



**Decadencia, violencia y silencios. Un análisis de *En la casa muerta*: una novela fantástica de Gloria Alcorta**

**Decadence, violence and silences. An analysis of *En la casa muerta*: a fantastic novel of Gloria Alcorta**

**Mariel Martínez Cabrera<sup>1</sup>**

Universidad de Buenos Aires  
[marielmartinezcabrera@gmail.com](mailto:marielmartinezcabrera@gmail.com)

**Resumen:** Este artículo indaga sobre una reactualización del género fantástico en el marco de los conflictos de género y clase, a través de la novela *En la casa muerta*, quinto libro de Gloria Alcorta Mansilla, autora franco-argentina proveniente de un linaje histórico y con sólidas relaciones dentro de círculos literarios tales como el grupo Sur. Asimismo, se analiza la obra dentro de la genealogía de otras casas noveladas de la literatura argentina, también alojadoras de lo oculto, dentro del mismo periodo histórico y en el seno de la misma conformación social. Se observa además cómo funciona la autonomía de lo literario y como se combinan y se cruzan planos narrativos paralelos en el señalamiento de la violencia y la opresión.

**Palabras clave:** Gloria Alcorta — Novela — Género — Feminismo — Fantástico— Boom — Grupo Sur — Casas

**Abstract:** This article investigates a re-updating of the fantastic genre within the framework of gender and class conflicts, through the novel *En la casa muerta*, fifth book of Gloria Alcotra Mansilla, Franco–Argentinean author from a historical lineage and with solid relationships within literary circles such as the Sur group. Likewise, the work is analyzed within the genealogy of other novelized houses of Argentine literature, also hosts of the occult, within the same historical period and within the same social conformation. It is also observed how the autonomy of the literary works and how parallel narrative planes are combined and crossed in the signaling of violence and oppression.

**Keywords:** Gloria Alcorta — Novel — Gender — Feminism — Fantasy — Boom — Sur group — Houses

---

<sup>1</sup> **Mariel Martínez Cabrera** es doctoranda en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Magister en Escritura Creativa por la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Integra el proyecto de investigación FiloCyT “Imaginarios plebeyos: ficciones, cultura popular y consumo en la construcción de la literatura argentina” dirigido por Juan Pisano y María Vicens.

En 1966 Sudamericana edita, dentro de su colección El espejo, la novela *En la casa muerta*, el quinto libro de la escritora argentina Gloria Alcorta Mansilla. Pese a publicar en una de las editoriales fundamentales en la eclosión del boom latinoamericano y a vivir en ese momento en París, una de las sedes de ese fenómeno, Alcorta permaneció al margen del boom. Desde ya, tanto el género como la nacionalidad intervienen a la hora de definir esta posición: en las últimas décadas la crítica se ha dedicado a indagar las trayectorias de aquellas escritoras contemporáneas e invisibilizadas por un fenómeno evidentemente viril como lo fue el boom, así como la conflictiva relación que los escritores argentinos, hombres y mujeres, mantuvieron con él.<sup>2</sup> Pero, en el caso de Alcorta, a estos factores se suma además el propio carácter trashumante de su impronta autoral y de su obra.

Nacida en Francia, en el seno de una familia de linaje y fortuna dedicada a la diplomacia, como los Alcorta Mansilla, la vida de la escritora se dispersa entre países, lenguas y géneros.<sup>3</sup> Su primer libro de poemas fue *La prisión de l'enfant* (1935) y su segundo poemario, *Visages* (1951) fue publicado en una edición bilingüe en francés y castellano. En el género cuento, fueron cuatro los libros que escribió y dio a imprenta: *El hotel de la luna* (1958), *Noches de nadie* (1962), *La almohada negra* (1980) y *Le crime de Doña Clara* (1989), su último libro, nunca traducido al español. En el cuanto al género novela, publicó dos títulos: *En la casa muerta* (1966) y *La pareja de Nuñez* (1971). Lejos de desterritorializar su obra y los problemas que aborda en ella, este carácter trashumante encuentra un ancla en Buenos Aires y el mundo literario vinculado con el grupo *Sur*. Si la obra de Alcorta está atravesada por el

---

<sup>2</sup> Para un análisis detallado de estos temas, véase: Gilman (2012, 2015), Catelli (2008), Donoso (1972), González (2000).

<sup>3</sup> Gloria Alcorta (1915-2012) fue la hija menor de Rodolfo Alcorta (pintor y diplomático) y nieta de Amancio Alcorta, ministro de Relaciones Exteriores de Luis Sáenz Peña, Miguel Ángel Juárez Celman y Julio Argentino Roca. Su madre fue Rosa Mansilla y Godoy, nieta de Agustina Rosas de Mansilla, quien a su vez fue madre de Lucio Mansilla y de Eduarda Mansilla. En 1936 contrajo matrimonio con Alberto Gironde (hermano del poeta Oliverio Gironde).

cosmopolitismo de esa vida en las dos orillas, el imaginario de su literaria vuelve una y otra vez a esa Buenos Aires que conoció recién en 1935, a los 20 años, y que marcó el inicio de su carrera literaria.

Su primer libro muestra, de hecho, parte de la trama que organiza el imaginario de *Sur* por esos años: Alcorta hace su debut literario escribiendo poemas en francés, esa lengua madre que, como en el caso de otras mujeres de linaje como Delfina Bunge y Victoria Ocampo, opera como una instancia de mediación que le permite negociar sus posiciones con la modernidad (Masiello *Entre civilización y barbarie* 196), y su libro es prologado nada menos que por Jorge Luis Borges, con quien mantuvo una amistad personal y literaria durante toda su carrera. Además de prologar este primer libro, Borges incluyó poemas de Alcorta en *Los Anales de Buenos Aires* y en la *Antología Poética Argentina* que editó junto a Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo en 1941. Alcorta también colaboró en *Sur*, invitada por José Bianco, y las relaciones con las hermanas Ocampo, de amistad y admiración en el caso de Silvina, y de sugestiva indiferencia en el caso de Victoria —figura de la que también existen referencias en sus cuentos— hacen que el vínculo con este círculo literario resulte fundamental en el estudio de su obra.<sup>4</sup> Porque es este mundo porteño de clase alta el que Alcorta revisitará una y otra vez en sus ficciones para retratar su decadencia, incluso en los años sesenta, cuando comience a escribir *En la casa muerta* ya instalada de nuevo en Francia. Ambientada en los años cincuenta, la novela retoma la tradición del fantástico argentino cultivada por ese flanco del grupo *Sur* protagonizado de Borges, Bioy Casares y Silvia Ocampo, para narrar la degradación de una familia de la elite porteña.

---

<sup>4</sup> Alcorta también tuvo una estrecha amistad con el grupo de exiliados españoles en Argentina, con quienes incluso realizó proyectos literarios. Es el caso de Rafael Alberti, que tradujo su segundo poemario figurando como co-autor en un libro con doble título (*Visages/Rostros*) publicado por la editorial Botella al Mar, fundada también por otros dos exiliados españoles, Arturo Cuadrado y Luis Seoane.

En este sentido, tanto la elección del género novela como el año de publicación disparan preguntas en relación con la trayectoria de la propia Alcorta y su lugar en el campo cultural de su tiempo: ¿qué quiere decir Gloria Alcorta acerca del derrumbe de esta clase?, ¿por qué recurre al fantástico para hacerlo?, ¿cómo reactualiza un género que había sido tan transitado por los escritores argentinos en las décadas precedentes?, ¿cómo dialoga con los problemas de su tiempo? Estos son los interrogantes centrales que guiarán el análisis en las siguientes páginas.

### **Una genealogía de las casas**

Lo primero que habría que apuntar en relación con *En la casa muerta* es que su publicación en 1966 suma un último eslabón a un motivo literario que había tenido enorme popularidad en la literatura argentina de la década anterior. Tanto en *La casa*, de Manuel Mujica Láinez, como en *La casa del ángel*, de Beatriz Guido, ambas publicadas en 1954, el hogar deja de ser el escenario de los acontecimientos para convertirse en el eje central del conflicto narrativo. Lejos de ser aquel oasis que protege a sus personajes de los peligros del afuera, la casa se vuelve cifra de *lo siniestro* en el sentido freudiano del término: allí donde está lo familiar es donde también anida lo no familiar, lo extraño.<sup>5</sup> En *La casa* de Mujica Láinez es la propia mansión la que cuenta su historia, centrada en el proceso de decadencia de una familia de la alta sociedad porteña a finales del siglo XIX a partir de un filicidio silenciado: Paco, el hijo mayor, mata a Tristán, uno de sus hermanos, quien se convierte en uno de los fantasmas que van a habitar la casa. En *La casa del*

---

<sup>5</sup> En *Lo ominoso* Freud recorre algunos tópicos de la literatura fantástica para acercarse a una explicación de ella. El movimiento de represión del aparato psíquico que no puede ser total y que se experimenta en la vida es el que Freud también ve en la literatura. “Lo ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, solo enajenado de ella por el proceso de la represión” (*Lo ominoso*, 241) es el mismo que se manifiesta en la literatura, remitiendo a estadios psíquicos infantiles reprimidos.

ángel de Beatriz Guido, una adolescente de una familia de elite es violada dentro de su caserón del barrio de Belgrano por un político amigo de su padre. Alcorta retoma estos dos motivos –el fantasma como cifra del crimen familiar, por un lado, y el protagonismo femenino y la violación como nudos del conflicto narrativo, por otro–, los combina y los reelabora para contar la historia de *En la casa muerta*.

Entrazada en la vacilación clásica del fantástico desde la primera página –lo primero que dice Alicia, la narradora, es: “Nunca sabré cómo pude derribar esa puerta, ni tampoco si la derribé de verdad” (Alcorta 11)–, la novela narra la historia de Alicia y Dionisia, una adolescente de trece años y una mujer mayor, pertenecientes a dos clases sociales, a dos mundos diferentes. Organizada en tres partes, la novela irá entrecruzando progresivamente estos planos para contar las vidas de ambos personajes y de sus familias: la de los Achával, cuyo ascenso social, de la mano de la profesión del padre policía, se traza en el recorrido de la periferia al centro de la ciudad, donde Alicia se encuentra con la casona; y la de los Acuña, integrantes de una oligarquía venida a menos, cuya historia se despliega espectralmente como si fuera una obra teatral. En las primeras escenas de la historia, Alicia ingresa a la elegante casa de los Acuña por un hecho fortuito y se convierte en espectadora del drama familiar, ocurrido en otro tiempo, en otro plano de la realidad.<sup>6</sup>

La obra a la que la narradora asiste constituye el desarrollo de las relaciones que Dionisia tiene con tres hombres: su marido Pedro, su amante

---

<sup>6</sup> Según Tzvetan Todorov, la vacilación “entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados” (*Introducción a la literatura fantástica* 24) es la condición fundamental del género fantástico. Por su parte, Ana María Barrenechea señala que, más que la vacilación entre explicaciones que acerquen a la historia a uno u otro universo, es el enfrentamiento y la coexistencia entre esos dos mundos (o real y lo irreal, lo natural y lo sobrenatural, lo normal y lo anormal) lo que hace que el relato sea fantástico y que por eso, a diferencia de lo que propone Todorov, las lecturas alegóricas, fantásticas o poéticas no se excluyen sino que se superponen (*Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica* 393), como sucede en la novela de Alcorta.

Juan, y un hombre al que tiene sojuzgado de nombre Gervasio (más adelante se revela que estos tres hombres son en realidad uno), donde se narra el devenir de las narraciones de engaños e hijos ilegítimos hasta llegar a un punto de inflexión en el que sale a luz el secreto más oscuro de la familia: el padre ha violado a su propia hija cuando esta tenía trece años (la edad de Alicia) y este hecho ha desencadenado el suicidio de la madre. En la personalidad de Gervasio, de hecho, recae la culpa de no haber evitado el evento:

qué edad tenía yo aquella tarde, cuando ocurrió lo que ocurrió?... Creo que trece. Acuérdate, acababa de llegar del colegio. Tú estabas parado en la oscuridad. No puedes haber dejado de verlo. No puedes haber dejado de notar su mirada y, sin embargo, no te moviste. Lo dejaste entrar al ascensor detrás de mí, llenarlo de olor a hombre, apretar el botón... (Alcorta 106)

La develación de este secreto será, además, el factor clave para que ambos planos se entrecrucen, como se analizará más adelante.

Por otro lado, hay otro aspecto fundamental en el modo en que Alicia entra por primera vez a esa casa, que vincula a la novela con otra zona de esta “genealogía de las casas” en la narrativa argentina de los años cincuenta y sesenta y agrega otra dimensión a lo propuesto por Alcorta. Alicia no entra a la casa sola ni por decisión propia. Por el contrario, su entrada es fortuita y producto de una acción externa: una noche, al salir del cine, es arrastrada por una manifestación que la acorrala junto al portón de la mansión. Alicia ingresa a la casa junto con esa multitud, que también se convierte en público del drama familiar de los Acuña. Sentados en gradas alrededor de la escena, esos espectadores plebeyos, desordenados, ruidosos y caóticos, también van a participar en ese hecho teatral haciendo comentarios y reaccionando ante lo que sucede:

me encontré sumergida entre sofocantes parvas de nutria. Todo en ese atrio se pareció a mi mal sueño, desde los aplausos

algodonosos –pasando por los cigarrillos fraudulentos que alumbraban rostros de cartón- hasta las risas que caían de los palcos (*Alcorta* 119)

La invasión plebeya a la casa de los Acuña establece un vínculo insoslayable con otro clásico argentino de los años cincuenta. Me refiero a “Casa tomada”, de Julio Cortázar, incluido en *Bestiario* (1951), y el modo alegórico en que este cuento fue leído en los años sesenta --sobre todo a partir del análisis de Juan José Sebreli en *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (1964)—como un relato que ponía en evidencia el temor de las clases medias ante la invasión de los “cabecitas negras” (por citar también el cuento de Rozenmacher que se ha sumado a la discusión) ocasionada por el peronismo. Esta lectura alegórica, revisada y repensada en los últimos años,<sup>7</sup> cristalizó en esa imagen de la casa invadida el antagonismo político que atravesaba el imaginario de los escritores argentinos de los años cincuenta y sesenta, cuyas obras están atravesadas por imágenes de órdenes domésticos en desintegración, como ha analizado en detalle Marcos Zangrandi en su libro *Familias póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo* (2017). De hecho, en *El incendio y las vísperas*, de Beatriz Guido, publicada en 1964 pero ambientada en la Argentina de principios de los cincuenta, será la familia Pradere, también representante de una oligarquía en decadencia, la que intente proteger infructuosamente la estancia familiar de estas invasiones plebeyas.

Si bien la situación narrativa inicial de *En la casa muerta* remite también a esta segunda inflexión de la “genealogía de las casas”, todavía activa

---

<sup>7</sup> Andrés Avellaneda se ha ocupado del tema y complejizado más la lectura en su libro *El habla de la ideología* (2013), revisando en estas imágenes que los textos proponen la respuesta que las clases medias ilustradas pudieron dar frente al desafío que planteaban las nuevas formas político/sociales abiertas en el nuevo periodo instaurado. Sobre este tema véase también el análisis de Carlos Gamarro en “Julio Cortázar el inventor del peronismo” y el trabajo de Sebastián Hernaiz sobre el cuento casa tomada y la posición de Cortázar sobre esas clases medias.

a mediados de los sesenta como muestra la novela de Guido, la forma en que Alcorta resuelve ese conflicto es muy distinta. No solo porque esos invasores plebeyos dejan de ser una amenaza en el mismo comienzo de la historia, después de ingresar a la casa (en este sentido, la historia de Alcorta comenzaría allí donde terminan las invasiones narradas por Cortázar y Guido), sino también porque se convierten en el público e ese espectáculo de decadencia se desarrolla sin ellos, siguiendo la dinámica intrafamiliar de los propios Acuña, resignificando los sentidos de la histórica confrontación entre civilización y barbarie.<sup>8</sup>

Sentada en una tribuna que comparte con diversos personajes plebeyos, como una vendedora de pollos llamada Haydeé que “sentada en el palco al lado de sus amiguitas parecía una gallina contenta” (*Alcorta* 17), un “estropeado que llevaba un clavel en el ojal y corbata de fantasía” (35), o “cuatro impostoras que se abanicaban a desgano como lo hacían mis tías de Villa Ballester en la vereda de sus casa” (58), Alicia se integra al público como *una más* y asiste al despliegue de la vida de Dionisia, “una señora criada entre sábanas bordadas, que nunca había ido al colegio ni se había codeado con *chusmas*” (22), mientras se van recogiendo datos y costumbres que dan cuenta de la decadencia de los Acuña, tanto económica –“las caballerizas están vacías, esta casa se viene abajo” (44)–, como moral, que se remonta a décadas atrás. Incluso Tomás, un oficial que trabaja con el padre de Alicia, cuenta:

Mi abuelita, la de Liniers, trabajó aquí un tiempo y tuvo que renunciar (...) parece ser que, en el sótano, los hombres se echaban sobre ella. La obligaban a desnudarse y los mismos ‘niños’ o sea los hermanos de la señora, inventaban juguitos. (149)

O las costumbres ocultas de los señores:

---

<sup>8</sup> Para un análisis sobre este punto y su recorrido en la literatura argentina véase, entre otros, el clásico trabajo de David Viñas, *Literatura argentina y realidad política* (2023).

Los domingos, después de las carreras, recuerdo que los caballeros atraían a las hijas de sus amigos a las garçonnières. Era una suerte de tradición, una manera de ser heroico y de salvar a las vírgenes de su casta de una posible violación plebeya. (175)

El punto de llegada de este declive es el de la violación de Moisés de Acuña a su propia hija, nombrada críticamente desde el comienzo de la novela. La salida a la luz de este nudo trágico desata también la entrada del “mundo de afuera” a la casa; Raúl Achával, comisario y padre de Alicia, ingresa y devela que los tres hombres con los que Dionisia se relaciona son en realidad uno: el hijo ilegítimo de Moisés de Acuña y el ama de llaves. Este se ofrece a sostener esa triple farsa amorosa a pedido de Dionisia, por la culpa que siente al no haber podido impedir el ultraje padecido por ella en manos del padre de ambos.

Lejos de provocar las situaciones de violencia en el relato, es la invasión bárbara lo que permite descubrir el retrato de una oligarquía decadente, donde anida el crimen intrafamiliar. Podríamos incluso pensar, siguiendo a Rosemary Jackson (*Fantasy: literatura y subversión*), esta dimensión fantástica en la novela como una función que subvierte lo dado y a partir de ello muestra lo silenciado o lo invisible, lo que no puede o no debe decirse. En el caso de *En la casa muerta*, la experiencia traumática de la violación intrafamiliar es el conflicto silenciado que produce el despliegue de la representación entera a la que Alicia asiste y que es denunciado por personajes femeninos desbordados, que permanecen al margen de la norma y, desde allí impugnan la realidad. Así, Alcorta se integra a una extensa genealogía de escritoras argentinas que recurrieron al fantástico para dar cuenta de las ansiedades de su época y, particularmente, denunciar el sometimiento de las mujeres a diversos tipos de violencias a través de los tiempos, desde pioneras como Juana Manuela Gorriti y la propia tía de Alcorta, Eduarda Mansilla, hasta escritoras contemporáneas como Samanta

Schweblin y Mariana Enríquez, pasando por otras autoras fundamentales del siglo XX, como Silvina Ocampo, Griselda Gambaro y Luisa Valenzuela.<sup>9</sup>

### **Alicia frente al espejo**

¿Qué movimientos produce esta recodificación del motivo de la casa tomada en *En la casa muerta* y cómo influye aquello que denuncia en esa chusma espectadora que sigue el drama familiar de los Acuña? ¿Cómo impacta en la propia Alicia, protagonista y narradora de la historia? Si el motivo del espejo está anunciado desde el comienzo, a partir de la relación entre el nombre de la protagonista de la novela y el del célebre personaje de Lewis Carroll, el intertexto se verá reforzado por los epígrafes, tanto de la segunda y tercera parte, como de algunos capítulos internos, que citan pasajes de *Alicia en el país de las maravillas* y funcionan como claves de lectura que suponen una exposición del manejo del artificio. El epígrafe que encabeza el capítulo en donde Alicia realiza el pasaje de un mundo a otro reza, por ejemplo: “Qué divertido será cuando me vean a través del espejo y no me puedan atrapar” (Alcorta *En la casa* 27). Asimismo, el que encabeza la segunda parte de la novela, en donde un mismo personaje interpreta tres personalidades, también hace referencia al relato de Carroll: “--¡Supongamos que somos reyes y reinas! Propuso Alicia... Y su hermana, que amaba la precisión, objetó que sería imposible dado que no eran más que dos. Alicia, impacientada por la discusión, terminó diciendo: --Bueno, tú serás uno de ellos y yo todos los demás” (55). Es que, como el personaje célebre de Carroll, la Alicia de Alcorta es una joven que ingresa fortuitamente a otro mundo donde lo peculiar y lo extraño modificarán su manera de ver el mundo,

---

<sup>9</sup> Para un análisis sobre la relación de las escritoras argentinas con el género fantástico, véanse, entre otros, los trabajos de Sylvia Molloy, Jorge Panesi y Judith Podlubne sobre Ocampo, Adriana Goicochea sobre Griselda Gambaro, Malva Filer sobre Luisa Valenzuela y Ana María Gallego Cuiñas, Rossana Reyes Cortés y Candela Yasapis, quienes abordan diversas escritoras contemporáneas.

específicamente en lo que refiere a las mujeres y el modo en que son maltratadas y sojuzgadas por los hombres.

A medida que avanza la historia de Dionisia, tanto la narradora como otras espectadoras femeninas irán estableciendo una relación de identificación con lo que le sucede a esa protagonista cuya vida se exhibe como una drama familiar, que le permite a Alicia reconocer un comportamiento patriarcal que va más allá de la clase e incluso la afecta a ella misma. Cuando relata una escena violenta entre su Dionisia y su marido, la narradora comenta:

Dionisia había intentado alejarse de su marido, pero estaba aprisionada contra la pared y le era imposible escapar. Pedro esbozó una sonrisa y le acarició la mejilla con el dedo índice. Inmediatamente me acordé de mi vecino de palco. También él me había acariciado de ese modo y supuse que en la casa negra todos los hombres de edad madura se sentían despectivamente paternales con la gente del sexo opuesto. (49)

La escena que Alicia ve desarrollarse delante suyo, como a través de un espejo que le permite acceder a otra realidad, no solo le muestra la violencia que anida en la intimidad de los vínculos de pareja, sino que provoca en ella un proceso de reconocimiento respecto a las distintas microviolencias a las que ella misma se ve sometida de manera circunstancial, siendo todavía una niña prácticamente. Esas novelas de aprendizaje que son también, a su modo, las Alicia de Carroll se transforman en este caso en un aprendizaje vinculado con el género: aprender a ser mujer es aprender a identificar la violencia masculina y aprender a defenderse de ella.

En este mismo sentido la novela muestra cómo Alicia también transforma su mirada a partir de la lectura. Mientras la obra transcurre, Alicia rememora la fascinación y curiosidad que sentía por la casa antes de ingresar en ella. Esta curiosidad se había visto calmada en parte por la obtención de un cuaderno en el que la mujer que había habitado la casa, Dionisia, narraba sus vivencias. Alicia esconde el cuaderno de la vista de su madre porque sabe

que ese texto constituye una lectura prohibida. En lo oculto Alicia lee, es permeada por esa lectura y la rememora mientras ve a Dionisia actuar:

El cuaderno se abría como siempre en cualquier lugar: “Anoche descubrí un submundo en el sótano. Las sirvientas se desnudan delante de los hombres entados en torno a una mesa. Éstos se echan encima de ellas. Mis tíos son los más feroces” (126)

Es decir, el juego con el fantástico no se trata solamente de proponer un vacío en la trama de la realidad, como propone Rosalba Campra (*Los silencios* 52), sino que aquella experiencia de otredad que se atraviesa por la irrupción de ese mundo otro está directamente vinculada con un aprendizaje de género que, lejos de reforzar un antagonismo de clase, se sobrepone a este para señalar otra cosa: Alicia se ve reflejada en Dionisia y la violencia que esta sufre impacta en el modo en que la narradora se percibe a sí misma y al mundo que la rodea. Así como, a partir de lo que experimenta como espectadora puede tomar conciencia de lo que ella misma vive como mujer, este aprendizaje la llevará a registrar su entorno y juzgarlo críticamente. En un momento en que se hace referencia a Dionisia como una mujer intelectual, que lee y escribe, Alicia registrará la reacciones del público del siguiente modo:

En mi palco, la vendedora de pollos dejó escapar una carcajada de las que se oyen en las ferias, y exclamó, enroscando el brazo de su compañero alrededor de su cuello:

--¡Querido Jacinto! Siempre lo he dicho: esas millonarias no tienen sexo. Yo quiero bailar.

Me mordí los labios y agaché la cabeza para no largarme a insultar a una mujer que me inspiraba creciente repugnancia. (159)

Lejos de plantear una relación antagónica, el motivo de la casa tomada en este caso propone más bien una relación de interacción donde el “ellos” y

el “nosotros” se reconfigura y va modelando la mirada de Alicia, que aprende, cambia, crece, a partir de lo que ve.<sup>10</sup>

### **Hasta el eco de tu voz**

Este trabajo es un acercamiento a una porción de la escritura de Gloria Alcorta en donde se presentan temas y formas que son recurrentes en el resto de su obra. La novela que analizamos trabaja en dos niveles de representación, hilvanando una trama fantástica que retrata el periodo de decadencia de una clase a la que la autora perteneció, poniendo en escena problemas nodales que hacen a la condición de las mujeres dentro de sus vinculaciones cotidianas. Las experimentaciones formales con las que trabaja hacen que la novela pueda ser leída como un eslabón más del proceso de renovación y reactualización de la tradición del fantástico argentino, ubicándose también dentro de una “genealogía de casas” dentro de la tradición local que son en verdad mansiones degradadas en donde lo oculto y lo siniestro tienen lugar. La novela sale de la alegoría y de la metáfora, coloca al género en el primer plano del conflicto, reactualiza la dicotomía entre lo civilizado y lo bárbaro y señala lo oculto desde ambos planos del relato. Las protagonistas son dos mujeres que, pese a pertenecer a clases diferentes (dos clases tan alejadas entre sí que se proyectan en la novela como dos realidades), una permite ver en la otra (Alicia en Dionisia), las violencias machistas de las que se es objeto.

Al igual que les sucedió a otras autoras argentinas, las producciones de Alcorta fueron olvidadas y, hasta el momento, ha permanecido al margen del canon y del mundo de la crítica especializada. Este artículo se propuso ofrecer una primera aproximación a una de las tantas aristas de su obra y

---

<sup>10</sup> La idea de ese público plebeyo, del que la propia Alicia es parte, es un público *activo* que acciona y reacciona ante ese espectáculo de la civilización en proceso de decadencia, es una mirada innovadora respecto de la clásica antinomia que atraviesa la literatura argentina, que refleja a su vez una perspectiva moderna del espectador teatral.

comenzar a pensar, de este modo, su relación con la literatura de su tiempo y de su impronta autoral. Será tarea de trabajos futuros retomar estos aspectos a partir de otras zonas de su obra, tanto para enriquecer los debates teóricos como para que el mapa de la literatura argentina sea más justo y completo.

## Bibliografía

Alcorta, Gloria *En la casa muerta*, Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

Avellaneda, Andrés, *El habla de la ideología*, Buenos Aires: Eudeba, 2013.

Barrenechea, Ana María, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. En *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, núm. 80 (julio-septiembre), 1972.

Campra, Rosalba, “Los silencios del texto en la literatura fantástica”. El relato fantástico en España e Hispanoamérica / coord. por Enriqueta Morillas Ventura, España: Quinto . Págs. 49-74.

Catelli, Nora “La élite itinerante del boom: seducciones transnacionales en los escritores latinoamericanos (1960-1973)”, en *Historia de los intelectuales en América Latina* / coord. por Carlos Altamirano y Jorge Myers, España: Katz, 2008.

Cuiñas, Ana Gallego, “Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin”. En línea: [Feminismo y literatura argentina mundial.pdf \(ugr.es\)](#)

Cortázar, Julio, “Del sentimiento de lo fantástico”. En *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo I., Madrid: Siglo XXI, 1970.

Donoso, José, *Historia personal del “boom”*, Madrid: Alfaguara, 1972.

Filer, Malva, “Las transformaciones del cuento fantástico en la narrativa rioplatense (1973-1993): Luisa Valenzuela y Mario Levrero”. Ed, Roland Spiller,

*Culturas del Río de la Plata (1973-1995)*. Transgresión e intercambio. Frankfurt am Main: Vervuert, 1995

Freud, Sigmund, Lo ominoso. En: *Obras Completas* (Vol. 17, pp. 215-251). Buenos Aires: Amorrortu, 1919

Gamerro, Carlos, “Julio Cortázar, inventor del peronismo”. Comp Guillermo Korn, *El peronismo clásico (1945-1855)*. Descamisados, gorilas y contreras. Dir, David Viñas, *Literatura Argentina siglo XX*, Buenos Aires. Paradiso, 2007.

Gilman, Claudia, “Luis Harss y la coda a los nuestros”. En línea: <https://journals.openedition.org/lirico/2747?lang=fr>  
----- *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2012

Goicochea, Adriana, “Las transformaciones de los motivos góticos y la recreación de lo siniestro en la obra de Griselda Gambaro : una oportunidad para pensar la cultura”. En línea: [https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/RIDH\\_25aa06d1270ed5bacab3d8270d7f47c4](https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/RIDH_25aa06d1270ed5bacab3d8270d7f47c4)

González, Horacio, “El boom: rastros de una palabra en la literatura en la crítica argentina”.Coord. Jitrik, Noé/Elsa Drucaroff , *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé, 2000.

Guido, Beatriz, *La Casa del Ángel*, Buenos Aires: Emecé, 1954.

Hernaiz, Sebastián. “Peronismo... ¿y lo otro? La lucidez de la narrativa de Cortázar”. En línea: [http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/literatura\\_hernaiz.pdf](http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/literatura_hernaiz.pdf)

Jackson, Rosemary, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires: Catálogos, 1986.

Masiello, Francine, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

Molloy, Silvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.



Muschiatti, Delfina “Mujeres: feminismo y literatura”, Graciela Montaldo (comp.) Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930), Buenos Aires: Contrapunto, 1989.

Podlubne, Judith, Escritores de Sur, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2011.  
\_\_\_\_\_ “Las lecturas de Silvina Ocampo”, Rosario, Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria. Facultad de Humanidades y Artes de la UNR., 1996.

Reyes Cortés, Rossana, “Cuerpos monstruosos y escrituras abyectas, una revisión de la narrativa de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin”. En línea <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/147295/Cuerpos-monstruosos-y-escrituras-abyectas-una-revision-de-la-narrativa-de-Mariana-Enriquez-y-Samanta-Schweblin.pdf>

Sarlo, Beatriz, La máquina cultural, Buenos Aires: Ariel, 1998.

Todorov, Tzvetan, [Introducción a la literatura fantástica](#). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política*, Córdoba: Eduvim, 2023

Yasapis, Candela, “El cuerpo femenino como mecanismo disruptivo en cuentos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez”. *Revista Espinela*, (10), 46-51. En línea: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/espinela/article/view/26176>.