tale so strange that I should fear you would not credit it were there not something in truth which, however wonderful, forces conviction. The story is too connected to be mistaken for a dream, and I have no motive for falsehood (Shelley, Mary, *Frankenstein* s/p).¹⁸

El juez no despliega el poder de la ley pero le aplica el de la razón: no le cree. El discurso final de la criatura frente a Walton y el cadáver de Frankenstein en el polo norte son un alegato. Los relatos de los científicos se yuxtaponen al del monstruo, que termina ejerciendo su derecho a la defensa y deja en entredicho el predominio de una verdad textual (Amícola 112). El fuego purificará la aberración, hará que el mundo recupere las leyes naturales. Pero Walton volverá a Inglaterra con esta historia que ha viajado a través de cartas y por mar. Ficción gótica, fantasía científica, *Frankenstein* se pregunta también por los lazos políticos que unen a los seres humanos: los límites de la ciencia, los alcances de la justicia, los riesgos de la aventura. La criatura condena a su creador a ser él por un tiempo: vagar por la Tierra casi sin sustento en una carrera enloquecida contra la muerte y perseguido por la culpa, que agobia a ambos.

La culpa que es motor narrativo de las ficciones de horror de Wili/Torres y Quiroga está ausente en el sabio testarudo, egocéntrico y conspirador de *El tipo más original* de Holmberg. En el relato de Waleis-Varela la puesta en cuestión de la ética científica –traspolada tres siglos atrás– se vincula con una interpelación al mal uso de las leyes, que en estas ficciones –y otras del autor– se construyen desajustadas con las necesidades de su tiempo.

En “El hombre artificial” (1910), de Horacio Quiroga (1879-1937) el sabio, quien generalmente no se complace en pertenecer a ninguna academia, rechaza el orden natural, porque considera que su saber lo autoriza a transgredir las normas: es la experiencia del aprendiz de brujo (Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*) que fracasa estrepitosamente y que es narrada sin un atisbo de ironía sino con un dramatismo aleccionador que también podrá leerse en los cuentos de Leopoldo Lugones (1874-1938). Más cercano a las versiones del monstruo que presentará el cine en el siglo XX (la más emblemática: *Frankenstein*, 1931, James Whale), el médico ruso Donisoff, con ayuda del italiano Sivel y el porteño Ortiz correrá la misma suerte que Víctor al intentar darle un “alma” a Biógeno, la criatura hermana de la de Mary Shelley. El uso de la electricidad para obtener el resultado y el desastre final que acaba con creador y creado ponen el foco en la ética y efectividad del procedimiento científico. Biógeno no atraviesa los límites del laboratorio como la criatura de Frankenstein, es decir que el fracaso del experimento no compromete más que la vida de su creador. El monstruo de Shelley amenaza a la humanidad toda y aunque el laboratorio se ubica en dos oportunidades en páramos alejados de la vida urbana puede comprometer la destrucción

¹⁸ “Escuche, por lo tanto, la declaración que haré. Es en realidad un relato tan extraño que temería que no le diese crédito si no existiera en él algo que, aunque maravilloso, fuerza a creerlo. La historia está demasiado bien conectada como para ser confundida con un sueño y no tengo motivos para mentir”.

de la comunidad tanto por la fuga de la criatura y su venganza como por el destino de los residuos patológicos que el experimentador debe hacer desaparecer.

Las condiciones de producción de *Frankenstein* han sido extensamente examinadas: el avance en la química, los estudios de anatomía y sobre electricidad, y la aceleración que imprime al siglo XIX la Revolución Industrial, que puede lograr la mecanización de la vida, junto con la emergencia de una clase trabajadora urbana desplazada de su tierra por las novedades de la economía burguesa, y el enfrentamiento cara a cara con los *otros raciales* –como la criatura– de los que se supone los ingleses deben mantenerse alejados aunque dependen de ellos económicamente (Hogle, *The Cambridge Companion* 5). Un breve panorama sobre el mundo tiene, en efecto, el monstruo cuando lee/escucha en francés *Les Ruines, ou Méditation sur les révolutions des Empires* (1791), de Volney (1757-1820), oculto en la cabaña de los Alpes, justamente la misma lectura que inspira a Sarmiento a pensar de modo analógico los problemas argentinos con la “barbarie” asiática en *Facundo* (1845).¹⁹

El interés de las narraciones góticas por la muerte, en típica relación contrastiva, es proporcional a su celebración de la vida: ambas se contienen y el cuerpo del monstruo, del engendro, del zombi, del espectro revela esa paradoja al fusionarlas. El brazo inerte, seccionado de Herman le da, a cambio, la vida que quiere vivir, la del servicio a la ciencia y no la del verdugo, que comercia con la muerte. Las mujeres asesinadas de Wili/Torres y Quiroga –o sus partes– atraviesan la barrera del mundo desconocido de los muertos para culpar y enrostrarles su verdad a los vivos. Donisoff quiere un alma para Biógeno pero solo consigue transmitir dolor, tanto como para destruirlo y destruirse. Los sabios fáusticos que tienen un modelo magnífico en Víctor Frankenstein son la dramatización de los planteos de ética científica en la modernidad triunfante, su mirada más desconfiada.

Obras citadas

Abraham, Carlos. “Raimunda Torres y Quiroga: Precursora de la literatura fantástica argentina”. *Historias inverosímiles*, de Raimunda Torres y Quiroga, recopilación, notas y estudio preliminar de Carlos Abraham, Tren en Movimiento, 2014, pp. 9-70.

_____. “Raimunda Torres y Quiroga”. *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*. Ediciones Ciccus, 2015. Pp. 299-335.

Amícola, José. *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Beatriz Viterbo Editora, 2003.

Ansolabehere, Pablo. “Frankenstein y Sarmiento, lectores de Volney”. *Montajes y derivas del gótico en la ficción latinoamericana*, comp. por Marcos Zangrandi, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Colección del Asomante, en prensa.

Anuario Bibliográfico de la República Argentina (1879-1887), año 1884. Imprenta de M. Biedma, 1885.

Buret, María Florencia. “La encrucijada feminista en la escritura de Raymunda Torres y Quiroga”. *Plurentes*, n.º 7, vol. 6, 2017, <https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/1380>

Castro, Andrea. “Edgar A. Poe en castellano y sus reescritores: el caso de ‘The Oval Portrait’”. Editado por Andrea Castro, Ana María Morales y José Miguel Sardiñas, *Anales Nueva Época*, n.º 11, “Lo fantástico: Norte y Sur”. Departamento de Estudios Globales, Göteborg Universitet, 2008, https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/10432/1/gupea_2077_10432_1.pdf

¹⁹ Ansolabehere ha hecho una sagaz lectura a partir de esta cuestión en “Frankenstein y Sarmiento, lectores de Volney”.

- Cross, Ester. *La mujer que escribió Frankenstein*. Emecé, 2013.
- Fernández Gonzalo, Jorge. *Filosofía zombi*. Anagrama, 2011.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, 1989.
- Frankenstein*, dirigido por James Whale, Universal Pictures, 1931.
- Gasparini, Sandra. *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. Santiago Arcos Editor, 2012.
- _____ y Roman, Claudia. “Fauna académica: las calaveradas perdonables de Eduardo L. Holmberg”. En Holmberg, Eduardo L. *El tipo más original y otras páginas*. Simurg, 2001, pp. 185-218.
- Haynes, R. D. *From Faust to Dr. Strangelove: Representations of the Scientist in Western Literature*. Johns Hopkins, 1994.
- Hogle, Jerrold E., ed. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge UP, 2006.
- Holmberg, Eduardo L. *El tipo más original y otras páginas*. Edición, notas y posfacio de Sandra Gasparini y Claudia Roman. Simurg, 2001.
- _____ *Viaje maravilloso del Señor Nic Nac al planeta Marte*. Estudio preliminar de Pablo Crash Solomonoff. Biblioteca Nacional- Ediciones Colihue, 2007.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy. Literatura y subversión*. Catálogos, 1986.
- Parrinder, Patrick. *Utopian Literature and Science: From the Scientific Revolution to Brave New World and Beyond*. Palgrave Macmillan, 2015.
- Poe, Edgar. *Novelas y cuentos*. Garnier Hnos., 1884.
- Ponnau, Gwenhaël. *La Folie dans la littérature fantastique*. Presses Universitaires de France, 1997.
- Quiroga, Horacio. “El hombre artificial”. *Novelas completas*. Rafael Cedeño editor, 1994 [1910].
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Buenos Aires: Colihue, 2000 [1845].
- Shelley, Mary. *Frankenstein or The Modern Prometheus*. The University of Adelaide Library, University of Adelaide, 2014 [1831], <https://ebooks.adelaide.edu.au/s/shelley/mary/s53f/index.html>
- Torres y Quiroga, Raimunda. *Historias inverosímiles*. Tren en Movimiento, 2014.
- Vicens, María. “Capítulo 1. Las escritoras y la prensa a fines del siglo XIX”. *La escritora hispanoamericana en la cultura argentina de entresiglos*. PhD Dissertation, University of Buenos Aires. 2016. pp. 25-105, http://repositorio.filo.uba.ar/xmlui/bitstream/handle/filodigital/6142/uba_ffyl_t_2016_90574.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Waleis, Raúl. *La huella del crimen*. Adriana Hidalgo Editora, 2009 [1877].
- _____, Enrique E. Rivarola y Pedro Angelici. *Tres nouvelles fantásticas argentinas 1880-1922*. Ediciones Igotas, 2015.
- Wili, Matilde Elena. *Entretenimientos literarios*. Imprenta Colón, 1884.