

## Ecoss del Mediterráneo Antiguo en el Cine latinoamericano: Circe (Manuel Antín, Argentina 1964)

---

Óscar Lapeña Marchena\*  
[oscar.lapenia@uca.es]  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Cádiz, España

### Resumen

El presente trabajo analiza la película Circe, (1964), del director argentino Manuel Antín. Se inicia revisando el personaje de Circe en los textos de autores griegos y latinos. Más adelante se ha referencia al relato breve del escritor argentino Julio Cortázar en el que se inspira la película. A pesar del paso de los siglos la figura de Circe sigue asimilada en la cultura occidental a la magia, la hechicería y la seducción.

**Palabras clave:** Circe, Historia Antigua, Cine.

### Abstract

**Echoes of the Ancient Mediterranean in Latin American Cinema: (Manuel Antín, Argentina 1964)**

This paper analyzes the film Circe (1964), the Argentine director Manuel Antin. It begins by reviewing the character of Circe in the texts of Greek and Latin authors. Later reference to the short story by Argentine writer Julio Cortázar in which the film is based has. Despite the passage of the centuries the figure of Circe it continues assimilated into Western culture to magic, sorcery and seduction.

**Keywords:** Circe, Ancient History, Cinema.

\* Doctor en Historia por la Universidad de Cádiz. Pertenece al grupo de Investigación HUM-870. Su principal línea de investigación son las relaciones entre el cine y la historia. Autor de los libros *El Mito de Espartaco, De Capua a Hollywood* (2007) y *Guía al Cinema Peplum*, (2009); co-editor de *El poder a través de la representación fílmica*, (2015) y de *Imagining Ancient Cities in Film. From Babylon to Cinecittá*, (2015).

## Palabras iniciales

En las páginas sucesivas pretendemos realizar un análisis de la película *Circe*, dirigida por el argentino Manuel Antín en el año 1964. Se trata de la segunda de las tres adaptaciones que el director argentino realizó a partir de relatos breves del escritor Julio Cortázar. El film estaba basado en un cuento del mismo título que apareció en el libro *Bestiario* publicado en 1951. El estudio de la película nos permitirá referirnos igualmente al relato, así como para visitar al personaje mitológico de la diosa Circe. Al mismo tiempo que exigirá una muy sucinta referencia al tema del mundo antiguo europeo o mediterráneo y su relación con el cine latinoamericano.

Los episodios históricos y los relatos mitológicos que tuvieron como marco geográfico y cronológico el Mediterráneo antiguo, han constituido una fuente de inspiración o referencia secundario a la hora de extraer de allí argumentos por parte del cine latinoamericano. De hecho, podemos consignar más de un centenar de títulos que hacen referencia directa o indirecta a las diferentes culturas que se han desarrollado en las orillas del Mediterráneo antiguo. Las principales industrias cinematográficas productoras de estas películas han sido, por este orden, la mejicana, la brasileña y la argentina. Mientras que dentro de los temas seleccionados para ser mostrados en la pantalla, destacan especialmente las adaptaciones modernas de relatos mitológicos y literarios clásicos, con ejemplos como *Orfeo Negro* (M. Camus, Brasil / Francia 1959); *Los acosados* (E. Barda, Argentina 1960), basada en el *Hipólito* de Eurípides; *Las Troyanas* (S. Vejar, Méjico 1963); *Circe* (M. Antín, Argentina 1964), de la que hablaremos más extensamente en páginas sucesivas; *El Reñidero* (R. Mújica, Argentina 1965), que lleva a la pantalla la *Electra* de Esquilo<sup>1</sup>; *Edipo Rey* (A. Fernández Reboiro, Cuba 1972)<sup>2</sup>; *Medeia* (F. Sabas, Brasil 1973); *O Canto das Sereias* (J. Monjardim, Brasil 1990)<sup>3</sup>; *Edipo Alcalde* (J. A. Triana, Colombia, España, Méjico, Cuba 1996); *Así es la vida* (A. Ripstein, Méjico-España 2000), que lleva al presente la *Medea* de Eurípides; o *Extranjera* (I. De Oliveira César, Argentina 2007)<sup>4</sup>.

Pero, sobre todo, el principal bloque de películas tiene como argumento central el tema religioso, y dentro de él la vida, pasión y muerte de Jesucristo, con títulos como *Jesús de Nazareth* (J. Díaz Morales, Méjico 1942), *Reina de reinas: la virgen María* (M. Contreras Torres, Méjico 1945), *María Magdalena* (M. Contreras Torres, Méjico 1945), *El mártir del Calvario* (M. Morayta Martínez, Méjico 1952), *Os dez Mandamentos* (M. Pomparet & A. Seabra, Brasil, TV, 1958)<sup>5</sup>, *El Proceso de Cristo* (J. Bracho, Méjico 1965), *Simón del desierto* (L. Buñuel, Méjico 1965)<sup>6</sup>, *Jesús, el niño Dios* (M. Zacarías, Méjico 1969), *Jonás y la ballena rosada* (J. C. Valdivia, Bolivia-Méjico 1995), o *Irmaos da fe* (M. Góes, Brasil 2004)<sup>7</sup>.

Aunque junto a estos dos importantes grupos de películas conviven otras tan diversas entre sí a la hora de mostrar el mundo antiguo mediterráneo como *Los últimos días de Pompeyo* (R. E. Portas, Méjico 1940); *La corte de Faraón* (J. Bracho, Méjico 1943); *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* (R. Gavaldón, Méjico 1946); la comedia musical ambientada en el antiguo Egipto *Reventa de esclavas* (J. Díaz Morales, Méjico 1953); *El Rapto de las Sabinas* (A. Gout,

---

<sup>1</sup> Cano, P. L. “Dos apuntes iberoamericanos a la tradición cinematográfica de la cultura clásica: La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra y El reñidero”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, XV, 1998, 585 – 592.

<sup>2</sup> Dumont, H. *L'Antiquité au Cinema. Vérités, Légendes et Manipulations*. Paris 2009, 149.

<sup>3</sup> Verreth, H. “Odysseus' journey through the film”, en Berti, I. & García Morcillo, M. (Eds). *Hellas on Screen*, Stuttgart 2008, 65 – 73, 71.

<sup>4</sup> Valverde García, A. “Grecia antigua en el cine: filmografía y bibliografía”, en *Philologica Urcitana*, n° 3, 2010, 129 – 146, 141.

<sup>5</sup> Dumont, H. *O. c.* 50.

<sup>6</sup> Salvador Ventura, F. “Biografía histórica y estética surrealista en el aula: *Simón del Desierto* de Lui Buñuel”, en *Quaderns de Cine*, n° 1, 2007, 37 – 46. Salvador Ventura, F. “Una imagen fílmica rigurosa de la antigüedad tardía: *Simón de Desierto* de Luis Buñuel”, en *Habis*, n° 38, 2007, 329 – 343.

<sup>7</sup> H. Dumont, *O. c.* 445.

Méjico 1960); *Santo contra Blue Demon en la Atlántida* (J. Soler, Méjico 1969), que mezcla a los héroes de la lucha libre mejicana con el mito clásico y el nazismo; *La Diosa Virgen* (D. De Villiers, Argentina- Sudáfrica 1973), que se sumerge en el mundo de aventuras creado por el escritor Henry Rider Haggard; *A Filha de Caligula* (O. Fraga, Brasil 1981), secuela de la película *Caligola* producida por la revista *Penthouse*, *O Segredo da Mummia* (I. Cardoso, Brasil 1982); *Stormquest* (A. Sessa, Argentina-USA 1987), una incursión en la estética del mundo de Conan el Bárbaro; el film para adultos *Os Prazeres de Cleopatra* (P. Aquirre, Brasil 2004); o la película de animación *El Arca* (J. P. Buscarini, Argentina-Italia 2007), por mencionar solo algunos de los ejemplos más significativos que el espectador puede encontrar.

### Circe en los autores clásicos

Como sucede con prácticamente todos los personajes de la mitología clásica, la diosa Circe no viene mostrada con un retrato único y uniforme, sino que su imagen y funcionalidad cambian según las épocas y los autores que consignan su historia. Los primeros testimonios literarios que hablan de ella son lo de Homero (el más extenso), y el de Hesiodo. Este, en la *Teogonía* (1957), indica la genealogía de Circe: es una diosa hija de Helios y Perseis, y hermana de Eetes, quien más adelante se casará con Idia y tendrán como hija a Medea, con lo que Circe aparece ya emparentada a otra de las mujeres magas y hechiceras más reconocidas en la Antigüedad.

Es la *Odisea* homérica la que aporta más detalles acerca de Circe, en concreto casi todo el canto X gira alrededor de su figura. Circe vive aislada en la isla de Eea acompañada únicamente por cuatro sirvientas<sup>8</sup>. Ulises y sus compañeros de viaje llegan hasta allí una vez que fueron expulsados de la tierra de los Lestrigones. Cuando arriban a la isla no saben nada de ella, si está habitada o no, simplemente tienen necesidad de buscar provisiones. Una columna de humo delata la presencia de un hogar en medio de la vegetación<sup>9</sup>. Ulises envía una avanzadilla compuesta por veintidós hombres elegidos por sorteo y a cuyo frente está Euríloco (*Od.* X, 210 ss). Lo primero que les llama la atención es la presencia de animales salvajes (lobos y leones), que se comportan de manera pacífica debido a un hechizo. La primera señal de la diosa es la de su canto mientras trabaja en el telar (*Od.* X, 221). Salvo Euríloco, que sospecha que algo no va bien, el resto de hombres entra en el palacio donde son acogidos según las normas de hospitalidad: se les ofrece alimentos como queso, harina, miel verde; también bebidas como vino y un perverso licor (*Od.* X, 234 s). El hechizo, que ha empezado con el brebaje, se completa cuando Circe golpea a los hombres con su vara y los convierte en cerdos (*Od.* 238 s).

Euríloco, que lo ha observado todo, regresa a la playa para advertir a Ulises de lo sucedido. Este, impulsado por una fuerza invencible marcha hacia el palacio de Circe (*Od.* X, 273). En el camino encuentra a Hermes que le da una raíz con la que podrá neutralizar el poder de Circe; también le dice que le haga jurar que no le hará daño ni a él ni a sus hombres y que no rechace sus favores sexuales (*Od.* X, 278 ss). Todo sucede como predice el dios: Ulises recibe las muestras de hospitalidad por parte de las sirvientas, entre las que está el brebaje preparado por Circe que, en esta ocasión, no producirá efecto alguno. Salvo el de provocar la ira en Ulises que pretende matar a Circe con su espada; la diosa, como dijo Hermes, le ofrece firmar la paz en su cama; el héroe acepta la oferta aunque antes se cuida de hacerle jurar a Circe que no volverá a intentar nada contra él y los suyos (*Od.* X, 342 ss). Tras haber devuelto Circe a los compañeros de Ulises la apariencia humana se inicia un largo periodo de un año en el que los viajeros vivirán a costa de la hospitalidad que les brinda Circe, entregados a los banquetes y al vino (*Od.*

<sup>8</sup> Los romanos identificaron la isla de Eea con el monte Circeo. Salvador Ventura, F. “Las brujas de la mitología griega en el cine: las representaciones de la maga Circe”, en Zamora, M. J. (Ed), *Brujas de Cine*, Madrid 2016, 11 – 29, 12.

<sup>9</sup> Berti, I, “Le metamorfosi di Circe: dea, maga e femme fatale”, en *SQ*, nº 8, 2015, 110 – 140, 112.

X, 468), mientras que Ulises, además, gozará de la compañía de la diosa, de cuya unión nacerá Teléono<sup>10</sup>.

En el relato homérico hay varios aspectos que llaman la atención del lector. El primero hace referencia a Circe y a todo lo que le rodea: Aparece unida al canto y a las labores de tejer, las humildes tareas de la mujer griega; lo que no es obstáculo para que también se halle muy unida a la idea de un ambiente de riqueza: en el palacio hay un lujoso mobiliario, vajilla de oro, valiosa decoración, excelentes carnes y vinos. Circe aparece, además, rodeada de cerdos, lobos y leones que (suponemos), anteriormente fueron hombres a los que Circe convirtió en animales.

Y es que no hay que olvidar que Circe, ante todo, es una diosa vinculada al mundo terrestre y acuático<sup>11</sup>, que no tiene que dar explicaciones a nadie de sus actos: De ahí que en ningún momento se muestre la razón de por qué Circe utiliza sus hechizos con los hombres<sup>12</sup>. Su condición divina le permite conocer el futuro; le advierte a Ulises de los peligros que le esperan cuando abandone la isla –las Sirenas Escila y Caribdis-, y le ofrece consejos sobre cómo salir victorioso de esos encuentros (*Od. XII*, 38 ss).

Entre la diosa y Ulises se mantiene una auténtica relación basada en el respeto mutuo no fingida por parte del héroe. Una vez que Circe ha jurado no intentar nada contra él y le ha devuelto a sus hombres la apariencia humana, baja a la playa para recoger al resto de la tripulación que aun permanecía en el barco y conducir la nave hasta un lugar seguro y protegido (*Od. X*, 406 ss.). Con este acto Ulises parece estar preparándose de modo consciente para una estancia larga en la isla. Él y sus hombres vivirán un año entregados por completo al disfrute de los placeres sensuales, poco tiempo si se compara con los siete que pasa junto a la posesiva Calipso, en donde no faltan episodios que muestran al héroe llorando desconsolado ante la lejanía de su tierra<sup>13</sup>; y tampoco hay que olvidar que son los compañeros de Ulises los que le recuerdan que deben regresar a Ítaca (*Od. X*, 471); la melancolía y el afán de ver a sus familias parece afectar antes a sus hombres que al propio Ulises, más pendiente de disfrutar el momento que de abandonarse a los recuerdos del hogar. Por lo tanto, la estancia junto a Circe fue de todo, menos desagradable y obligada<sup>14</sup>. La decisión de poner fin a la relación es de Ulises, mientras que Circe se limita a acatarla sin manifestar ningún tipo de malestar o de celos, sencillamente vuelve al interior de la isla a retomar la situación de soledad previa a la llegada de los viajeros.

En el episodio de la isla de Eea Ulises no hace demostración alguna de su reconocido ingenio; Circe es derrotada por Hermes que es quien conoce sus secretos; Ulises es solo un instrumento en manos del dios, al que obedece para hacer frente a los encantos, hechizos y ardides de la diosa. Y no solo eso, porque además Circe le dará valiosos consejos que el héroe aprovechará en futuras aventuras<sup>15</sup>.

Y es que Circe es un personaje ambivalente, con una cara negativa –los hechizos, las pócimas, el capricho de convertir a los hombres en bestias y estar así rodeada de animales-, y otra cara indiscutiblemente positiva, aunque ambas hablan de una mujer que con su aislamiento elegido parece rehuir de los estereotipos y los modelos propuestos por la sociedad patriarcal<sup>16</sup>. En todo momento Circe respeta y fomenta las prácticas de la hospitalidad, acogiendo a los viajeros como la tradición determina. Ulises y los suyos reciben buena muestra de esa hospitalidad, tanto en el momento del desembarco como al retorno de la expedición al Hades (*Od. XII*, 16).

<sup>10</sup> Cantarella, E. *Itaca*, Milán 2002, 137.

<sup>11</sup> Aguirre Castro, M. “El tema de la mujer fatal en *La Odisea*”, en *CFC: Estudios Griegos e Indoeuropeos*, nº 4, 1994, 301 – 317, 305.

<sup>12</sup> Berti, I. *O. c.* 115.

<sup>13</sup> Berti, I. *O. c.* 117.

<sup>14</sup> Cantarella, E. *O. c.* 135.

<sup>15</sup> Antes incluso de que Circe aparezca en el relato, Homero hace referencia a cómo Ulises cerró la tapa que custodiaba un tesoro gracias a una mañosa atadura que aprendió de Circe. (*Od. VIII*, 448).

<sup>16</sup> Cantarella, E. *Perfino Catone scriveva ricette. I greci, i romani e noi*, Milán 2014, 169.

Algunos de sus actos son en sí mismos beneficiosos. Así, cuando a petición de Ulises, les devuelve a sus hombres la apariencia humana, estos son ahora más jóvenes y lozanos que cuando Circe los convirtió en cerdos (*Od.* 395 s). Y, como apuntamos anteriormente, la diosa le proporciona conocimientos a Ulises sin pedir nada a cambio. Actuando siempre en un silencioso segundo plano Circe acaba siendo la rival más directa de Penélope, puesto que a su lado Ulises en ningún momento la añora. La Circe que aparece en *La Odisea* es ciertamente un personaje complejo y fascinante; pero sobre todo es una diosa que actúa como tal; reducirla a unos simples conocimientos de magia, hechicería y técnicas de seducción, sería negarle su auténtica dimensión.

Una indiscutible dimensión divina que se desvirtúa y se pierde en posteriores referencias al personaje. Siguiendo por orden cronológico consignamos una breve referencia paródica en la obra de teatro *Pluto* (302. 308), del comediógrafo ateniense Aristófanes en donde en tono humorístico la figura de Circe se relaciona únicamente con magia, brebajes y cerdos. Mientras que en Apolonio de Rodas viene calificada como hechicera y sangrienta, al tiempo que se alude a la presencia de fieras domesticadas (IV, 659–752). Por su parte, el relato homérico viene condensado en la obra de Apolodoro (*Epit* VII, 14–20), con la salvedad de que solo tiene cabida la primera parte de la historia, la que narra su encuentro con Ulises y sus hombres, silenciándose por completo la posterior ayuda que le presta al héroe.

Dentro de los autores romanos destacan los comentarios de Virgilio y Ovidio<sup>17</sup>. En el primero de ellos Circe es sobre todo un peligro para la navegación, un penoso obstáculo al que los navegantes por su bien deben evitar. Recluida en su isla<sup>18</sup>, aparece siniestra y peligrosa, rodeada de una corte de animales, que si en Homero eran pacíficos, ahora aúllan de angustia y terror (VII, 15–18; 21–24). Mientras que para Ovidio (*Met.* XIII, 900. XIV, 1–74; 242–434), la historia presenta cambios significativos; para empezar los hechos son narrados por un compañero de Ulises que ha sido convertido en cerdo y luego salvado por Ulises. El héroe, en Ovidio, representa la venganza y es él el único responsable de haber derrotado a Circe, ya que no hay mención alguna a Hermes y a sus sabios consejos. Circe se muestra como un ser violento y primario que siente un temor absoluto hacia Ulises; de hecho se entrega a él en un acto de sumisión con el que espera calmar la ira del héroe. Su magia se manifiesta inútil en todo momento, lo que la convierte en una mujer decepcionada, herida, furiosa y presa de los celos. El aislamiento en el que vive acentúa su vertiente de hechicera y no de diosa. Por su parte, para los autores cristianos este retrato abiertamente negativo del personaje acabará por asimilarse al de una figura demoníaca<sup>19</sup>.

Ya podemos comprobar, por tanto, que sin abandonar los límites cronológicos del Mediterráneo antiguo, el personaje de Circe había sufrido cambios sustanciales. Su condición de divinidad había pasado a un segundo plano, cuando no ha desaparecido, para potenciar su identidad de mujer, maga, hechicera y seductora. Unas características y una imagen que ya prefigura la construcción que la cultura occidental de finales del siglo XIX y comienzos del XX realizará de algunas mujeres de la Antigüedad mediterránea –las más conocidas serían Salomé y Cleopatra–, en donde se incide en la seducción fatal que las acompaña. Son las protagonistas de desgarradas pasiones e historias de amor que acaban en fracaso, castigo, redención y muerte. Los motivos de ese cambio (en la percepción o en la reelaboración del personaje) pueden hallarse en las profundas transformaciones que a nivel político, económico, religioso, moral y cultural, tienen lugar en el cambio de siglo, marcado por el nacimiento de un nuevo modelo femenino que levantaba inseguridad y miedo en las estructuras de poder masculino; y al que había que

<sup>17</sup> Berti, I. *O. c.* 118.

<sup>18</sup> Circe vive en una isla, pero reside en un palacio que es símbolo de civilización, mientras que Calipso, con quien Ulises pasa siete años, habita en una caverna. Las dos están relacionadas con el mundo vegetal y animal y ambas también tejen y custodian el fuego del hogar. Aguirre Castro, M. *O. c.* 304 y 309 s.

<sup>19</sup> Berti, I. *O. c.* 119.

exorcizar para retornar a la situación anterior tradicional, donde no se cuestionaba el papel habitual impuesto al hombre y a la mujer.

### Circe (1951), el relato

La relación con el cine del escritor argentino Julio Cortázar, se plantea en dos niveles diferentes<sup>20</sup>. Por un lado estarían las opiniones y reflexiones que el cine le merecía en calidad de espectador y que se recogen a lo largo de su obra y en entrevistas periodísticas. Y por otro lado estarían las diferentes adaptaciones cinematográficas de su obra literaria, especialmente de sus relatos. Podemos hablar de algo más de una docena de adaptaciones cinematográficas de la obra de Cortázar –la mayoría realizadas en Argentina-, sumadas las destinadas a la gran pantalla y las más modestas producciones televisivas<sup>21</sup>. Dentro de ese *corpus*, no excesivamente amplio, destaca la trilogía firmada por el director Manuel Antín, cuya obra cinematográfica –inspirada fundamentalmente en referentes literarios-, se enmarca dentro del nuevo cine argentino de la década de los años sesenta, en donde los nuevos realizadores comenzaron a llevar a la pantalla obras literarias contemporáneas plenas de actualidad<sup>22</sup>. La trilogía está compuesta por las películas *La cifra impar* (1961), basada en el cuento *Cartas de Mamá* (1959); *Circe* (1964), que lleva a la pantalla el relato del mismo título que apareció publicado en el libro *Bestiario* (1951); y finalizaría con *Intimidación en los parques*, inspirada en dos relatos aparecidos en el volumen *Final del juego* publicado en 1964: *Continuidad de los parques* y *El ídolo de las Cicladas*.

La adaptación más conocida y que más repercusión mediática ha tenido desde el momento de su estreno ha sido *Blow Up*, del director italiano Michelangelo Antonioni realizada en 1966. Se basaba de modo tangencial en el relato *Las babas del diablo*, recogido en el libro *Las armas secretas* (1959). Sin ser una adaptación directa de la obra de Cortázar hay que indicar el film *The conversation* (F. F. Coppola, USA 1974), ya que se trata de una revisión de la película de Antonioni<sup>23</sup>.

Siguiendo un orden cronológico la siguiente adaptación se corresponde con la película *El perseguidor* del argentino Osias Wilenski rodada en 1965, y que adaptaba el relato de igual nombre perteneciente al volumen *Las armas secretas* (1959). Los dos siguientes ejemplos estaban inspirados en el relato *La autopista hacia el sur*, que se encontraba en el libro *Todos los fuegos el fuego* del año 1966. Concretamente se trata de los films *Week End* (J. L. Godard, Francia 1967) y de *L'ingorgo* (L. Comencini, Italia 1979). Mientras que los últimos título basados en la obra de Cortázar y realizados a finales del siglo XX y comienzos del XXI, serían *Diario para un cuento* (J. Bokova, Argentina-Francia-España 1998), basado en el relato homónimo que apareció en *Deshoras* (1982); *Furia* (A. Aja, Francia 1999), que lleva al cine el relato *Grafitti* del libro *Queremos tanto a Glenda* (1980); y, finalmente, la producción argentina *Mentiras piadosas* (D. Sabanés 2008), adaptación del cuento *La salud de los enfermos* recogido en el libro *Todos los fuegos el fuego* (1966).

Por lo que se refiere a las versiones televisivas podemos citar<sup>24</sup>, en primer lugar, *Monsieur Bebe* dirigida por Claude Chabrol en 1974, que se ocupaba del relato *Los buenos servicios* (*Las armas secretas* 1959). Una nueva versión de *Cartas de Mamá* la realizó Televisión Española en 1979. La televisión pública española también produjo *Instrucciones para John Howell* (1983), sobre el relato del mismo nombre aparecido en *Todos los fuegos el fuego* (1966). Y acabaríamos

<sup>20</sup> Habría un tercer nivel que se correspondería con el trabajo directo de Julio Cortázar para el cine, reducido a la escritura del guión y los diálogos para la película *Circe* (M. Antín, 1964).

<sup>21</sup> Una actualizada revisión de las adaptaciones cinematográficas de la obra de Cortázar se encuentra en Fernández, M. & Sabanés, D. “Julio Cortázar y el cine: ventanas a lo insólito”, en *Imposibilia*, nº 7, abril 2014, 102 – 120. López Petzoldt, B. *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962 – 2009)*, Madrid 2014.

<sup>22</sup> Mahieu, J. A. “Cortázar en Cine”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 364 – 366, 1980, 640 – 646, 642.

<sup>23</sup> Vázquez Recio, N. “Del cuento al cine: Julio Cortázar”, en *Draco*, nº 3 – 4, 1991 – 1992, 123 – 142, 124 ss.

<sup>24</sup> Fernández, M. & Sabanés, D. *O. c.* 118 s.

con una segunda adaptación televisiva de *La salud de los enfermos*, película de igual título realizada por Alejandro Doria (Argentina 1996).

*Circe* fue escrito en el año 1951 e incluido en el primer libro de relatos editado por Julio Cortázar, *Bestiario*. El cuento vio la luz en unas circunstancias un tanto especiales ya que en los meses que duró su redacción Cortázar se hallaba sometido a una gran presión al intentar aprobar en muy poco tiempo los exámenes para ser traductor público en París. El estado de nervios que lo apesaba le empujó a obsesionarse con la idea de que había insectos en la comida<sup>25</sup>. *Circe* fue concebido como una especie de cura o de exorcismo para propiciar que esos extraños pensamientos acabaran diluyéndose. Para llevar a cabo esa singular ceremonia de liberación de la neurosis, Cortázar recurrió a la mitología clásica, en concreto al personaje de la diosa Circe y su encuentro con el héroe Ulises. Y para ello realizó una revisión del episodio trasladándolo a Buenos Aires en los años veinte del siglo pasado<sup>26</sup>.

El relato se abre con una cita del poeta y pintor londinense del siglo XIX Dante Gabriel Rossetti, *The Orchard-Pit* (1869); ya ahí se intuye la fuerte influencia que en las páginas siguientes el lector puede encontrar del movimiento romántico británico, en especial de las obras de John Keats y del propio Rossetti<sup>27</sup>. Un influjo que evoca los personajes de otras mujeres –las Sirenas, Lilith, Eva, la diosa Diana-, que se funden con el propio de Circe para ir modelando la imagen de una moderna mujer fatal que combina la dulzura con la crueldad –unida trágicamente a la idea de seducción y muerte-, que tiene profundas raíces en el pasado.

De hecho, en la Circe de Cortázar se pueden detectar diversos aspectos que ya aparecían en el relato homérico. Delia –ese es el nombre que asume el personaje en el cuento-, aparece rodeada de animales (peces, gatos, perros, cucarachas, conejos), que parecen obedecerla y seguir sus indicaciones sin rechistar<sup>28</sup>. Tal vez sean antiguos novios convertidos en bestias que se mueven a su alrededor buscando, quien sabe, que los devuelva a su anterior apariencia humana. De ser así, el motivo que guía los actos de Delia podría ser el deseo de humillar a los hombres reduciéndolos a un estadio y una condición animal<sup>29</sup>. La primera señal de Circe que perciben los hombres de Ulises cuando se acercan a su palacio es su voz, ya que la diosa teje entonando un canto; los novios, cuando pasan las velada en casa de los Mañara se ven envueltos por las notas que Delia le saca a su piano; es una música que seduce y paraliza y que remite al personaje de las Sirenas. Los brebajes y pócimas que maneja Circe en *La Odisea* aquí son bombones de sabores diferentes. Delia posee también la capacidad de adivinar el futuro (en este caso la muerte de un pez)<sup>30</sup>, y como hizo la diosa con Ulises, es ella la que pone a Mario en contacto con el mundo de los muertos<sup>31</sup>, ya que alrededor de su relación giran omnipresentes el recuerdo, la memoria y casi la presencia física de los dos novios anteriores que tuvo Delia y que murieron los dos en circunstancias poco claras: uno se suicidó arrojándose al río y el otro falleció de improviso en el zaguán de la casa de los Mañara.

<sup>25</sup> Goyalde Palacios, P. “Circe de Julio Cortázar: una lectura intertextual”, en *Arrabal*, n° 1, 1998, 113 – 118, 116. Antín, M. “Cortázar guionista”, en *Culturamas*, 20/09/2013. López Petzoldt, B. *O. c.* 180.

<sup>26</sup> El combate de boxeo entre el estadounidense Jack Dempsey y el argentino Luis Ángel Firpo al que hace alusión el relato tuvo lugar en 1923, concretamente el 4 de septiembre. Goyalde Palacios, P. *O. c.* 114.

<sup>27</sup> Goyalde Palacios, P. *O. c.* 115 s. Houvenaghel, E. & Monballieu, A. “El eterno retorno de la mujer fatal en *Circe* de Julio Cortázar”, en *BHS*, n° 85, 6, 2008, 853 – 866, 854. Baz Reyes, H. L. “Circe o el encanto de la viuda negra: un cuento de Julio Cortázar”, en *Ángulo*, n° 121 – 122, abril-septiembre 2010, 73 – 79, 74.

<sup>28</sup> El propio apellido de la familia, Mañara, evoca a una araña; la propia Delia adopta un comportamiento cada vez más arácnido al ir tejiendo a su alrededor una compleja tela que acaba por fascinar y casi paralizar a sus novios. Baz Reyes, H. *O. c.* 74 y 76.

<sup>29</sup> Mimoso Ruiz, D. N. “Circe de Julio Cortázar”, en *Revue de Littérature comparée*, n° 52, 1978, 60 – 43, 71. Houvenaghel, E. & Monballieu, A. *O. c.* 860.

<sup>30</sup> Cantarero de Salazar, A. “Caracteres psicológicos míticos insertos en la narrativa breve de Julio Cortázar”, en *CFC: Estudios griegos e indoeuropeos*, n° 24, 2014, 281 – 307, 292.

<sup>31</sup> Mimoso Ruiz, D. N. *O. c.* 61.

La isla de Eea donde habita Circe con sus sirvientas al margen del mundo de los hombres es, en la versión de Cortázar, la casa de la familia Mañara. La propia Delia vive de manera silenciosa, apenas habla en el relato, tan solo unas pocas frases sueltas; la intuimos moverse por las estancias casi como un espectro. Aunque a diferencia de la relación de Circe con Ulises, Delia rechaza el contacto físico con Mario, y hemos de suponer que también con Héctor y Rolo, los anteriores novios. Delia actúa con una decidida frialdad que parece aumentar aún más la fascinación que despierta en Mario. Son esa misma fascinación irracional y casi enfermiza y el acecho constante de la idea de la muerte las armas que utiliza Delia para retener a Mario a su lado<sup>32</sup>, exactamente igual a como haría una araña jugando insensible con su presa.

Al igual que la diosa, Delia vive convertida en una especie de leyenda maldita en su vecindario<sup>33</sup>; el halo misterioso que la envuelve está construido a partir del nefasto destino corrido por sus dos novios precedentes; y también por el hecho de que dedique buena parte de su tiempo a confeccionar dulces y bombones, como si la pastelería fuese un arte secreto, solo al alcance de los iniciados. Su leyenda la cimentan primero los rumores y más tarde los anónimos que tanto irritan a Mario y que acusan a Delia de asesina, recordando que a su alrededor rondan de manera permanente el miedo y la muerte.

Todas las noches en el hogar de los Mañara parece desarrollarse la misma ceremonia: la sesión de piano y la demora de Delia en la cocina preparando sus platos<sup>34</sup>. El relato transmite una permanente sensación de penumbra, de sombras apretadas en estancias claustrofóbicas con las ventanas cerradas, las cortinas echadas. Un misterio del que parecen ser plenamente conscientes los padres de Delia, que por momentos parecen avergonzados de lo que ha sucedido y sucede entre las paredes de su casa. Uno de los aspectos que más pueden llamar la atención del lector es la actitud del narrador a lo largo del relato. Al principio del mismo parece que estamos ante una persona joven que recuerda unos hechos que han tenido lugar hace ya un tiempo; llega a afirmar que recuerda mal a los protagonistas de la historia, Delia y Mario<sup>35</sup>. Pero conforme se suceden las páginas la memoria del narrador parece enfocar los hechos con una asombrosa precisión regalando al lector una continuidad de detalles que lo acaban convirtiendo en el habitual narrador omnisciente<sup>36</sup>.

El personaje del tercer novio, Mario, se correspondería con el Ulises homérico. Como le sucede al héroe con la diosa, también Mario se acerca cada vez más a Delia para intentar descubrir un secreto, para desvelar que hay detrás de la leyenda y los rumores. Y también como Ulises, Mario lo acaba por descubrir aunque el lector no tenga la completa seguridad de que también el héroe moderno pueda escapar totalmente ileso de la aventura<sup>37</sup>. Sin abandonar nunca su comportamiento cotidiano, siguiendo la rutina casera, Delia seduce a Mario hasta el extremo de que acaba domesticándolo, en el sentido de que él asume que en ningún momento los rumores que circulan alrededor de ella puedan tener un solo atisbo de veracidad. El proceso de transformación de Mario no llega finalmente a producirse porque al final descubre el secreto de las recetas de los bombones de Delia, el ingrediente desconocido que podría arrojar luz sobre la muerte de sus predecesores en la casa de los Mañara, ¿Murió uno de ellos a causa de ese mismo ingrediente secreto, a causa de los brebajes de la moderna Circe? ¿Se suicidó el otro al descubrir el aterrador secreto? El relato acaba con el descubrimiento que realiza Mario, por lo que el lector deberá imaginar la continuación: ¿conseguirá huir indemne Mario de la casa de los Mañara y

<sup>32</sup> Damiani, M. "Circe: tiempo y narración", en *Leer Cine: Revista de Cine & Cultura*, nº 1, 2005, 43 – 46, 44 s.

<sup>33</sup> Cantarero de Salazar, A. *O. c.* 290.

<sup>34</sup> Liñares, L. A. "La voz del personaje y el discurso épico: *Circe* de Cortázar", en Álvarez Morán, M. C. & Iglesias Montiel, R. M. *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral de tercer milenio. La tradición grecolatina ante el siglo XXI*, La Habana 1999, 105 – 144, 109.

<sup>35</sup> Cortázar, J. "Circe", en *Bestiario*, Madrid 1982, 85 – 106, 86 y 88.

<sup>36</sup> Es un caso de la llamada Paralepsis o exceso de información. López Petzoldt, B. *O. c.* 182.

<sup>37</sup> Albornoz, O. M. "Los personajes principales: Mario y Delia como elementos intertextuales en *Circe* de Julio Cortázar", en *V Congreso Nordestino de Profesores de Español*, Madrid 2015, 268 – 274, 272.



escapar del hechizo de Delia? ¿O seguirá la suerte que parece perseguir irremediablemente a todos los pretendientes que la han cortejado e intentado acercarse a ella?

### Circe (1964), el film

La filmografía como director de Manuel Antín (Las Palmas, Argentina 1926), reúne diez largometrajes y un medimetroaje realizados a lo largo de veinte años de carrera<sup>38</sup>. Desde 1962, año de su debut con la primera de las ya citadas adaptaciones de narrativa breve de Julio Cortázar: *La cifra impar*, *Circe* (1964), e *Intimidación de los parques* (1965). Hasta 1982 cuando se pone tras las cámaras por última vez hasta el momento para dirigir el film *La invitación*. Se puede definir a Antín, básicamente como un director literario<sup>39</sup>, ya que salvo escasos ejemplos – *La sartén por el mango* (1972)- el resto de su no muy extensa producción han sido siempre adaptaciones de obras literarias previas. A las ya mencionadas de Cortázar hay que citar, entre los autores adaptados a la gran pantalla, a Ricardo Güiraldes –*Don Segundo Sombra* (1969)-, Augusto Roa Bastos –*Castigo al traidor* (1965)-, y el propio Miguel Antín que en el año 1963 realizó *Los venerables todos* basada en su propia novela.

Para la película *Circe* se optó por una pareja protagonista formada por Gabriela Borges como Delia, en uno de los primeros papeles de la que es una de las grandes actrices latinoamericanas, acompañada de Alberto Argibay como Mario. Completan el reparto Sergio Renán y Walter Vidarte, como los dos primeros novios de Delia<sup>40</sup>, junto a Raúl Aubel, Alberto Barcel, Lydia Lamaison, Beatriz Matar, Claudia Sánchez, Josefina Boneo y Juan Carlos Lima.

El proyecto de llevar adelante la transposición fílmica del relato de Cortázar se cristalizó tras un largo periodo de intercambio de cartas y de fonocartas (cintas magnetofónicas grabadas por Cortázar), entre el director y el escritor desde el momento en que Antín debutó tras la cámara con *La cifra impar*. Ambos acabarán conociéndose en París y a partir de ahí la empresa tomará impulso hasta consolidarse como una producción viable en donde Julio Cortázar colaboraría con la confección del guión y se encargaría de los diálogos. Aunque paradójicamente el escritor argentino jamás llegaría a ver la película proyectada<sup>41</sup>. La *Circe* cinematográfica es bastante más compleja que su primigenia versión literaria. Introduce nuevos personajes en la trama, y los ya existentes – básicamente la pareja protagonista -, están mucho más perfilados y trabajados, tienen mucha mayor densidad. Además, hay cambios significativos tanto al inicio como al final de la historia. La narración se centra mucho más en la figura de Delia<sup>42</sup>; recordemos que el relato parecía más preocupado en el personaje de Mario, en la fascinación por ella que le iba conquistando y en su afán por descubrir el secreto de la mujer para de este modo poder negar los molestos rumores que giraban en el barrio alrededor de la hija de los Mañara. Sin embargo, el Mario cinematográfico es capaz de tener su propia vida al margen de Delia, puede ser mucho más sociable e integrarse con otras amistades de las que, no podía ser de otro modo, Delia quiere conocer cada vez más detalles aunque, eso es cierto, nunca caiga en episodios de celos.

La adaptación de Antín traslada la historia a la década de los años sesenta, tal como se deduce por la música que suena y por el vestuario de los asistentes a la fiesta a la que acude Mario; es decir que se plantea como un episodio contemporáneo para los espectadores. Las principales innovaciones que la película ofrece se concentran al principio y al final del metraje, y

<sup>38</sup> Se trataría del medimetroaje *Psiqué y sexo*, que forma parte del film colectivo *La estrella del desierto* (1965).

<sup>39</sup> Gontand Fontán, A. “Julio Cortázar y el cine”, en Camarero Calandrias, E. & Marcos Ramos, M. *II Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el cine en español y en portugués*, Salamanca 2013, 307 – 315, 309.

<sup>40</sup> Julio Cortázar llegó a proponer que los tres novios de Delia fueran interpretados por el mismo actor, aunque la idea fue finalmente desechada. López Petzoldt, B. *O. c.* 59.

<sup>41</sup> Félix-Didier, P. “Cortázar y el cine”, en *Film*, nº 10, 1994, 6 – 10, 7. López Petzoldt, B. *O. c.* 186 ss. Fernández, M. & Sabanés, D. *O. c.* 107 ss.

<sup>42</sup> Couto, J. “El fenómeno de la trasposición cuento/cine: la construcción de *Circe* de Cortázar por el director Antín”, en *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*, 2011, 1 – 15, 2.

también con la aparición de nuevos personajes: los amigos de Mario y especialmente Raquel, a la que el protagonista conocerá en la mencionada fiesta.

La película se abre con una escena continuada en el tiempo – ya que el hilo del diálogo no se quiebra en ningún momento –, pero no en el espacio, ya que la acción se desarrolla en la calle, en el interior de una cafetería y de nuevo en la calle. En ella aparece Mario junto a tres amigos que repiten insistentemente las noticias que sobre Delia circulan por el barrio. Los amigos representan a los rumores y a los anónimos que presentan a Delia como una asesina. Más avanzado el metraje, esas mismas amistades de Mario llaman a Delia la santita y la viudita del barrio.

El tema del deseo sexual está mucho más desarrollado en el film que en el relato de Cortázar<sup>43</sup>. Un deseo que se manifiesta en Mario, algo desencantado por los rechazos de Delia y feliz por haber conocido a Raquel. Y sobre todo en el personaje de Delia, que en las imágenes mantiene una tensión sexual que se manifiesta desde el inicio: al minuto y medio del metraje, una vez finalizada la escena de Mario y sus amigos, hay un flashback en donde aparece su primer novio cayendo muerto en el zaguán de casa al tiempo que los trazos del placer físico se aprecian en el rostro de Delia; en ese momento se inician los títulos de crédito proyectados junto a la cara de una Delia cada vez más relajada una vez alcanzado el clímax.

El hecho de mostrar el placer sexual que obtiene Delia asociado al recuerdo que tiene de sus novios fallecidos se repite en más oportunidades a lo largo de la película. Es como si la memoria selectiva que recupera solo los momentos relacionados con la muerte estimulara la fantasía de la mujer empujándola hacia un placer cada vez mayor. Un erotismo necrófilo que se subraya con comentarios de la propia Delia en donde afirma que a veces prefiere a los muertos. Esta constante presencia de la muerte va a ser advertida por Mario, quien en una ocasión le confesará a Delia que tiene la sensación de que nunca están realmente solos, de que están siendo observados, espiados, que hay una presencia constante en sus encuentros. Por lo tanto, parece que lo más excita a la protagonista no es la presencia de sus pretendientes sino más bien sus ausencias. De hecho, estando a solas con Mario, ella suele rehuir de sus besos y caricias. Delia solo alcanza el placer en la soledad que comparte con el recuerdo vivido y cercano de los muertos.

La presencia de los espejos en la casa de los Mañara es una constante a lo largo de la película y cumple funciones diversas. Por un lado, la imagen de Mario aparece muchas veces fija en la superficie del espejo, dando la sensación al espectador de que se encuentra ante el marco de una fotografía; de hecho, transmite la idea de que es una visión intercambiable<sup>44</sup>, de que cuando también él fallezca su imagen será sustituida por la del pretendiente de turno.

Además, delante de los tres espejos que había en su dormitorio, Delia se abandona a los episodios de autoerotismo, con caricias y besos en el cuello y el rostro que acaban con ella desnuda en la cama recuperando su memoria la imagen de los novios ausentes. En esos momentos de autoerotismo no reprimido Delia mira al espectador a través de los espejos, en un motivo que remite a ejemplos de la pintura barroca, a la diversas Venus pintadas por Rubens y Velázquez<sup>45</sup>. El espejo además relaciona a Delia con la figura de Narciso; ella parece ser la primera fascinada por su propia belleza, por el halo misterioso que la envuelve.

Por último, los espejos reflejan de igual modo algunas escenas ya vividas de Delia con Rolo y con Héctor, los novios muertos; la superficie lisa de los espejos recupera los fantasmas y las presencias venidas del pasado. Porque otro aspecto a reseñar especialmente de la película de Miguel Antín es su dimensión atemporal. Se repiten las escenas y los diálogos de Delia con sus novios, Mario incluido, dándole la sensación al espectador de ir viajando en el tiempo, de ir recuperando los pequeños fragmentos que permitirán finalmente comprender la trama en su

<sup>43</sup> Couto, J. O. c. 7.

<sup>44</sup> López Petzoldt, B. O. c. 195 s.

<sup>45</sup> Couto, J. O. c. 8.

totalidad. La noche en la que Mario pide a los padres la mano de Delia, ella dice que parece ser la misma noche en la que también lo hicieron los pretendientes desaparecidos.

Algunos diálogos mantenidos entre la pareja protagonista recuerdan a combates de boxeo donde los púgiles bailan en el ring, acercándose y separándose; las miradas de Delia y Mario apenas se cruzan, ella parece huir hasta el extremo de que en diversas oportunidades Delia abandona los encuadres sin que el diálogo y el plano hayan finalizado<sup>46</sup>. Todas estas repeticiones y saltos temporales tienen cabida en un montaje asociativo basado en las recuperaciones selectivas de la memoria<sup>47</sup>, que señala influencias de cineastas del momento, en especial de la obra del director francés Alain Resnais, y especialmente de su película *L'année dernière à Marienbad* (1961), a su vez muy influenciada por la novela *La invención de Morel* (1940) del escritor argentino Adolfo Bioy Casares.

El acercamiento de Mario hacia Delia es progresivo. Este, advertido ya de la historia que la rodea gracias a los comentarios que sus amigos no dudan en hacerle llegar, se dedica en un primer momento a observarla, a seguirla con la mirada; casi escondido la espía a través de las rejas de la casa. Posteriormente ya entablan relación directa y la acción se traslada al interior de la casa de la familia Mañara, un espacio denso, lleno de espejos, claroscuros y sombras.

En la película Delia mantiene muchos de los atributos más emblemáticos de la Circe homérica. Los animales siguen presentes: peces, conejos, la mariposa disecada que Mario le regaló o las cucarachas que Delia recolecta en el desván. La música la rodea de continuo. Como sucedió en el cuento, los conocimientos reposteros de Delia, los dulces y bombones, hacen referencia a las prácticas hechiceras de la diosa. El aislamiento del mundo de los hombres que elige Circe viviendo sola con la servidumbre en la isla de Eea también se refleja en la película. Delia parece existir al margen de la realidad, separada siempre por barrotes, ventanas, paredes, solo los espejos parecen ponerla en comunicación directa con los hechos del pasado. También el recuerdo de los ausentes la distancia de su entorno.

Raquel, el personaje femenino introducido en el film, asume un papel diametralmente opuesto al de Delia. Ella vive el presente, la realidad del film y la realidad de los propios espectadores. Ella baila, conduce un coche, se mueve frente al hieratismo de Delia congelada ante el magnetismo de los espejos. En la fiesta en la que ambos se conocen Raquel le dice a Mario que ella es una mujer normal que nunca cierra las puertas con llave. En una clara alusión al carácter impenetrable de Delia, a sus múltiples recovecos internos, a su constante impulso de esconderse. Raquel es la cercanía, la corporeidad que Delia le niega con insistencia a Mario.

La idea de la culpa aparece mucho más definida en la película; Delia llega a afirmar que la culpa está presente en la casa, en las paredes, las ropas, en todo. La culpa adquiere las dimensiones de una auténtica maldición que envuelve a toda la familia Mañara<sup>48</sup>, y en especial a Delia que no parece ser capaz en ningún momento de romper el encierro al que la culpa la ha conducido. Una desalmada maldición que parece exigir constantemente nuevas víctimas. Ese sentimiento de culpa permanente ha de atribuirse a la muerte de sus pretendientes, a la necesidad que empuja a Delia a envenenarlos, según cuentan los rumores y anónimos, a convertirlos en recuerdos que con el tiempo llegan a ser placenteros, si no por sí mismos, si por favorecer el placer sensual de Delia.

Hay aspectos del film que remiten a un género cinematográfico que coincide en el tiempo con la película de Manuel Antín. Nos referimos al terror gótico italiano, desarrollado especialmente en la década de los sesenta del siglo XX<sup>49</sup>. Presentaba marcadas influencias del terror de la Universal de los años cuarenta, de la productora británica Hammer y del

<sup>46</sup> López Petzoldt, B. *O. c.* 192.

<sup>47</sup> Mahieu, J. A. *O. c.* 643.

<sup>48</sup> Gontand Fontán, A. *O. c.* 311.

<sup>49</sup> Bruschini, A. & Tentori, A. *Operazione paura. I registi del gotico italiano*, Bolonia 1997. Di Chiara, F. *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957 – 1965)*, Ferrara 2009. *Guida al Gotico Italiano. La stagione delle streghe. Nocturno Dossier*, n° 80, 2009. Venturini, S. *Horror Italiano*, Roma 2014, 43 ss.

expresionismo alemán. Pero también realizó aportaciones propias. Entre ellas el uso especial de la fotografía para crear ambientes de terror<sup>50</sup>; los constantes claroscuros, las sombras en el interior de la casa de los Mañara la convierten, un simple hogar de clase media, en un castillo que alberga estancias amenazadoras. Otra característica más emblemática del género fue la presencia casi constante de la mujer monstruo, aquella que con su comportamiento quiebra las reglas de la naturaleza y se convierte en una amenaza para el universo masculino. Ciertamente Delia podría pertenecer a esa categoría; además, el gótico italiano insistió en mostrar relaciones necrófilas, algo que también se muestra en *Circe* con la particular relación de la protagonista con el recuerdo de sus novios muertos. Delia se muestra como una cruel y voraz araña, o como una mantis religiosa que, si bien evita el contacto físico con los hombres, no duda en acabar con ellos y transformar los citados recuerdos en una especie de trofeos de caza.

Estas últimas reflexiones indican que *Circe* también puede verse como una película que aborda géneros diferentes. Aunque la crítica de la época incidió sobre todo en que el espectador se encontraba ante un film de carácter psicológico que se ocupaba de mostrar temas de actualidad en el momento de su realización, como la juventud y las nuevas inquietudes a las que debía hacer frente, la difícil relación con los padres o el tema de la sexualidad femenina<sup>51</sup>.

Las escenas de Mario en casa de los Mañara y los flashbacks que muestran escenas similares con los pretendientes anteriores aumentan el carácter ritual y ceremonial que tienen esas veladas de Mario en la casa/castillo maldito de la familia Mañara. Ya que como vimos antes, el tranquilo hogar bonaerense de una familia burguesa puede entenderse también como un espacio donde habita el horror. Ciertamente es que no se hace mención alguna de donde procede el dinero, el patrimonio de la familia; de hecho las escasas referencias que hacen al mundo exterior son los aislados comentarios sobre fútbol que realiza el padre de Delia.

La otra gran alteración que propone la película es el final; en *Circe* ya no caben las dudas y especulaciones que surgían en el lector al acabar el relato de Cortázar. En la película no hay duda alguna de que Mario logra zafarse de la peligrosa fascinación ejercida por Delia, consigue escapar del turbio destino reservado a los anteriores pretendientes de la mujer. La salvación de Mario se debe a la interacción de dos factores. Por un lado está la presencia de Raquel, que le convence de que existen otros modelos femeninos más “normales”, como ella misma se define. Ante la pasividad lánguida de Delia que por las tardes espera la llegada de Mario, Raquel coge el teléfono y decide llamarlo y de este modo rescatarlo de las garras de Delia. Pero además de esta acertada y oportuna intervención, hay que subrayar que es la curiosidad de Mario (Ulises también es un personaje ávido de conocimiento), la que le lleva a preguntar repetidamente de que están hechos los bombones, cual es el ingrediente secreto; en realidad lo que le está preguntando a Delia es si los rumores que circulan son ciertos o no. La curiosidad de Mario desmantela a Delia quien con su silencio, y con el cambio de expresión en el rostro acaba por delatarse. Las preguntas de Mario, su iniciativa desvelan el secreto y derrotan a Delia/Circe.

Para un espectador especialmente curioso aun quedarían otras intrigas pendientes: ¿Logrará Mario olvidar del todo a Delia o el recuerdo de la mujer retornará de modo doloroso? ¿Saldrá Delia en busca de nuevas víctimas que sacien la maldición que la envuelve? ¿Alentará las fantasías de Delia el recuerdo de Mario, como lo hacían los recuerdos de Héctor y Rolo? O solo la muerte puede satisfacer a la solitaria hija de la familia Mañara?

## Palabras finales

El hecho de que el propio Julio Cortázar participara en la elaboración del guión y en la redacción de los diálogos de la película de Manuel Antín, le permitió, en cierto modo, hacer una

<sup>50</sup> Uno de los máximos exponentes del género, el director Mario Bava, sostenía que la fotografía era el setenta por ciento en un film de terror. Cozzi, L. *Mario Bava. I mille volte della paura*, Roma 2001, 176.

<sup>51</sup> Antín, M. O. c. López Petzoldt, B. O. c. 190.

revisión del relato escrito trece años atrás y en especial un nueva escritura más compleja y más profunda de los personajes, sobre todo del de Delia. Es cierto que las semejanzas de la protagonista femenina con la figura mitológica de la diosa Circe se mantienen y, en ocasiones, se hacen más evidentes que en el relato; nos referimos sobre todo al tema del aislamiento de Delia, muy remarcado mediante el uso de los barrotes, las ventas o los espejos.

Detrás de un discurso construido con imágenes y palabras acerca de la cambiante realidad contemporánea – la juventud, la nueva concepción de la mujer y de su sexualidad -, se deja entrever la alargada y silenciosa sombra de Circe, unida de nuevo a la idea de seducción y a las fatales consecuencias que les aguardan a quienes se acerquen a ella fascinados por sus secretos.

Es cierto que, como sucedía ya en el relato, y de hecho en buena parte de la tradición occidental sobre el personaje, Circe, desdoblada en Delia, asume el reducido papel de viuda negra, de mujer seductora coleccionista de amantes difuntos; de mujer aislada de la realidad y profundamente peligrosa. La vertiente positiva que de ella se ofrecía en los versos de *La Odisea*, ayudando con sus consejos y su conocimiento del futuro a Ulises, advirtiéndole de las amenazas que se ciernen sobre el héroe y sus hombres desaparece totalmente. El carácter ambivalente de la diosa se desvanece y con el su propia divinidad. Parece como si la cultura occidental prefiriera siempre a la mujer antes que a la diosa, a la simplicidad del mal y no a la enriquecedora complejidad que ofrecen determinados personajes. De nuevo Circe recordada solo como la maga y la hechicera, la mujer fatal y la seductora insaciable.

### Bibliografía

AGUIRRE CASTRO, M. “El tema de la mujer fatal en *La Odisea*”, en *CFC: Estudios Griegos e Indoeuropeos*, nº 4, 1994, 301 – 317, 305.

ALBORNOZ, O. M. “Los personajes principales: Mario y Delia como elementos intertextuales en *Circe* de Julio Cortázar”, en *V Congreso Nordestino de Profesores de Español*, Madrid 2015, 268 – 274.

ANTÍN, M. “Cortázar guionista”, en *Culturamas*, 20/09/2013.

BAZ REYES, H. L. “Circe o el encanto de la viuda negra: un cuento de Julio Cortázar”, en *Ángulo*, nº 121 – 122, abril-septiembre 2010, 73 – 79.

BERTI, I. “Le metamorfosi di Circe: dea, maga e femme fatale”, en *SQ*, nº 8, 2015, 110 – 140.

BRUSCHINI, A. & TENTORI, A. *Operazione paura. I registi del gotico italiano*, Bologna 1997.

CANO, P. L. “Dos apuntes iberoamericanos a la tradición cinematográfica de la cultura clásica: La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra y El reñidero”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, XV, 1998, 585 – 592.

CANTARELLA, E. *Itaca*, Milán 2002.

CANTARELLA, E. *Perfino Catone scriveva riccette. I greci, i romani e noi*, Milán 2014.

CANTARERO DE SALAZAR, A. “Caracteres psicológicos míticos insertos en la narrativa breve de Julio Cortázar”, en *CFC: Estudios griegos e indoeuropeos*, nº 24, 2014, 281 – 307.

CORTÁZAR, J. “Circe”, en *Bestiario*, Madrid 1982, 85 – 106.

COUTO, J. “El fenómeno de la trasposición cuento/cine: la construcción de *Circe* de Cortázar por el director Antín”, en *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*, 2011, 1 – 15.

COZZI, L. *Mario Bava. I mille volte della paura*, Roma 2001.

DAMIANI, M. “Circe: tiempo y narración”, en *Leer Cine: Revista de Cine & Cultura*, nº 1, 2005, 43 – 46.

DI CHIARA, F. *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957 – 1965)*, Ferrara 2009.

DUMONT, H. *L'Antiquité au Cinema. Vérités, Légendes et Manipulations*. Paris 2009.

FÉLIX-DIDIER, P. “Cortázar y el cine”, en *Film*, nº 10, 1994, 6 – 10.

FERNÁNDEZ, M. & SABANÉS, D. “Julio Cortázar y el cine: ventanas a lo insólito”, en *Impossibilia*, nº 7, abril 2014, 102 – 120.

---

GONTAND FONTÁN, A. “Julio Cortázar y el cine”, en CAMARERO CALANDRIAS, E. & MARCOS RAMOS, M. *II Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el cine en español y en portugués*, Salamanca 2013, 307 – 315.

GOYALDE PALACIOS, P. “Circe de Julio Cortázar: una lectura intertextual”, en *Arrabal*, nº 1, 1998, 113 – 118.

GUIDA AL GOTICO ITALIANO. LA STAGIONE DELLE STREGHE. *Nocturno Dossier*, nº 80, 2009.

HOUVENAGHEL, E. & MONBALLIEU, A. “El eterno retorno de la mujer fatal en *Circe* de Julio Cortázar”, en *BHS*, nº 85, 6, 2008, 853 – 866.

LIÑARES, L. A. “La voz del personaje y el discurso épico: *Circe* de Cortázar”, en ÁLVAREZ MORÁN, M. C. & IGLESIAS MONTIEL, R. M. *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral de tercer milenio. La tradición grecolatina ante el siglo XXI*, La Habana 1999, 105 – 144.

LÓPEZ PETZOLDT, B. *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962 – 2009)*, Madrid 2014.

MAHIEU, J. A. “Cortázar en Cine”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 364 – 366, 1980, 640 – 646.

MIMOSO RUIZ, D. N. “Circe de Julio Cortázar”, en *Revue de Littérature comparée*, nº 52, 1978, 60 – 43.

SALVADOR VENTURA, F. “Biografía histórica y estética surrealista en el aula: *Simón del Desierto* de Luis Buñuel”, en *Quaderns de Cine*, nº 1, 2007, 37 – 46.

SALVADOR VENTURA, F. “Una imagen fílmica rigurosa de la antigüedad tardía: *Simón de Desierto* de Luis Buñuel”, en *Habis*, nº 38, 2007, 329 – 343.

SALVADOR VENTURA, F. “Las brujas de la mitología griega en el cine: las representaciones de la maga Circe”, en ZAMORA, M. J. (Ed), *Brujas de Cine*, Madrid 2016, 11 – 29.

VALVERDE GARCÍA, A. “Grecia antigua en el cine: filmografía y bibliografía”, en *Philologica Urcitana*, nº 3, 2010, 129 – 146.

VÁZQUEZ RECIO, N. “Del cuento al cine: Julio Cortázar”, en *Draco*, nº 3 – 4, 1991 – 1992, 123 – 142.

VENTURINI, S. *Horror Italiano*, Roma 2014.

VERRETH, H. “Odysseus’ journey through the film”, en BERTI, I. & GARCÍA MORCILLO, M. (Eds). *Hellas on Screen*, Stuttgart 2008, 65 – 73.