

**EL CAMINO ÓRFICO EN LA
LITERATURA ARGENTINA.
TEXTO E INTERTEXTO EN J.
CORTÁZAR Y H.
CONSTANTINI.**

Patricia Salzman - Eleonora Tola
(Universidad de Buenos
Aires - Argentina)

Dice Octavio Paz que "...la obra de arte nos deja entrever, por un instante, el allá en el aquí, el siempre en el ahora..."¹

Al enfrentarnos a la propuesta de leer los clásicos en relación con la producción textual latinoamericana, nos vemos ante un *allá*, el mito de Orfeo en las versiones que presentan Virgilio² y Ovidio,³ y un *aquí* constituido por el tratamiento del mito en la literatura latinoamericana y en particular en la literatura argentina.

Trataremos entonces con dos mundos literarios apuntando a la dimensión dialógica⁴ que existe entre ellos. Creemos que este análisis

¹ Octavio Paz, "Pintado en México", El País, Madrid, 7 noviembre, pág. 21, 1983, en Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso, Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985.

² P. Vergili Maronis, Georgicon IV, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R.A. MYNORS, OXONII E TYPOGRAPHEI CLARENDONIANO, MCMLXIX.

³ Ovide, *Les Méthamorphoses*, Texte établi et traduit par George LaFaye, 2^a ed., Paris, Les Belles Lettres, 1957.

⁴ Cf. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Editorial Crítica, Barcelona, 1985.

debe enmarcarse dentro del terreno de la comparatística⁵ cuyo objetivo es la superación del nacionalismo cultural en vistas del estudio de conjuntos supranacionales⁶. En este sentido, dentro de los modelos de supranacionalidad que Claudio Guillén⁷ plantea, tomaremos el denominado modelo "A" en el que se incluyen las relaciones temáticas pertenecientes a distintos ámbitos nacionales. De este modo, abordaremos el mito de Orfeo en tanto tema supranacional.

A su vez, dentro del campo de la literatura comparada, consideraremos diversos aspectos pertinentes a nuestro enfoque:

a) *Eje espacial: Tensión entre lo local y lo universal*: En los textos que analizaremos, la cuestión órfica en tanto universal tendrá por marco elementos locales alrededor de los cuales se articulan los distintos relatos literarios, tal como lo observaremos más adelante.

b) *Eje temporal: Entrecruzamiento entre un ayer, un siempre y un ahora*: En el ayer se enmarcan las *Geórgicas* de Virgilio y las *Metamorfosis* de Ovidio; el tema de Orfeo es un siempre metatemporal⁸, y el ahora es el marco de producción de los textos argentinos a tratar, en los cuales se entabla una relación dialógica entre estas tres instancias.

c) *Textos e Intertextos*: Nuestra perspectiva al abordar los textos argentinos no será la de considerar los cuentos como textos unívocos, sino como heterotextos⁹. Al respecto, Julia Kristeva¹⁰ afirma que "...todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otros textos..." y Roland Barthes¹¹

⁵ Se entiende comparatística como equivalente a literatura comparada. Cf. Claudio Guillén, op. cit., pág. 32 y ss.

⁶ Cf. Claudio Guillén, op. cit., pág. 30 y ss.

⁷ Cf. Claudio Guillén, op. cit., cap. X, pág. 93 y ss.

⁸ Por metatemporal entendemos cualquier hecho cuya existencia trascienda un determinado momento histórico o una circunstancia temporal.

⁹ Cf. Claudio Guillén, op. cit., pág. 311 y ss.

¹⁰ Julia Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, Critique, 1967. Cf. Claudio Guillén, op. cit.

sostiene que "*Todo texto es un intertexto...*" dado que "... otros textos están presentes en él, a niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y los de la cultura envolvente; todo texto es un tejido nuevo de citas pretéritas..."

A partir de esos elementos se desprende la idea de polifonía¹², y desde este punto de vista analizaremos dos relatos contemporáneos que pertenecen a la producción argentina del siglo XX: *Háblenme de Funes* de Humberto Costantini¹³ y *Las ménades* de Julio Cortázar¹⁴. Estos textos polifónicos serán entendidos como cruce de voces diversas.

Hemos preferido el concepto de intertextualidad a las nociones de fuente o de influencia, puesto que éstas últimas connotan relaciones de autoridad entre los autores¹⁵. En este sentido, consideraremos el legado clásico como una de las tantas voces que atraviesan las mencionadas producciones argentinas.

La Figura de Orfeo:

Orfeo ha sido siempre una figura compleja y multifacética de la cual cada época ha tomado un aspecto diferente. En la Grecia arcaica es no sólo un mago con poderes de encantamiento sino también un maestro religioso y un profeta. En el siglo V se destaca la fuerza persuasiva de su discurso y en época helenística se acentúa fundamentalmente su poder civilizador¹⁶. Y, a comienzos del cristianismo, Orfeo fue identificado frecuentemente con Jesús¹⁷.

¹¹ Roland Barthes, *Texte (Théorie du)*, Enciclopedia Universalis, París, 1968.

¹² Mijail Bajtin en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982, pág. 37, y en *La poétique de Dostoievski*, Seuil, 1970, pág. 30, define la polifonía como "una pluralidad de voces y conciencias independientes y distintas".

¹³ H. Costantini, *Háblenme de Funes*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

¹⁴ J. Cortázar, *Final del juego*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1983.

¹⁵ Cf. Claudio Guillén, op. cit., pág. 312.

Más allá de sus diversas facetas y de su carácter de fundador del orfismo, Orfeo aparece siempre en la historia de la literatura con una función primordial de vate y músico con cualidades excepcionales.

El tratamiento que Virgilio y Ovidio dieron al mito conformó el lugar básico a partir del cual se desarrolló el tema en la tradición literaria occidental posterior. El canto IV de las *Geórgicas* (vv. 453-527) es el *locus classicus*¹⁸ para el mito de Orfeo y Eurídice incluido dentro del episodio de Aristeo. Ovidio, por su parte, refiere el mito en el libro X de las *Metamorfosis* y en los primeros 66 versos del libro XI.

Distintas interpretaciones han sido dadas a los textos virgiliano y ovidiano. Es particularmente interesante el punto de vista que adopta M. Desport¹⁹ en *El encantamiento virgiliano*, quien considera que toda la poesía virgiliana se presenta como un *carmen* encantador dentro del cual la figura de Orfeo ocupa un lugar importante. Según Desport, el *canto* IV de las *Geórgicas* es ante todo la historia de un *carmen* en la vida y en el mundo; más que la gesta de un héroe es la puesta en acción del encantamiento en relación con los dioses, los hombres y la naturaleza. Así, el descenso de Orfeo se torna el momento órfico por excelencia en tanto victoria del encantamiento, ya que incluso el reino de la muerte se paraliza ante su canto.

El mismo crítico rescata, por un lado, el concepto del amor desgraciado que es en definitiva el sentimiento que anima el canto, y por otro, la noción de fracaso debido a una debilidad humana por la cual el vate tracio pierde a su amada:

¹⁶ Charles Segal, ORPHEUS, *The Myth of the Poet*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1989, págs. 1-34.

¹⁷ Cf. Paul Diel, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1976, pág. 135-136.

¹⁸ Owen Lee M., "Myth, legend, folklore" en *Classica et Mediaevalia*. XXVI. pág. 402 y ss.

¹⁹ M. Desport, *L'incantation virgilienne*, París, 1952.

"Cum subita incautum dementia cepit amantem, ... (Geórgicas v. 488)

Inmemor heu! victusque animi respexit..." (Geórgicas v. 491)

Esta misma idea de debilidad es compartida por C. Segal quien habla de *furor* y *dementia* en el Orfeo virgiliano, puesto que considera a la tragedia de Orfeo como la tragedia del hombre que no se reconcilia con las condiciones de la vida y con la naturaleza²⁰. El mismo autor sostiene que la locura humana está también presente en el texto de Ovidio aunque su tratamiento es diferente. Este último poeta no enfatiza el *furor* trágico de Orfeo sino la fuerza de su amor, delineándolo en términos más humanos. Es también Segal quien explica el sentido del mito a partir de las diversas relaciones que se dan en un triángulo configurado por el amor, la muerte y el arte.

Owen Lee²¹, en un importante trabajo, ofrece una lectura globalizadora del mito destacando a Orfeo como símbolo del hombre en el rol específico de artista, y señalando que el poder del canto es el elemento unificador en todos los mitos conectados con Orfeo. De esta manera, Lee interpreta al Orfeo virgiliano como el artista universal que se enfrenta con los misterios de la vida y de la muerte y explora su verdadero sentido. Si bien su arte le da un gran poder, la vida del artista estará tocada por el fracaso debido a que finalmente es tan sólo un hombre.

Por último, cabe señalar la importancia que da la crítica a la muerte y al descuartizamiento de Orfeo en manos de las ménades vinculando el episodio al desmembramiento de Dionisos Zagreo por los titanes, mito central del orfismo.²²

²⁰ Charles Segal, op. cit., pág. 36-53.

²¹ M. Owen Lee, op. cit., pág. 402 y ss.

²² Ver al respecto: Marcel Detienne, *La muerte de Dionisos*, Madrid, Taurus, 1983 (cap. III); Iván M. Linforth, *The Arts of Orpheus*, London, Cambridge University Press, 1941. pás. 307-364.

Orfeo y la Literatura Argentina

Hemos visto hasta aquí que los temas más importantes que encierra el mito de Orfeo son el arte y el encantamiento, el amor, la muerte y el desmembramiento. Intentaremos ahora rastrear estos puntos en los textos argentinos ya mencionados, y estudiar la significación del mito en el contexto de la literatura argentina²³.

En *Háblenme de Funes* de Humberto Costantini, Juan Paladino, pianista, dirige una orquesta de tango en un bolichón de Buenos Aires y necesita con urgencia un segundo violín para su inminente presentación. Es así como irrumpe en el cuento la figura de Funes, "el músico", y a partir de su primera ejecución ejerce una misteriosa fuerza de atracción sobre los otros músicos, las mujeres del lugar y el público. Al poco tiempo de su llegada, Funes se enamora de Lidia y entabla con ella una feliz relación, lo cual pone furiosas a las mujeres que lo admiran. Una noche, Lidia es hallada muerta y esto provoca un alejamiento de Funes de la orquesta y su sumisión en una profunda tristeza. Poco tiempo después regresa a "El Palermo", y tras haber tocado maravillosamente es muerto y destrozado por las prostitutas que amaban.

El primer aspecto a considerar es la cuestión de la música, el encantamiento y la figura del artista. Creemos que *Háblenme de Funes* posee una doble valencia polifónica: polifonía en el sentido de tejido de textos diversos que conforman el cuento, como lo son el

²³ Además de los dos cuentos que hemos tomado en nuestro trabajo, existen otras producciones argentinas del siglo XX que han tratado el mito de Orfeo y cuyo análisis excede los límites de esta comunicación. Algunas de ellas son: *Megafón, o la guerra*, obra póstuma de Leopoldo Marechal que tematiza la cuestión del desmembramiento y hace hincapié en el aspecto civilizador de Orfeo. *La casa sin sosiego*, libreto para una ópera de cámara de Griselda Gambaro con la dirección musical de Gerardo Gandini, estrenada en Buenos Aires en 1992. Por último, el film *Funes, un gran amor*, de Raúl de la Torre, basado en el cuento *Háblenme de Funes* de Humberto Costantini, en el cual se produce una inversión en el personaje central, ya que es protagonizado por una mujer. Además, si bien se respetan algunos elementos del cuento, se trata de una versión muy libre, poco feliz a nuestro criterio.

mito de Orfeo en Virgilio y Ovidio, *Las Bacantes* de Eurípides, fragmentos de tangos y milongas, etc. Y por otro lado, polifonía desde el punto de vista de la estructura narrativa, ya que es un relato, como lo indica el subtítulo ("Relato con voces"), construido a partir de voces. La narración retrospectiva puede ser leída como una entrevista efectuada por un interlocutor tácito a los distintos personajes partícipes de la historia. A raíz de que esas voces, las de los personajes, se dirigen al entrevistador en segunda persona, es posible identificarlo con el mismo lector, quien de ese modo es incluido en la estructura por efecto de un tácito organizador. Al introducir el testimonio de los personajes se especifica si se trata o no de un miembro de la orquesta y cuál es el instrumento que ejecuta. De este modo, no es sólo la voz sino también la música lo que articula cada narración parcial. A su vez, hacia el final del texto se apresura y agita el ritmo a medida que aumenta la tensión narrativa, puesto que las intervenciones de las voces se hacen cada vez más breves y cortantes al modo de un contrapunto. A partir de esto podemos leer el cuento de Costantini como una pieza musical.

Por otra parte, el protagonista al presentarse se define a sí mismo como "Funes el músico" y además a lo largo de todo el texto es nominado por los otros con el mismo epíteto. Sabemos que Orfeo, por su parte, es el músico por excelencia y que su arte se despliega al tañir las cuerdas de la lira. Así, la lira órfica va a corporizarse en el violín de Funes y ambos instrumentos producirán los mismos efectos de fascinación. Las figuras de Orfeo y Funes se conjugarán entonces textualmente a partir de estos efectos de los cuales nos habla Virgilio en el canto IV de las *Geórgicas*:

"Tartara caeruleosque implexae crinibus anguis
Eumenides, tenuitque inhians tria Cerberus ora,
atque Ixionii vento rota constitit orbis." (vv. 482-484)

A su vez, Ovidio expresa en el canto X de *Metamorfosis*:

"...Pulsisque ad carmina nervis
sic ait..." (vv. 16-17)

"...nec Tantalus undam
captavit refugam, stupuitque Ixionis orbis
nec carpsere iecur volucres, urnisque vacarunt
Belides, inque tuo sedisti, Sisyphes, saxo" (vv. 41-44)

Del mismo modo, los personajes de Costantini se ven envueltos por la magia de la música de Funes. Entonces, Kraimer (primer violín) siente que "... era un río, un viento luminoso, ...la muerte, un tango, trenes, Buenos Aires, que era toda la noche y era Funes... y un lujo y el amor, y nosotros, y los fuelles obedientes siguiendo aquel envite... y un algo dando vueltas, rozándonos, buscándonos..." (p. 13 y 14). Más adelante también las mujeres: "...Funes el músico, su música envolviendo como un perfume, piense en el rosal... piense en su música meciéndonos, besándonos, creciéndonos adentro como un hijo..." (p. 19).

Además, así como en el mito Orfeo con su canto es capaz de lograr cosas maravillosas como convencer a los dioses infernales para que Eurídice le sea devuelta, también a Funes, según dice Kraimer, "...todas las barreras se le abrían..." (p. 17).

Como ya hemos señalado anteriormente existe una faceta en Orfeo que se vincula con su carácter de mago y de figura mística con ciertos rasgos extraordinarios. Funes, por su parte, es también llamado "el mago Funes" y se lo presenta permanentemente como extraño y diferente: "...su aire, medio extraño, como si no estuviera allí...un tipo raro Funes..." (p. 14).

Otro punto que mencionaremos ahora se refiere al dialogismo que se entabla entre la figura clásica Eurídice y la Lidia de Costantini. La novia amada de Funes muere misteriosamente al escapar de una sombra que reclama su amor y esta misma sombra lo narra de este modo: "...quise primero decirle que fuera mía... pero ella que, me vio, me tuvo miedo, *corrió* como una sonsa, y yo...yendo tras ella por una calle oscura...ella *corría*..." (p. 24). Nuevamente observamos un cruce de superficies textuales con la Geórgica virgiliana y podemos identificar la sombra con la figura de Aristeo que provoca la muerte de Eurídice:

"Illa quidem dum *te fugeret*, per flumina praeceps, immanem ante pedes hydrum moritura puella servantem ripas alta non vidit in herba..." (vv. 457-459). Este discurso de Proteo se refiere a su interlocutor Aristeo mediante el pronombre *te*.

Paralelamente, podemos establecer una correlación entre las reacciones que las muertes de Lidia y Eurídice producen en Funes y Orfeo. En ambos músicos se observa un alejamiento del mundo y un acercamiento al arte en soledad. Virgilio lo describe del siguiente modo:

"Septem illum totos perhibent ex ordine mensis
rupe sub aerea *deserti* ad Strymonis undam
flesse sibi, et gelidis haec evoluisse sub antris
mulcentem tigris et agentem *carmine* quercus... (vv. 507-510).

En Costantini este aspecto aparece narrado por Kraimer: "...alguien me dijo que en ocasiones se llevaba el violín, que lo vieron tocando en los boliches, y hasta en la calle, cerca del paredón de Chacarita..." (p. 30)

Sin embargo, mientras que Orfeo logra recuperar a Eurídice de los infiernos, aunque luego la pierda al darle vuelta, el Orfeo de Costantini también intenta volverla a la vida pero sin éxito. Funes podrá romper ciertos límites con su arte pero no logrará conmovier a la puertas del infierno representadas metonímicamente por las paredes del cementerio de la Chacarita. En este sentido entendemos a la noche como el mundo subterráneo la decodificamos las palabras de "las voces" como voces infernales: "...le digo que venía apurando su música coimera, corrompiendo las leyes de la noche, pidiendo por favor, golpeando puertas, cada vez más hundido y pobre tipo, cada vez más boliche y más tiniebla, y usted qué quiere, usted no tiene nada que hacer aquí, vuélvase atrás, no mire, no pregunte, si usted lo sabe bien, Lidia era nuestra." (p. 30).

Tanto en Costantini como en el mito clásico, esta incursión en el mundo infernal es motivada por el amor de una mujer, amor que no sólo es un elemento estructurante del mito sino también disparador de la tragedia. Es la pasión por la amada la que provocará el desprecio de Funes y Orfeo hacia cualquier relación femenina y el sentimiento de

celos y rabia en las mujeres que los admiran. Así Virgilio nos habla de las *spretae matres* debido a que *nulla Venus, non ulli animun flexere hymenaei* (v. 516). Del mismo modo, este aspecto funciona como intertexto en las palabras de Rosario: "...despreciándonos, si era más que una ofensa, si hasta era refregarnos su Lidia, basuriarnos, ya las iba a pagar, Funes el pavo, el maricón²⁴, el turro, cambiándonos por ésa..." (p. 23). A partir de este desprecio se producirá una transformación en la mujeres del relato que serán poseídas por una "manía" que se entrecruza claramente con la de las ménades clásicas. Esta locura se evidencia mediante la risa histérica y los gritos desquiciados de las mujeres narrados por Demarchi, gritos que nos remiten a los "*Bacchei ululatus*" (v. 17) del canto XI de *Metamorphosis*: "...las risas más nerviosas, más duras, histéricas...el miedoso gritar de las mujeres, ese como un aullido, como un coro de aullidos..." (pp. 32 y 35). Con respecto a esta furia bacanal²⁵ podemos observar la función de paratexto que tiene *Las Bacantes* de Eurípides, que desarrollaremos más detenidamente al analizar el cuento de Cortázar.

Finalmente, Orfeo y Funes serán víctimas de la misma muerte por desmembramiento, producto de la "manía" femenina. Así, las lanzas y piedras²⁶ de las bacantes ovidianas invaden el texto argentino por medio de las botellas que se hacen cuchillos y de la uñas que atacan a Funes: "... Lo atacaron, señor, todas, gritaban, hubo un furioso remolinear de gente...se rompieron botellas, ese ruido feroz de las botellas en la mesa haciéndose cuchillos..." (p. 35). Por último, la voz de Demarchi cierra el relato de la muerte de Funes el músico diciendo que "lo destrozaron".

²⁴ Es interesante la elección de este término por parte de Costantini a la luz de todas las disquisiciones críticas respecto de la posible homosexualidad de Orfeo en tal texto de Ovidio:

"Ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem,
in teneros transferre mares citraque iuventam
aetatis breve ver et primos carpere flores (vv. 83-85)

²⁵ Ver Eurípides, *Euripidis Fabulae OXONII E TYPOGRAPHEO CLARENDONIANO*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Gilbertus Murray, 1957 (*Tomus III*) vv. 1043-1152.

²⁶ Ovidio, *Metamorphosis*, libro XI, vv. 7-19.

Una vez que hemos rastreado los temas órficos que atraviesan el cuento *Háblenme de Funes*, cabe señalar que estos temas se articulan en el texto con una serie de elementos particulares que van a delinear una tensión entre lo local y lo universal, el antes y el ahora. De esta manera, el espacio de acción del protagonista será un bolichón típico de Buenos Aires en el contexto de una fuerte tradición arrabalera. El Funes de Costantini por su fuerte sentido localista encarna entonces lo que podríamos llamar un "Orfeo porteño". Este localismo se manifiesta además en los planos léxico y sintáctico y en fuertes rasgos de oralidad rioplatense como se ha podido observar a través de las citas. Por otro lado, a nivel de la estrategia narrativa, el mito se inscribe en una estructura actual en la que la ficción se entreteje con lo periodístico y lo documental en una trama policial que intenta esclarecer la muerte de Funes.

Esta tensión entre lo local y lo universal, además de otros tópicos órficos como el arte y el encantamiento, la muerte y el desmembramiento están también presentes en el cuento *Las ménades* de Julio Cortázar. En este texto el narrador asiste a un concierto en el cual el director de la orquesta, el "Maestro", va generando progresivamente con su música un entusiasmo desbordado en el público. Este entusiasmo se convierte poco a poco en un desenfreno báquico por el cual la muchedumbre se arroja sobre los músicos y el maestro. Esa furia culmina en el desmembramiento del director.

En este relato el efecto hipnótico de la música, casi de hechizo, nos plantea el tema del encantamiento. A la parálisis y detenimiento que produce el canto de Orfeo en Virgilio y en Ovidio, la música del Maestro de Cortázar responde provocando una excitación rabiosa, una "manía" que impulsa al movimiento descontrolado y furioso en la audiencia. Así, el narrador describe a los personajes como "furiosos" y "rabiosos" (p. 52) y habla de los "arrebatos" del público. En cuanto a los impulsos cinéticos que la música provoca se agrega: "...al mismo tiempo sus pies golpearon furiosamente el suelo..." (p. 57), "... sentía a mis espaldas como un nacimiento de fuerzas...De todas partes confluía el público a la platea, y casi sin sorpresa vi a dos hombres saltar de los palcos al suelo..." (p. 59). Cabe recordar al respecto cómo el salto y el

batir de los pies se insertan en la esencia del ritual dionisiaco²⁷. A partir de esta última cita queda clara además la fuerza de atracción que el maestro ejerce hacia sí con su música. Es de destacar que ésta es una fuerza destructiva a raíz de la cual el texto estará marcado por la violencia. Esto es observable desde el punto de vista léxico y desde las imágenes, ya que la escritura está plagada de gritos, alaridos, clamores, imágenes de sangre, etc.

Por otra parte, la excitación creciente va a operar en el público una suerte de metamorfosis que desembocará en la animalización: "...el calor, la humedad y la excitación habían convertido a la mayoría de los asistentes en lamentables langostinos sudorosos..." (p. 56), "...la sala entera estaba de pie...como una manada de búfalos a la carrera..." (p.59), "...los trajes de los hombres daban la impresión de bandadas de cuervos..." (p. 54)²⁸. Esta animalización actúa como un nuevo puente entre los dos universos textuales, el argentino contemporáneo y el clásico. Ovidio en el canto XI de *Metamorfosis* compara a las ménades con aves:

"...inde cruentatis vertuntur in Orphea dextris
et coeunt ut aves..." (vv. 23-24)

Y Eurípides, por su parte, toma el mismo símil en los versos 748 y 753-54 de *Las Bacantes* al describir a las ménades cuando arrasan una población:

χωροῦσι δ' ὡστ' ὄρνιθες ἀρθεῖσαι δρόμῳ
ἐσπεσοῦσαι πάντ' ἄνω τε καὶ κάτω
διέφερον...

²⁷ Marcel Detienne, en *Dioniso a cielo abierto*, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 101, comenta a este respecto: "Con el entusiasmo del pie que salta en la malicia de la zancadilla, Dioniso nos conduce ...Directamente hacia la secuencia en que el *furor* se apodera de las mujeres...el dios que lanza a las mujeres al trance, las arroja duramente a la locura homicida."

²⁸ Además de los animales arriba mencionados se asocia al público con abejas, ratas, moscas. Con estas últimas se establece un símil entre la atracción de las moscas hacia un tarro de dulce y la del público hacia el director.

Al mismo tiempo, podemos observar que unida a las ideas de *furor* y animalización existe una identificación de la multitud enloquecida con lo femenino. Ya desde el comienzo, en efecto, se personifica al teatro Corona al decir que "...tiene caprichos de mujer histérica..." (p. 49) y más adelante se retoma la idea de la sala como hembra dentro de una original imagen erótica: "...como si en ese jadeo de amor que venían sosteniendo el cuerpo masculino de la orquesta con la enorme hembra de la sala entregada, ésta no hubiera querido esperar el goce viril y se abandonara a su placer entre retorcimientos quejumbrosos y gritos de insoportable voluptuosidad..." (p. 59). Esta presencia femenina vinculada al arrebató se ve enfatizada por el hecho de que son mujeres los personajes en que la *dementia* se encarna con más fuerza, y es "la mujer de rojo" la que conducirá a la multitud hacia el maestro como a un "tíasos" de bacantes. A su vez, esta correspondencia entre el desborde y lo femenino coincide con el imaginario latino que, como sabemos, considera el *furor* y la *impotencia como* cualidades que definen lo femenino en el corpus elegíaco²⁹.

En *Las ménades* también está en juego la tensión entre lo local y lo universal como en el cuento de Costantini. En el relato de Cortázar cabe mencionar que dentro de lo universal se tematiza no sólo el mito de Orfeo sino también aspectos importantes de un ritual dionisiaco. En cuanto a lo local, si bien su presencia no es tan intensa como en *Háblenme de Funes*, podemos notar ciertas marcas dialectales argentinas. Además, aunque el espacio geográfico de la historia no se precise, se trata sin duda de una ciudad periférica a la que se define como una "...ciudad sin arte, alejada de los grandes centros..." (p. 50), lo que la inscribe dentro de la marginalidad propia de la región dionisiaca³⁰.

De lo visto hasta aquí podemos inferir que en las producciones literarias argentinas, al menos en las analizadas, se establece una

²⁹ Cf. Paolo Fedeli, *Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore. Dall' innamoramento alla crisi*, Bari, Edipuglia, 1990.

³⁰ Con respecto a la idea del dionisismo como antisistema y forma de desviación frente al "nomos" de la "polis", cf. Marcel Detienne, *La muerte de Dionisio*, Madrid, Taurus, 1977. pp. 107 a 125.

estrecha simbiosis entre el mito órfico y la experiencia dionisiaca. Ambos mitos son temas universales, y por lo tanto supranacionales, que atañen a la esencia de la condición humana, más allá de las diversas circunstancias históricas particulares. Enraizados profundamente en el espíritu del hombre, tales mitos han podido ser tomados por autores de diversas épocas y naciones, y así, mediante su manifestación en la escritura, se han conformado textos que mantienen entre sí estrechas relaciones. Desde la perspectiva de la intertextualidad, los dos cuentos argentinos que hemos analizado están atravesados por el intertexto clásico y si nos atenemos a la noción de polifonía antes mencionada, *Las ménades* de Julio Cortázar y *Háblenme de Funes* de Humberto Costantini pueden ser leídos como cruce de voces diversas, una de las cuales es la voz de la cultura clásica.