



“Circe” o el abyecto deseo de lo monstruoso



Héctor Luis Baz Reyes



RESUMEN

En el presente trabajo analizaremos tres aspectos asociados a lo fantástico en el cuento “Circe” del argentino Julio Cortázar. El primero, hace mención a la referencia ya explícita desde el título con el mito de Circe, incluyendo componentes hipertextuales que atribuyen elementos fantásticos. El segundo, pretende determinar la evolución psicológica de la protagonista a través de elementos simbólicos, clásicos y modernos, que permiten identificar a Delia con ciertos comportamientos arácnidos manifiestos, evocados en la historia, y que generan inmediatamente en el lector el clima sobrenatural. Finalmente nos interesa desarrollar las características que vislumbran el uso de la seducción como instrumento de poder en algunos arquetipos femeninos, analizando para tales fines postulados sobre género y dicotomías de lo femenino/masculino.²



RESUMO:

Neste trabalho analisaremos três aspectos associados ao fantástico no conto “Circe”, do argentino Julio Cortázar. O primeiro refere-se ao mito de Circe, alusão explícita já desde o título, incluindo-se componentes hipertextuais que atribuem elementos fantásticos. O segundo pretende determinar a evolução psicológica da protagonista por meio de elementos simbólicos, clássicos e modernos, que permitam identificar a personagem Delia com alguns comportamentos aracnídeos manifestos evocados na história e que geram no leitor, de forma imediata, uma atmosfera sobrenatural. Finalmente interessa-nos desenvolver as características que vislumbram o uso da sedução como instrumento de poder em alguns arquétipos femininos, analisando para tais fins postulados sobre gênero e dicotomias do feminino/masculino.



PALABRAS CLAVES:

fantástico – simbólico – seducción - género.



PALAVRAS-CHAVE:

fantástico – simbólico – sedução – gênero.

“La rodeaban los lobos montaraces y leones, a los que había hechizado dándoles brebajes maléficos, pero no atacaron a mis hombres, sino que se levantaron y jugueteaban alrededor moviendo sus largas colas. Como cuando un rey sale del banquete y le rodean sus perros moviendo la cola –pues siempre lleva algo que calme sus impulsos” .¹

Homero, *La Odisea*.

LA VACILACIÓN A MODO DE INTRODUCCIÓN:

El mundo de Cortázar es un mundo esencialmente dialéctico. (...) ha establecido el enfrentamiento de dos formas del ser, de dos ámbitos de la experiencia o dos posibilidades de elección. (...) Pero esta dualidad no es sólo temática; alcanza también al escritor. Cortázar es un creador igualmente fascinado por la realidad y la fantasía: es un cronista de esa realidad y un inventor de mundos imaginarios. En él ambas opciones no se excluyen. Toda su obra ilustra sobre la posibilidad de una fecunda interacción entre ambos mundos, el mundo fenoménico enriquece al mundo de lo fantástico dándole la verosimilitud y la plasticidad de un orden sensible; éste, a su vez, enriquece a aquel dotándolo de una densidad significativa. (...) hay que señalar que toda su obra expresa la insatisfacción de lo real y se define por su obstinación por destruir convencionalismos. La conjugación de estos tres aspectos se da ya en “Circe” (Bestiario), relato en el que Cortázar realiza la proeza –única en lengua española si se exceptúan ciertas memorables páginas de la picaresca- de infundir el terror mediante el asco. (CURUTCHET, 1972, pp. 136-7).

Remitir ex profesamente a cierto valor semántico al que apela el título del cuento “Circe”, determina y alerta sin duda alguna a cualquier lector erudito. Si otros fueron los títulos que Julio Cortázar pensó para su historia, ninguno ancló con tanta precisión

y predisposición desde el punto de vista connotativo. Aún en omisión del mismo, una vez finalizada su lectura, evocar el mito reescribe los elementos asociados en la construcción simbólica final del cuento. La intertextualidad inducida y a sabiendas del lector, impregna estratégicamente el devenir del relato e insufla a los personajes del aura mítico necesario para introducirlo en el plano de un supuesto acontecer fantástico.

En presencia de un título epónimo, en este caso de origen griego y asociado por antonomasia a una de las más importantes obras clásicas de la literatura mundial, se abre inmediatamente la primera bifurcación hacia el plano asociativo, que vincula en forma análoga, una sustancia global de referencia: La Odisea; Canto X; la hechicera Circe; sus brebajes mágicos; transformación de hombres en animales, etc. y una sustancia particular en proceso de significación, el objeto de análisis en cuestión. Decimos entonces que la presencia de lo fantástico se antepone a la lectura e interpretación del texto narrativo desde la instancia propedéutica, iniciándose particularmente en los paratextos como recurso intertextual, muy conveniente en este caso.

Los paratextos o “umbrales textuales” como los denomina Gerard Genette son los elementos marginales que complementan la obra, determinando aspectos relevantes en su cabal comprensión y significación. Esta actividad de desciframiento de la obra a través de sus paratextos posibilita una lectura en movimiento, generosa en aspectos semasiológicos y adosa la obra a un contexto histórico no menos trascendente. El término “palimpsesto”, utilizado por autor citado, refiere a la siguiente idea:

un pergamino cuya primera inscripción fue raspada para trazar otra, que no la esconde de hecho, de modo que puede ser leída por transparencia, lo antiguo sobre lo nuevo”, y dice que, “en el sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (más literalmente hipertextos), a todas las obras derivadas de una obra anterior, por transformación o por imitación. (GENETTE, 1981, p. 9)

Súmese a este análisis paratextual la presencia del epígrafe que

evoca a the Siren, personaje femenino de **The Orchard Pit** de Rossetti, pintor y poeta inglés (1828–1882) quien trabaja el tema de Lilith o la mujer fatal, también en otras obras literarias (por ejemplo: **A Sea Spell**, 1868) y en sus pinturas (por ejemplo: **Lady Lilith**, 1863), mujer funesta que conforma una fusión entre las sirenas de **La Odisea**, la Eva del **Génesis** y la diosa Diana de la mitología clásica. Ya desde el comienzo se constata la presencia de varias mujeres letales y se constituye, a modo de antesala, el arquetipo de la *femme fatale*.

Cabe entonces denotar que todo encuadre coligado a la obra despliega un campo de referencia que entrama a la historia con su precedente en asociaciones posibles y que a su vez, toda ausencia del mismo empobrece o acota la amplitud interpretativa. ¿Cómo actúa entonces la presencia de lo fantástico en este cuento? ¿Llegamos a él desde una predisposición que nos embebe de elementos sobrenaturales identificados en el valor semántico, intertextual de “Circe” o ensamblamos las piezas claves en el transcurso de nuestra primera lectura inexperta? ¿Qué sucede con el lector que desconoce la relevancia del canto X de **La Odisea** como referencia intertextual? Dice al respecto Todorov:

Como si no bastaran todos estos problemas que surgen en el umbral mismo del estudio semántico, hay otros que dependen de la naturaleza misma de la literatura fantástica. Recordemos los datos del problema: en el universo evocado por el texto, se produce un acontecimiento —una acción— que proviene de lo sobrenatural (o de un falso sobrenatural); por su parte, éste provoca una reacción en el lector implícito (y generalmente en el héroe de la historia), que denominamos “vacilación”, y “fantásticos” los textos que la hacen vivir. Cuando se plantea la cuestión de los temas, la reacción “fantástica” se pone entre paréntesis, para no interesarse más por la naturaleza de los acontecimientos que la provocan. En otras palabras, desde este punto de vista, la distinción entre lo fantástico y lo maravilloso ya no tiene interés, y nos ocuparemos indiferentemente de obras pertenecientes a uno u otro género. Es sin embargo posible que el texto haga tanto hincapié sobre lo fantástico (es decir sobre la reacción) que ya no sea posible distinguir lo sobrenatural que lo ha provocado: en lugar de facilitarla, la reacción impide la comprensión de

la acción, y la separación de lo fantástico se vuelve entonces muy difícil, si no imposible. (TODOROV, 1981, p. 56)

¿Cuál es ese “vacilar” que surge gradualmente en el relato y de qué manera se apropia de los lectores? Ya hemos visto que pre-disponer al lector desde el título acierta desde una perspectiva pragmática y constituye la piedra fundamental del proceso. *In crescendo* asistimos a un ensamble de finísima elocuencia narrativa, propio del estilo del autor, que permite conocer los antecedentes de la protagonista desde la afirmación categórica del narrador en la apreciación, por supuesto no jurídicamente legal pero sí moralmente coercitiva, sobre la muerte de los novios de Delia. A modo de juicio público (refiriéndose a Mario) el mismo manifiesta:

...en Mario se abría paso a puerta limpia un aire de rabia subiéndole a la cara. Odió de improviso a su familia con un ineficaz estallido de independencia. No los había querido nunca, sólo la sangre y el miedo a estar solo lo ataban a su madre y a los hermanos. Con los vecinos fue directo y brutal; a don Emilio lo puteó de arriba abajo la primera vez que se repitieron los comentarios. A la de la casa de altos le negó el saludo como si eso pudiera afligirla. Y cuando volvía del trabajo entraba ostensiblemente para saludar a los Mañara y acercarse -a veces con caramelos o un libro- a la muchacha que había matado a sus dos novios. (CORTÁZAR, 1998, p. 31)

La referencia a los asesinatos como juicio de carácter moral, comentarios de vecinos que tanto enfadan a Mario, lejos está de pasar inadvertido por la conciencia del lector predispuerto a “vacilar”. Estas muertes constituyen como dice Todorov la acción proveniente de lo sobrenatural o de lo falso sobrenatural que aún está por develarse. El recurso estigmatiza los aspectos etopéyicos del personaje consolidando un misterio a ser descubierto y en condensación con el título, la identificación de Delia Mañara con Circe. Esta paulatina contaminación de matices, constitutivos de la “vacilación”, se suma al comienzo abrupto del relato en la aseveración omnisciente del narrador que remite a Mario, posible víctima de muerte. En su libro “O

outro modo de mirar”, Cleusa Rios P. Passos, analizando “Casa tomada” refiere:

Lido o conto, os enigmáticos sons também invadem o leitor, provocando indagações e estranheza. Eles só perderão a intensidade se o leitor, ao contrário dos protagonistas, se dispuser a “agir”. Defender o seu espaço de prazer -a leitura- significa interpretar o texto para que a “inquietante estranheza”, que ele desperta e que já dominava as personagens, se atenua.

Do ponto de vista semântico, “inquietante estranheza”, conceito largamente estudado por Freud, “Unheimlich” em alemão, opõe-se a “heimisch”, “íntimo”, “do lar”. O íntimo recalçado. Esse sentimento representa, no fundo, o desejo “produzido pelo retorno de alguma coisa familiar que deveria ter ficado escondida, secreta, não se manifestar”. (PASSOS, 1986, p. 10)

Esta referencia de Cleusa Rios P. Passos que se aplica al cuento “Casa Tomada”, es perfectamente aprovechada en “Circe”, donde el secreto de los Mañara, sobre cómo suceden las muertes provocadas por Delia, no deben ser manifestadas.

El comienzo del relato intimida por su infranqueable intromisión a la “realidad” del lector (la historia no comienza, se filtra sin consentimiento alguno) a través de la conjunción “Porque” que instituye una causalidad (lo desconocido al comienzo) y que nos participa del concepto de verosimilitud, necesario para generar posteriormente el efecto que instaurará lo fantástico. “...Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores.” En efecto, como nos recuerda el narrador de otro magnífico cuento de Cortázar “Continuidad de los parques” nada aquí ha sido fortuito, basta enfocarnos en las múltiples referencias que rememoran y develan los nombres utilizados por el autor, comenzando por el título, continuando por el epígrafe y deteniéndonos necesariamente en la protagonista Delia Mañara. Muchas son las referencias directas e indirectas asociadas al nombre de la protagonista. Delia, de origen griego, significa “natural de Delos”, sobrenombre de

la diosa griega Artemisa (Diana para los romanos), debido a su nacimiento en la isla de Delos, en el archipiélago de las Cícladas. A su hermano gemelo Apolo se lo denominaba Delio, por el mismo motivo. Véase al respecto:

Contábase que la Diana de Nemi era la Ártemis de Táuride, llevada a Italia por Orestes, lo cual explicaría el carácter salvaje de sus ritos. En efecto, el sacerdote de la Diana de Nemi, llamado Rex Nemorensis (Rey de los Bosques), podía ser muerto, en determinadas circunstancias, por cualquiera que aspirase a sucederle, y es sabido que la diosa de Táuride gustaba de los sacrificios humanos. (Sobre Diana)

Ártemis permaneció virgen, eternamente joven, y es el prototipo de la doncella arisca, que se complacía sólo en la caza (...) Atribúyese a sus flechas las muertes repentinas, sobre todo las indoloras. Es vengativa, y fueron numerosas las víctimas de su cólera (...) Entre las víctimas de Ártemis, figura además, Orión (...) O bien, finalmente, Orión habría tratado de violar a la propia Ártemis por lo cual ella le envió un escorpión que con su picadura lo mató (...) Los antiguos interpretaron ya a Ártemis como personificación de la luna que anda errante por las montañas (...) Hacíase de Ártemis la protectora de las Amazonas, guerreras y cazadoras como ella y, como ella, independientes del yugo del hombre... (Sobre Ártemis)

Hécate es una diosa afín a Ártemis y no posee mito propiamente dicho. (...) Se la considera como la divinidad que preside y los hechizos. Está ligada al mundo de las sombras. Se aparece a los magos y a las brujas con una antorcha en la mano o en forma de distintos animales (...) Le es atribuida la invención de la hechicería (...) Tradiciones tardías la dan por hija de Circe... (GRIMAL, 2006, pp. 136, 43, 54 y 225)

Sólo el nombre de pila que lleva el personaje primario del cuento, contiene polisémicamente la esencia necesaria para impregnar el ambiente del relato: la evocación reiterada a la muerte, la sugestión mitológica y por ende sobrenatural, la presencia de elementos simbólicos como son los

animales y la luna, la hechicería y su juventud asociada a la seducción.

Mañana, exige un análisis exclusivo y de perfil semiótico. Al igual que los juegos creativos de Alina en “Lejana”, el apellido sugiere inquietantemente la presencia simbólica de la araña (otra vez el animal y su connotación, asociado directamente con la hechicería) El discurso narrativo obtiene una sobredosis de misterio lacerante. Este personaje que inicialmente es desprestigiado por el resto, se emparenta con la presencia del arácnido, agravando la percepción.

Según Jung, el animal representa la psique no humana, lo infrahumano instintivo, así como el lado psíquico inconsciente. El carácter de lo instintivo estará determinado por lo primitivo que sea el animal al que se le asocia. Refirámonos en este apartado a la relación araña y tejido y dejemos para un análisis posterior la vinculación simbólica propiamente dicha. Este tejido, *enmarañamiento*, constituye la trama que el propio personaje comienza a construir desde la perspectiva del narrador, que ha sido testigo lejano de la juventud de Delia: “Yo me acuerdo mal de Delia, pero era fina y rubia, demasiado lenta en sus gestos (yo tenía doce años, el tiempo y las cosas son lentas entonces) y usaba vestidos claros con faldas de vuelo libre.” Esta descripción superficial, es suficiente para sugerirnos un antecedente importante en la constitución del personaje, que se ha metamorfoseado con el tiempo y las circunstancias: “demasiado lenta (...) usaba vestidos claros con faldas de vuelo libre” y ahora viste de luto. Los opuestos rubio y negro, su aparente delicadeza y finura en contraste con las muertes y su culpabilidad, persisten en la construcción de un personaje disimulado y en cierto sentido animalizado por su conducta. La tela, el tejido de las infamias escuchadas y condenadas por Mario, han convertido al relato y al lector en víctimas de lo fantástico. Cabe posteriormente determinar a dónde nos llevará el mismo y cuánto durará este encantamiento.

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1981, p. 14)

Hemos analizado hasta aquí sólo algunos componentes constitutivos de ese “vacilar”, necesario para lograr lo fantástico. Enfatizamos que los recursos utilizados por Cortázar surgen de diversas fuentes, lo simbólico, lo psicológico, lo intertextual, entre otras. Es posible, por consiguiente, dilatar la pluralidad de interpretaciones y referencias, no solamente con este cuento en particular, sino en toda la obra de Julio Cortázar.

LA CONFIGURACIÓN PERFORMATIVA DE LO FEMENINO EVOLUCIÓN PSICOLÓGICA Y DEVENIR ARAÑA³

La muerte se instituye asociada al arquetipo de la mujer fatal en este relato. La identificación con el símbolo de la araña se presenta de manera causal ya desde la mitología con la presencia de Aracne:

La joven se había granjeado una gran reputación en el arte de tejer y bordar (...) Su habilidad le valió la fama de ser discípula de Atenea (...) pero Aracne no quería deber su talento a nadie más que a sí misma y desafió a la diosa (...) Aracne, presa de desesperación, se ahorca. Atenea no deja que muera, y la transforma en araña, que seguirá hilando y tejiendo en el extremo de su hilo. (GRIMAL, 2006, p. 43)

La relación mujer araña y muerte se vincula desde la propia dualidad que presenta el arquetipo de mujer fatal, en posición adversa con el hombre víctima, sujeto de seducción, pero a su vez objeto causal del estereotipo. En el relato, la subjetividad de Mario, justifica la presencia de Delia en ese devenir animal y de alguna manera, la justifica y la construye. Ese construir al que hacemos referencia, denuncia en la visión de Irigaray aspectos falogocentristas occidentales, donde la dicotomía entre lo femenino y lo masculino se construye a modo de ficción. La norma establecida, el hombre como sujeto/subjetividad ante la realidad, tríada bajo amenaza (Héctor, Rolo y Mario), desplazan a la mujer y la condensan a su ínfima posición de sujeto paciente, mero constructo

domeñable: “lo femenino es lo desconocido en la ciencia (...), el fleco ciego del logocentrismo” (IRIGARAY, 1994, p. 149)

Si bien los personajes de Cortázar mantienen ciertos estereotipos sociales, existe en ellos un proceso de transformación, mutación, que los presenta como manifestantes de una opresión mayor. No sólo Delia se transforma en lo inesperado, de alguna manera se libera del escenario controlado por la norma. Este femenino que se asocia al control ejercido por la sociedad, genera inevitablemente ciertas dicotomías en el revelarse: cultura/naturaleza, ciudad/campo-selva, hombre-mujer, culpa-perdón, entre otras, y que originariamente sólo constituyen la relación macho/hembra. “Nunca aparece en estado puro, empíricamente constatada, sino envuelta en otras oposiciones pertinentes para la vida social, recargada semánticamente y reelaborada ideológicamente por su inserción en el sistema de representaciones”. (AMORÓS, 1985, p. 32)

Delia/Circe, es un performativo femenino, descrita desde la perspectiva de Mario “... (Era fina y rubia, demasiado lenta en sus gestos)...”. Su vestimenta era clara y suelta “... (Usaba vestidos claros con faldas de vuelo libre)...” dando cuenta además de ser blanca, de tocar el piano y de poseer agilidad en la preparación de licores y bombones. Posteriormente nos enfrentamos a su devenir insecto, le gustaba jugar con arañas... lentamente nos desplazamos en el trascurso del texto, desde la femineidad hacia la monstruosidad.

Otra dicotomía se manifiesta en la evolución psicológica de Delia, el *deber ser*, su obligatoriedad femenina que constituye su género, su rol, y el *no ser*, o *devenir insecto* que según Deleuze y Guattari, “...con el fin de huir, para encontrar una salida” (DELEUZE, GUATTARI, 1978, p. 25), a la prisión de lo femenino, construido por la subjetividad de Mario/masculino. Dicho control debe reforzarse, la verdad que oscurece a Delia, destructora de su performatividad, la cual devela el devenir monstruo que debe ser eliminado, preservándose la calma familia/sociedad/norma:

Sin darse cuenta, Mario juntaba pedazos de episodios, se descubría urdiendo explicaciones paralelas al ataque de los vecinos. Nunca

preguntó a Delia, esperaba vagamente algo de ella. A veces pensaba si Delia sabría exactamente lo que se murmuraba. Hasta los Mañara eran raros, con su manera de aludir a Rolo y a Héctor sin violencia, como si estuviesen de viaje. Delia callaba protegida por ese acuerdo precavido e incondicional. Cuando Mario se agregó, discreto como ellos, los tres cubrieron a Delia con una sombra fina y constante, casi transparente los martes o los jueves, más palpable y solícita de sábado a lunes. (CORTÁZAR, 1998, p. 33)

¿Es acaso este devenir araña-monstruo, la única forma de construir su propio aspecto? ¿Quién es Delia? Posiblemente exista en Mario y su muerte la libere. Dicha sumisión justifica la posibilidad de su existencia pero no alcanza, puesto que necesita reinventarse constantemente (tejer y destejer) y así como una viuda negra, procrear y alimentarse de su macho fecundante:

La araña en su tela es un símbolo del centro del mundo y en ese sentido es considerada en la India como Maya, la eterna tejedora del velo de las ilusiones; la destructividad del insecto no hace sino ratificar ese simbolismo de lo fenoménico. Por esta causa puede decir Schneider que las arañas, destruyendo y construyendo sin cesar, simbolizan la inversión continua a través de la que se mantiene en equilibrio la vida del cosmos-, así, pues, el simbolismo de la araña penetra profundamente en la vida humana para significar aquel *sacrificio continuo*... (CIRLOT, 2006, pp. 88-9)

INQUIETANTE SEDUCCIÓN

Otro aspecto de la *performance* que lleva a Delia a casi cometer su tercer crimen (o por lo menos a provocarlo), se encuentra en la seducción. Este *encanto*, asociado a la magia o hechicería en el imaginario colectivo, se define como la fascinación o atracción de una cosa o una persona que provoca su deseo o su afecto. Esta pasión, al entender de Iyonne Bordelois, remite a una intensidad del deseo, que una vez cometido su objetivo, provoca placer.

Le ofrecía el bombón como suplicando, pero Mario comprendió el deseo que poblaba su voz, ahora lo abarcaba con una claridad que no venía de la luna, ni siquiera de Delia. Puso el vaso de agua sobre el piano (no había bebido en la cocina) y sostuvo con dos dedos el bombón, con Delia a su lado esperando el veredicto, anhelosa la respiración, como si todo dependiera de eso, sin hablar pero urgiéndolo con el gesto, los ojos crecidos -o era la sombra de la sala-, oscilando apenas el cuerpo al jadear, porque ahora era casi un jadeo cuando Mario acercó el bombón a la boca, iba a morder, bajaba la mano y Delia gemía como si en medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada. (CORTÁZAR, 1998, p. 38)

El placer en Delia, los jadeos del triunfo, los gemidos que erotizan la escena y a su vez consumen en terror y asco el final, son el éxtasis para la mujer araña. El monstruo está por tejer su último círculo, la emancipación está cerca. La luna, que también se asocia a la araña, interviene en el clima de los amantes. Delia no disimula su placer:

...el deseo aparece como una forma de errancia o de carencia que delata la vulnerabilidad del deseante (...) En su célebre texto "Más allá del placer", Freud define al mismo como una tendencia al servicio de una función: la de despojar de excitaciones al aparato anímico. Esta tendencia, según él, participaría de una tendencia más universal, la de "regresar a la paz de lo inorgánico": "Las pulsiones vitales acarrear consigo estados de tensión cuya resolución es experimentada como placer. El principio de placer parece estar directamente al servicio de la pulsión de muerte" (BORDELOIS, 2006, p. 121)

Este placer, este devenir insecto, es frustrado por quien podríamos reconocer como el héroe-Mario, quien finalmente descubre, devela el acontecer perverso de su amante-viuda negra, salvando a otras posibles víctimas y a él mismo, instaurando la norma, controlando o devastando a la bestia.

...oía la respiración de los Mañara levantados, escondiéndose en el comedor para espiarlos, estaba seguro de que los Mañara habían oído y estaban ahí contra la puerta, en la sombra del comedor, oyendo cómo él hacía callar a Delia (...) Oía jadear a los Mañara, le dieron lástima por tantas cosas, por Delia misma, por dejársela otra vez y viva. Igual que Héctor y Rolo, se iban y se las dejaba (...) esperando que él —por fin alguno— hiciera callar a Delia que lloraba, hiciera cesar por fin el llanto de Delia. (CORTÁZAR, 1998, p. 39)

El monstruo, más allá de lo humano, ajeno a todo lo femenino, deconstruye sus posibilidades de existencia, nos recuerda indudablemente a Gregorio Samsa en similar relación familiar y social. Delia, tensiona la existencia de la dicotomía masculino/femenino, pero finalmente es atrapada en su propia telaraña de engaños. El triunfo de la humanidad sobre la monstruosidad se reconoce, ha vencido la civilización ante la barbarie, lo masculino sobre lo femenino. La norma se ha restituido.

El vínculo de lo femenino con lo animal ha sido tema recurrente en la literatura universal. Particularmente en Latinoamérica, esta asociación se conserva en el imaginario colectivo y se vincula con estrechez al realismo mágico. Animales como el ciempiés, la cucaracha, la hormiga, arañas y mariposas, configuran lo femenino y acarrear consigo aspectos morales, religiosos y espirituales. Donna Haraway, afirma que en el mundo occidental lo femenino siempre ha sido asociado con la naturaleza en un sentido metafórico. Tanto para la doxa como en el ámbito científico, lo femenino habita el estatus deficitario de lo natural. Llevando no sólo al feminismo cyborg⁴ a sus límites, sino también a las posibilidades de análisis del cuento, lo femenino no sólo se presenta como naturaleza, sino que adopta la corporalidad del enjambre. Lo femenino no es solamente la hembra humana en oposición del macho humano, sino también la propia oposición a la hembra simia, por ende animal, enfrentada también a lo femenino como insecto, post humano, inmerso en la animalidad opuesta a la mamífera.

Esta posibilidad del devenir araña, insecto, devenir minoritario, constituye el verdadero vacilar de lo fantástico. El lector descubre

en Delia la posibilidad de lo post-humano, post-generizado, que ha sido desinsectado por el orden patriarcal y dominante de Mario.

CONSIDERACIONES FINALES

Judith Butler⁵, en la segunda parte de su obra “Cuerpos que importan”, realiza un análisis de algunas escenas de *Passing* de Nella Larsen y refiere a la erotización que se genera en uno de los personajes que se hace pasar por lo que no es. Esta parte de su libro lleva precisamente el nombre “Hacerse pasar por lo que uno no es...” (BUTLER, 2008, p. 241 y sig.) donde sostiene que el poder de la seducción está constituido por la mutabilidad misma. El sueño de metamorfosis que significa cierta libertad y que nos recuerda en todo momento que los cánones, si bien constituyen los modelos ideales, no están sujetos a hermetismo y pueden ser violados o modificados, predispone una visión disidente de las estructuras sociales. Cortázar nos presenta en una novedosa fórmula posmoderna, la reivindicación de algunos postulados que en este trabajo hemos querido exponer, tratándose meramente de una visión particular, propensa de ser ampliada o revisada. Enfoque que no condiciona a la obra ni la acota en su devenir constante.

A característica essencial da tradição ficcional hispano-americana (...) a ênfase sobre a função referencial do discurso, a busca da transparência textual capaz de reproduzir, no universo da literatura, a realidade empírica de fora, vai aos poucos perdendo terreno diante do destaque dado à própria realidade do texto literário enquanto tal, que se traduzirá num novo modo de encarar a linguagem, numa renovação da técnica narrativa em uma maior abertura à imaginação. Estes aspectos gerais da renovação se concretizam numa intensa *poetização* do discurso narrativo, num adensamento de sua opacidade, da sua *literariedade*, que, no casos extremos, determinará a ruptura ou a dissolução dos gêneros, aspirando ao texto poético total, exatamente nos termos em que Cortázar, já em 1948, no seu ensaio “Notas sobre La novela contemporânea”, colocara a questão. (ARRIGUCCI, 1995, p. 117)

Asistimos entonces a un devenir de la nueva literatura, a una disidencia de las realidades empíricas. Cortázar nos invitó a jugar y aún transitamos sus laberintos, sin ánimo de hallar una salida. Hemos sido atrapados por el embrujo de su técnica, por la magia de sus personajes y por la provocación constante que transforma la realidad en un juego ficcional y a la ficción en artificio latente, capaz de armonizar con nuestros sentidos. Al igual que la cinta de Moebius, el lector no reconoce el punto de contacto entre los planos viables, pues ya no implican una posibilidad de disgregación.

...*Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate.*⁶

NOTAS

1 Remitimos aquí al Canto X de "La Odisea" de Homero, episodio donde Odiseo se encuentra con Circe. Nos parece interesante el uso del término "impulso" en la comparación citada, pues la Circe de Cortázar calmará los impulsos de Mario con dulces que finalmente son el principal motivo en el cuento.

2 Los subtítulos y sus abordajes: "**La vacilación**", "**La configuración performativa de lo femenino. Evolución psicológica y devenir araña**", "**Inquietante seducción**".

Bajo la supervisión de Augusto Obando Cid: Matrón, Licenciado en Educación, Magíster en Ciencias Sociales Aplicadas, Estudiante del Doctorado en Procesos Sociales y Políticos en Latinoamérica, UARCIS, Chile.

3 El término "Cyborg" es acuñado por Donna Haraway en su **Manifiesto para Cyborg**. De acuerdo con Haraway en su *Manifiesto*, "No hay nada acerca de ser hembra que una naturalmente a las mujeres. Ni siquiera existe tal estado como el de 'ser' hembra, que de por sí es una categoría altamente compleja construida en discursos científicos sexuales debatidos y otras prácticas sociales".

4 Una de las contribuciones trascendentes de Butler es su **teoría performativa del sexo** y la **sexualidad**. Tradicionalmente, el **construccionismo social** nos refería a la construcción del **género**, es decir, que las **categorías femenino y masculino**, o lo que es lo mismo, los roles de género son constructos sociales y no roles naturales. Pero Butler trasciende el género y afirma que el sexo y la sexualidad lejos de ser algo natural son, como el género, algo construido. Butler llega a esta conclusión basándose en las teorías de Foucault, Freud, Lacan y Derrida.

5 La referencia a la puerta del infierno de **La Divina Comedia**, que aquí se realiza a modo de cierre, pretende metafóricamente remitir a la imposibilidad de **salida** del universo cortazariano. De la misma forma que el personaje de "Continuidad de los parques" se reconoce al final como perteneciente a la ficción que lee, el lector de Cortázar ya no puede escapar de esta nueva visión integradora.



REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Ed. Bilingüe (3 volumes). Río de Janeiro: Editora 34, 2004.

AMORÓS, Celia. **Hacia una crítica de la razón patriarcal**. Madrid: Anthropos, 1985.

ARRIGUCCI, Davi JR.. **O escorpião encalacrado**. A poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1995.

BORDELOIS, Ivonne. **Etimología de la pasiones**. Buenos Aires: Ed. Libros del Zorzal, 2006.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**. Sobre los límites materiales y discursivos del "Sexo". Buenos Aires: Ed. Paidós, 2008.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Diccionario de Símbolos**. Madrid: Ed. Siruela, 2006.

CORTÁZAR, Julio. **Bestiario**. Ed. Espartakus. / Cuentos Completos / 1 (1945 - 1966), Madrid: Alfaguara, 1998.

CURUTCHET, Juan Carlos. **Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática**. Madrid: Ed. Nacional, 1972.

GENETTE, Gérard. Concepto operacional forjado por. Cf. sus estudios sobre el particular en **Palimpsestes**, París: Ed. Senil, 1981.

GRIMAL, Pierre. **Diccionario de Mitología Griega y Romana**, Buenos Aires: Ed. Paidós, 2006.

HARAWAY, Donna. **A Cyborg Manifiesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, in Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature**, New York: Routledge, 1991.

IRIGARAY, Luce. **Speculum de l'autre femme**, París, 1974/ *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Saltes, 1994.

PASSOS, Cleussa Rios P.. **O outro modo de mirar – uma leitura**

dos contos de Julio Cortázar. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

TODOROV, Tzvetan. **Introducción a la Literatura Fantástica**. México: editions du Seuil, 1981.

Profesor de Lengua española y Literatura Hispanoamericana, egresado del Centro Regional de Profesores de Salto (Uruguay). Investigador de las temáticas: Género, Sexualidad y Etnias, con estudios realizados en la Universidad de la República (Uruguay). Diplomado en Docencia Universitaria en la Universidad Iberoamericana de Ciencias y Tecnología (Santiago de Chile).