

EL MITO DE CIRCE: DE HOMERO, A MORAVIA Y CORTÁZAR



Pelossi, Claudia Teresa

Claudia Teresa Pelossi claudia.pelossi@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma

Universidad del Salvador, Argentina

ISSN: 1850-0153

ISSN-e: 1850-0161

Periodicidad: Bianaual

núm. Esp.10, 2020

revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 18 Marzo 2020

Aprobación: 21 Abril 2020

URL: <http://portal.amelica.org/ame/i/jatsRepo/260/2602365025/index.html>

Resumen: La primera expresión artística que el ser humano ha forjado mediante la palabra oral y luego, mediante la escritura, es el mito. En consecuencia, los interrogantes profundos a los que responde siguen reformulándose como «reescrituras» a lo largo de los siglos y en culturas diversas. Pierre Brunel (1992 y 1997) en sus estudios sobre mitocrítica ha plasmado los conceptos de mito literario y mito literarizado, precisados posteriormente por André Siganos (1993 y 2005). El mito literarizado constituye una reformulación individual de un relato arcaico perteneciente a la mitología colectiva de un pueblo. Su fuente es un mito étnico o religioso ancestral, cuya versión original resulta inalcanzable; será reformulado nuevamente por otros autores, configurando así una serie de reactualizaciones en la historia literaria. Dentro de esta categoría se halla el relato mítico de Circe. De él se ha ocupado la Antigüedad clásica en textos de Píndaro, Eurípides, Ovidio, Valerio Flaco, Séneca, etc.; en el siglo xvii es reactualizado por Corneille y en el siglo XX, por diversos escritores europeos y latinoamericanos. En este trabajo nos proponemos establecer, por un lado, un fructífero diálogo entre dos cuentos que refieren al mito de Circe, «Ricordo di Circe» (1940), del escritor italiano Alberto Moravia, y «Circe», del escritor argentino Julio Cortázar y, por otro, observar cómo a su vez, estos dos textos dialogan con el hipotexto común: el Canto X de Odisea de Homero.

Palabras clave: Mito, Circe, Homero, Moravia, Cortázar.

Abstract: *The first artistic expression that the human being has forged through the oral word and then, through writing, is myth. Consequently, the profound questions to which it responds continue to be reformulated as «rewrites» throughout the centuries and in diverse cultures. Pierre Brunel (1992 and 1997) in his studies on myth criticism have embodied the concepts of literary myth and literarized myth, later specified by André Siganos (1993 and 2005). The literary myth constitutes an individual reformulation of an archaic story belonging to the collective mythology of a people. Its source is an ancestral ethnic or religious myth, whose original version is unattainable; it will be reformulated again by other authors, thus configuring a series of updates in literary history. Within this category is the mythical story of Circe. Classical Antiquity has been dealt with in texts by Pindar, Euripides, Ovid, Valerius Flaccus, Seneca, etc; in 17th century it was updated by Corneille and in 20th century by various European and Latin American writers. In this work we intend to establish, on the one hand, a fruitful dialogue between two stories that refer to the myth of Circe, «Ricordo di Circe» (1940), by the Italian writer Alberto Moravia, and «Circe», by the Argentine writer Julio Cortázar; and, on the other, to observe how in turn, these*

two texts dialogue with the common hypotext: the Book X of Homer's Odyssey.

Keywords: *Myth, Circe, Homer, Moravia, Cortázar.*

Podemos afirmar que el mito es la primera expresión artística que el ser humano ha plasmado en la palabra y luego, en la escritura. En efecto, los mitos de las culturas antiguas fueron tomando forma en la tradición oral para ofrecer respuestas iluminadoras e imaginativas a las preguntas problemáticas (mitologemas) que los individuos se plantean sobre el origen del mundo, sobre su finalidad y sobre la misteriosa identidad del ser humano ante los enigmas de la vida y de la muerte. Es por ello que contienen una dimensión de signo metafísico o religioso. La compleja problemática a la que tratan de responder no ha desaparecido para el hombre contemporáneo, que continúa planteándose interrogantes similares.

Como la dimensión atemporal y ejemplar del drama o del relato mítico lo hace repetible y adaptable a nuevas situaciones, los escritores de todos los tiempos y lugares reformulan con voz propia la intriga, la orientan en función de su sensibilidad y enfocan, desde una dimensión simbólica o metafórica, algún aspecto determinado de la problemática social o moral propia de su contexto histórico. El escritor realiza entonces una actividad de diálogo con un texto anterior (hipotexto) que se reformula estableciendo con él una relación de hipertextualidad. Para Herrero Cecilia y Morales Peco (2008), en la significación de este tipo de obras operan tres dimensiones semánticas complementarias:

- a) Una historia imaginaria ancestral que ilustra un combate antagónico entre fuerzas que polarizan las aspiraciones del ser humano.
- b) Un simbolismo de carácter metafísico y metafórico que permite tratar, de una manera alusiva e indirecta, una problemática existente en la sociedad a la que pertenece el autor.
- c) Una determinada axiología o visión personal del hombre y del mundo que el autor ofrece al público por la manera de orientar la significación del drama o la historia narrada.

Por otra parte, la palabra antigua y nueva del mito puede adoptar diversas formas de manifestación en una obra literaria. El relato mítico puede funcionar de una manera explícita, señalada tanto por el nombre de los personajes como por el tipo de intriga en el que se inscribe la acción. El autor puede orientar acciones y personajes según su propia visión del mundo y según el mensaje que intente transmitir. Pero también es posible una modalidad implícita, en la cual el personaje puede mantener su nombre mítico ancestral pero la historia en la que se encuentra inmerso no corresponde a la del mito conocido, sino que parece nueva y ocurre en un contexto social diferente; suele suceder incluso que el personaje aparezca con otro nombre (Herrero Cecilia y Morales Peco, 2008, pp. 14-19).

En este trabajo nos proponemos establecer, por un lado, un fructífero diálogo entre dos cuentos que refieren al mito de Circe, «Ricordo di Circe» (1940), del escritor italiano Alberto Moravia, y «Circe», del escritor argentino Julio

Cortázar y, por otro, observar cómo a su vez, estos dos textos dialogan con el hipotexto común: el Canto x de Odisea, de Homero.

Circe, la famosa hechicera ha devenido uno de los personajes míticos femeninos más revisitados a lo largo de todos los tiempos, pero fue Homero quien cinceló el retrato primigenio que la posteridad tomaría como base. La versión hesiódica de la genealogía de la diosa coincide con la homérica y ambas constituyen la versión canónica: «la terrible diosa dotada de voz, hermana carnal del sagaz Eetes: ambos habían nacido de Helios, el que lleva la luz a los mortales, y de Perses, la hija del Océano» (Homero, 1996, p. 188). Circe vivía en la isla de Eea y componía venenos; también desencadenaba vientos, granizos y borrascas. Poseía, en el más alto grado, el arte de la magia y ejercía sobre los hombres e incluso sobre los elementos un poder sobrenatural. Al decir de Homero, que la califica de «terrible», era célebre por su hermosura y sus hechizos. En el conocido pasaje de Odisea refiere cómo acogió al fugitivo Ulises y cómo, enamorada de él, lo retuvo en la isla, hechizándolo con sus encantos y convirtiendo en cerdos a sus compañeros. Según otra versión, durante este tiempo tuvo con Ulises un hijo llamado Telégono, y según otras, algunos más. Circe, con su don de profecía, se plantea como una de las diosas iniciáticas que conducen al héroe por su largo camino de retomo al hogar. También se le atribuyen aventuras con el rey latino Pico y con Júpiter, de quien habría concebido al dios Fauno. En la leyenda de los Argonautas, Circe interviene durante el viaje de regreso. El barco aborda en la isla de Eea, donde Medea es recibida por la maga, tía suya. Purifica a su sobrina y a Jasón de la muerte de Apsirto. Finalmente, se le atribuye la transformación de Escila, su rival en el afecto del dios marino Glauco (Pérez-Rioja, 1994, p. 112; Grimm, 1989, pp. 108-109).

La pervivencia y revitalización de autores, mitos y motivos del mundo grecolatino en la producción literaria argentina del siglo xx es notoria y evidente en todos los géneros literarios. Y el escritor argentino Julio Cortázar demostró un particular interés por la mitología griega. «Circe» fue publicado en *Bestiario* (1951) y constituye la segunda tentativa del autor por acercar su ficción a los temas de la mitología clásica, ya que con anterioridad había publicado *Los reyes* (1949), un poema dramático en torno a la figura del Minotauro. Se trata de un cuento escrito antes de su viaje definitivo a París, razón por la cual se sitúa al final de una etapa geográfica, Argentina, y cultural, relacionada con la llamada Generación del 40 y revistas europeizantes, como *Sur*, que dejará en nuestro autor un interés por el mundo clásico, clave en su obra futura, tanto en relatos de fondo mitológico, «Las ménades» o «El ídolo de las cícladas», como por temáticas iterativas, por ejemplo, el descensus ad inferos o el laberinto (Goyalde Palacios, 1998, pp. 113).

Por su parte, el cuento «Ricordo di Circe» fue publicado por Alberto Moravia en *La Gazzetta del Popolo* el 24 de octubre de 1940. En 2002, gracias a la ardua labor de Simone Casini y Francesca Serra, integró parte de la colección *Racconti dispersi*, en la que figuran sesenta y nueve cuentos que Moravia escribió entre 1928 y 1951, pero que nunca publicó en libros, por lo cual quedaron diseminados en periódicos y revistas. Moravia no frecuentó en demasía la mitología griega. En su haber encontramos una novela, *Il disprezzo*, de 1954, dos cuentos, «La verità sul fatto di Ulisse» y «Ricordo di Circe», y algunos cuentos no míticos, inspirados en personajes de la Antigüedad.

El cuento de Cortázar nos relata la historia de Delia, una bella joven que gusta de elaborar licores y bombones. Se encuentra de novio con Mario, quien la adora y la defiende de las acusaciones del vecindario de haber intervenido con malas artes en la muerte de sus pretendientes anteriores, Rolo y Héctor. La acción se desarrolla en Buenos Aires, con una prolija localización de los barrios porteños de Almagro y Once, en 1923, año revelado por la mención de la famosa pelea Firpo-Dempsey. El relato mítico funciona, entonces, de manera implícita, ya que la acción se desarrolla en la actualidad, en un contexto sociocultural diferente, y los personajes no portan los nombres originales. No obstante, a través del título, el narrador nos ofrece una clave de lectura que nos impele a interpretar el texto en clara vinculación con el hipotexto homérico. Del relato griego, Cortázar ha tomado la caracterización general del personaje de la maga hechicera que, por medio de sus brebajes, convierte a los hombres en animales; en efecto, por un lado, Delia fabrica extraños licores y bombones que da a probar a sus novios, situándose así, con Circe y Medea, en la línea de las mujeres maléficas del mundo clásico, expertas en *phármaka metioenta* y en alimentos fulminantes; por otro, mantiene una relación singular, de poder y dominación de «magia negra» con todo tipo de animales. El repertorio de los animales, de forma análoga a lo que ocurre en las fuentes clásicas posteriores a Odisea, es bastante más amplio, puesto que Delia, según su madre, había jugado con arañas cuando era pequeña, «las mariposas venían a su pelo», había predicho la muerte de un pez, regalo de la madre de Héctor y cuando Mario decide solicitar su mano, ella, silenciosa, mira al suelo buscando una hormiga en la sala:

Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. [...] La madre decía que Delia había jugado con arañas cuando chiquita (Cortázar, 1967, p. 88).

Podríamos inferir, entonces, que aquel perro y los animales citados en general, no son sino hombres, probablemente antiguos amantes. De esta manera, como ha señalado la crítica cortazariana, el escritor rioplatense introduce un elemento del mundo maravilloso de Odisea, en el mundo fantástico de su relato, caracterizado, en oposición al anterior, por su inserción en una realidad cotidiana y en un marco espacio-temporal del que abundan detalles concretos; así, la cotidianeidad de los personajes y de las situaciones actúa como un elemento integrador de la ruptura fantástica. Además, el relato de Cortázar se acerca al clásico en otro aspecto: la maga (Circe-Delia) consigue hechizar a los primeros hombres que se le acercan (compañeros de Odiseo-primeros novios), pero al final, el héroe-protagonista (Odiseo-Mario) deshace el maleficio: en el relato homérico, gracias a la ayuda de Hermes y su antídoto; en el de Cortázar, porque Mario comprende la relación que Delia establece entre el bombón que le ha dado a probar y su deseo, y decide abrirlo, descubriendo que está relleno con una cucaracha; de alguna manera, la dicotomía entre el placer y el miedo que paraliza a Mario se resuelve en favor de lo segundo, poniendo de manifiesto la personalidad psicótica de Delia. Ahora bien, se aparta del clásico en un punto fundamental: Odiseo termina en el lecho de Circe, con la liberación de los compañeros, anteriormente convertidos en cerdos, mientras que el cuento argentino incluye la muerte de los dos novios anteriores y la salvación final de Mario, que huye despavorido, intentando contener sus pulsiones asesinas (Goyalde Palacios, 1998, pp. 114-115).

En el cuento de Moravia, en cambio, el mito funciona de una manera explícita. Si bien el autor intenta ofrecernos una versión muy particular, los personajes son los mismos, portan los nombres correspondientes y se respeta el marco espacio-temporal primigenio. No obstante, las primeras líneas del cuento nos presentan una transgresora clave de lectura:

Yo, Euriloco, compañero de Ulises, habiendo conocido los relatos hechos sobre nuestra estadía con Circe, quiero que sepan lo siguiente. En primer lugar, no es cierto que Circe haya transformado a nuestros camaradas en cerdos con un simple golpe de varita. Varita, no vi ninguna; ni advertí en el vino que ella nos dio a beber el sabor de la bebida mágica de la que tantos hablan. Por el contrario, es totalmente cierto que la metamorfosis fue mucho más lenta y gradual de lo que generalmente se cree; y que, en resumen, sólo se convirtió en cerdo quien lo quiso (Moravia, 2012, p. 81).

Moravia opera con la modalidad de la inversión, ya que a través de la voz de Euriloco el propio relato homérico queda desautorizado, al desarticular los tres ejes clave del mitema del nostos, propuestos por Marta Alesso (1998). El primero se vincula con el juego *phármakon-antiphármakon* relacionado con la memoria de potajes que borran la voluntad de los hombres y otros que actúan como antídoto; el segundo, la facultad de convertir a los hombres en cerdos, la potestad de Circe preferida por los alegoristas, y el tercero, su don de profecía, que Moravia directamente desecha. La diosa queda así desposeída de sus atributos y cede también su protagonismo, ya que el relato se focaliza en la metamorfosis de los compañeros de Odiseo, la cual se efectúa exclusivamente como consecuencia de un acto voluntario, tal como operan en *Rinoceronte* de Ionesco las conversiones en bestias.

Un elemento diegético clave en estos tres relatos lo constituye la figura del narrador. En el episodio homérico, el relato corre por cuenta de Odiseo, quien cuenta sus peripecias en la corte del rey Alcínoo; así, el narrador monumental, en tercera persona, le cede su lugar para la construcción de un nuevo mundo narrativo. En el cuento de Cortázar, en cambio, el narrador testigo y por ende, deficiente, se asoma para presentar a los personajes y la situación, y luego se esconde tras la omnisciencia con que hace intervenir a Mario: «Yo me acuerdo mal de Delia, pero era fina y rubia, demasiado lenta en sus getos (yo tenía doce años, el tiempo y las cosas son lentas entonces) y usaba vestidos claros con faldas de vuelo libre» (Cortázar, 1967, p. 88); «...Yo me acuerdo mal de Mario, pero dicen que hacía linda pareja con Delia» (Cortázar, 1967, p. 89). Solo el personaje de Mario se halla focalizado subjetivamente; solo él es protagonista de actos expresados por verbos de percepción (ver, saber, comprender, etc.) y aquellos que indican actitudes mentales (escuchar, amar, desear, etc.) (Liñares, 1999, p. 105). De este modo, el bascular entre la omnisciencia de Mario y la deficiencia de un narrador, que relata con una distancia temporal significativa y cuyos recuerdos borrosos se remontan a la niñez, produce el efecto de interferencia de series; es decir, la presencia de dos líneas diegéticas opuestas, en la primera de las cuales, el narrador deficiente, como portavoz de la comunidad y en la línea homérica, nos presenta —sin pruebas contundentes— a Delia como una hechicera y causal de la muerte de sus novios; son voces que entretienen un discurso hegemónico contra el cual se alzarán la voz de Mario, con el fin de instaurar el discurso opuesto. Se instala así la ambigüedad, como una suerte de *quid pro quod*, con la diferencia de que en este recurso dramático es el espectador-lector el conocedor de la verdad,

mientras que, en nuestro relato, todo permanece en sombras. Podríamos aplicar la pregunta que plantea el narrador del cuento de Pirandello «La señora Frola y su yerno el señor Ponza», ante un hecho en que dos discursos se cruzan en un intento desesperado por hallar la verdad, que se muestra, como la realidad, escurridiza e inaprehensible: «¿A cuál de los dos creer? [...] ¿Dónde está la realidad? ¿Dónde el fantasma?» (Pirandello, 1961, p. 1287).

En «Ricordo di Circe», la voz de Odiseo es entregada absolutamente a un personaje que, si bien se trata de un actante clave, no deja de ser secundario. A diferencia del cuento de Cortázar, este narrador se alza con una verdad insoslayable y desde el comienzo no deja margen de dudas: Circe ya no es una maga y los que se convirtieron en cerdos lo hicieron por propia elección. El proceso de metamorfosis se halla descrito con lujo de detalles y abarca un vasto abanico que va desde los cambios en la alimentación, en las costumbres —como el placer de revolcarse en el fango—, hasta la transformación física final en cerdos; todo esto, frente a la atónita mirada de Odiseo y Euríloco —al modo del Berenger de Rinoceronte— y la morbosa contemplación de la propia Circe, que felizmente contará con más ejemplares porcinos, sin esfuerzo alguno:

Pero mientras gruñendo se disputaban ávidamente esas inmundicias, veo que sus espaldas se ennegrecen y se erizan: los muslos y los brazos se ensanchan y se vuelven macizos; pies y manos, por el contrario, se acortan y se convierten en pequeños cascos; el vientre se hincha colgando; las orejas se arrugan; los ojos se vuelven pequeños y llorosos; la cara se alarga en grifo. Finalmente, he aquí nuestros compañeros, ahora cerdos, acurrucados mientras hociquean con la cabeza baja en las tinas casi vacías, ciertas colitas vermiformes. Quedamos en silencio con los ojos llenos de lágrimas. Entonces Circe aplaudió tres veces sin moverse de su trono. Luego, desde el fondo del patio, avanzó el porquerizo vestido con pieles. Y con los dulces golpes del palo nudoso, condujo a los cerdos otrora hombres hacia los establos cercanos (Moravia, 2012, p. 86).

Gracias a estos artilugios diegéticos, en especial, el de las voces narrativas, colegimos que la figura de Circe ha sufrido un profundo menoscabo en relación con el procedimiento homérico, que va desde la ambigüedad en Cortázar —que juega también hábilmente con los tres ejes del mitema de la Circe del nostos— hasta la total merma de capital divino y mágico en la Circe de Moravia.

Estos tratamientos se vinculan con la modalidad propia de las reescrituras de los mitos en el siglo xx. Como consecuencia de la conmoción sufrida tras la Primera Guerra Mundial, el hombre occidental, que había creído en el progreso intelectual y moral, asentado sobre unas creencias religiosas civilizadas y sobre un racionalismo crítico en constante avance, se encontró sumido en un caos, en la quiebra de sus creencias. Observó que el mito le ofrecía explicaciones diferentes de las dadas por la filosofía y la ciencia modernas que ya no le bastaban. Es por ello que en el período de entreguerras resurge el mito con todo vigor y se transforma el horizonte de los estudios mitológicos, a través de variadas disciplinas, que generan una fuerte rehabilitación. Ya no se hará hincapié en el primitivismo o en la supuesta ingenuidad del mito, sino en su alteridad, como una dimensión irrecusable de la experiencia humana. Se vuelve a los grandes temas arquetípicos de la tragedia griega que, trasladados de manera más o menos alegórica, expresan las dificultades del hombre y de la sociedad contemporánea. En líneas generales, en la literatura del siglo xx, en especial en el teatro, se humaniza a los héroes, suele desaparecer el elemento divino y se produce una interiorización, reflejo

de las preocupaciones humanas, partiendo de presupuestos ya ajenos a la escena griega. Algunos autores llegan a convertir a los personajes míticos en antihéroes, condición que se refleja tanto en su actuación como en el lenguaje coloquial que utilizan o en las nuevas situaciones en las que se ven envueltos. Junto a los héroes, también sus historias aparecen desmitificadas. Además, en épocas de conflicto y de censura, los temas míticos ofrecen una herramienta idónea para plantear de manera indirecta problemas que, de otro modo, no podrían ser tratados (Meletinski, 2001, pp. 261-350; Vernant, 1974, pp. 226-227; García Gual, 2004, pp. 218-220).

Este último es exactamente el planteo de Moravia. Este cuento, junto con otros producidos en los años treinta y cuarenta, refleja una profunda crítica al régimen fascista, y el recurso alegórico del velo mítico se ofrece como una forma de sortear hábilmente la censura. El autor acude también a la sátira, entendida en términos de Linda Hutcheon, como «la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano, considerados como extratextuales, en el sentido de que son, casi siempre, morales o sociales y no literarios» (1992, p. 178). ¿Y cuál es ese blanco extratextual sobre el que Moravia arroja sus dardos? Claramente, la sociedad contemporánea. La clave interpretativa se halla en un ensayo titulado «El hombre como fin», de 1946. Moravia analiza con agudeza la posición en que el hombre y la sociedad han quedado reducidos luego del flagelo de la Segunda Guerra Mundial y refleja claramente el estado de ánimo de decepción y angustia que se vivía en aquellos tiempos. El autor toma como punto de partida la famosa frase de Macchiavelli: «el fin justifica los medios», supuestamente perteneciente a El Príncipe. Para Moravia lo que él llama maquiavelismo ya no es solamente una cuestión de política, sino que afecta a todas las relaciones existentes entre las personas; el mundo se ha convertido en maquiavélico, porque el hombre se ha convertido en medio y ha dejado de ser un fin en sí mismo. El cristianismo ha agotado su función ideal en el mundo contemporáneo, pero el comunismo no está ya considerado como esperanza, sino como pesadilla estaliniana. El hombre ha sido utilizado como medio tanto por las dictaduras fascista como estalinista y continúa siendo usado por el sistema neocapitalista, que lo convierte en un consumidor compulsivo al servicio de intereses económicos superiores. En el mundo moderno, el hombre queda reducido a un vano instrumento, tal como un animal, una planta o una piedra:

...resulta conmovedor a la vez que desconcertante ver cómo el hombre se ha aproximado al animal y soporta igual destino y participa de iguales propiedades. ¿Qué diferencia existe entre una colmena, un hormiguero y el Estado moderno? Así, en la colmena, en el hormiguero, como en el Estado moderno, las abejas, las hormigas y los hombres son medios para la colmena, para el hormiguero y para el Estado, y el fin, en cambio, consiste en la colmena, el hormiguero y el Estado (Moravia, 1967, p. 167).

Es así como, en su cuento, los hombres acaban convirtiéndose libremente en cerdos, lo cual implica abdicar del logos para unirse a la manda en una absoluta indiferenciación deshumanizada. Tal es el caso de tantas conversiones políticas contaminadas de fanatismo, que estos autores observaron en aquellos tiempos aciagos.

En cuanto a Cortázar, la crítica explica que, en referencia a Bestiario han sido abundantes las interpretaciones de corte sociopolítico que han remitido a la

situación de la época peronista y la percepción negativa que de ella tenía nuestro autor:

Manuel Antín, el director responsable de su adaptación cinematográfica, cuestionado sobre el carácter argentino de relato y del film, establece una identidad entre la joven protagonista y Argentina: «El propio personaje de Circe es la Argentina, un país profundamente narcisista que se satisface con la autodestrucción» (cit. por Tirri-Vinocur de Tirri, 1969, p. 7); asimismo, Joaquín Roy (1974) interpreta el relato en clave sociológica, al considerar que Mario debe enfrentarse no sólo a la familia de Delia sino también a la situación de un país en crisis, «que iba de camino a su total aislamiento en el mundo» (pp. 86-87) (Goyalde Palacios, 2009, pp. XLVIII-XLIX).

Por otra parte, no han faltado tampoco los análisis que, partiendo del carácter onírico o pesadillesco de algunos relatos, han ensayado un acercamiento psicológico, mayoritariamente psicoanalítico, a ellos:

Otros intérpretes han destacado los elementos neuróticos y, sobre todo esquizoides de estos textos, realizando algunos de ellos menciones expresas a las graves crisis que, al parecer, padeció el autor durante el tiempo de su escritura. De acuerdo con estas interpretaciones, los personajes de *Bestiario* representan estados mentales alucinatorios, personalidades esquizofrénicas, que remiten al mundo personal del autor, particularmente difícil en esa época. Por ejemplo, Duarte-Nuno Mimoso-Ruiz, en un análisis de «Circe», piensa que el cuento nos traslada al mundo alucinatorio de Cortázar, que hace un elogio de la locura, en un momento en el que él era víctima de una grave crisis (1978, p. 72); su interpretación propone que el relato sea leído como la descripción de una alienación y del comportamiento de una histórica, Delia que lucha como una esquizofrénica contra las fuerzas maléficas de su deseo y de su inconsciente, y de un personaje, Mario, fascinado por la atracción y la repulsa hacia la mirada de la muerte (p. 71); el paralelismo entre la situación planteada en el cuento y la del propio autor hace pensar al crítico que aquél tendría el efecto de un exorcismo en relación con las obsesiones de Cortázar (Goyalde Palacios, 1998, p. VII).

Así, «Circe» fue escrito

en una época en que el autor realizaba un gran esfuerzo por titularse como traductor público en apenas seis meses, lo cual le provocó un desequilibrio psíquico, que se tradujo «en neurosis muy extrañas, como la que dio origen al cuento» (Prego, 1985, p. 182): el miedo a descubrir algún insecto en la comida. Por ello «ese cuento fue un exorcismo, porque me curó del temor de encontrar una cucaracha en mi comida» (Prego, 1985, p. 183) (Goyalde Palacios, 2009, p. 116).

Para concluir, tornaremos a la triple dimensión semántica planteada por Herrero Cecilia y Morales Peco, que opera en las reescrituras de mitos. En ambas obras, podemos observar, tal como acota el primer punto, que los autores recurrieron a una historia imaginaria ancestral, convertida luego en mito literarizado —en términos de Siganos— por diversos autores. A través de sus apropiaciones, intentaron plantear una problemática acuciante en la sociedad a la que pertenecen: ya sea el fascismo imperante en Italia, en los tiempos de Moravia, o el peronismo en Argentina, en los de Cortázar. Pero también notamos la presencia de la tercera: una determinada axiología o visión personal del hombre y del mundo que el autor ofrece al público por la manera de orientar la significación de la historia narrada. Y es así como captamos el proceso de desmitificación operado: Cortázar nos ofrece una ambigua Circe argentina, porteña, del siglo xx,

más psicópata que maga, y Moravia, abiertamente, una Circe ya sin poderes. Es que los héroes actuales han perdido la grandeza de los clásicos, porque la escala de valores ha variado, porque la poética se ha interpretado y se ha renovado, y porque el filón mítico ha servido como instrumento de expresión de significados diversos, provocados por la nueva época y la sociedad que los vio nacer. Estos autores nos desvelan un mundo de guerra y de posguerra, en el que la tragedia del hombre consiste en vivir sin conceptos metafísicos ni religiosos, un mundo que se le presenta como absurdo, imposible de aprehender, un mundo en sombras donde nada es claro, donde los límites entre la realidad y la ficción o el sueño no son más que lábiles cortinados que se difuminan con un simple toque de varita mágica.

Referencias Bibliográficas

- Alesso, M. (1998). Circe en la trama de las alegorías. *Circe*, 3, 23-28 Recuperado de <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/circe/v3a02alesso.pdf>
- Cortázar, J. (1967). Circe. En *El perseguidos y otros cuentos* (pp. 87-101). Buenos Aires: CEAL.
- García Gual, C. (2004). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza Editorial.
- Goyalde Palacios, P. (1998). «Circe» de Julio Cortázar: una lectura intertextual. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=195892>
- Goyalde Palacios, P. (2009). *La interpretación, el texto y sus fronteras. Estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: UNED Editorial.
- Grimmal, P. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Herrero Cecilia, J. y M. Morales Peco (2008). La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo. En J. Herrero Cecilia, *Reescritura de los mitos en la literatura* (pp. 13-28). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Homero. (1996). *Odisea*. Madrid: Cátedra.
- Hutcheon, L. (1992). Ironía, parodia y sátira. Una aproximación pragmática a la ironía. En L. Cázares et al. *De la ironía a lo grotesco* (pp. 173-193). México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.
- Liñares, L. (1999). La voz del personaje y el discurso épico: Circe de Cortázar. En M. C. Álvarez Morán y R. M. Iglesias Montiel (Coords.). *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio : actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI*(pp. 105-114). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1228794>
- Meletinski, E. (2001). *El mito*. Madrid: Akal.
- Mimoso Ruiz, D. N. (1978). Circé de Julio Cortázar. *Revue de Littérature Comparée*, (52), 60-73.
- Moravia, A. (1967). El hombre como fin. En *El hombre como fin* (pp. 145-184). Buenos Aires: Losada.
- Moravia, A. (2012). Ricordo di Circe. En *Racconti dispersi (1928-1951)* (pp. 81-86). Milán: Bompiani.
- Pérez-Rioja, J. (1994). *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos.
- Prego, O. (1985). *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik.

Pirandello, L. (1961). La señora Frola y su yerno el señor Ponza. En L. Pirandello, *Obras escogidas* (Vol. II, pp. 1279-1288). Madrid: Aguilar.

Tirri, N. y S. Vinocur de Tirri (Eds.) (1969). *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor.

Vernant, J. (1974). *Myth e et société en Grèce ancienne*. París: Maspero.

Notas

- * Doctoranda y magíster en Literaturas Comparadas por la Universidad Nacional de la Plata. Directora de la Escuela de Letras y docente de Literatura Francesa y Literatura Italiana en la Universidad del Salvador. Correo electrónico: claudia.pelossi@usal.edu.ar