

"Circe" de Julio Cortázar: una lectura intertextual

Patricio Goyalde Palacios

Circe¹, relato publicado en *Bestiario* (1951), constituye la segunda tentativa de Cortázar 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 en su etapa anterior al viaje definitivo a París, que se caracteriza, entre otras cosas, por una importante presencia del mundo clásico: ya en su época de estudiante en la Escuela Normal *Mariano Acosta*, escribió un ensayo sobre Píndaro -que estuvo a punto de ser publicado-, como él mismo afirma, realizó "un fichero de mitología griega después de leerme todo Homero y Hesíodo" (Cortázar, 1985: 30); posteriormente, la lectura del romanticismo inglés, sobre todo de John Keats, significará un acercamiento crítico a las diferentes vías de apropiación del legado clásico, con una clara opción por el romanticismo frente al neoclasicismo; de todo ello queda constancia en el ensayo *La urna griega en la poesía de John Keats* (1946) y en *Imagen de John Keats* (terminado en 1952, si bien recoge reflexiones anteriores), sin olvidar, por fin, alguna traducción de especial relevancia, como la que realizó de *La naissance de l'Odysée* de Jean Giono. Así pues, el texto que nos ocupa se sitúa al final de una etapa geográfica - Argentina- y cultural -relación con la llamada *Generación del 40* y revistas europeizantes, como *Sur-*, que dejará en nuestro autor un interés por el mundo clásico, que se manifestará en su obra futura, tanto en relatos de fondo mitológico -así, *Las ménades* o *El ídolo de las Cícladas-*, como en temáticas iterativas - por ejemplo, el *descensus ad inferos* o el laberinto.

La Circe cortazariana parte del personaje homónimo de Homero para entrecruzar al menos dos lecturas más: la primera, la de Dante Gabriel Rossetti, patente, al ir encabezado el cuento por un cita del prerrafaelista; la segunda, la de John Keats y su *Belle dame sans merci*, más latente, aunque su presencia sea importante, como intentaré demostrar posteriormente. Por lo tanto, me propongo realizar una lectura intertextual que verifique que un referente fundamental del relato -aunque no el único- son otros textos y que, consecuentemente, ponga de manifiesto algunas líneas de la filiación cultural de nuestro autor.

El relato clásico de Homero (*Odisea* X, 133-574) es bien conocido: Odiseo, al llegar a la isla de Eea, envía la mitad de sus hombres, bajo el mando de Euríloco, a la morada de Circe, rodeada de lobos y leones hechizados por la maga. Ésta, tras invitarles a entrar, les prepara una bebida con un brebaje maléfico, que acaba convirtiéndolos en cerdos. Euríloco, desconfiado ante la posibilidad de una trampa, observa desde afuera, sin entrar en el palacio, retornando a la nave para relatar lo sucedido a Odiseo, el cual decide acudir a liberar a sus compañeros; en el camino, el dios Hermes le entrega un antídoto contra el brebaje de Circe - la planta llamada *moly* - que lo defiende contra las intenciones de aquella. La aventura tiene un final feliz, ya que ella solicita su presencia en el lecho y accede a liberar a los compañeros, anteriormente convertidos en cerdos. De la fuentes posteriores, me interesa señalar el incremento de especies animales; así, según Apolodoro, Circe "transformó a unos en lobos, a otros en cerdos, a otros en asnos y a otros en leones"

(*Epítome*, 7,15); Ovidio, por su parte, añade osos a la lista de los guardianes de la mansión (*Metamorfosis*, XIV, 255). Asimismo, la versión ovidiana realiza una adaptación de algunos espacios a su época; de esta forma, el palacio encantado de Circe se describe como la casa de una matrona romana, donde la hechicera, ayudada por algunas siervas, dispone de una especie de laboratorio para clasificar sus plantas, hierbas y flores. Por fin, la narración de los hechos en la *Odisea* es realizada por el propio héroe, que, sin embargo, se refiere a los mismos en pasado, ya que forman parte del relato de sus aventuras a la corte de los feacios; Ovidio introduce como narrador a un personaje de su invención, Macareo, supuesto compañero de Ulises que sufrió la metamorfosis en cerdo y la retrometamorfosis posterior. En el relato de Cortázar, algunos de los recursos apuntados en Ovidio, en relación al relato homérico, se radicalizan: el espacio maravilloso del mito se vuelve mucho más cotidiano, al situar los hechos en un barrio bonaerense y el laboratorio de pruebas, en la casa de los Mañara; la narración adquiere un marco temporal concreto -la década de los 20- y el narrador, a pesar de ser un cuento en primera persona, es ya sólo un testigo que no participa directamente y que se refiere a sucesos ocurridos en el pasado, de los que guarda un vago recuerdo: "Yo me acuerdo mal de Delia[...], yo tenía doce años[...]" (p.144)².

Del relato homérico, 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, la protagonista del cuento, 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 mêtioenta* (*Odisea*, IV, 227) y en alimentos fulminantes (Terramorsi, 1994: 71); por otro, mantiene una relación singular, de poder y dominación, de "magia negra", según el propio autor (González Bermejo, 1978: 53), con todo tipo de animales:

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. Ella lo llamó [...] y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos (p. 145).

El repertorio de los animales, de forma análoga a lo que ocurre en las fuentes clásicas posteriores a la *Odisea*, es bastante más amplio, puesto que Delia, según su madre, había jugado con arañas cuando era pequeña, "las mariposas venían a su pelo" (p. 145), había predicho la muerte de un pez (p. 150), regalo de la madre de Héctor, uno de los novios suicidados y, en fin, cuando Mario decide solicitar su mano, ella, silenciosa, mira al suelo buscando una hormiga en la sala (p. 151). En otras palabras, Cortázar insinúa que aquel perro, y los animales citados en general, no son sino hombres, probablemente antiguos amantes - "no se sabía si era cariño o dominación" (p. 145)-, que Delia, al igual que Circe, ha hechizado y transformado; de hecho, en alguna de sus entrevistas confirma esta hipótesis³. De esta manera, como ha señalado la crítica cortazariana, el escritor rioplatense introduce un elemento del mundo *maravilloso* de la *Odisea*, en el mundo *fantástico* de su relato, caracterizado, en oposición al anterior, por su inserción en una realidad cotidiana y en un marco espacial y temporal del que Cortázar no ahorra detalles, con sus múltiples referencias a plazas, calles y barrios de Buenos Aires y a acontecimientos -por ejemplo, el combate entre Firpo y Dempsey que tuvo lugar en 1923- que nos sitúan en la década de los veinte; así, la cotidianeidad de los personajes y de las situaciones actúa como un elemento integrador de la ruptura fantástica. Como afirma Alazraki, "[...] la historia de Circe y la historia de Delia Mañara constituyen dos ejemplos de cómo funciona el relato maravilloso en oposición al cuento fantástico. El trasfondo del primero es un mundo en el que la maravilla es la norma; en el segundo, todo evoca nuestra propia realidad" (1983: 164).

Además de la relación entre Circe y Delia basada en la transgresión del ritual alimenticio, 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 -"porque ahora era casi un jadeo cuando Mario acercó el bombón a la boca" (p. 154)- 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, al poner

de manifiesto la personalidad psicótica de Delia. Ahora bien, se aparta del clásico en un punto fundamental: mientras las aventuras de Odiseo en la isla Eea, donde habita Circe, terminan en el lecho amoroso de la hechicera y con la liberación de los compañeros del héroe, anteriormente convertidos en cerdos, el cuento cortazariano incluye la muerte de los dos novios anteriores a Mario -al parecer, el suicidio de Héctor y la muerte de Rolo, al fracturarse el cráneo a la salida de la casa de Delia, suceden tras comprender éstos la naturaleza de su relación- e introduce la idea de la mujer seductora y mortal, en una atmósfera de misterio y horror que, a mi entender, se comprende mejor en el contexto de sus lecturas de Rossetti y de Keats.

El acercamiento de Cortázar a la obra de Dante Gabriel Rossetti debió producirse de forma temprana, ya que en *Presencia* (1938), su primera publicación, uno de los sonetos va encabezado por un epígrafe del prerrafaelista⁴. En *Circe*, esta situación se repite y un fragmento de la versión en prosa de *The Orchard-Pit* inicia el relato, conduciéndolo, inevitablemente por la senda intertextual:

And one kiss I had of her mouth, as I took the apple from her hand. But while I bit it, my brain whirled and my foot stumbled; and I felt my crashing fall through the tangled boughs beneath her feet and saw the dead white faces that welcomed me in the pit.

Tanto el poema inacabado, que Rossetti escribió con el mismo título, como la versión en prosa, de la que hemos citado el fragmento recogido por Cortázar, muestran una ineludible conjunción -constante en toda su obra- de amor y muerte: en esta última versión, en un sueño misterioso, la presencia de una bella mujer de cabellos dorados seduce con sus cantos a los amantes para conducirlos al destino fatal, ofreciéndoles una manzana que los envenena y los hace caer al foso donde se amontonan los cuerpos de los conquistados con anterioridad -de hecho, también el poema se inicia con esta visión: "Piled deep below the screening apple branch / They lie with bitter apples in their hands". La sirena de Rossetti reclama al amante con una canción, encabezada por tres imperativos tremendamente significativos: "Come to Love", "Come to Life", "Come to Death", que reflejan la inevitable unión de amor y muerte, antes mencionada.



En *Circe*, Delia es la mujer hechicera que da a probar a sus novios, ya no manzanas, sino bombones emponzoñados que conducen a los dos primeros a la muerte -quizá suicidio en ambos casos- tras ingerirlos y darse cuenta de su contenido, mientras el tercero, Mario, se salva por la sospecha que le lleva a comprobar el ingrediente interno, abriendo el bombón antes de comerlo. Así pues, el epígrafe inicial no es sólo una declaración de afinidades estéticas, sino también una clave para la comprensión del relato: al igual que en *The Orchard-pit*, Delia es la mujer fatal que seduce a los amantes para conducirlos a la muerte; Mario la elude porque intuye la relación necesaria amor-muerte, porque, de alguna manera, "ve", según el texto rossettiano, las caras pálidas de los cadáveres amontonados en el foso que esperan a recibirlo, antes de probar el bombón que la joven ha envenenado, algo que, a pesar de su resistencia inicial a creerlo, está en boca de buena parte de la vecindad, que realiza comentarios hostiles, le envía anónimos, etc, presentándose el cuento como una crónica con "visos folletinescos" (Sola, 1968: 48).

La construcción de lo fantástico en Cortázar se define por la amalgama de tradiciones literarias que en él confluyen. En el relato que nos ocupa, al tema clásico de la mujer con poderes mágicos y maléficos - la Circe de la *Odisea* - se superpone la tradición romántica, sobre todo la inglesa, que introduce el

tema de la muerte, estrechamente vinculado al de la seducción amorosa, como acabamos de ver en el texto de Rossetti, quien, a su vez, era un admirador del tercer autor que interesa en este análisis intertextual: John Keats.

La atracción que siente Cortázar por la producción de este último autor queda patente en el voluminoso ensayo dedicado al análisis de su obra: *Imagen de John Keats*. De él, para el tema que nos ocupa, interesa el capítulo dedicado a la *Belle dame sans merci*⁵, puesto que, según Cortázar, este poema "encierra también un sueño: la horrible revelación de que la dulce y llorosa doncella que el caballero encontró a la vera del camino y se llevó consigo, es Circe la eterna, es la dominación y la degradación del amante bajo los filtros de la maga" (p. 243). Un poco más adelante, tras evocar las diversas referencias al tema circeano que se encuentran en Keats - libro tercero de *Endimión y Lamia*- recuerda que "el caballero ve y oye a las víctimas que lo precedieron" (p. 244). Es decir, Cortázar considera que el poema de Keats es un antecedente de un tipo de atmósfera "que sabiamente concitarán luego los mejores poemas prerrafaelistas [...]" (p. 244); es precisamente esa atmósfera de terror, en la que el amante, subyugado por los hechizos de la amada, coquetea con la muerte, la que mostrará el autor rioplatense en su relato. En efecto, la balada de Keats retoma el antiguo tema de la *mujer fatal*, en este caso "hija de un hada", que con su belleza embelesa a un caballero conduciéndolo hasta su gruta, donde, dormido al son de las melodías que ella le canta, sueña : "Y vi a pálidos reyes y a guerreros / y a príncipes muriendo, / que clamaban: "¡La belle dame sans merci / te tiene esclavizado!" (Silva-Santisteban, 1993: 298). A diferencia de los textos de Homero y de Rossetti, que dan pie al título y al epígrafe del relato, respectivamente, y, por lo tanto, a una obvia lectura intertextual, la balada de Keats permanece oculta, pero los escritos críticos cortazarianos sobre el romántico inglés revelan que la considera un puente intermedio de un viejo tema que remonta a la Antigüedad, para llegar a su máxima expresión en los prerrafaelistas, movimiento en el que, además del tratamiento literario de Rossetti, también su discípulo Burne-Jones pintó un cuadro con el título de *Circe* -detalle que no se le escapa a Cortázar (1996: 244)-, cerrándose de esta forma el círculo de filiaciones culturales que el escritor rioplatense despliega en el relato.

Por lo tanto, el análisis de estos tres elementos textuales nos lleva a la conclusión que para el autor argentino existe una línea de continuidad entre el tema homérico de Circe y su desarrollo en la época romántica (Keats) y en el prerrafaelismo posterior (Rossetti). Su relato se nutre básicamente de estas tres fuentes textuales⁶; pero no sólo de ellas, sino también de una neurosis que Cortázar ha relatado en numerosas ocasiones: el cuento fue escrito en una época en que el autor realizaba un gran esfuerzo por titularse como traductor público en un reducido espacio de tiempo (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: 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: 183). No obstante, señala Cortázar que "el cuento no fue escrito con la conciencia del problema" (González Bermejo, 1978: 31) y que sólo mucho después se dio cuenta de "que había hecho una especie de autoterapia al volcar en el personaje más que morboso del cuento todo el asco, toda la mecánica de la presencia de los insectos en la comida" (González Bermejo, 1978: 32). Cualquier libro del autor argentino -y quizá *Bestiario* más que ningún otro- contiene elementos suficientes para dar pie a interpretaciones de su obra de carácter psicoanalítico; de hecho, éstas han proliferado, consiguiendo, en ocasiones, resultados notables y, otras veces, simplemente delirantes. No es mi intención abordar esa vía; sólo quiero señalar, y por ello he hecho mención al tema, que Cortázar piensa que en el cuento breve fantástico se produce una neutralización de pesadillas y alucinaciones, que son exorcizadas por el autor por medio de la escritura, si bien, señala asimismo, quizá sea exagerado elevar este procedimiento a principio universal y necesario (1992: 46).

Delia, la protagonista de *Circe*, adquiere una mayor dimensión literaria si tomamos en cuenta que es la primera representación, en su época de escritor maduro, de la mujer maléfica, un tipo que tiene antecedentes en relatos de *La otra orilla*, como *Puzzle* -que ya insinúa el tema -, y, sobre todo, *Bruja* -publicado en 1944-, y que se repetirá, con matices, en obras posteriores. En este último cuento, deudor de la literatura gótica, la protagonista principal, Paula, presenta algunas similitudes con Delia-Circe: toca el piano, la aparición de unos bombones son una

muestra de su magia y se establece un vínculo entre el deseo del dulce y la sumisión de un hombre, Esteban (Terramorsi, 1994: 70); además, la pesadilla-transgresora del ritual de la alimentación- que, según Cortázar, dio origen a *Circe*, tiene un reflejo en este relato, ya que la protagonista odia la sopa y, para librarse de ella, desea que caiga una mosca en el plato, cosa que al final acaba ocurriendo. En una novela tan emblemática como *Rayuela*, la Maga presenta algunos rasgos de mujer hechicera; así, por ejemplo, construye una muñeca de cera que representa a Pola, la otra relación amorosa de Horacio, llenándola de alfileres (cap. 27); Pola acabará gravemente enferma con un cáncer de pecho, aunque la Maga, samaritana finalmente, será quien le acompañe ante el abandono de Horacio; asimismo, el personaje femenino de *Rayuela* mantiene, como Delia, una relación singular con los gatos, "invariables amigos de la Maga que sabía hacerles cosquillas en la barriga y les hablaba un lenguaje entre tonto y misterioso, con citas a plazo fijo, consejos y advertencias" (cap. 4)⁷. Por otro lado, al menos dos referencias más de la novela inciden en el tema de los envenenamientos: la marquesa de Brinvilliers, que lo intentó con su padre y sus dos hermanos en el siglo XVII, aparece citada en el capítulo 93; Adgalle, la supuesta madre de Gregorovius, también trató de hacerlo con su padre (cap. 29); en fin, Irene, la mujer del procónsul de

Todos los fuegos el fuego, piensa asimismo en envenenar a su marido. Como puede verse, el asunto ejerce una notable atracción sobre Julio Cortázar, que caracteriza a algunos personajes femeninos de sus obras con elementos derivados del tema clásico de Circe. Además, aparte de lo ya señalado, casi todas estas mujeres tienen en común una relación con la música, que actúa, en los relatos clásicos y románticos, como uno de los ingredientes de la seducción: los compañeros de Odiseo, en el pórtico de la casa oyeron a Circe cantar con una hermosa voz (X, 221); la mujeres seductoras de *The Orchard-Pit* y de la *Belle dame sans merci* utilizan la canción, para atraer al amante en el primer caso, y para dormirlo, en el segundo; también en Cortázar, Paula (*Bruja*) y Delia (*Circe*) tocan el piano, la Maga canta, etc.

El análisis de tres posibles elementos intertextuales, cruzados con la neurosis señalada, establece algunas líneas de filiación cultural del primer Cortázar y de procedimientos artísticos del taller de su escritura: el mundo clásico proporciona un tema que es desarrollado a la luz de su lectura del romanticismo. Así ocurre en *Los reyes*, donde el Minotauro es el poeta, el ser diferente, enfrentado a la sociedad y a la norma, y así sucede en *Circe*, donde la seductora de la *Odisea* se convierte en la mujer que narcotiza a los amantes, en la *Belle dame sans merci* que los conduce al jardín rossettiano de la muerte.

Obras citadas

Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Gredos, Madrid, 1983.

Julio Cortázar, *Salvo el crepúsculo*, Alfaguara, Madrid, 1985.

————— *Último round*, Debate, Madrid, 1992.

————— *Cuentos Completos/I*, Alfaguara, Madrid, 1994.

————— *Imagen de John Keats*, Alfaguara, Madrid, 1996.

Mignon Domínguez, *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*, Sudamericana, Buenos Aires, 1992.

Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Edhasa, Barcelona, 1978.

Manuel Pereira, *1.93. Modelo para entrevistar*, *Quimera*, CXVIII (1993), p.18-24.

Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, Muchnik, Barcelona, 1985.

María Luisa Rosenblat, *Poe y Cortázar. Lo fantástico como nostalgia*, Monte Ávila, Caracas, 1990.

Dante Gabriel Rossetti (1968), *Poems*, (Edición, traducción y notas de Oswald Doughty), Everyman's Library, Londres, 1968.

Ricardo Silva-Santisteban (ed.), *La música de la humanidad. Antología poética del romanticismo inglés*, Tusquets, Barcelona, 1993.

Graciela de Sola, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

Bernard Terramorsi, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, L' Harmattan, París, 1994.

Richard A. Young, "La lectura intertextual y "Lugar llamado Kindberg", de Julio Cortázar", *El texto latinoamericano vol. II* (Coloquio Internacional), Fundamentos, Madrid, 1994, p. 201-211.

notas

¹Para facilitar la comprensión del artículo, resumo el argumento del relato: Delia Mañara es una joven bonaerense que, tras la muerte de sus dos anteriores novios, comienza a ser cortejada por Mario, el cual desoye los chismes de la vecindad que culpan a la joven de la muerte de sus pretendientes. Delia, que mantiene una relación extraña con los animales, fabrica licores y bombones que da a probar a Mario, al igual que hiciera con sus novios muertos; aquél participa comprando ingredientes y saboreando las combinaciones de Delia, en un intento de conseguir su acercamiento amoroso, con la intención de culminarlo en el matrimonio. Un día, viendo que el deseo y el jaleo amoroso de la joven se acrecientan cuando acerca el bombón a su boca, decide abrirlo y descubre que está relleno con una cucaracha. El final del cuento, de ambigüedad calculada, presenta a Mario arrojando los trozos del bombón a la cara de Delia e intentando acallar su llanto y quejidos con las manos en su garganta.

²Todas las citas del cuento se realizarán por la edición española de los cuentos completos de Cortázar de la editorial Alfaguara, por lo que sólo se señalará el número de página.

³Cortázar afirma: "Y ahí es donde el mito de Circe aparece, porque en realidad ese perro, si imaginamos a la Circe de Homero, era una de sus víctimas ya que Circe, como todo el mundo sabe, transformaba a los hombres en animales" (Prego, 1985: 184).

⁴En una carta a Mercedes Arias, fechada el 14 de octubre de 1939, Cortázar reivindica a Dante Gabriel y Christina Rossetti: "Los Rossetti han sido injustamente olvidados por los traductores; merecen ser más conocidos, bien que estos tiempos no sean como para sentir con hondura su belleza elegiaca y un poco "fade" (Domínguez, 1992:216).

⁵Richard A. Young realiza un interesante análisis intertextual de *Lugar llamado Kindberg* a la luz de esta balada (1994: 201-211).

⁶María Luisa Rosenblat señala las posibles relaciones entre *Circe* y *El gato negro* de Poe, ya que en ambos se establece una relación luciferina entre el gato y el personaje: "Como en el cuento de Poe, la perversidad del personaje queda simbolizada en la imagen del gato a quien Delia clava las astillas en los ojos" (1990: 103). (No debe olvidarse que Cortázar tradujo los cuentos completos de E.A. Poe). Bernard Terramorsi encuentra similitudes entre *Circe* y el cuento de Maupassant *Moiron*, en el que aparecen bombones con cristal triturado y agujas rotas (1994: 71). Como puede verse, las posibilidades intertextuales pueden ser bastante más numerosas que las tres señaladas.

⁷Cortázar niega que Circe-Delia sea una precursora de la Maga, ya que, según sus palabras, se trata en el primer caso, a diferencia del segundo, de un personaje maligno y patológico, aunque él no fuera consciente de ello en el momento de la escritura del relato (Pereira, 1993: 24).