

## XXXIII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - marzo de 2021

### Elvira Orphée y Julio Cortázar en el palacio de Circe, la hechicera

Dra. Ludmila Barbero – ILH – CONICET

En el siglo XX, en la literatura argentina, una serie de autoras reescriben figuras míticas femeninas. Estas reescrituras a menudo deconstruyen estereotipos de género y jaquean las configuraciones antinómicas de lo femenino habituales en el arte y la cultura occidentales. Circe es, ya desde sus representaciones clásicas, según la perspectiva de Pilar Pedraza (1991), una bella atroz. Las atroces son construcciones ambiguas de lo femenino que aúnan elementos que las sociedades patriarcales propenden a mantener por separado, a través de figuras-tipo antinómicas: como la bruja, la mujer fatal, la amazona y sus contrapartidas: la madre buena, la virgen, la amada ideal. Aquí propongo analizar los diferentes modos en que Julio Cortázar en “Circe” (1951) y Elvira Orphée en “Las viejas fantasiosas” (1981) reescriben la figura de la mítica hechicera.

En *Metamorfosis*, como así también en *Odisea*, Circe convierte a casi todos los compañeros de Ulises en cerdos. La historia cuenta que Euríloco es el único que no toma la pócima, y gracias a su desconfianza puede avisar a Odiseo. Entonces, con ayuda de Mercurio, quien le provee una flor mágica mitad negra y mitad blanca, logra evitar perder su forma humana, y luego de casarse con la hechicera la convence de revertir las metamorfosis. En Cortázar y en Orphée se genera lo que María José Punte denomina, refiriéndose a la narrativa de Silvina Ocampo, “misterio de entrecasa”. Dentro de un entorno reconocible, hogareño, nos encontramos con lo siniestro. En Cortázar, no obstante, hay un anclaje espacio temporal preciso en el barrio porteño de Almagro y en la década del 20, que no encontramos en Orphée con su vaga ubicación de los sucesos en “una ciudad no muy dada a leer”, algo pueblerina e ignorante.

Propongo entrar al cuento de Cortázar deteniéndonos en el umbral, porque allí creo que está la cifra del tipo de construcción de lo femenino-monstruoso que elabora el relato:

And one kiss I have of her mouth, as I took the apple from her hand. But while I bit it, my brain whirled and my foot stumbled; and I felt my crashing fall through the

tangled boughs beneath her feet, and saw the dead white faces that welcomed me in the pit<sup>1</sup> (Rossetti Apud. Cortázar, 2003: 144) [“The Orchard Pit”].

Llama la atención cómo, ya en el epígrafe aparece la maraña, o el enredo (“tangled boughs”) que serán, a través de un evidente anagrama, el apellido de la protagonista del cuento: Delia Mañara. El fragmento citado es sólo una parte (pero la parte que concentra el dramatismo) del poema en prosa del prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) “The orchard pit”. En ese poema un hombre tiene un sueño recurrente: en la cañada de un arroyo seco, cerca del manzano más grande de un huerto de frutos, una mujer pálida y rubia canta sosteniendo con su mano estilizada una manzana roja. Debajo de sus pies, los árboles crecen enmarañados, y allí abajo, en el pozo, se acumulan cadáveres de hombres que sostienen, ellos también, una manzana, pero ahora mordida, en sus manos. Hay huesos y cuerpos de diferentes épocas. Y ella, inmovible, continúa cantando su canción eterna. Un día, el ‘yo’ poético va de cacería a ese lugar misterioso y temido, siente el deseo de acercarse pero no lo hace. Sus perros huyen de la “sirena”. En algún momento la imagen de la amada de carne y hueso y la de la mujer del sueño se solapan. Luego, el protagonista va al pozo del huerto, come la manzana y la dama lo exhorta a entregarse al amor, a la vida y a la muerte. Allí es cuando leemos la frase que Cortázar toma, que es inmediatamente anterior a la revelación del despertar: esa entrega a la muerte es un sueño más del ‘yo poético’/narrador.

De esta imagen de mujer fatal, impregnada de reminiscencias tanto clásicas como bíblicas (la manzana, la serpiente -hay una serpiente aunque no la mencionamos-), el cuento de Cortázar recupera algunos elementos, centralmente, la conexión inmediata belleza-sedución-muerte. La Circe de Cortázar, como veremos, es más una asesina de hombres (como la joven del huerto de frutos) que una hábil hechicera experta en el arte de las metamorfosis.

En “Circe” de Julio Cortázar, en la década del 20, Mario, un joven de barrio, corteja a Delia Mañara, una chica sobre la que se rumorea que causó la muerte de sus dos novios anteriores, aunque ‘técnicamente’ el relato oficial indica que uno murió de un síncope y el otro se suicidó. Lo atrae de ella cierto aire estilizado y etéreo, que la aleja de la esfera más prosaica y burda del chusmerío barrial. Pero al empezar a cortejarla se pone

---

<sup>1</sup> “Y con un beso de su boca, tomé la manzana de su mano. Pero mientras la mordía, mi cerebro giraba y mi pie tropezó y sentí mi caída estrepitosa a través de la maraña de ramas bajo sus pies y vi las blancas caras muertas que me recibían en la fosa” (Traducción propia). Véase: Rossetti, 2003: 365.

en contra a sus vecinos y a su propia familia (quizás, insinúa el relato, esto sea más un aliciente que un contratiempo para el protagonista). A medida que se acerca a Delia, casi siempre en presencia de sus padres, va tomando contacto con los licorcitos y bombones que ella fabrica. Delia también toca el piano y ejerce una extraña atracción sobre los animales, a quienes parece tener bajo su total dominio (aquí vemos insinuarse el elemento circeano de las metamorfosis de los amantes). Delia/Circe mata a hurtadillas a dos de sus mascotas: un pez y un gato. Y hacia el final, cuando Mario va a probar en la penumbra del living de los Mañara una de las últimas creaciones de Delia, descubre, al morder el bombón, el cuerpo de una cucaracha en su interior. Allí, en una escena que mezcla el pavor con la repugnancia y el desencanto en una atmósfera algo ‘gótica’ (oscuridad, luz de la luna, revelación de un misterio en la penumbra), el protagonista arroja los restos del bombón a la cara de su prometida, coquetea con asfixiarla, y finalmente se va, dejando a la ‘bruja’ a manos de sus progenitores que, se sugiere, tenían el velado deseo de librarse de ella.

En los nombres propios está, en gran medida, cifrada la construcción de la femineidad atroz: Circe es Delia Mañara. Como decía, Mañara es anagrama de maraña, y contiene el sustantivo araña (como las arañas con las que juega Delia en su infancia). También suena como “mañana”, pero un mañana arañado. Mañana es lo que los pretendientes de Delia pierden cuando persisten en cortejarla. Maña remite a habilidad. Las habilidades de seducción y la creatividad de los encantos y venenos de la araña. Por otro lado, también es significativo el nombre de pila. Delia: “Diminutivo de Delilah, del hebreo dal, que significa "delicada" o "débil", o de Delia, de la diosa griega Artemisa, que era de la isla de Delos. En la Biblia, Delilah era la amante de Sansón”. Sansón, al igual que Mario, se entrega a una mujer que sabe que lo va a traicionar.

Voy a pasar ahora brevemente al cuento de Orphée. Este nos sitúa en una ciudad pequeña y no muy ‘dada a leer’, donde las noticias parecen no circular muy velozmente, en la pensión de doña Eulogia. Allí habitan dos jóvenes de los que no se dan muchas señas, más allá de la muerte de la dueña que en otro tiempo les había dado hospitalidad. La casa se nos presenta como una extensión de la antigua propietaria y de su fantasía contagiosa, al mismo tiempo que como un espacio tan cálido, acogedor y mágico que incita a quedarse en su interior. La descripción del espacio se acerca por momentos a la de un organismo vivo, consciente, y en permanente mutación:

A cada rato la casa salía con una apariencia distinta a la que tenían las partes más viejas. Pero, así como Doña Eulogia -se pusiera manto negro o se llenara de colorinches y collares cuando tenía visitas- siempre era doña Eulogia debajo de los tartalanes, así la casa afrontaba las diferentes fantasías, pero quedaba siempre siendo ella misma. Sólo que tan cambiadiza de un lado a otro que divertía, encantaba y no daba ganas de salir (Orphée, 1981:14).

Hay, entonces, una identidad subyacente a las mutaciones. Y también una suerte de consubstanciación entre la casa y doña Eulogia, y una descripción no tradicional hilada con elementos que generan la impresión de movimiento.

Los dos jóvenes se contagian de las ocurrencias de la antigua dueña, y también ellos ponen su creatividad al servicio de las transformaciones. En un momento dado, cuando están intentando modificar los muebles, dan con un anuncio en un periódico que los seduce con la promesa de muebles *soñados*. Cuando arriban a la casa del aviso, situada en la calle Ronco Moto, una señora mayor los conduce a una habitación donde encuentran unas *camas insospechadas* con plataformas transparentes e iluminadas desde abajo, que parecen contener agua y la silueta de un cuerpo enrojecido. Con la promesa de mostrarles nuevas maravillas a la luz del día, las ancianas (son tres) los retienen, ofreciéndoles, ellas también, licorcitos, pero esta vez mucho menos inocentes que los de doña Eulogia. Cuando toman la decisión firme de irse, un “perrazo enorme y negro, de pelo como oveja” (19) se les interpone. Las viejas no se hacen cargo del animal, alegando que viene de afuera y no les obedece.

Y los jóvenes, cada vez más desesperados, cruzan al último patio, donde se encuentran con una serie de cruas extrañas de animales: “Tigres inofensivos dotados de palabras, conviviendo con las venadas, siempre tan víctimas y tan asesinadas; garzas enamoradas de flamencos; cruas armoniosas de tortugas y gallos” (21). Las viejas fracasan en sus intentos de mezclar animales, no llegan allí a la perfección alcanzada en sus muebles. Los jóvenes se dan cuenta de que están a merced de las ancianas. Mientras permanecen allí, ellas les dan hierbas para que experimenten con los animales. Pero al tiempo van descubriendo que su plan es experimentar con ellos y *mezclarlos* con unas extrañas “criaditas” que habitan la misma casa. Cuando finalmente toman consciencia de que las viejas les están “secando el cerebro” con estos propósitos metamórficos, los jóvenes, luego de descubrir que el perro es inofensivo, logran escaparse.

El relato establece una contraposición entre dos grupos de sujetos y espacios que tienen mucho en común. Eu-logia, que etimológicamente significa ‘la buena oradora’ o ‘la que habla bien’, encarna, desde su nombre, el bien: ‘eu’. En la economía del relato es

una femineidad benéfica, cuyo único peligro para los personajes parece ser su retentividad: es tan hospitalaria, y su casa tan acogedora que no dan deseos de irse de allí. Las viejas de la calle Ronco Moto, por su parte, retienen a los jóvenes a través de artes oscuras. Tanto Eulogia como las ‘fantasiosas’ son mujeres mayores, con una gran imaginación, fascinadas por ciertas transformaciones, que fabrican ‘licorcitos’ y que quieren conservar a los jóvenes en sus respectivas casas. No obstante, las tres ancianas representan una suerte de versión maléfica de doña Eulogia. Quieren despojar a los jóvenes de su voluntad, de sus habilidades cognitivas, y obligarlos a participar de ‘cruzas’ con otros seres vivientes, quizás incluso con animales (de ahí que en el jardín haya animales parlantes).

Sin embargo, la estructuración narrativa, con la insistencia en los paralelismos (viejas, casa, fantasía, licorcitos, retenimiento), activa también otra lectura, aquella en la que, más allá del juego dicotómico mencionado, podemos ver a las viejas fantasiosas *en* Eulogia. Ella y su casa con su divertida y mudable belleza retienen a los jóvenes como Calipso a Odiseo, en una suerte de olvido del tiempo y del propio pasado. Y los licorcitos que primero se presentan como anodinos, pero luego son acompañados de alusiones sugerentes, hacen pensar en los encantamientos de Circe. Las viejas de la calle Ronco Moto se presentan como la exacerbación de un *modus operandi* que ya se había delineado en su versión benévola en Eulogia.

Silvia Jurovietzky (2007) llama la atención sobre una serie inversiones de la tradición narrativa del gótico decimonónico en este relato, de las que me gustaría mencionar dos: por un lado, los jóvenes varones son víctima de la experimentación a manos de mujeres, y además estas mujeres cometen una suerte de doble *hybris*, porque *crean* artificialmente, cuando por su condición sexual podrían haberlo hecho naturalmente. Además, cabe agregar que el trastocamiento de las construcciones de género tradicionales se ve en el ámbito del deseo sexual: cuando las ancianas los quieren incitar a través de las hierbas y licores a que *se mezclen* con las criaditas, se pone en evidencia su “poca inclinación” (22), y al mismo tiempo se sugiere que quizás ellas mismas, gracias a los yuyos “andaban todavía con aspiraciones” (23). Si Eulogia, “siempre animada” (22) es la que enciende la chispa del deseo de una casa en permanente devenir, y los jóvenes la siguen, en la casa de la calle Ronco Moto también serán las ancianas las que encarnen más fuertemente un deseo y una iniciativa.

En Cortázar, el imaginario prerrafaelita, explícitamente invocado en el umbral del relato, tamiza la apropiación del mito de Circe. En ella, si bien se conduce a la bella atroz a un plano hogareño y en ese sentido más ‘cercano’ que lo que ocurriera en las representaciones clásicas, prima la asociación belleza-seducción-muerte, tan omnipresente en la obra de Dante Gabriel Rossetti. En el relato de Delmira Orphée nos encontramos con una visión contradictoria y llena de aristas de lo monstruoso femenino. No se invoca el mito clásico de una forma tan directa como en Cortázar, pero ciertos elementos provenientes de esa tradición sobresalen en la pieza. Se construyen allí dos grupos de mujeres o mujer asociada/s a dos espacialidades (casas) a partir de una contraposición que pronto revela sus fisuras. Al mismo tiempo, más allá del aspecto siniestro/monstruoso encarnado por las ancianas de la calle Ronco Moto, su malignidad es indisociable del componente creativo. Son mujeres hábiles y llenas de recursos. Mujeres que más allá del camino que les abre su condición biológica, crean, desestabilizando el orden de lo natural y de lo existente.

### **Bibliografía**

AMÍCOLA, José (2003); *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario, Beatriz Viterbo.

CORTÁZAR, Julio (2003); “Circe”, en *Cuentos completos I*. Buenos Aires, Alfaguara, pp.: 144-154.

HOMERO ([s. VIII a. C.] 2003); *Odisea*. Madrid, Cátedra.

JUROVIETZKY, Silvia (2007); “Más saben por viejas. Sobre Las viejas fantasiosas de E. Orphée”. En *Monstruos y Monstruosidades. Perspectivas disciplinarias II. Actas de las III Jornadas de reflexión*, Noviembre 2006 (Nora Barrancos et. al. Coomp). Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género.

ORPHÉE, Elvira (1981); “Las viejas fantasiosas”. En *Las viejas fantasiosas*. Buenos Aires, Emecé.

OVIDIO ([8 d. C.] 2016); *Metamorfosis*. Madrid, Gredos.

PEDRAZA, Pilar (1991); *La bella, enigma y pesadilla*. Barcelona. Tusquets.

PUNTE, María José (2017); *Topografías del estallido. Figuras de la infancia en la literatura argentina*. Buenos Aires, Corregidor.

ROSSETTI, Dante Gabriel (2003); "The Orchard Pit". *Collected Poetry and Prose* (Ed. Jerome MacGan). Yale University Press, New York.