Telaraña de/mente: Una poética de la desmesura para interpretar el deseo femenino

Andrea Aquino
Instituto de Profesores Artigas, Uruguay

Recibido: 20/12/2019
Aceptado: 26/01/2020

Estás parada en el umbral
divina, furiosa, dispuesta a matar
una daga y una estrella del fondo del mar
vi tus lágrimas de dolor y de placer...
Buitres, "Carretera perdida"

Resumen
En el siguiente artículo proponemos explorar los tópicos del miedo y la locura femeninos en tres textos y, a su vez, compararlos entre sí a partir de la díada hombre-mujer. Hemos elegido autores y relatos rioplatenses del siglo XX en tres momentos históricos: desde la conocida Generación del 900 uruguaya, hasta fines de siglo. Consideramos, como una hipótesis de trabajo, que las diferencias en los vínculos entre los personajes responden a una crítica a la estructura mental predominante en el contexto de producción que establece los vínculos entre hombres y mujeres. Los textos son: "La meningitis y su sombra" (1917) del escritor uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937), "Las viejas fantasiosas" (1981) de la escritora argentina Elvira Orphée (1922-1918) y un relato erótico de la poeta uruguaya Marosa Di Giorgio (1932-2004), titulado "Camino de las pedrerías" (1997).

Palabras clave: locura, miedo, insólito, literatura rioplatense, araña.

Abstract
In the following article, we intend to explore the themes of fear and female madness found in three texts and, in turn, compare them with one other based on the man–woman dyad. We have chosen rioplatenses authors and stories from the 20th century, at different historic times: since the well-known 900 Uruguayan generation, to the end of the century. As a hypothesis, we consider that the differences between the characters response to a critique of the predominant mental structure in the context of production that stablishes the linkages between men and women. The texts are: "La meningitis y su sombra" (1917) by the Uruguayan writer Horacio Quiroga (1878 – 1937), "Las viejas fantasiosas" (1981) by the Argentine writer Elvira Orphée (1922 – 2018) and the erotic story "Camino de las prederías" (1997), by the Uruguayan poet Marosa di Giorgio (1932 – 2004).

Keywords: madness, fear, unusual, rioplatense literature, spider.

Desde fines de siglo XIX hasta nuestros días, hemos asistido a una sistemática revisión del estado de subalternidad femenina que ha caracterizado a la mayoría de las culturas. Son escasas las comunidades que, desde su tradición, mantienen una estructura social matriarcal o matrilineal como los musuo (ubicados en las provincias chinas de Yunna y Sichuan, cercanas al Tíbet), los minangkabau de Indonesia, la tribu de la aldea Umoja, los bribri (pueblos indígenas que viven en Costa Rica), o los akan (tribu dividida en dos clanes liderados por mujeres, en Ghana). Centrándonos en América, durante el siglo XX, múltiples esfuerzos por conseguir la equidad que permite el reconocimiento de derechos y un vínculo entre hombres y mujeres igualitario, han sido aplaudidos y resistidos en dosis semejantes. El feminismo se ha caracterizado por su heterogeneidad en cuanto a propuestas y herramientas en lo político, económico y cultural. Esto derivó en diferentes vertientes como: los estudios de género, los estudios LGBTIQ, los estudios de la mujer, los estudios del hombre, entre otros. Los trabajos

de Rita Segato y Judith Butler son referencias ineludibles en el campo de los estudios antropológicos que implica el constructo social de "género". Desde las problematizaciones que hacen estas dos autoras enfocamos este ensayo, en el cruce con las narrativas del miedo. En ese sentido, elegimos la metáfora de la "telaraña de/mente" para hacer visible cómo se ha atribuido a desvaríos o delirios las manifestaciones y argumentos de las mujeres que se valieron (y valen) de negociar o luchar contra los hombres para reclamar sus espacios. El presente trabajo pretende evidenciar esa valoración negativa en un doble sentido: monstruosidad y/o locura femenina. Así, recordemos otras imágenes análogas que, desde la cultura popular en el Río de la Plata, han sido utilizadas para las mujeres que lograron sus objetivos oponiéndose a viejas tradiciones de dominio masculino: viuda negra, araña peluda, araña de tapera (culona). En fin, las observaciones que tienden a juzgar y concluir desde una estructura de género binaria, han regulado la posición de cada sexo en una lógica también binaria de dominante/dominado. Nos proponemos leer los textos indicados anteriormente desde la problematización de esas tensiones. ¿Qué ocurre cuando quien debe ser sumiso y altruista se rebela? ¿Qué podemos inferir de las acciones de los personajes en relación con las contingencias? Tomaremos como cita regente, esta observación de Butler (2006):

> El género es el aparato a través del cual tiene lugar la producción y la normalización de lo masculino y lo femenino junto con las formas intersticiales homonales, cromosómicas, psíquicas y performáticas que el género asume. Asumir que el género implica única y exclusivamente la matriz de lo "masculino" y lo "femenino" es precisamente no comprender que la producción de la coherencia binaria es contingente, que tiene un coste, y que aquellas permutaciones del género que no cuadran con el binario forman parte del género tanto como su ejemplo más normativo. Fusionar la definición de género con su expresión normativa es reconsolidar, sin advertirlo, el poder que tiene la norma para limitar la definición del género. El género es el mecanismo a través del cual se producen y se naturalizan las nociones de lo masculino y lo femenino, pero el género bien podría ser el aparato a través del cual dichos términos se deconstruyen y se desnaturalizan (p.70).

Uruguay a comienzos de siglo XX, y para ser más precisos, Montevideo, se caracterizó por un impulso renovador que pretendía dejar atrás las heridas del proceso emancipatorio y los recientes enfrentamientos civiles que habían erosionado y polarizado a su sociedad. A modo de ejemplo, mencionaremos dos hechos que pusieron a Uruguay en la vanguardia: el voto femenino[1] y el divorcio por solicitud de la mujer[2]. Hubo voluntad política para repensar el lugar de la mujer en la sociedad moderna. Durante las dos presidencias de José Batlle y Ordóñez, hubo una modernización que le valió durante mucho tiempo la referencia de "la pequeña Suiza de América". Sin embargo, si bien es cierto que el proceso de industrialización y progreso sociocultural fue notorio, no podemos dejar de referir que el cosmopolitismo que la caracterizó tuvo contingencias. Desde fines de siglo XIX, la llegada de numerosos inmigrantes europeos y del interior del país, provocó que se formaran cinturones de pobreza. La complejidad de una ciudad, de un pequeño país que además confrontaba una clase patricia -con deseos de mostrar su alcurnia con el pobrerío de las afueras de la ciudad y la zona rural-, presentaba otras complicaciones. Dichas contingencias derivaron concomitantemente en esfuerzos por educar (disciplinar), porque cada uno debía saber ocupar el lugar que le correspondía. Para cultivarse y, en el mejor de los casos, destacarse, había que ir a Montevideo.

Primeros hilos, una vuelta

Casi desde su nacimiento, Horacio Quiroga (1878-1937) estuvo envuelto por un sino trágico[3], con los suicidios de su hija Eglé, y de su amigo Leopoldo Lugones poco después de su propio suicidio. Desde joven se dedicó al periodismo y a fomentar reuniones entre sus amigos para promover lecturas y lo que escribían. Vivió en Montevideo y fue referente de uno de los cenáculos literarios icónicos de la Generación del 900: *El consistorio del gay saber*. A pesar de tener un juicio favorable, luego de matar accidentalmente

1 En América del Sur, la mujer vota por primera vez el 3 de julio de 1927 en un pueblo en la confluencia de los departamentos de Durazno, Florida y Treinta y Tres (Uruguay). El pueblo se llama Cerro Chato y el local donde se realizó dicha votación, se ha convertido desde 1916 en patrimonio nacional.

2 La ley de divorcio por sola voluntad de la mujer fue promulgada en 1913. Una de las figuras emblemáticas que se amparó en ella fue la poeta Delmira Agustini, en 1914.

3 Ver Battala, J. (19 de febrero de 2018). *Todas las muertes de Horacio Quiroga:la vida trágica del gran cuentista rioplatense*. Infobae. Recuperado de https://www.infobae.com/america/cultura-america/2018/02/19/todas-las-muertes-de-horacio-quiroga-la-vida-tragica-del-gran-cuentista-rioplatense/

a su amigo Federico Ferrando decide irse de Uruguay y radicar en Buenos Aires. Posteriormente, deslumbrado en un viaje que hiciera junto a su amigo Lugones, adopta como residencia definitiva la selva de Misiones. Allí vivirá y fracasará con diferentes emprendimientos; escribirá cuentos y los reescribirá, hasta frustrarse por el progresivo olvido de su nombre en el ambiente literario bonaerense. En Misiones, crea un universo que fusiona las múltiples influencias que recibiera del Naturalismo y del Modernismo hispanoamericano; pero también estarán dejando huella en su narrativa sus escritores preferidos, Edgar Allan Poe y Rudyard Kipling. Para observar lo mencionado, recomendamos la lectura de sus libros *Cuentos de la selva* y *Cuentos para mis hijos*; estos ejemplares nacen de la necesidad de aprovechar ese entorno, su fauna y su flora, sus peligros y su fascinación, con motivo de entretener a sus hijos Eglé y Darío.

Por otra parte, referirse a la narrativa breve uruguaya es, antes que nada, recordar a Horacio Quiroga. Sus cuentos han permanecido ineludiblemente en el canon académico y logrado cautivar a lectores de distintas generaciones. Al respecto, tomemos como ejemplo la valoración de José Miguel Oviedo (2001):

> Pocos alcanzan la talla literaria de Horacio Quiroga: es indudablemente una de las grandes figuras de ese tiempo y sigue siéndolo ahora. Bastaría decir que es nuestro primer gran cuentista contemporáneo, un narrador con una lúcida conciencia de la especificidad y la trascendencia estética del género que cultiva (p.14).

En su reciente publicación acerca de lo insólito en el cuento uruguayo, Paolini (2019) lo considera como "un asiduo narrador de lo fantástico" (p.34), enfatizando la influencia de Edgar Allan Poe que llega al homenaje explícito en algunos de sus relatos. Paolini (2019) aclara, a su vez, que:

> Si bien Quiroga publicó casi toda su obra en Buenos Aires, y aunque varios historiadores de la literatura argentina -Noé Kitrik (1959; 1967) y David Viñas (1964), entre otros- le asignan un rol importante dentro de dicha literatura, el escritor salteño también está considerado como uno de los integrantes de la llamada Generación del 900 del Uruguay y está incluido en los principales diccionarios de autores uruguayos, así como de diversas historias literarias vernáculas (p.34).

Sin duda, uno de los libros que desde su publicación ha causado más atracción es *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917). En el mismo, Quiroga enfrenta a sus personajes a la muerte y más aún, a transitar el morir. El relato escogido para esta ocasión es, en apariencia, un desvío del conjunto, sobre todo por el desenlace: un final cerrado que se aparta del tono lúgubre que rodea los espacios ficcionales recurrentes en el resto de los cuentos pertenecientes al libro. En "La meningitis y su sombra" un hombre recupera un episodio dramático en el que la enfermedad que padece una muchacha lo involucra de manera insospechada. Así, el narrador apunta que:

> Es la cosa más extraordinaria que haya visto en mi vida. Metempsicosis, espiritismos, telepatías y demás absurdos del mundo interior, no son nada en comparación de éste, mi propio absurdo en que me veo envuelto. Es un pequeño asunto para volverse loco (Quiroga, 1995, p.134).

Desde que cayó enferma la muchacha "de diecinueve años, muy bella sin duda alguna" (Quiroga, 1995, p.138), como recordaría luego, solo repite su nombre entre suspiros, fiebre y sudor. El ingeniero Carlos Durán asistirá con estupor a las escenas delirantes de una mujer que lo reclama en forma pesadillezca. ¿Cómo reaccionar cuando toda la familia le pide que la acompañe en su delirio si apenas la conoce? El hombre cede a los pedidos de la familia y visita a la enferma. En repetidas oportunidades se piensa en la idea de la locura para tal situación: una muchacha en penumbras, con los ojos desmesuradamente abiertos gritando y suspirando por alguien quien apenas conoce. El personaje sintió la incomodidad desde el momento que la vio y lo recuerda con pavor, como podemos inferir en las insistentes referencias: las palabras que se repiten son "delirio" y "locura", precisamente. La presentación de la joven remite a la enfermedad, el muchacho no puede más que explicar por medio de la locura, esto es, la consecuencia de la meningitis, los extraños movimientos y balbuceos de ella. Por otra parte, la tensión aumenta porque no se evidencia mejora y la incertidumbre crece cuando no prevé en qué momento terminará el disparate en el que se ha vuelto inmerso. Como es tomada por una criatura enferma y que tal vez muera, la piedad y la compasión vulneran al hombre. El precario conocimiento sobre los efectos de la meningitis en el cerebro humano, en el momento que Quiroga escribió este cuento, habilitó ese manejo vacilante con respecto a los diagnósticos que la familia y el muchacho podían hacer. En ese tránsito por la enfermedad,

todo intento por explicarla era en vano. La dignidad de la muchacha estaba, de esta manera, custodiada y defendida puesto que sería una locura que, en su sano juicio, clamara deseosa por un desconocido.

> Lo primero que me chocó, aunque debía haberlo esperado, fue la penumbra del dormitorio. La madre y la hermana, de pie, me miraron fijamente, respondiendo con una corta inclinación de cabeza a la mía [...] Miré la cama, y vi, bajo la bolsa de hielo, dos ojos abiertos vueltos a mí (Quiroga, 1995, p.136).

La sinécdoque aquí nos permite visualizar y ahondar en esa lucha entre lo femenino y lo masculino puesto que los ojos abiertos desmesuradamente impactan al joven. Su resistencia a ser partícipe de la extraña situación de acompañar noche a noche a la joven fue cediendo terreno, incluso, arriesgamos a decir que ella (en su delirio real o fingido) fue envolviéndolo, conquistándolo. Aquí queremos puntualizar cómo, elípticamente, el hombre identifica la manipulación femenina y esa persuasión es peligrosa porque la joven es bella.

> Durante siete noches consecutivas –de once a una de la mañana, momento en que remitía la fiebre, y con ella el delirio– he permanecido al lado de María Elvira Funes, tan cerca como pueden estarlo dos amantes. Me ha tendido a veces su mano como la primera noche, y otras se ha preocupado de deletrear mi nombre, mirándome. Sé a ciencia cierta, pues, que me ama profundamente en ese estado, no ignorando tampoco que en sus momentos de lucidez no tiene la menor preocupación por mi existencia, presente o futura (Quiroga, 1995, p.140).

El hecho de que el ingeniero tuviera que ir hacia ella es un desvío; en ese sentido, no podemos desconocer el contexto y las rígidas normas de convivencia que pautaban una moral de dominación y subalternidad sin objeciones. La subversión de ese ritual de acercamiento, dejando de lado que tampoco alude o confiesa haberse sentido atraído por ella, provoca un esfuerzo de acomodación. Ahora bien, el miedo va *in crescendo* cuando ese ritual de visita se repite, siempre marcado por las advertencias médicas de que sus visitas son solo terapéuticas. El "galeno" le explicitó que no debía atribuir esas manifestaciones a otra cosa que no fuera el efecto del delirio

febril por la meningitis. Y, sin embargo, por momentos ella parecía lúcida y enamorada. Las reflexiones del personaje connotan desconcierto.

> –Y después... -murmuró apenas, cerrando los ojos con lentitud. Creo que tuvo una súbita fuga de ideas. Pero la luz, la insensata luz que extravía la mirada en los relámpagos de felicidad, inundó de nuevo sus ojos. Y esta vez oí bien claro, sentí claramente sobre mi rostro esta pregunta:
> –Y cuando sane y no tenga más delirio... ¿me querrás todavía?
> –¡Locura que se ha sentado a horcajadas sobre mi corazón! ¡Después! ¡Cuándo no tenga más delirio! (Quiroga, 1995, p.142).

Esta observación del personaje expone el juego de la muchacha y derrumba los diagnósticos médicos. Su preocupación por él revela después no solo sus pensamientos y deseos por el joven en momentos de lucidez, sino que pone en duda la dilatación de la enfermedad. ¿Desde cuándo ella es consciente de lo que ha sucedido en sus momentos de delirio? La imagen de María Elvira se adecua, entonces, a la clásica imagen de la *femme fatale* que Bornay (2004) define y caracteriza señalando a Salomé como la "joven y bella hija de Herodías [que] se perfila como aglutinadora de todas las características de la mujer que más adelante recibirá el apelativo de fatal" (p.113). Estas mujeres son peligrosas porque su belleza es atrapante y su inclinación al mal arrastra a los hombres por un camino de tentación y vicio. Bornay (2004) especifica que tienen una "*belleza disoluta, imperiosa y letal*" (p.116). La inocencia y candidez de María Elvira se vuelve turbia; en la confrontación de las siguientes citas vemos una interpretación posible para nuestra hipótesis de trabajo.

> En síntesis, podemos afirmar que en su aspecto físico ha de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones. En lo que concierne a sus más significativos rasgos psicológicos, destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal (Bornay, 2004, pp.114-115).

> Asimismo –y quizá debemos interpretarlo como un reflejo del miedo del hombre finisecular a la mujer nueva– en la mayoría

> de esta novelística se produce una inversión de los papeles tradicionalmente asignados a uno y otro sexo: Don Juan se convierte en doña Juana, es decir, el hombre se somete y la mujer domina (Bornay, 2004, p.125).

Por otra parte, la penumbra es lo que hace que resalten esos ojos abiertos. El contraste por la desmesura es, también, un rasgo a destacar. Recordemos que, culturalmente, los ojos han sido considerados un portal en el individuo. Repasando lo que Chevalier y Gheerbrant (2007) indican para el símbolo del ojo, un par de ideas son adecuadas para interpretar la elección del autor al presentar a la muchacha de esa manera. Ella era todo ojos, abiertos desmesuradamente y envueltos en penumbras.

> El ojo, órgano de la percepción sensible, es naturalmente y casi universalmente símbolo de la percepción intelectual. Conviene considerar sucesivamente el ojo físico en su función de recepción de la luz; el ojo frontal (el tercer ojo de Shiva); y por último el ojo del corazón, la luz espiritual, que reciben uno y otro. [...] El ojo humano como símbolo de conocimiento, de percepción sobrenatural, posee a veces asombrosas particularidades [...] La abertura de los ojos es un rito de abertura del conocimiento, un rito de iniciación (Chavelier y Gheerbrant, 2007, pp.770-771).

La mujer clava sus ojos en él y el delirio es un doble rito de iniciación. Para el muchacho, como para el resto (los médicos y la familia), la meningitis es una enfermedad casi desconocida en cuanto a los efectos que provocaba en el cerebro de los afectados. Fiebre, sudor, balbuceos, incoherencias y disparates de todo orden. “La enferma, por su parte, arrancaba a veces sus ojos de los míos y recorría con dura inquietud los rostros presentes uno tras otro, sin reconocerlos, para dejar caer otra vez su mirada sobre mí, confiada en profunda felicidad” (Quiroga, 1995, p.136), recordaba el hombre. Ese estrabismo de la mujer y su rechazo por la situación lo hacen añorar el fin de esa situación. Mencionamos que es un doble rito, el de esa extraña terapia médica (seguirle la corriente a la mujer que entró en ese delirio), en primer lugar; y, derivado de ese, comienza otro ritual, el amoroso. En este punto, podemos auxiliarnos de los planteos que realiza Víctor Turner al referir la secuencia y características del rito de pasaje que presenta Van Gennep.

Este los identificó como "ritos que acompañan todo cambio de lugar, estado, posición social y edad" (Turner, 1969, p.101). Ahora bien, Turner (1969) señala lo siguiente:

> Para indicar el contraste entre "estado" y "transición", empleo el término "estado" para referirme a todas sus otras acepciones; es un concepto más global que status o "cargo" y designa cualquier tipo de condición estable o recurrente culturalmente reconocida. Van Gannep (1960) ha demostrado que todos los ritos de paso o "transición" se caracterizan por tres fases, a saber: separación, margen (o limen, que en latín quiere decir "umbral") y agregación. La primera fase (de separación) comprende la conducta simbólica por la que se expresa la separación del individuo o grupo, bien sea de un punto anterior fijo en la estructura social de un conjunto de condiciones culturales (un "estado") o de ambos; durante el período "liminal" intermedio, las características del sujeto ritual (el "pasajero") son ambiguas, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero, y en la tercera fase (reagregación o reincorporación) se consuma el paso. El sujeto ritual, ya sea individual o colectivo se halla de nuevo en un estado relativamente estable (p.102).

Podemos señalar que el personaje transita ese pasaje de un estado al otro puesto que al comienzo del cuento refiere a la tranquilidad de saberse un joven de provecho en una situación económica, social y académica codiciada. Su soltería y el aprecio de sus amigos y vecinos validan ese estado que se ve alterado por la muchacha enferma que en sus delirios clama por él. El desenlace del cuento también refiere a una estabilidad que llamaremos "de latencia" por su relatividad y por algunos aspectos que analizaremos más adelante.

Volviendo a pensar en el impacto del contexto en la situación narrada, parece también algo disparatado, temerario, que sea ella la que provocara el acercamiento. Barrán (1989) señala que:

> La atracción y el miedo masculinos generaron la misoginia. El clero católico, obsesionado por su propia castidad, fue el

> primero en sentirla y alimentarla. El derecho canónico no consideraba a la mujer, como sí al hombre, una imagen de Dios; por eso la "humildad" acto de subordinación feudal, le era impuesto particularmente a ella (p.170).

La muchacha es presentada como si fuese una posesa, si bien reconoce que no ha perdido su belleza original, esa obsesión la envuelve en un aura espeluznante. En principio, son meras reflexiones, devaneos que construyen memorias en el hombre sorprendido por el desvarío de toda una familia. No obstante, el ingeniero ha organizado todos los hechos porque quiso dejar registro (literario) de su extraña experiencia ya que esa mujer casi desconocida revela en medio de su padecimiento, una carga de deseos que es poco conveniente para él. En cierta forma, sus registros son un aval para su dignidad. Barrán (1989) también explica que:

> El hombre "civilizado" amaba, deseaba y temía a la mujer (y necesitaba, entonces, dominarla), porque ella podía convertirse en un poder alterno dentro de la familia y aun fuera de ella; en la vida política, votando; en la económica, poseyendo y compitiendo con él por los empleos; porque, esposa o amante, conocía toda la intimidad de su dueño, desde el estado de sus finanzas hasta sus debilidades y fracasos más secretos, y era así el talón de Aquiles del burgués seguro y dominante (p.173).

¿Qué más terrorífico para un burgués, profesional y con condición ascendente que una mujer lo someta a una parodia como esta? Ella es todo deseo, esta falta de límites es percibida desde una óptica heteronormativa, puesto que las referencias connotan que los personajes pertenecen a familias de clase media alta o patricias. De esta manera, no queremos dejar de señalar la tendencia conservadora que caracterizó a estas familias, por eso, el personaje siente la ambivalencia de la situación. El ritual continúa hasta que remite la fiebre; pero ha operado cambios en él. Poco a poco la mujer pudo cambiar los balbuceos por palabras e incluso diálogos, así, comienzan las dudas con respecto a la enfermedad o a la evolución de la misma. El hombre siente por María Elvira Funes una preocupación, un interés que dista mucho de la compasión inicial; pero, a su vez, teme haber sido manipulado. En efecto, si sus sospechas son ciertas, esta joven lo ha envuelto en su telaraña, ella obtuvo el poder y se valió del delirio para manejar la situación. El miedo

de tener que lidiar con esa fuerza, con ese ser astuto, lo acomete un par de veces; recordemos lo que anteriormente tomábamos de los planteos de Turner y Bornay para comprender ese aspecto de introducir al individuo en un juego de ambigüedades que lo sacará de su estado inicial. Sumémosle a esto un agravante para él, su vulnerabilidad frente a la astucia de una mente femenina enferma. ¿Enferma? ¿Acaso es eso lo que más lo intimida o que esté jugando con él en pleno uso de sus facultades (arácnidas)?

> –Y cuando sane y no tenga más delirio... ¿me querrás todavía?
> –¡Locura que se ha sentado a horcajadas sobre mi corazón! ¡Después! ¡Cuando no tenga más delirio!
> –Pero, ¿estamos todos locos en la casa, o había allí proyectado, fuera de mí mismo, un eco a mi incesante angustia del después? (Quiroga, 1995, p.143)

El desenlace del cuento puede parecer, a *priori*, una debilidad. Un cierre de cuento de hadas donde el muchacho termina casándose con la joven. No obstante, desde el enfoque que elegimos, queremos reparar en la *diabolización* de lo femenino (Barrán, 1989). Ese final aparentemente feliz esconde la más temible alteración del orden, puesto que el ingeniero desconfía de la muchacha y no cesa de interrogarla al respecto; en el recuerdo de esa última noche de meningitis ella hablaba con una lucidez extraña.

La influencia de Edgar Allan Poe en la narrativa quiroguiana no es solo cuestión de admiración, hay una alineación de carácter y una empatía que nace de análogas experiencias negativas en la vida, lo que Paolini (2019) señalaba como homenaje explícito. Ese nuevo estatuto realista establecido por el autor de "El cuervo", como alude Lovecraft (2017), puede percibirse en los cuentos del escritor uruguayo. Por tanto, consideramos que ese final puede entenderse como un gesto *naif*, sin embargo, y por medio de este, se crea una atmósfera iridiscente que vuelve más turbio el vínculo. Así, esa mujer que parece débil es estratega y lo envuelve en cada abrazo. Se alteraría, o mejor dicho, se ampliaría esa percepción estructural, reguladora de quién es menor o débil.

> En este momento María Elvira se interrumpe para decirme que la última línea escrita no es verdad: mi narración no solo está bien, muy bien. Y como argumento irrefutable, me echa

> los brazos al cuello y me mira, no sé si a mucho más de cinco centímetros. (Quiroga, 1995, p.155)

Es una escena doméstico-literaria de una joven pareja. En el clímax del cuento la tensión se revela a través de la dosificación de los recuerdos del ingeniero, puesto que lo que refería podría tener más de una interpretación: él huyendo hacia Norteamérica; ella, muerta por la meningitis. La ambigüedad de la reconstrucción literaria del hecho genera una intriga que decae abruptamente con ese final ¿feliz? Bueno, si bien están juntos, sería el comienzo de una puja por el poder. El hecho de juzgar la narración queda como registro de los hechos. Esta mujer tiene un rasgo que difiere de lo que tradicionalmente se le asignan a las mujeres, como señala Segato (2016) en la siguiente cita:

> La intervención colonial, del pasado y del presente, en lo que he llamado el "mundo-aldea" (Segato, 2015a; 2015b) ha terminado por minorizar todo lo que respecta a las mujeres. El término minorización hace referencia a la representación y a la posición de las mujeres en el pensamiento social; minorizar alude aquí a tratar a la mujer como "menor" y también a arrinconar sus temas al ámbito de lo íntimo, de lo privado, y, en especial, de lo particular, como "tema de minorías" y, en consecuencia, como tema "minoritario" (p.91).

La muchacha escruta lo que él escribe, protesta, increpa y corrige. Luego, amorosamente lo envuelve en sus brazos y lo mira a los ojos. ¿Qué más temible que una mujer así de desafiante? Entre risitas infantiles y mimos lo envuelve en su telaraña.

Mujeres: artesanas, arañas

Los otros textos elegidos representan voces femeninas que también abordan la seducción femenina. Mientras Orphée (1981) elabora una secuencia de vulnerabilidad masculina y astucia, Di Giorgio (1997) solo presentará la perspectiva de lo femenino arácnido como sujeto deseante. En el cuento "Las viejas fantasiosas" los muchachos que han quedado en la pensión, podría decirse huérfanos porque doña Eulogia falleció, toman contacto

con unas ancianas artesanas. Las mujeres crean muebles de ensueño y así lo publicitan. Lo insólito, como conceptualizan Benítez (2019) y Paolini (2019), surge cuando al ir a ver esos muebles (que, por otra parte, están en la parte más alejada de la ciudad) los jóvenes quedan atrapados en una red de explicaciones de estas ancianas, acerca de por qué debían quedarse a dormir allí. Las descripciones de los muebles, camas, sobretodos, es de una extravagancia que genera suspicacias desde el primer momento:

> Las ancianas en procesión los llevaron por la casa de inacabables piezas, y en una les mostraron una columna de alabastro torneado, tan alta que casi permitía no agacharse a mirar bajo la plataforma o cama que sostenía. Esa plataforma era transparente, vaya a saber hecha de qué. Sin que ellos se dieran cuenta cómo, seguro por una escalera también transparente en la cabecera, la anciana más elegante subió y se extendió sobre la cama. Las otras encendieron luces desde abajo y todos pudieron ver a través (¿de la opalina transparente? ¿el agua encerrada en vidrio blando?) la silueta de un cuerpo enrojecido, como cuando se pone la mano ante la luz y se ve el color de la sangre (Orphée, 1990, p.66).

Consideramos que esta es una de las imágenes que proyectan un espectáculo para los muchachos. Estas ancianas extrañas (porque se parecen entre sí y actúan en forma semejante, mimetizadas) han creado los muebles que ellos soñaban. La descripción de la silueta enrojecida es muy sugerente, porque está acostada en esa plataforma de ese material extraño que parece vidrio blando y su cuerpo queda iluminado.

Las mujeres harán que los muchachos se queden, y para ello utilizarán dos estrategias: el deslumbramiento por los muebles exóticos que les iban mostrando, por una parte, y el efecto de los licores que les traía la nostalgia de doña Eulogia, por otra. Cada cama era más extravagante que la otra, los materiales utilizados en ellas se tornaban menos convencionales: "En forma de cama pero hechas con cosas que a la gente no se le ocurren: caparazones de tortuga laqueada, cuerno brillante, algo como caramelo de miel, que ni ellos supieron adivinar qué era ni las viejas confesar. Perdieron las ganas de irse" (Orphée, 1990, p.67). Aunque esta cita bien podría ser el final del cuento, la autora optó por un desenlace que remite al mito del eterno retorno. Los dos empleados de correo lograron escapar de las redes de esas ancianas.

Escaparon de sus licorcitos y de las camas exóticas cuando descubrieron que estas mujeres ensayaban combinar animales y cruzarlos con humanos. Esas brujas o hechiceras experimentaban y los habían hecho caer en la trampa con la publicidad de los muebles de ensueño. El susto hizo que se despertaran y salieran corriendo: "llegaron exhautos y sin un centavo a la casa de doña Eulogia" (Orphée, 1990, p.70). No contaron todo lo que habían vivido y esa referencia del narrador es una lúcida estrategia de Orphée; porque, aunque pudieron escapar, no volvieron iguales. Perdieron su trabajo en el Correo pero se volvieron artesanos. La experiencia con las ancianas los transformó porque los muebles que hicieron en poco tiempo eran "solo para personas muy elegidas" (Orphée, 1990, p.70). Las mujeres manipulan a los jóvenes, procuran adormecerlos y hacer que se queden allí indefinidamente. La sensualidad con la que son presentadas las camas (cada vez más exóticas, fascinantes) es un recurso arácnido. Ellas los aturden con sus construcciones pero no logran retenerlos por mucho tiempo y, paradójicamente, salen fortalecidos de la situación. En este texto, la secuencia pasa de imágenes oníricas seductoras a pesadillescas. En este caso, parece predominar, tanto en Eulogia como en las hermanas, la experiencia femenina. Hay una confrontación de candidez masculina con astucia femenina que mejora con los años.

En cuanto al tercer texto que hemos elegido para explorar la imagen del deseo femenino presentada en clave de desmesura, "Camino de las pedrerías" fue publicado a fines del siglo XX. Su exotismo y ambigüedad se perciben desde las primeras líneas. Es un texto híbrido, una prosa poética donde una voz narra poéticamente un episodio enrarecido por la idea de una metamorfosis.

> La primera vez que salí a la noche, había luna, una oscura luna. Las hojas parecía iban a ser verdes y quedaban negras. En un soplo dejé la ropa y alcancé una rama. De mí surgió el primer hilo y lo utilicé. Empecé empecinadamente a hacer la red. Era una red grande, de varias vueltas, que yo sujetaba bien (Di Giorgio, 1997, p.30).

Nuevamente es pertinente aquí recurrir a los planteos de Chevalier y Gheerbrant (2007) con respecto al símbolo de la araña. La distorsión de la realidad se percibe desde ese punto indefinido de la voz. Si es una mujer, es un hecho fantástico que de ella salgan hilos y teja una red, y, si es una

araña, es también un hecho insólito que tenga un pensamiento complejo y se exprese con un lenguaje poetizado. Lo mismo podríamos decir con respecto a su desnudez y a la referencia imprecisa de una noche que tiene una luna oscura. En esa atmósfera nocturna propicia para la confesión, este "ser" habla cargado de deseos, materializado en la explicitación hiperbólica de querer copular machos y, también, en las imágenes más sugerentes como a la autoficción del cambio de piel. Todo se agranda en la reconstrucción porque es una evocación de ese creador satisfecho. Al investigar diversas culturas, Chevalier y Gheerbrant (2007) definen que:

> La araña desempeña un papel demiúrgico para numerosas poblaciones. [...] Epifanía lunar, artesana de la tela del mundo, la araña es dueña del destino; lo teje y lo conoce. Esto explica su función adivinadora universalmente reconocida: detenta los secretos del pasado y del porvenir. [...]
> Si bien la araña significa tejeduría, evoca en efecto la fragilidad de la obra terrenal y su dependencia respecto del tejedor. La creación cosmogónica se simboliza por el acto de la tejeduría, ahora bien, ésta supone un tejedor que permanezca continuamente con su obra, la cual depende de él y está continuamente obrada por él (pp.116-117).

Este ser describe sus acciones de arácnido pero, por momentos, vacila o promueve la vacilación. "A ratos me ponía en su centro, o me iba al gajo, con miedo, como si oyese pasos en el jardín" (Di Giorgio, 1997, p.30), porque la noche envuelve su hacer y permanece condicionado también por su pensamiento. Como su recuerdo, su actuar remite a una vida humana y, al parecer, atada a un conflicto, porque el miedo de ser descubierta es también el develamiento de la transformación. Luego pasará de una descripción a la confesión de su deseo: "Miré, pidiendo llegase un arácnido. Uno, macho. (Yo tenía ya muchos deseos de copular) Y que me ayudase a asegurar la red" (Di Giorgio, 1997, p.30). Vemos en esta secuencia una pérdida del pudor, antítesis de ese temor que enunciaba apenas un instante previo. Su expresión transmite bestialidad, movida por un impulso primitivo que se evidencia en la elección del término "copular". Una araña, queda cada vez menos de la mujer que hubo. La metamorfosis se encuentra en un estadio avanzado del proceso. Esa bestialidad con respecto a la explicitación desmesurada de copular con el macho se alinea con ese resquemor hacia la otra. Ella es diferente ahora y, por lo tanto, la otra mujer ya es una adversaria.

> Yo estaba escondida en el gajo. Pero, ella, igual, me miraba. Estaba oscuro, pero sabía que me miraba. Tuve miedo de que rompiese la red. Se veía que estaba enojada. Yo no podía aparecer y ahuyentarla porque era como reconocer que yo era yo y había hecho la red (Di Giorgio, 1997, p.30).

En efecto, ese evitar reconocer qué es ahora, habilita la primera lectura de una metamorfosis que nos recuerda al Gregorio Samsa kafquiano. Desde que comienza a describirse y a contar, ya no es lo que era, perdió su humanidad física y lo que le queda es pensamiento y lenguaje. En ese devaneo que es meditación de su situación actual y recuerdo (vago, impreciso) de lo que era, teje una experiencia de goce. Este ser no sufre su transformación, la disfruta porque le permite observar y crear desde una nueva dimensión.

> La novia de mi primo miró mi ropa de organdí que había quedado en el suelo. Y se empezó a reír. Se iba despacio y ligero. Se borroneaba. Caminó leguas a pie. Y antes de desaparecer allá remotamente, vi su rostro, nítido, de tamaño natural, como si estuviera ahí (Di Giorgio, 1997, p.31)

La oscilación entre la imagen de araña y mujer provoca el error interpretativo en el otro personaje. ¿Cómo iba a imaginar la novia del primo que el vestido en el suelo era parte del proceso de transformación en araña? La pérdida de una piel de mujer deviene en su conversión a tejedora nocturna, creadora de red, ser deseante de copular machos. En eso, al menos, la novia de su primo no se habría equivocado tanto. El instante de la metamorfosis es la imagen que se crea por la elipsis. Marosa ha tejido con astucia este texto de modo que hablando poco, su narradora dice mucho. El manejo de los silencios, la atmósfera nocturna que vuelve difícil distinguir las cosas. Todo está al servicio para presentar con un lenguaje sofisticado la dicotomía mujer-araña. Pero está sola, parece huérfana incluso. Esto nos recuerda un trabajo realizado por Veljacic (2018) donde explora precisamente cómo Marosa di Giorgio describe y analiza un bestiario de E.w. Cooke, *A propósito de los animales grotescos* (1999). En una de las figuras de Cooke, aparece un murciélago felino y se refiere a la manera en que di Giorgio ve los "ojos de niña parida sin madre" (Veljacic, 2018, p.102). Observamos cómo esas imágenes ambiguas se repiten en la poética de Marosa. Agrega, entonces, Veljacic (2018):

> En *Diamelas a Clementina Médici* (2000), dice sentirse "huérfana" (628) por la muerte reciente de su madre. En este 1999 proyecta ese sentimiento de orfandad en los ojos de la niña de este animal grotesco, de sexo ambiguo (...) La ambigüedad está también en las distintas hipótesis en torno al acto sexual: violación o deseo, fecundación o aborto, conocimiento de la maternidad (huevo o feto) o de la poesía. Reelaboraciones del mito de Zeus y Leda en la complejidad de las lecturas intertextu metamórficas que se proyectan con el animal grotesco (p.102).

En síntesis, en el texto que hemos trabajado, podemos percibir cómo esas ideas ya estaban presentes aun antes de la muerte de la madre de la poetisa. Una mujer convertida en araña que solo es instante, acto creador de la red y, fuera de ello, deseo y aversión a lo que ya no es.

Entonces, cabe preguntarnos: ¿Qué une a estos tres relatos, más allá de la referencia aludida a su origen rioplatense? Vemos modos de vinculación que, a lo largo del siglo, son recurrentes. Mujeres que actúan estratégicamente para manipular desde su lugar de subalternidad, surgiendo entonces la imagen diabolizada, bestial de las mismas. Brujas, arañas, locas delirantes que quieren alterar el orden y poseer ellas al hombre. En los tres vemos el juego amoroso como esa lucha, sea esta, explícita o metafórica. En el relato de Quiroga, el ingeniero cede a la presión y su empática compasión se transforma en sumisión. Por otra parte, el texto de Orphée también pone de manifiesto esa vulnerabilidad de los protagonistas que quedan atrapados en las telas de araña de las mujeres, de doña Eulogia, primero, y de las viejas fantasiosas, después. En último término, la voz de la narradora que propone Marosa alude ambiguamente su conversión metamórfica. ¿Se trata de una mujer que se vuelve araña o de una araña que piensa como mujer? Aquí podemos recurrir a la idea de umbral que refirió Hebert Benítez (2019), quien explica que lo insólito no es una categoría exclusiva de lo fantástico y, por otra parte, como no deprime, la mímesis realista es posible. En este aspecto lo consideramos alineado a lo que ya señalaba Cortázar (2013): "La fantasía, lo fantástico, lo imaginable que yo amo y con lo cual he tratado de hacer mi obra es todo lo que en el fondo sirve para proyectar con más claridad y con más fuerza la realidad que nos rodea" (p.108).

Para finalizar, el juego de puntos de vista nos lleva a identificar, como si de una telaraña se tratase, que en el primer texto un hombre (Horacio Quiroga) escribe un cuento donde un hombre narra la experiencia de ser deseado por una mujer enferma de meningitis; en el segundo, una mujer (Elvira Orphée) utiliza un punto de vista extradiegético para narrar una experiencia "extraña, enrarecida" de dos jóvenes empleados de correo de un pueblo, en manos de mujeres. En última instancia, otra mujer (Marosa di Giorgio) opta por una voz femenina en primera persona donde todo se vuelve ambiguo, como señalamos, y cargado de erotismo. En efecto, consideramos que, cada uno en su contexto, es una respuesta a la capacidad femenina de tejer, de manejarse desde su posición como ser subalterno con cautela y estrategia. Optamos por la imagen de la telaraña puesto que la araña, como símbolo, connota pulsión, deseo y también, en su desmesura, se torna insólita cuando por medio del lenguaje piensa y se piensa en relación con los demás. Lo dicho es explícito en el texto de Di Giorgio. En los personajes femeninos de los cuentos abordados, la actitud y la belleza turbia fascinan a los otros; la perversidad va contaminándolo todo. Estas *femmes fatales* se valen de la palabra, la demostración de lo que son capaces o de la desnudez, para tejer la telaraña en la que atraparán a sus víctimas, porque en eso radica su atractivo, son peligrosas e inquietantes. Así, en estos textos, se denuncia una mirada "masculina" que pretende ser omnímoda (aunque el ojo sea de mujer), que percibe desmesurados los deseos femeninos (sin regulación), y en la obsesión se advierten como desvíos o antinaturales, por lo tanto, insólitos. La ambigüedad ha sido la herramienta que tanto Quiroga, como Orpheé y Di Giorgio, utilizaron para tejer en sus textos la pulsión de estas mujeres desaforadas que interpelan el binarismo mal entendido del constructo "género".

Referencias

Barrán, J. P. (1989). *Historia de la sensibilidad: El disciplinamiento*, Tomo II. Montevideo, Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental.

Benítez, H. (Noviembre de 2019). Dos umbrales ante lo fantástico: Felisberto Hernández y Mario Levrero. En GILFU (Presidencia), *Homenaje a 210 años del nacimiento de Edgar Allan Poe y 120 de Jorge Luis Borges, y en conmemoración de los 70 años de las publicaciones de '1984' de George Orwell y 'Las Hortensias' de Felisberto Hernández, y 40 años de 'París' de Mario Levrero*. Conferencia llevada a cabo en el IV Coloquio Internacional de Literatura Fantástica, Montevideo, Uruguay.

Bornay, E. (2004). *Las hijas de Lilith*. Madrid, España: Cátedra.

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona, España: Paidós.

Cortázar, J. (2013 [1980]). *Julio Cortázar. Clases de Literatura. Berkeley*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Herder.

Di Giorgio, M. (1997). *Camino de las pedrerías. Relatos eróticos*. Montevideo, Uruguay: Planeta.

Lovecraft, H. P. (2017 [1927]). *El terror en la literatura.*. Barcelona, España: Planeta.

Quiroga, H. (1995 [1917]). La meningitis y su sombra. En *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Barcelona, España: Edicomunicación.

Orphée, E. (1990 [1981]). Las viejas fantasiosas. En W. Rela y D. William (Eds.), *Antología del cuento hispanoamericano* 1973-1988. Montevideo, Uruguay: Ediciones de la Plaza.

Oviedo, J. M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo III. Madrid, España: Alianza Editorial.

Paolini, C. (2019). *Proyecciones de lo insólito. Lo fantástico en el cuento uruguayo del medio siglo* XX. Montevideo, Uruguay: Editorial Banda Oriental.

Segato, R. (2016). Patriarcado: Del borde al centro. Disciplinamiento, territorialidad y crueldad en la fase apocalíptica del capital. La historia de la esfera pública es la historia del patriarcado. En *La guerra contra las mujeres* (pp. 91-107). Madrid, España: Traficantes de Sueños.

Turner, V. W. (1969). *El proceso ritual*. Nueva York, EE. UU.: Taurus

Veljacic, A. K. (2018). Bestiario iluminado por Marosa di Giorgio. *[SIC]*, 8(20), 96-104.