

**Los *follets* y La Torre del Fantasma de La Boca:
la pervivencia de una tradición catalana en Buenos Aires**

María Inés Palleiro
Universidad de Buenos Aires/ Consejo
Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-Argentina

Carla Victoria Fantoni

Introducción

Este trabajo se vincula con la reflexión sobre documentos, tradiciones y archivos de la cultura catalana, soslayados por la gran historia. Nos centramos en la folklorización de la microhistoria de jóvenes mujeres de Buenos Aires, con una trayectoria de persecución y muerte asociada con tradiciones migrantes de origen catalán, desde una perspectiva de género. En un entramado entre ficción e historia, estas mujeres se convierten en emblemas de una identidad local, formada por aportes culturales diversos, entre los que se cuentan la tradición y la arquitectura catalana, que forman parte del paisaje cultural de Buenos Aires.

Nos ocupamos de un relato oral, con sus recreaciones virtuales relacionadas con itinerarios turísticos de la ciudad de Buenos Aires, que dan cuenta de la pervivencia de los *follets* del folklore catalán en la geografía cultural porteña. Esta tradición, que atravesó tiempos y espacios, llegó a la Argentina del siglo XIX, en donde se entrelazó con la biografía imaginaria de una joven pintora, habitante de una residencia construida y decorada por un arquitecto catalán.

La joven, habitante de un barrio suburbano, tuvo un final legendario asociado con los *follets*, misteriosas criaturas llegadas a esta ciudad sudamericana en un barco que transportaba piezas de mobiliario para poblar una residencia con artefactos culturales de procedencia europea. Tal biografía imaginaria se entretejió a su vez con la de una mujer catalana de existencia histórica, María Luisa Auvert Arnaud, propietaria del edificio que alojó a la joven pintora. En esta recreación legendaria, los *follets* son presentados como seres que hostigaron a la joven hasta inducirla al suicidio, mediante un ataque a un espacio simbólico habitado por mujeres.

Con métodos del análisis del discurso, la teoría de la oralidad, la folklorística y los estudios de género, examinamos procesos de invención de tradiciones que dan cuenta de un puente cultural entre Buenos Aires y Cataluña. Destacamos el valor documental de textos orales, virtuales y otros testimonios heteróclitos, como archivos de la memoria tradicional asociados con una presencia femenina. Intentamos así rescatar fuentes orales y virtuales, como la narración de boca en boca y los relatos circulantes en *Internet*, como dispositivos que recurren a matrices folklóricas para favorecer la identificación en los receptores, en un *continuum* entre tiempos y espacios diferentes. Trabajamos con dos versiones: la de un relato oral registrado en 2020 en un *tour* virtual por la ciudad de Buenos Aires, en el contexto del *lockdown* exigido por la pandemia del Covid 19, y una versión escrituraria del mismo relato circulante en *Internet*, para analizar las estrategias de construcción de una tradición antigua en una ciudad nueva y cosmopolita como Buenos Aires, de modo similar a la que construyó Washington Irving en relatos como “Rip van Winckle” de los *Cuentos del Antiguo Nueva York*, que también recurrieron a matrices folklóricas. El manejo de fuentes orales es reivindicado también por representantes del pensamiento descolonial y de la llamada “desobediencia epistémica” como Mignolo y Quijano. Este último propone un retorno a fuentes cronísticas del siglo

XVI como *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Huamán Poma de Ayala, para postular una relectura oblicua de la historia de América y de sus vinculaciones con el mundo hispano, con el propósito de subrayar el valor de fuentes orales frente a la escritura hegemónica de las grandes potencias. Incorporamos también la mirada oblicua de los estudios de género, y la óptica de una “microhistoria” fantasmal, para usar el término acuñado por Ginzburg, frente a lo que Le Goff denomina el “tiempo largo” de la macrohistoria, referida a la relación entre España y América. Los relatos que analizaremos dan cuenta de la construcción simbólica de un espacio femenino en la sociedad argentina de comienzos del siglo XX, con una fuerte impronta patriarcal. Dicho espacio resulta atacado por criaturas misteriosas, cargadas de rasgos estereotípicos vinculados con la violencia de género. Se trata de categorías que proporcionan una mirada oblicua de la historia canónica, tanto en lo que respecta a fuentes como a personajes.

Fantasmas, historia y creencia

Los fantasmas son criaturas evanescentes ubicadas en un espacio fronterizo entre vida y muerte, historia y ficción, en la zona difusa de la creencia. Una categoría particular de estas criaturas está asociada con la muerte intempestiva, en edad núbil, de jóvenes mujeres –algunas de ellas, de existencia real.¹ La construcción retórica de estos relatos hunde sus raíces en la personificación femenina de la Muerte, asociada con una matriz folklórica que tiene entre sus expresiones la de la Danza de la Muerte medieval. Dentro de esta serie narrativa, nos ocupamos del relato de la muerte temprana de la legendaria Clementina, asociada con los *follets* catalanes, para trazar un puente entre tradición medieval europea y cultura argentina de la gran inmigración del siglo XIX.²

Como acertadamente destaca Valk, las narraciones vinculadas con la muerte revelan aspectos del sentido de la vida en diferentes culturas. Tales relatos atraviesan la frontera de la historia, para explorar los límites de lo desconocido, adonde se accede a través de una modalidad de saber posible, asociado con la creencia.³ Como observan Greimas y Courtés, la creencia constituye una expresión relativa de una certeza, en la que el valor de verdad de un enunciado depende de un posicionamiento subjetivo o de una convención intersubjetiva. Por su parte, Dégh y Vázsonyi, desde la folklórica, caracterizan la leyenda como cuento folklórico anclado en la historia, y subrayan su vinculación con la creencia. También White destaca los procesos de ficcionalización de la historia. La frontera escurridiza entre ficción e historia en los relatos que nos ocupan, y su vínculo con la creencia, son subrayados por la narradora de la versión oral que consideraremos más abajo. Ante una pregunta de Palleiro acerca de la existencia real de los protagonistas de la leyenda, dicha narradora no supo – o no quiso – aclarar este deslinde, dejando la cuestión de la ocurrencia fáctica de lo narrado en el plano de las conjeturas. Hizo referencia así al “adornado” de los hechos que tiene lugar en la leyenda, en una referencia implicada a la *ornatio* retórica. Fue así como, en su introducción a una secuencia de leyendas, se refirió al receptor ideal como aquel compuesto por “personas sensibles”, predispuestas a aceptar la verosimilitud del discurso en términos de creencia.

Detalles y rostros de la historia y la leyenda

¹ En otros trabajos, abordamos la recreación legendaria de la muerte trágica de Felicitas Guerrero y otras jóvenes de existencia real (Palleiro 2004; 2012; 2018).

² Para una reflexión sobre la experiencia migratoria y su vinculación con el discurso folklórico, ver Palleiro (2017).

³ En otros trabajos (Palleiro 2008a), nos ocupamos de la creencia como saber posible un saber posible, y de los mundos posibles (Palleiro 2008b).

En una investigación anterior, nos ocupamos de otra leyenda, surgida a partir de muerte trágica de Rufina Cambacères, joven de existencia real fallecida de un ataque de catalepsia a principios del siglo XX, por la misma época en la que se sitúa el relato de Clementina (Palleiro 2004; 2018). De esta investigación, nos interesan solo algunos detalles coincidentes entre Rufina y Clementina. Al respecto, Mukarovsky subraya la relevancia de los detalles como unidades semánticas básicas de la obra folklórica. Por nuestra parte, acuñamos el concepto de “matriz folklórica” (Palleiro 2004, 61-62), entendida como combinación de núcleos temáticos, compositivos y estilísticos comunes a varios relatos, identificables mediante la confrontación intertextual. Este núcleo común da lugar a itinerarios alternativos a partir de la transformación sustitutiva, aditiva o a la supresión o desplazamiento de detalles. Las matrices funcionan así como nodos de dispersión de itinerarios narrativos, similares a la estructura diseminativa de un hipertexto virtual, a partir de variaciones de detalles. Tales variaciones constituyen indicios del proceso de folklorización, sobre los que llamó la atención Menéndez Pidal al referirse a la vida en variantes de la tradición oral. Un ejemplo de tales transformaciones se encuentra en una versión oral de la leyenda de Rufina Cambacères, recogida por Palleiro en Buenos Aires en 1996 (Palleiro 2004, 309-326). En tal versión, a la que nos referiremos más adelante, el nombre histórico de “Rufina” ha sido cambiado por el legendario de “Clementina”, protagonista de una balada del folklore anglófono y, en otra, por “Felicitas Cambacères”, en un reemplazo sustitutivo tendiente a entretener la historia legendaria de la Rufina con la de Felicitas Guerrero, otra joven víctima de femicidio de existencia histórica que mencionaremos más abajo.

Motivos y matrices folklóricas

Las distintas versiones sobre la joven Clementina tienen en efecto rasgos temáticos, compositivos y estilísticos comunes, vinculados con la contraposición entre la vida y la muerte. Tales rasgos configuran la matriz folklórica de “El encuentro con la Muerte” – protagonizada en este caso por Clementina – que se entretiene en un entramado intertextual con la historia de la construcción del “castillo de la Boca” encomendada a un arquitecto catalán por otra inmigrante catalana de existencia histórica, María Luisa Auvert Arnaud. La forma narrativa funciona como principio de articulación secuencial de la experiencia (Bruner, 2003), en un mensaje folklórico, así caracterizado porque, como aclaran Bauman, y Palleiro (2004, 31) su contenido semántico se relaciona con aspectos constitutivos de la identidad grupal. Entre los núcleos temáticos comunes a las distintas versiones se encuentran los tipos folklóricos de “La doncella en la torre” – ATU 310, “The maiden in the tower” (Uther, 190) – y ATU 313, “La fuga mágica” – “The magic flight” – (Uther, 194) vinculado con la huida misteriosa de la antigua propietaria de la vivienda, Auvert Arnaud, de la ciudad hacia el campo, a los que nos referiremos. Un tipo folklórico es una combinación relativamente estable de núcleos temáticos menores llamados “motivos” que, como aclara Thompson, son las unidades mínimas de todo relato, comunes a los más variados tiempos y lugares, capaces de persistir en la tradición con relieve propio (Thompson 1946, 415). Tales “tipos” y “motivos” fueron codificados en Índices universales de tipos y motivos, como el de Aarne & Thompson, revisado en la actualidad por Uther, designado en folklorística con el acrónimo ATU, que remite a la inicial del apellido de sus dos autores y su revisor, y que antecede a cada número de tipo. Tales tipos del cuento folklórico funcionan como dispositivos de ficcionalización de la historia, en un entramado intertextual con la leyenda.

La joven Clementina, el “castillo de la Boca” y la tradición catalana de los *follets*

Como anticipamos, Clementina es un personaje legendario, presentada como una artista emergente, residente en un barrio periférico de la ciudad de Buenos Aires, en la mansión de la que fue efectivamente propietaria, a comienzos del siglo XX, María Luisa Auvert Arnaud. Es así como “El castillo de la Boca”, donde se dice que vivió la joven Clementina, forma parte del circuito turístico de los barrios de Buenos Aires y es también una de las “Curiosidades de Buenos Aires”, anunciada como tal en el sitio virtual de Internet <http://la-torre-del-fantasma.html.buenosaires.blogspot.com>.

En dicha página de *Internet*, presentada como un espacio virtual dedicado a dar “a conocer los rincones, las historias y los mitos de la Ciudad de Buenos Aires”, en una combinación de los rasgos del espacio físico de la ciudad con los del espacio simbólico de sus leyendas y tradiciones, hay un *link* referido a “La Torre del Fantasma”. En este canal virtual, los mensajes folklóricos que circulan son el producto de una cadena de emisores, y presentan un discurso atractivo, para captar la atención de un receptor que llega al sitio a partir de una búsqueda virtual. Esto lleva a los enunciadores a emplear estrategias argumentativas, que recurren al discurso verbal y al de la imagen para convencer a los receptores a visitar el sitio. Un rasgo distintivo de este relato virtual es la inclusión de la fotografía de “La Torre del Fantasma”, que crea una ilusión de realidad.⁴ Otro es la localización precisa, en una tensión entre lo local y lo global, que sitúa la leyenda vernácula en una serie de tradiciones de “las grandes ciudades del mundo”, ambientada en “el barrio de la Boca”, “a principios del siglo XX”. A través de un juego retórico, que combina alusiones y descripciones con elementos icónicos como el croquis de la vivienda, el narrador presenta a Clementina como una figura emblemática, asociada con el espacio en el que eligió vivir.

El relato incorpora detalles descriptivos de la atmósfera cultural “bohemia” de este barrio, ubicado “En el sur de la ciudad de Buenos Aires, en la boca del Riachuelo”. En este marco real se localiza “una casa con una torre cuya historia es por demás misteriosa”, escenario de una “leyenda peculiar alimentada de boca en boca por los vecinos del lugar”. Sobresale la retórica acumulativa, con abundancia de detalles, que incorpora la dimensión del espacio en la secuencia temporal de acciones:

En pleno corazón de la Boca, sobre las intersecciones de la avenida Almirante Brown y las calles Wenceslao Villafañe y Benito Pérez Galdós un antiguo edificio [...] del cual sobresale una torre.⁵

El narrador recurre al realismo descriptivo, subrayado por el dato histórico de la construcción del edificio, a cargo del “arquitecto catalán Guillermo Álvarez”, en un tiempo concreto, “a mediados de la década de 1910”. Tal contextualización histórica sirve como estrategia argumentativa en defensa de la verosimilitud del relato. El edificio está presentado como “una vivienda [...] de estilo catalán moderno [...] con objetos y [...] plantas exóticas de Cataluña”. Tal realismo sirve como marco para la irrupción de una serie de sucesos extraordinarios, que obligan a “la señora Auvert” a abandonar el edificio “en silencio y misteriosamente”.

Un eje constructivo es la tensión entre ficción y realidad, asociada con una dinámica antitética entre la tradición catalana y la cultura criolla. En esta zona intermedia entre ficción y realidad se instala la creencia, en la que lo verdadero es reemplazado por lo verosímil, y lo real por lo creíble. Un elemento de la creencia arriba mencionado, de especial relevancia en este discurso virtual, es la validación del discurso mediante el

⁴ No incluimos las fotografías e imágenes citadas, por estar sometidas a derechos de autor.

⁵ Todas las citas textuales de esta sección fueron extraídas del blog [http://la-torre-del-fantasma\(2010\).html.buenosaires.blogspot.com](http://la-torre-del-fantasma(2010).html.buenosaires.blogspot.com).

consenso colectivo, introducido mediante la referencia a la transmisión del relato dentro del grupo de “vecinos” que afirman su veracidad. Tal tensión se combina con la dinámica entre pasado y presente, en una retórica de lo que Hobsbawm y Ranger denominan “invención de tradiciones”. Esta tensión se evidencia en el uso del adjetivo “antiguo”, atribuido al edificio, en consonancia con la “vieja” civilización europea inserta en una ciudad nueva como Buenos Aires.

Para presentar a la protagonista, el narrador recurre a imágenes visuales, para describir a Clementina como “una mujer hermosa, de larga cabellera, alegre y muy querida por el barrio”, que se asomaba con frecuencia a “la ventana del palacio”. Estas imágenes del discurso verbal están en consonancia con el despliegue de elementos visuales en la página web. Tal presentación evoca el citado tipo folklórico de “La doncella en la torre”, que se combina con el de “La fuga mágica” en lo referido a la huida misteriosa de la propietaria de la vivienda, señora Auvert, de la ciudad hacia el campo, a la inversa del recorrido de Clementina, quien se había trasladado del campo a la ciudad para desarrollar su carrera artística y estudiar Historia de las Artes en la Universidad de Buenos Aires. Tal voluntad de progreso de la protagonista revela una actitud de *glass ceiling shattering* o “ruptura del techo de vidrio”, así denominada en los estudios de género por autoras como Lorber y Connell, para destacar la voluntad de emancipación femenina, manifiesta aquí en la decisión de vincular su inclinación a las artes plásticas con la ruptura de la frontera doblemente vedada a la mujer, tanto en lo que se refiere a la profesionalización del arte en un ámbito universitario como a su decisión de habitar el espacio del palacio, propiedad de otra mujer ya amenazada, al que Clementina accede sin resguardo masculino. En coincidencia con el tipo narrativo que menciona la animación de los objetos, algunos elementos del mobiliario parecen cobrar vida propia, poniendo en peligro a las mujeres de la residencia. Es así como la versión hace alusión a que “los cuchillos volaban y se incrustaban en la pared, poniendo en peligro la vida.”

El clímax del relato es la muerte misteriosa de Clementina, en un momento en el que estaba próxima a llegar a un punto cúlmine su carrera artística con la exposición de un cuadro a punto de ser concluido:

[...] una noche extraño suceso ocurrió, los vecinos escucharon gritos que provenían de la torre [...] Clementina se arrojó al vacío provocando la muerte cuando su cuerpo impactó en el duro cemento de la vereda [...] El barrio quedó impactado por el suceso [...] era una mujer alegre y con futuro [...] estaba muy entusiasmada con el último cuadro que estaba por terminar porque iba a ser la estrella de su próxima exposición. Se trata de un cuadro que [...] iba a ser la gran obra de su vida.

Advertimos aquí el vínculo del desenlace trágico con el punto climático de la realización de una mujer, a punto de romper definitivamente el “techo de vidrio” con su consagración artística. Tal desenlace lleva implicado un mensaje de advertencia a las mujeres que, como Clementina, decidan labrarse un futuro propio, sin el patrocinio de una figura masculina.

Este trágico suceso da lugar a una indagación sobre el accidente, emprendida, de modo no casual, por otra mujer profesional, la periodista y fotógrafa Eleonora, que la había entrevistado poco antes de morir para publicitar en el periódico local su primera exposición de cuadros, de los que había llegado a tomar varias fotos. Es esta mujer la única que decide recuperar la historia de Clementina quien, en un ejercicio de empoderamiento femenino – *women’s leadership and empowerment*, en términos de autores como Singh y Gupta, especialistas en estudios de género – había no solo

decidido exponer su obra y lanzar así su carrera, sino también elegido a otra mujer para comunicar sus logros, en una cooperación de roles profesionales.

Es aquí donde el relato nombra por primera vez a los *follets*. En las últimas fotografías de las pinturas de Clementina tomadas por la periodista, y reveladas poco después de haber conocido la noticia de su muerte, aparecen “tres duendes” o “gnomos” que “no estaban en el cuadro al momento de ser fotografiado”. Esta aparición de criaturas sobrenaturales, entrelazada con la referencia a personas de existencia histórica, es un rasgo distintivo del discurso legendario. El narrador menciona así, en este punto, una “antiquísima leyenda de Cataluña”, cuyos protagonistas son “los *follets*, unos pequeños duendes que siempre duermen en los hongos de las setas”, originarios de “los bosques de los Pirineos”. Tal leyenda es relatada por la señora Auvert, propietaria catalana del palacio, a la fotógrafa, luego de su descubrimiento de los *follets* en las fotos. Esto sucede porque, ante tal descubrimiento, en su rol profesional de periodista, Eleonora había decidido ir en busca de la propietaria catalana quien, como había sabido de boca de los vecinos del barrio, también había huido misteriosamente de la ciudad hacia el campo, a causa de sucesos extraños que ocurrían en el palacio. La periodista se traslada así para entrevistar a la señora Auvert en su casa de campo, en la localidad de Rauch. Allí la propietaria catalana explica que su huida de la casa de la ciudad se debió a que uno de estos *follets* se había enojado y, en consecuencia, provocado destrozos. Se introduce en este punto la primera alusión a un círculo de violencia, como consecuencia del cual el palacio se había convertido en una suerte de mundo al revés, descrito como “un infierno”, asociado con el mundo legendario de los *follets*:

Auvert pregunta a Eleonora si creía en duendes [...] Allí comienza a narrar una antiquísima leyenda de Cataluña, la cual dice que en los bosques de los Pirineos viven los *follets*, unos pequeños duendes que siempre duermen en los hongos de las setas. Estos duendes, científicamente fueron asociados con los efectos alucinógenos de las setas, hongos que pueden a veces ser venenosos [...] Los *follets* pueden ser muy colaboradores, pueden ayudar a las personas en sus trabajos o quehaceres, pero si se los alteran [...] no tienen límites. La señora Auvert contó que mientras vivía con los duendes, estos personajes colaboraban con los sirvientes [...] un día, uno de ellos quiso propararse con una sirvienta y cuando uno de los mucamos tomó de él y lo arrojó a la pared para apartarla de ella el duende enfureció tanto que la casa comenzó a ser un infierno [...] Fue así que Auvert decidió deshacerse del edificio del barrio de La Boca e instalarse en su apacible campo de Rauch con sus sirvientes.

Este universo legendario da pie para el tópico del intento de abuso sexual por parte de un *follet*, cuya interrupción desata una furia asociada con el “infierno”. Dicho intento de abuso constituye el primer paso hacia la invasión de un espacio femenino, desde el del cuerpo de “una sirvienta” a la casa de la señora Auvert, hasta el posible femicidio de la joven pintora.

El discurso tiene un estilo interactivo, propio del canal virtual de *Internet* y del dialogismo del discurso folklórico, subrayado por Mukarovsky. Con el discurso folklórico se asocia también la presencia de distintas versiones, como las referidas a las causas de la muerte de Clementina. Una de las versiones referidas atribuye la muerte a las propiedades alucinógenas de las plantas de jardín de la casa, que podían haber nublado su juicio y otras, con una explicación sobrenatural que atribuye su deceso a un asesinato cometido por los *follets*. El narrador emplea el verbo declarativo impersonal “dicen” para marcar distancia enunciativa con respecto al valor de verdad de estas “versiones”. Este es también un recurso argumentativo del estilo oral, que acude a la polifonía grupal como

prueba de verosimilitud del discurso. La última versión está introducida por una cláusula modal que alude a “lo cierto” de los sucesos misteriosos, y que afirma que “Lo cierto es que en la actualidad los habitantes del edificio del barrio de la Boca dicen escuchar por la noche los pasos de una persona en la torre.” La veracidad de este enunciado está al mismo tiempo legitimada por “los habitantes del edificio” y relativizada por la forma “dicen”, que delega la responsabilidad del discurso en una voz colectiva. Tal modalidad enunciativa, que vincula la certeza con un consenso grupal, es característica de la creencia.

Desde una perspectiva de género, las distintas versiones sobre el fin trágico de Clementina y su presencia fantasmal “en la torre” introducen el tópico de la ecuación suicidio/ femicidio. Una versión llevar esta ecuación hacia el polo del femicidio, causado por los *follets*, mientras que otra, referida a las plantas alucinógenas, desdibuja la acusación con la referencia implicada a la muerte accidental o aun al suicidio que mitiga la acción violenta de los duendes. El cuadro perdido hace perdurar también la memoria de una pintora empoderada, cuyo proceso de ascenso profesional, artístico y social, fue bloqueado por su suicidio/asesinato.

En un retorno al presente que proyecta las consecuencias de la tragedia sobre la actualidad, el narrador hace referencia luego a la desaparición misteriosa del “cuadro no terminado de Clementina”. Tal proyección del pasado hacia el presente es propia de la leyenda, a la que el narrador alude en una reflexión metanarrativa: “Cuenta la leyenda que los pasos que se escuchan en la torre son los que el fantasma hace recreando su carrera al vacío.” La “agonía” del fantasma está conectada así con la obra inacabada de la artista, en lo que autores como Le Guern y Le Galliot denominan la dinámica metonímica de la falta, asociada con la tensión antitética entre vida y muerte.⁶ Tal juego metonímico de lo inconcluso remite tanto al fragmentarismo del cuadro inacabado como a la vida interrumpida. A través de tal mecanismo, el relato instala un juego entre el todo y la parte, en lo que Briggs caracteriza como una lógica sinecdótica, que en este caso hace referencia a las partes que faltan completar del cuadro, asociadas de modo causal con posibilidad de resolución del misterio. Es así como el narrador, en un final abierto, propone como solución posible para dar fin a la agonía del fantasma el hallazgo del cuadro perdido: “[...]la única manera de terminar con los maleficios es encontrar el cuadro escondido y darle una pintada final para que la agonía del fantasma finalice.”

El fantasma femenino constituye una condensación simbólica de la antítesis entre muerte y florecimiento vital, en el espacio evanescente del misterio. Tanto el cuadro sin terminar, que simboliza la carrera artística truncada en su clímax, como la caída en el vacío, que marca el final intempestivo de la joven, se convierten en representaciones metafóricas de lo inconcluso, proyectadas hacia una dimensión sobrenatural. Como afirma el arriba citado Valk, las narraciones folklóricas vinculadas con la muerte en el folklore reflejan conflictos vitales de un grupo. En este caso, desde una perspectiva de género, puede advertirse la dinámica persecutoria de los personajes femeninos que se atreven a romper el techo de vidrio y a desempeñar una actividad laboral como la de la sirvienta, o a construir un palacio con un estilo propio de la cultura de origen como la de la señora Auvert, o un futuro artístico y profesional en el espacio de una metrópoli, como la joven Clementina. Todas estas mujeres son hostigadas por los *follets*, que suelen mostrarse colaborativos solo con quienes satisfacen sus deseos y no obstaculizan sus propósitos. En efecto, la colaboración de los *follets* se interrumpe en el momento en

⁶ Entendemos la metonimia, con Le Guern y Le Galliot, no solo como figura retórica sino también como operación de pensamiento relacionada con el desplazamiento de un elemento a otro de la cadena significativa, y por metáfora una operación cognitiva de condensación de una pluralidad de significados en un único significante discursivo.

que su deseo de opresión sexual es interrumpido. Esta dinámica se vincula con la violación del cuerpo femenino en distintos estadios, desde el intento de acceso carnal no consentido a la sirvienta, al hostigamiento en su propio espacio a la dueña del palacio urbano, que provoca su exilio en el campo, hasta el aniquilamiento corporal de la joven artista y profesional, procedente de un ámbito rural, que se atreve a habitarlo para llevar una vida independiente y exitosa.

Los *follets* representan también la condensación emblemática de una tradición telúrica, que actúa como contracara de la herencia sofisticada del *art nouveau*, asociado con artefactos culturales como muebles y objetos lujosos con los que la inmigrante catalana había decidido decorar su palacio. El tópico de la decoración será retomado con mayor amplitud en el itinerario narrativo siguiente, asociado con un recorrido turístico.

Un aspecto de capital importancia es el de la conexión de la protagonista con el espacio. Este es un rasgo distintivo del discurso legendario, enfatizado en una fórmula de cierre que alude, al igual que la de comienzo, a la dinámica entre lo local y lo global, que funciona como marco narrativo. La referencia a “la torre” y “el palacio” remiten además al citado tópico de “La doncella en la torre” del relato folklórico. Este marco espacial forma parte, asimismo, de una retórica de invención de tradiciones, que conecta los edificios “encantados” de Buenos Aires con un pasado tradicional europeo, asociado con la dinámica migratoria de comunidades peninsulares. En una suerte de geografía fantasmal, las figuras evanescentes de los más diversos lugares se convierten en emblemas de la seducción de la muerte en culturas y situaciones concretas. Estas constituyen, a su vez, expresiones simbólicas de una identidad porteña, que resignifica tradiciones catalanas, procedentes del Viejo Continente, en el mosaico cultural de la ciudad de Buenos Aires.

Clementina en un *tour* virtual de leyendas porteñas

Como señalamos más arriba, un rasgo distintivo de la narración folklórica es la dispersión de sus matrices en itinerarios múltiples, propios de las variantes de la tradición oral. Esto se advierte en las variantes de este relato, una de las cuales registramos en un *tour* virtual de leyendas por la ciudad de Buenos Aires organizado por la empresa “Buenos Aires *walks*” que tuvimos la oportunidad de realizar el 7 de agosto de 2020, desde la plataforma *zoom*. Este soporte tecnológico nos permitió escuchar la voz de María Dolores Fraga, guía de turismo que narró la versión que consideraremos. Esta estuvo precedida por una introducción en la que encuadró el relato dentro de un recorrido virtual por leyendas y tradiciones de Buenos Aires: “Bienvenidos a ‘Leyendas de Buenos Aires’ [...] de ‘Buenos Aires *walks*’, empresa que se dedica a hacer visitas guiadas en la ciudad de Buenos Aires [...]”. En esta introducción, la narradora caracterizó las leyendas como “hechos históricos o ficticios que están adornados, y que suelen ser transmitidas de boca en boca”. Tal caracterización llevó implicada la referencia a conceptos como los expresados por la arriba citada Dégh – pionera de los estudios sobre leyenda contemporánea– acerca de que la leyenda es un relato folklórico anclado en la historia, indisolublemente ligado con las creencias. La afirmación recuerda también los conceptos de White sobre la poética de la historia, y la referencia a los “hechos adornados” está asociada con la *ornatio* retórica del discurso.

La narradora tituló su versión “La leyenda del castillo de la Boca”, y su discurso verbal estuvo anclado en el código visual de fotografías de su construcción arquitectónica. El relato estuvo precedido por una referencia al barrio de la Boca, al que María Dolores caracterizó como “muy conocido por el turismo” y por “las corrientes migratorias”. En consonancia con su oficio de guía de turismo, María Dolores puso el acento en la referencia descriptiva al “castillo *art nouveau*”, ligado a la originalidad artística de la cultura de migración catalana. Con un anclaje en la historia, la narradora

ubicó en un momento temporal concreto la acción, referida desde una perspectiva femenina, que tuvo como protagonistas a una inmigrante catalana, una joven pintora y una periodista:

Se dice que el castillo de la Boca lo mandó a construir una inmigrante [...]de Cataluña [...] allá por el final del 1800 [...] en 1890, aproximadamente. Esta mujer [...] catalana, se vino a vivir a Buenos Aires, compró varias tierras [...] y quería hacer negocios en este país [...] se compró esta propiedad [La narradora muestra una foto del “castillo de la Boca”] y se mandó hacer este castillito de un estilo *art nouveau*. [...] que era este estilo modernista catalán, como por ejemplo “La Sagrada Familia”, ¿vieron? [Foto de “La Sagrada Familia” de Gaudí] Todos esos estilos bien curvos, con un montón de formas orgánicas, que se hizo traer desde su casa, o sea desde Cataluña, los muebles para decorar todo el interior de la casa. ¿Saben que en el *art nouveau* es muy común que por adentro se decore tanto como por afuera?

Con estilo didáctico y apelativo, la narradora caracteriza la figura femenina de la inmigrante catalana como la de una “mujer” emprendedora, e intercala segmentos explicativos vinculados con la descripción arquitectónica, que introducen la dimensión del espacio en el desarrollo temporal del relato, con los detalles de “los muebles” y “las setas” de origen catalán, en apariencia irrelevantes, los cuales, como aclara el arriba citado Mukarovsky, llega a adquirir importancia especial en la obra folklórica:

[...]esta mujer [...] se hizo traer muchísimos muebles para estar acorde [...] y esta mujer, Arnaud, se trajo desde Cataluña, también, setas ¿sí? que son hongos, que además pueden llegar a tener efectos alucinógenos.

Esta narradora no retoma sin embargo el detalle de las setas, que queda como un cabo suelto en el relato, y que constituye así un indicio de su folklorización. La secuencia siguiente se refiere al abandono de la casa por parte de la inmigrante catalana, y al arriendo de “su torre” a Clementina quien, según remarca la narradora, trataba de abrirse paso en la sociedad local de ese barrio bohemio y periférico de Buenos Aires. Esta versión segunda reduce al mínimo la secuencia del abandono de la casa y consecuente decisión de alquilar sus habitaciones por parte de Auvert Arnaud, y elimina toda alusión a la acción de los duendes de querer propasarse con una sirvienta, en una omisión de detalles vinculados con la problemática de género. Tampoco menciona el nombre catalán de los duendes, los *follets*, en un proceso de simplificación del relato. Es así como, de modo sucinto, califica las razones del abandono de la propiedad por parte de su dueña catalana como misteriosas. La versión oral simplificada pone así el foco en la tragedia y el misterio, sin ahondar en causas ni detalles de la muerte de la protagonista, pero sí en el carácter dramático de su historia y en la descripción del ámbito espacial, acorde con la profesión de guía de turismo de la narradora:

Esta mujer catalana vivió en el castillo de la Boca por un tiempo, pero [...] misteriosamente, un día, decidió que quería recluirse en tierras de campo, y que el castillo lo iba a dividir para alquilarlo [...] toda la parte de abajo, la hizo locales comerciales, y la torre, la dejó aislada para ser alquilada.

La referencia a la huida misteriosa de la propietaria da pie para introducir, por primera vez en el relato, el tópico de las “voces” extrañas y de las “cosas raras” que ocurrían en el lugar:

Las malas lenguas dicen que Arnaud se fue de esa casa porque escuchaba voces. [...] que los sirvientes que trabajaban en la casa no podían hacer ruido [...] y que los acusaba [...] de estar tratando de volverla loca. Y Arnaud, en verdad, se fue de ahí porque pasaban cosas raras [...] Esa torre, se la alquilaron a una artista llamada Clementina.

La narradora proporciona luego información más precisa sobre Clementina, de la que destaca su sociabilidad que le permitió abrirse camino en el contexto barrial y tomar contacto con los medios de prensa. Es aquí donde hace su aparición el personaje de otra mujer, la “reportera” Eleonora quien, al igual que Clementina, “estaba empezando a abrirse camino” profesional, en una ruptura del techo de vidrio. La referencia a la condición femenina de los personajes adquiere un carácter enfático, evidenciado por la reiteración del lexema “mujer”. La narradora agrega además una nota de color local que alude a la costumbre argentina de dilatar el cumplimiento de promesas, mediante un coloquialismo léxico como “iba pateando”:

[...] Es ahí que conoció a una mujer muy agradable, llamada Eleonora, que estaba empezando a abrirse camino en el diario local [...] esta reportera, le prometió a Clementina que le iba a hacer una nota. Pero ¿vieron cómo somos acá? Le prometía, pero la iba pateando [...] más adelante, y más adelante, hasta que [...] le dieron el OK del diario, de hacerle una nota a Clementina.

En este punto, tiene lugar la secuencia de la entrevista realizada por Eleonora a Clementina en el “castillo”, que, en términos de las categorías enunciadas por Todorov en su estudio sobre la literatura fantástica, puede ser considerado como un lugar extraño, abierto a lo fantástico. La secuencia introduce elementos descriptivos que interrumpen la secuencia temporal de acciones, y menciona la presencia de anomalías con respecto a lo que Reisz denomina “la modalidad de esencia” del universo real (Reisz, 99-101). El ingreso en este espacio introduce así un quiebre en el devenir normal de los acontecimientos, con el ingreso a la dimensión de lo fantástico, en la cual “las cosas, y sobre todo, los muebles tenían un brillo “un poco diferente”, que los alejaba de los de “un lugar normal”. Este ingreso a otro universo está asociado también con la entrada al mundo posible de la creación artística de Clementina, documentada por la reportera mediante fotografías:

Eleonora tomó foto a cuanto pudo tomarle [...] Tuvieron una muy agradable charla, y se fue de ahí con la promesa de avisarle a Clementina cuando estuviesen reveladas las fotos y cuando se publicase su nota en el diario del barrio [...]

En este punto, la narradora introduce un agregado comentativo en el que establece un contrapunto entre pasado y presente, con una apelación a los receptores. Este agregado alude a lo complicado y costoso del revelado de fotos, cuya demora incide en la tardanza en reconocer el supuesto accionar de los seres misteriosos: “recuerden que, en esa época, revelar las fotos llevaba un tiempo muy largo. Esto era un proceso muy caro ¿sí? Iba a tardar.” El episodio de la búsqueda infructuosa de Clementina, narrado a continuación, lleva a la periodista a conocer la noticia su muerte, a través de un discurso directo puesto en boca de “un vecino”:

Pasaron unos días [...] y Eleonora quiso comunicarse con Clementina para contarle que ya estaban las fotos para poder publicar en el diario [...] No la encontraba. Preguntó en el barrio [...] hasta que [...] un vecino [...] le dijo: - ¡Eleonora, Clementina ya no está con nosotros!

Eleonora emprende luego una búsqueda indicial de las causas de este aparente suicidio, asociado por el mismo vecino con las “voces” misteriosas:

Le contó este vecino, acongojado, que Clementina, a la noche, se tiró desde la punta de la torre, quitándose su vida al caer. Aparentemente, Clementina se había suicidado [...] Este vecino le dijo: - [...] ¡En esa torre, se escuchan cosas raras! Algunos dicen que a Clementina, esa noche, la escucharon decir: - ¡Callensé! [sic] como si estuviera acallando las voces que la incitaban a la muerte.

En este punto, nos encontramos con el binomio suicidio/ asesinato, el cual, de modo más claro y explícito que en la versión anterior, se asocia con una muerte violenta, propia de un femicidio. Es así como la narradora suprime el detalle de las “setas” alucinógenas, vinculadas en la versión anterior con la explicación del suicidio, y realiza por el contrario la hipótesis de que fueron las “voces” misteriosas las que empujaron a Clementina a la muerte. La referencia concreta a los duendes – nombrados en la versión anterior como *follets* – es introducida recién en la secuencia final, referida al revelado de las fotos. Esta versión menciona el vínculo con la tradición catalana, pero omite la denominación catalana de los duendes. Omite también la secuencia de la visita de Eleonora a la señora Arnaud para investigar las causas de la muerte de Clementina, y vincula directamente su muerte con los duendes, cuya presencia en el palacio descubre a través del revelado de las fotos:

El hecho es que Eleonora se fue [...] y [...] abrió las fotos donde tenía el material artístico de Clementina. Cuando pudo ver las fotos, entendió que Clementina nunca había estado sola. O sea que, detrás de tanto arte, y detrás de esa torre, detrás de todo, había duendes.

Cierra el relato una cláusula explicativa que asocia los duendes con criaturas migratorias que “llegaron con los muebles” desde Cataluña, atravesando el océano, hasta el puerto de Buenos Aires:

La leyenda del castillo de la Boca dice que los duendes vinieron de contrabando con los muebles de Arnaud [...] Que esos duendes estaban muy escondidos, ahí, y que no les gustan las visitas. Que a cualquiera que se anime a quedarse en esa torre, los tratan de volver locos, hasta el suicidio.

La coda final asocia “la leyenda del castillo” con “voces” y “alucinaciones” y reitera, como marco, la ubicación de la leyenda en un espacio evanescente entre ficción y realidad. Conecta una vez más el pasado con el presente al declarar que la casa está “actualmente habitada”: “La leyenda del castillo de la Boca es la leyenda de los duendes y de las voces, y de las alucinaciones [...] [La casa] está habitada, hoy en día”. Conviene recordar aquí la que la leyenda puede definirse, según Tangherlini, como una narración breve, monoepisódica y creíble, referida en una atmósfera informal, y en un contexto conversacional, como un suceso verdadero. Esta versión oral fue narrada efectivamente bajo la forma de narración breve concentrada en el episodio del final trágico de la joven artista, presentado como suceso creíble cuyo valor de verdad fue sostenido por la voz testimonial de los “vecinos del barrio”, con la distancia enunciativa propia de la suspensión de la creencia a la que hace referencia Dégh en sus estudios sobre la leyenda. En una conferencia reciente, el mismo Tangherlini subrayó la relevancia de los *social networks* en la difusión de este género narrativo, como un rasgo distintivo de la época contemporánea y de este contexto particular de pandemia, que dio lugar inclusive para un *tour* virtual.

Como ya anticipamos, desde una óptica de género, este relato puede asociarse con la “ruptura del techo de vidrio” (*glass ceiling shattering*) de la mujer a la que aluden autoras como Lorber y Connell en los estudios de género. Tal ruptura lleva, en este caso, a la huida y la muerte. Puede asociarse, en efecto, con el “castigo” dado por las criaturas misteriosas a mujeres como la señora Arnaud, Clementina o la misma sirvienta acosada, con un espíritu emprendedor que las lleva a construir una vivienda – como Arnaud –, a vivir solas o a lograr reconocimiento o remuneración por su trabajo – en el caso de la sirvienta – o por su arte – en el caso de Clementina. Tal decisión de cruzar el umbral y trasladarse del campo a la ciudad al inicio del siglo XX, para conquistar un lugar en la metrópoli, da lugar en efecto a un duro castigo en el contexto social de la época. El peso de la tradición medieval de los *follets* impone una punición a todo afán independentista de la mujer, y la empuja al suicidio, o al exilio, o la hace pasible de una situación de acoso, obligándola al mismo tiempo a un pacto de silencio para no pasar por “loca”, como afirma haber sido considerada la dueña del castillo catalán.

Las variantes entre versiones

En una sección anterior, subrayamos la relevancia de las variantes de las matrices folklóricas, generadoras de itinerarios alternativos de un relato, a través de adiciones, supresiones, sustituciones y desplazamientos de “detalles”. Tales variantes, señaladas como indicios del proceso de transmisión tradicional, pueden identificarse en la confrontación intertextual de estas versiones. Entre las supresiones, advertimos la eliminación, en la segunda, de la referencia al “cuadro inconcluso”, mencionado en la primera como un posible instrumento que, de ser hallado, podrá poner fin al “maleficio” del castillo con unas “pinceladas finales” orientadas a recomponer la armonía metafórica de la completud, perdida por la dinámica metonímica de la fragmentación. La segunda versión pone el foco en la tragedia de la joven Clementina, sin asociarla con la falta de conclusión de su obra pictórica destinada a exhibirse en una exposición. La referencia a la exposición de cuadros también es suprimida en la versión segunda, que no menciona ni el nombre específico de los *follets* ni el nombre histórico del arquitecto Guillermo Álvarez que construyó “el castillo de la Boca” en una fecha concreta, tampoco especificada en este segundo recorrido, más sintético y centrado en el suicidio misterioso de Clementina y en su caída desde lo alto de la torre, narrada a través de un discurso referido de “un vecino.” La versión oral segunda deja suelto también el detalle de las “setas”, que en la primera aparece asociado con los *follets* o “duendes de las setas”. Por el contrario, pone énfasis en describir las características del estilo *art nouveau* de la arquitectura del edificio, en consonancia con el rol de guía turística de la narradora. Reduce también la secuencia de la huida misteriosa de la antigua propietaria, de la ciudad al campo, referida de modo detallado en la versión circulante en Internet, que agrega una entera secuencia del encuentro de la señora Auvert con la fotógrafa para desentrañar el misterio de la muerte de Clementina. Esta secuencia de la entrevista, ocurrida en la estancia de Rauch de la inmigrante catalana, es suprimida y reemplazada, en la segunda, por la referencia al encuentro de la periodista con un vecino de la Boca, quien refiere los rumores circulantes en el barrio, relativos a las voces misteriosas que habrían empujado a Clementina al suicidio. La versión segunda suprime asimismo el detalle escatológico de la causa de la furia de los duendes, motivada en la primera por la agresión de un sirviente a uno de ellos, cuando quiso “proparse con una sirvienta”. Tal referencia es sustituida por la explicación del enojo de los duendes ante la ocupación del espacio del castillo por la joven Eleonora. La supresión tiene que ver claramente con la elipsis de un aspecto vinculado con una agresión de tipo sexual, asociada con la violencia de género, manifiesta tanto en la acechanza a mujeres que trabajan en tareas domésticas, que vuelve necesaria la protección de otro hombre, como

a jóvenes artistas que deciden vivir una vida alejada de la protección paterna. Todas estas modificaciones dan cuenta de la vida en variantes de la tradición oral y de sus fijaciones escriturarias, y evidencian la diferencia de foco entre versiones. Mientras que la primera ofrece una narración más detallada de acciones, y presenta incluso distintas versiones relativas a la muerte de la protagonista, la segunda brinda un relato más sintético, que acentúa el aspecto melodramático, y otorga relevancia a la descripción del “castillo”, acorde con un itinerario turístico.

Ambas versiones llevan implicada la perspectiva de género, al incluir como personajes masculinos dominantes a los duendes o *follets*, caracterizados como figuras amenazantes que empujan a la huida o al suicidio a los personajes femeninos que procuran construirse un espacio autónomo en la ciudad de Buenos Aires de principios del siglo XX. La sociedad porteña de la época pintada en estos relatos se resiste con ímpetu singular a hacer lugar a las conquistas femeninas, cuyos fantasmas perduran en el presente, como muda denuncia de los espacios amenazados. Los *follets* instauran una continuidad con la tradición catalana, que también se adueña del espacio porteño para ocupar un lugar en la fisonomía edilicia y artística de la capital de un país periférico, que se distingue por la convergencia plural de culturas.

Las adiciones, supresiones, sustituciones y desplazamientos de detalles son indicios de la presencia de una matriz folklórica, que sirve como dispositivo de ficcionalización de la materia histórica. Tales matrices dan lugar a itinerarios alternativos, en los cuales los sucesos históricos se abren a una dinámica de invención de tradiciones, en un cruce de series narrativas en el que acontecimientos individuales pasan a formar parte de la memoria social.

El cruce de series narrativas tiene como anclaje el nombre de la joven Clementina que, como ya anticipamos, se entreteteje, en un proceso de folklorización, con el de la historia trágica de la joven Rufina Cambacères, hija de un célebre escritor argentino y una actriz de origen italiano, muerta por sofocación luego de haber sido enterrada viva por un ataque de catalepsia el 31 de mayo de 1902, día en que cumplía diecinueve años, en el cementerio de la Recoleta. Esta historia trágica dio lugar a la leyenda de “la dama de blanco”, cuyas versiones y variantes estudiamos en trabajos anteriores (Palleiro 2004; 2018). Cuenta esta leyenda que su fantasma suele aparecerse por las noches en las inmediaciones del cementerio, para invitar a bailar a jóvenes y luego desaparecer al despuntar el día, en una personificación femenina de la figura de la Danza de la Muerte. Una versión oral, narrada en 1996 por el joven Santiago Bonacina (en Palleiro 2004, 309-326), se refiere a la joven protagonista como “Clementina” Cambacères. Otra versión, narrada por la profesora universitaria Élide Lois por la misma época, *circa* 1997, la nombra como “Felicita Cambacères”, en un entrecruzamiento de su historia con la leyenda trágica de Felicitas Guerrero, vecina del barrio de Barracas, de existencia real, víctima de un crimen pasional, que la llevó a la muerte en plena juventud, en 1872, y cuyo fantasma, según refieren los vecinos, se aparece en la torre de la iglesia de Santa Felicitas, mandada construir por su familia en homenaje a su memoria. Estas variaciones de detalles, que tienen lugar en series narrativas vinculadas con la muerte trágica de jóvenes mujeres nacidas en el seno de familias de origen europeo, ocurrida en la misma época y en la misma ciudad, son huellas de un proceso de folklorización, asociado con la invención de la tradición de una cultura migrante, simbolizada en estas versiones por los *follets*.

Tal entrecruzamiento con la historia nos lleva a reflexionar sobre archivos soslayados y tradiciones olvidadas u ocultas por la gran historia, recuperadas en un proceso de folklorización que rescata la microhistoria de jóvenes mujeres con un destino trágico asociado con tradiciones migrantes. Las raíces de estas tradiciones, que

se remontan más allá del Medioevo, se entrecruzan en un tejido intertextual entre ficción e historia, para convertirse en emblemas de una identidad local. Tal identidad está configurada por aportes culturales de diverso origen, entre los que se cuenta el de la tradición catalana con sus *follets* y sus construcciones arquitectónicas, que integran el paisaje cultural de Buenos Aires.

Consideraciones finales

Clementina es una criatura fantasmal instalada en el paisaje mítico de Buenos Aires, en una zona intermedia entre historia y leyenda. Las distintas versiones la presentan como una de tantas jóvenes mujeres a las que la muerte sorprende de manera abrupta en pleno florecimiento vital, lo cual da pie para proyectar su existencia hacia una dimensión sobrenatural. Como otras leyendas de jóvenes fantasmas femeninos, su tragedia está ligada con un espacio, un tiempo y personajes que tuvieron existencia real hacia el final del siglo XIX y comienzos del XX. Mientras que la existencia de la propietaria del palacio, la catalana María Luisa Auvert Arnaud, tiene anclaje concreto en la historia, la de la joven Clementina se mantiene en la dimensión de la creencia. En todas las versiones, hay una elaboración poética de la historia, para crear una tradición criolla, en tiempos de la gran inmigración europea.⁷ En esta misma época, se dan a conocer en otras latitudes historias similares de mujeres muertas en plena juventud, como la joven estonia Frederike von Grottes, asociada con la aparición fantasmal de *The Lilac Lady* en el museo de Tartu, estudiada por Kalmre.

Estas coincidencias permiten establecer ciertos parámetros para una tipología de las leyendas de mujeres muertas trágicamente en plena juventud. Tales relatos se distinguen por una tensión entre ficción e historia, unida a una localización precisa de la tragedia y a una dinámica entre lo local y lo global, asociada con el femicidio. Hay en ellos una antítesis entre vida y muerte, asociada con la contraposición entre pasado y presente, que forma parte de un proceso de invención de tradiciones. Otro rasgo retórico común es la dinámica metonímica de la falta, que tiene como contracara un proceso de condensación metafórica. La dinámica metonímica se vincula con un ciclo vital inconcluso, anclado en el pasado, que tiende a proyectarse, a través de una mecánica de compensación, hacia una perduración en el presente bajo la forma de una aparición fantasmal. Tal presencia latente en la comunidad lleva a cuestionarse acerca de la problemática del femicidio, oculta tras una pluralidad de versiones encontradas, que instauran la tensión entre suicidio y asesinato.

Estas jóvenes mujeres, asociadas en general con una atmósfera bohemia, son presentadas como figuras metafóricas de identificación con la cultura local, nutrida por aportes migratorios de otras comunidades no hegemónicas como la catalana. Tal identificación metafórica se relaciona con la personificación femenina de la Muerte, que ejerce un poder de seducción particular. Esta personificación de la Muerte, del mismo modo que la tradición de los *follets*, hunde sus raíces en una cultura medieval europea.

El juego de personificaciones, identificaciones metafóricas, y fragmentación metonímica, unido al uso de descripciones que vinculan estas figuras con un espacio concreto, construye una retórica de las apariciones fantasmales, plasmada en relatos legendarios con una dimensión argumentativa, encaminada a persuadir al receptor de su verosimilitud. Entre estos recursos argumentativos se cuenta la incorporación de la voz

⁷ Merece destacarse que, desde 1880, la política inmigratoria argentina apuntó a crear un perfil multicultural de Buenos Aires, fuertemente asociado con la cultura europea. Eugenio Cambacères, padre de la histórica y legendaria Rufina fue un destacado representante de la generación literaria del 80, que tomó como base modelos europeos para construir una tradición nacional, de la que nos ocupamos en trabajos anteriores (Palleiro 2017).

del grupo como autoridad de consenso, y la mención de testigos oculares y datos precisos, orientados a afirmar la credibilidad del enunciado. En algunos canales de discurso, tales recursos están reforzados por dispositivos visuales como la imagen fotográfica, el croquis, la música y la imagen en movimiento, o por narradores orales que encarnan la trama narrativa. En los diversos soportes y modalidades comunicativas, las matrices folklóricas son recreadas en distintas versiones, con el sello de cada enunciador o cadena de enunciadores.

El barrio de La Boca, donde habita también el fantasma de Felicitas Guerrero, arriba mencionada, es un espacio asociado con la geografía legendaria de Buenos Aires, ubicada en la zona del Sur. Al decir de Jorge Luis Borges, este espacio del Sur es “un mundo más antiguo y más firme”, en el que “la ciudad” mantiene “ese aire de casa vieja [con] las calles” “como largos zaguanes [y] las plazas como patios” (Borges 2001, 83). Ese mundo más firme es un universo mítico, en el que la voz inmemorial de la tradición y las creencias abre la perspectiva cotidiana hacia una dimensión universal más amplia, que es la que Aristóteles considera como la dimensión universal de la poesía, en la que lo que sucede da paso a lo que puede suceder, en un mundo posible regido por leyes propias. En ese mundo posible, las mujeres fantasmas actúan como emblema de seducción vital, más allá de las fronteras de la muerte.

Tales mujeres tienen también en común su ubicación en una segunda línea: se trata de hijas de escritores famosos, de artistas emergentes, o de mujeres inmigrantes procedentes de minorías étnicas, que no alcanzaron las páginas de la gran historia sino las de la microhistoria de la oralidad, en la que sin embargo se mantienen presentes en la memoria colectiva. En trabajos anteriores (Palleiro 2014), asociamos el ingreso de estas figuras en archivos y colecciones de relatos con el advenimiento de la democracia en la Argentina, luego del final de la última dictadura militar, que se extendió de 1976 a 1983, en un período en el cual gran parte de los 30000 desaparecidos fueron jóvenes militantes políticos que se opusieron al poder hegemónico, y que ni siquiera llegaron a alcanzar el *status* de presos políticos. Estas figuras de la Argentina fantasmal de esos tiempos sobrevivieron en el imaginario social, en el que cobraron un valor emblemático sostenido por las “Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo”, mujeres cuyo *status* femenino las ubicó también en una “segunda línea” que les aseguró, paradójicamente, un protagonismo crucial en la construcción de la memoria colectiva de esos años (Palleiro 2019, 42-43). De modo análogo, los documentos olvidados persisten, reelaborados bajo la forma de leyenda –definida como cuento folklórico anclado en la historia– que proporcionan matrices generales ancladas en la historia local, para dar vida a estas figuras olvidadas, cuya ficcionalización encierra una clave cultural de identidades locales. Tales identidades aparecen condensadas en estas figuras emblemáticas que viven en la memoria con relieve propio. Como afirmó Palleiro (2004; 2018) en publicaciones anteriores, inspirada por la mirada clarividente de su mentora Ana María Barrenechea, tales relatos constituyen verdaderos “archivos de la memoria” local (Barrenechea, 5) local fecundada por el aporte de tradiciones culturales multiseculares como la de los *follets* que llegaron junto con los muebles de la inmigrante catalana para enriquecer la fisonomía cultural de Buenos Aires, y para contribuir a su “fundación mítica” que, al decir de Borges, la torna “tan eterna como el agua y el aire” (Borges 1964, 105).

Obras citadas

- Aarne, Antti & Stith, Thompson. *The types of the folktale: a classification and bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1961.
- Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires: Barlovento, 1977.
- Barrenechea, Ana. *Archivos de la memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Bauman, Richard. "Differential identity and the social base of Folklore." En Américo Paredes & Richard Bauman eds. *Towards new perspectives in Folklore*. Austin and London: University of Texas Press, 1972. 31-41.
- Borges, Jorge Luis. *Obra Poética 1923-1964*. Buenos Aires: Emecé, 1964.
- . *Ficciones*. México: Ediciones de la Cueva, 2001 [1a ed. 1944].
- Briggs, Charles. "Las narrativas en los tiempos del cólera: el color de la muerte en una epidemia venezolana." En Ana Dupey & María Poduje eds. *Narrar identidades y memorias sociales. Estructura, procesos y contextos de la narrativa folklórica*. Santa Rosa de La Pampa: Departamento de Investigaciones Culturales de la Provincia de La Pampa, 2002. 1-19.
- Bruner, Jerome. *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Connell, Raewyn. *Questioni di genere*. Bologna: Il Mulino, 2011.
- Dégh, Linda & Vázsonyi, Andrew. "Legend and belief." En Dan Ben-Amos ed. *Folklore Genres*. Austin: University of Texas Press, 1976. 93-123.
- Ginzburg, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Río de Janeiro: Difel, 1991.
- Greimas, Algirdas & Courtès, Joseph. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.
- Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Irving, Washington. *Cuentos del antiguo Nueva York*. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.
- Kalmre, Eda. "The Lilac Lady. A collective belief-legend as a homogeneous entity." En Eda Kalmre ed. *Folklore als Tatsachenbericht*. Tartu: Sektion für Folkloristik des Estnischen Literaturmuseums, 2001.85-105.
- Le Galliot, Jean. *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*. Buenos Aires: Hachette, 1981.
- Le Goff, Jacques. "Las mentalidades Una historia ambigua." En Jacques Le Goff & Pierre Nora eds. *Hacer la historia III*. Barcelona: Laia, 1978. 81-98
- Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Lorber, Judith. *Paradoxes of Gender*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972 [1a ed. 1939].
- Mukarovsky, Jan. "Detail as the basic semantic unit in folk art." En John Burbank & Peter Steiner eds. *The word and verbal art. Selected essays*. New Haven & London: Yale University Press, 1977. 180-204.
- Palleiro, María. *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" de la Universidad de Buenos Aires, 2004.
- . *Yo creo. ¿Vos sabés? Retóricas del creer en los discursos sociales*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2008a.
- . *Formas del discurso. De la teoría de los signos a las prácticas comunicativas*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2008b.

- . "Mujeres fantasmas en el barrio porteño de La Boca." En Camiño Noia ed. *Imaxes de muller. Representación da feminidade en mitos, contos e lenda*. Vigo: Universidade de Vigo, 2012. 291-321.
- . "Archivos de narrativa y matrices folklóricas: oralidad, escritura y génesis." En Graciela Goldchluck, Juan Ennis & Lea Hafter eds. *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y I Jornadas de Crítica Genética "Las lenguas del archivo"*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2014. <<http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar>>
- . "Migración, desarraigo y exilio en el Cono Sur: entre la oralidad y la escritura." En María Palleiro ed. *Discursos de migración, desarraigo y exilio en el Cono Sur: entre la oralidad y la escritura*. Buenos Aires: Universitá di Salerno-Universidad de Buenos Aires, 2017. 19-21.
- . *La dama fantasma. Los laberintos de la memoria en el relato folklórico*. Buenos Aires: La Bicicleta, 2018.
- . *Memorias de "la décima" división de primer año, Colegio Nacional de Buenos Aires (1971-1976). Una microhistoria compartida*. El Palomar: Casa de Papel, 2019.
- Singh, Prachi & Gupta, Shilpi. "A Conceptual Study on Women Empowerment-Facts and Realities." *IOSR Journal of Humanities And Social Science* 11, Issue 4 (2013): 54-63.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina." En Santiago Castro-Gómez, Oscar Guardiola & Carmen Millán de Benavidez eds. *Pensar en los intersticios teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá: Instituto Pensar, 1999. 117-131.
- Reisz de Rivarola, Susana. "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria." *Lexis* III/2 (1979): 99-169.
- Tangherlini, Timothy. "Conspiracy in the time of corona." Conferencia virtual, 2020. <<http://www.isfnr.org/belief-narrative-network.php>>
- Thompson, Stith. *The folktale*. New York: The Dryden Press, 1946.
- . *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*. Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia, 1981.
- Uther, Hans. *The types of International Folktales: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004.
- Valk, Ülo. "Ghostly possession and real estate: The dead in contemporary Estonian folklore." *Journal of Folklore Research* 43 (2006): 31-51.
- White, Hayden. *Metahistory*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1973.