



La recuperación del mito clásico de Circe en un cuento de Julio Cortázar y su adaptación al cine por Manuel Antín

Sabina Reyes-de-las-Casas  

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España

Resumen

Este trabajo analiza la reinterpretación del mito de Circe en el cuento homónimo de Julio Cortázar que está incluido en *Bestiario* (1951). El autor eligió a su compatriota Manuel Antín para que realizara la adaptación cinematográfica del relato, y ambos trabajaron en el guion de *Circe* (1964). Desde los presupuestos de la mitocrítica fundada por Gilbert Durand y de la teoría de la transtextualidad de Gérard Genette, se lleva a cabo una comparación entre el cuento y la película. Este ha permitido analizar las similitudes y diferencias en la lectura del mito clásico que realizan ambos artistas, así como identificar las dificultades que conlleva trasladar y adaptar las complejas técnicas narrativas propias del cuento cortazariano a la gran pantalla. Ambas creaciones comparten la visión de la *femme fatale* del relato mítico. El cuento la adapta a otro contexto a partir de elementos simbólicos como las pócimas o el control sobre los animales. La película amplía, reduce o sustituye elementos del cuento, pero mantiene el tono, la atmósfera y la esencia del texto de partida.

Palabras clave: mitología, Circe, cuento hispanoamericano, cine argentino, adaptación, Julio Cortázar, Manuel Antín, *femme fatale*.

Historia del artículo/Article Info

Recibido/Received

13 de febrero de 2025

Aprobado/Accepted

5 de septiembre de 2025

Publicado/Published online

19 de septiembre de 2025

Sobre la autora / About the author

Investigadora Doctora Competitiva del Departamento de Filología Hispánica, Clásica y de Estudios Árabes y Orientales de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Correspondencia: C/ Pérez del Toro 1, 35001, Las Palmas de Gran Canaria, Canarias, España.

Citación/Citation: Reyes-de-las-Casas, Sabina. "La recuperación del mito clásico de Circe en un cuento de Julio Cortázar y su adaptación al cine por Manuel Antín". *La Palabra*, núm. 52, 2025, e18921. <https://doi.org/10.19053/uptc.01218530.n52.2025.18921>



The Recovery of the Classical Myth of Circe in a Short Story by Julio Cortázar and its Adaptation to the Cinema by Manuel Antín

Abstract

This paper analyses the reinterpretation of the myth of Circe in Julio Cortázar's short story of the same name, which is included in *Bestiary* [1951]. The author chose his compatriot Manuel Antín to make the film adaptation of the story and the two worked together on the screenplay of *Circe* (1964). Based on the assumptions of the mythocriticism founded by Gilbert Durand and Gérard Genette's theory of transtextuality, a comparison is made between the story and the film, which has allowed us to analyse the similarities and differences in the reading of the classical myth by both artists, as well as to identify the difficulties involved in transferring and adapting the complex narrative techniques of the short story to the big screen. Both creations share the vision of the *femme fatale* with the mythical tale. The story adapts that character to another context by using symbolic elements such as potions and control over animals. The film expands, reduces or replaces elements of the story, but maintains the tone, atmosphere and essence of the original text.

Keywords: mythology, Circe, Hispanic-American short story, Argentinean cinema, adaptation, Julio Cortázar, Manuel Antín, *femme fatale*.

A recuperação do mito clássico de Circe num conto de Julio Cortázar e a sua adaptação ao cinema por Manuel Antín

Resumo

Este artigo analisa a reinterpretação do mito de Circe no conto homónimo de Julio Cortázar, incluído em *Bestiário* [1951]. O autor escolheu o seu compatriota Manuel Antín para fazer a adaptação cinematográfica do conto e os dois trabalharam juntos no argumento de *Circe* (1964). Partindo dos pressupostos da mitocrítica fundada por Gilbert Durand e da teoria da transtextualidade de Gérard Genette, procede-se a uma comparação entre o conto e o filme, o que permitiu analisar as semelhanças e diferenças na leitura do mito clássico por ambos os artistas, bem como identificar as dificuldades de transposição e adaptação para o grande ecrã das complexas técnicas narrativas do conto. Ambas as criações partilham a visão da *femme fatale* do conto mítico. O conto adapta-a a outro contexto a partir de elementos simbólicos, como poções ou o controlo sobre os animais. O filme amplia, reduz ou substitui elementos do conto, mas mantém o tom, a atmosfera e a essência do texto original.

Palabras-chave: mitologia, Circe, conto hispano-americano, cinema argentino, adaptação, Julio Cortázar, Manuel Antín, *femme fatale*.

Introducción

Los mitos clásicos sirvieron durante mucho tiempo al ser humano para explicar el mundo y, paulatinamente, se instauraron en el imaginario colectivo (Durand), lo que explica su importancia en la configuración de la tradición literaria occidental. En concreto, esta investigación se aproxima a la historia de Circe, un personaje femenino que aparece por primera vez en la *Odisea* de Homero, aunque su origen podría ser vinculado con la tradición oral (Gómez Jiménez). El conocimiento de esta figura permitirá alcanzar el objetivo de analizar la reinterpretación de este mito que se propone en el relato “Circe” (*Bestiario*, 1951) de Julio Cortázar y en la adaptación cinematográfica que realizó Manuel Antín en 1964. Ellos trabajaron juntos en el guion de la película; además, la existencia de cartas y grabaciones facilita la explicación del proceso de gestación de esta idea (Romano).

Desde hace siglos, la crítica se ha ocupado de abordar la relación de la literatura con otras artes. En el siglo xx, los artistas comenzaron a fijarse en las posibilidades creadoras que surgían de la relación entre la literatura y el cine, un nuevo arte que vino a revolucionar el panorama cultural de la época (Soltero Sánchez 12). Los cineastas recurrieron a la literatura en busca de temas y técnicas para sus creaciones, pero también los escritores emplearon el cine como técnica narrativa o vieron cómo sus obras se abrían paso en la gran pantalla a través de adaptaciones.

En concreto, este trabajo parte del origen del mito de Circe para compararlo con el relato de Cortázar. Además, se realiza una contextualización de la figura de Manuel Antín dentro del cine argentino de los años sesenta, y se analiza la relación entre el cuento de Cortázar y su adaptación cinematográfica: la película *Circe* (1964). En este sentido, es importante señalar que el cuento de Cortázar es la reinterpretación de un mito clásico y la película es la adaptación de dicho cuento, lo que constituye un proceso creativo doblemente complejo: la película es una ficción en segundo grado, es decir, el hipotexto del cuento es el mito recogido en el canto x de la *Odisea* (y sus proyecciones en la cultura y la literatura occidental), mientras que el de la película es el cuento de Cortázar. Por ello, se establecen aquí algunos de sus puntos en común y sus principales diferencias.

Los mitos grecolatinos están en la base de la cultura occidental; lo que han hecho los escritores y artistas en diferentes momentos de la historia es actualizar el mito, tal y como plantea Jung al hablar de los arquetipos y el inconsciente colectivo (9-71). El carácter atemporal del relato mítico posibilita que diferentes autores, en distintos espacios y épocas (y enmarcados también en estéticas disímiles), reinterpreten los mitos conectando simbólica o metafóricamente un elemento del relato de partida con alguna problemática social o moral de su propio contexto (Pelossi 2). Sin duda, la historia de Circe es un ejemplo de este proceso. Para los griegos, Circe es una hechicera (originariamente considerada diosa de la Muerte), hija de Helios y de la ninfa Perseis (o del Día y la Noche, según las versiones), que se refugia en la isla de Eea tras haber envenenado a su marido, el rey de los sármatas (Sechi Mestica). La *Odisea* es considerada el primer testimonio escrito del mito (Gómez Jiménez 36-60). En ella se recoge que, durante su viaje de regreso a Ítaca, Odiseo llega a aquella isla y Circe transforma en cerdos a los compañeros del héroe. Sin embargo, este último puede salvarse gracias a una hierba que le facilita el dios Hermes. Para poder liberar a sus compañeros, Odiseo se queda a vivir con la semidiosa durante un año entero; como fruto de esa relación, nace su hijo Telégono. Además, durante ese periodo el astuto personaje aprende diferentes habilidades que lo ayudarán a continuar su viaje tras dejar la isla.

La maga Circe encarna la figura de la mujer capaz de dominar a los hombres no solo por sus conocimientos de magia y sus venenos, sino también por su belleza. Por ello, “la terrible diosa dotada de voz” (Homero 188) es un arquetipo femenino de la mujer seductora o *femme fatale*. Además, es habitual que se la represente en su palacio, rodeada de riquezas y de animales que solían ser hombres a los que había transformado con sus pócimas. Veamos la descripción de Ovidio sobre lo que uno de los compañeros de Odiseo ve en ese palacio:

que nos reciben unas sirvientas y a través de unos atrios de mármol cubiertos
a su dueña nos llevan. Sentada está ella en un recesso bello,
de solemne trono y, vestida de un manto brillante,
por encima está velada de un dorado atuendo.
Nereides y ninfas a la vez, que vellones ningunos arrastran
moviendo sus dedos, ni hilos subsiguientes sacan,
gramas distribuyen y, esparcidas sin orden unas flores,
las disciernen en canastos y variadas de colores hierbas.
Ella misma, el que ellas hacen, su trabajo concluye, ella qué uso,
o en qué hoja esté, cuál sea la concordia de ellas mezcladas
conoce y a ellas atendiendo los lotes examina de las hierbas (*Metamorfosis*, Libro XIV, vv. 260-270).

A la hora de analizar la pervivencia del mito clásico (Durand) en el binomio que se produce entre Cortázar y Antín, se tendrán en cuenta cuatro características que pueden ser consideradas definidoras de la figura de Circe: su poder de seducción sobre los hombres, la relación que mantiene con los animales, el uso de las pócimas y la presencia de la muerte.

Claves del cuento “Circe” de Julio Cortázar

El cuento es una de las formas narrativas más estudiadas de la literatura hispanoamericana y tiene en Julio Cortázar a uno de sus mejores representantes. El autor de *Rayuela* era un gran conocedor de los maestros del cuento (tanto en español como en otras lenguas), tradujo a Poe y también teorizó acerca del género. En líneas generales, la prosa breve de Cortázar está dominada por el elemento fantástico, aunque nunca se despegue completamente de la realidad (Alazraki 62). De hecho, afirmó en más de una ocasión que para él lo fantástico está en la realidad misma y engloba todas las facetas de la vida (Cortázar, *Clases de literatura* 108). Además, busca siempre el revés de las cosas, invierte el significado y el uso habitual de los temas y convenciones, y le da la vuelta a la realidad para modificarla a su antojo. Paralelamente, el receptor del texto literario irá cobrando cada vez más protagonismo y se espera que tenga un papel activo para llegar a comprender la significación del relato (Cortázar, “Algunos aspectos”).

Dentro de la producción cuentística de Julio Cortázar, se pone aquí el foco en *Bestiario* (1951), una obra que reúne seis cuentos en los que predominan lo fantástico y lo absurdo. En una entrevista concedida en 1977 al programa de televisión *A fondo*, presentado por Joaquín Soler Serrano, Cortázar apunta que lo irracional es su verdadero campo de escritura y que el cuento es su terreno de trabajo. De esta entrevista puede deducirse que *Bestiario* es el primer libro verdaderamente cortazariano porque su autor se siente por primera vez “relativamente seguro de haber dicho lo que quería decir”. Además, con su publicación ha alcanzado ya su estilo personal: escribe con una prosa propia que es fruto de la madurez de

quien “ha leído a Poe, Hawthorne y Ambrose Bierce y ha profundizado a Saki, Jacobs, Wells, Kipling, Lord Dunsay, Forster y además ha descubierto a Lugones, al viejo maestro Quiroga y, por supuesto, a Borges” (Harss en Domínguez 75).

Como se señaló, el cuento analizado de este volumen es “Circe”. La trama se desarrolla en Buenos Aires en 1923, a caballo entre los barrios de Almagro y Once. El relato narra la historia de Delia Mañara, una joven misteriosa y callada que vive con sus padres y que casi no sale de casa desde que dos de sus novios murieron en circunstancias extrañas. Encerrada en casa, se dedica a preparar bombones y licores para Mario, quien trata de conquistarla. A pesar de que la familia de Mario teme que se convierta en la tercera víctima de la joven, él se empeña en visitarla con cualquier excusa e intenta que comiencen un noviazgo. Por ello, cuanto más se acerca el joven a Delia, más se aleja de su familia.

Cortázar emplea en este cuento una técnica narrativa un tanto compleja, ya que juega con lo que Alberto Paredes denomina una primera persona morfológica y una falsa tercera persona, pues casi todo el relato parece estar contado por un narrador omnisciente. Sin embargo, en cuatro ocasiones aparece marcado el uso de la primera persona: “Yo me acuerdo mal de Delia” (86) o “Yo me acuerdo mal de Mario, pero dicen que hacía linda pareja con Delia” (88). Estos elementos dotan al cuento de cierta ambigüedad y subjetividad, como si la historia narrada no fuese más que el recuerdo de un testigo accidental de los acontecimientos: “un yo vacío” (Paredes 123). En ningún momento se aclara quién es ese testigo o por qué estaba tan bien informado de lo que ocurría en la casa, pero parece evidente que es un miembro de la sociedad porteña que conoció a ambas familias o, al menos, las historias que se cuentan sobre Delia. Además, esta alternancia entre la cercanía que aporta la primera persona y la distancia que otorga el uso de la falsa tercera persona genera “la presencia de dos líneas diegéticas opuestas”: una voz colectiva que acusa a Delia de haber matado a los dos jóvenes y otra que la defiende (Pelossi 6-7).

Manuel Antín y el Nuevo Cine Argentino de los años sesenta

Durante los años sesenta, el eco del peronismo siguió habitando las calles de Argentina y los gobiernos fueron inestables. Esta situación se dejó ver también dentro de la pantalla, pues algunos autores plasmaron en sus películas los problemas por los que atravesaba el país. Sin embargo, la censura no tardaría en hacer acto de presencia (Broitman 19). En 1961, se creó una Subcomisión Especial Calificadora de Películas que tenía la facultad de eliminar escenas e impedir proyecciones. Poco después se añadió la creación del Consejo Nacional Honorario de Calificación y se estableció la obligatoriedad de un certificado de exhibición para todas las películas que serían estrenadas.

Como se ha apuntado, la película *Circe* (1964) está dirigida por Manuel Antín. Este director es un representante del “Nuevo Cine Argentino” (1961-1966). Estamos ante un momento de renovación del género que se aproxima a la modernidad gracias a la influencia de la *Nouvelle Vague* (en el caso de Antín la relación se establece con la filmografía de Alain Resnais), el *New American Cinema*, el *Free Cinema* inglés, el *Cinema Novo* brasileño, la nueva forma de hacer cine que se abrió paso con fuerza en España con creadores como Luis Buñuel, el cine nuevo japonés o el soviético, entre otros (Maranghello 164). Sin duda, los críticos de cine y las revistas desempeñan un papel fundamental en esta renovación, la cual se ve favorecida también por la introducción de la noción de autor, ya que el

director imprime un sello personal en sus creaciones y establece un diálogo con el espectador (Maranghello 165).

A pesar de la influencia de la estética europea, el cine argentino del periodo manifiesta una acusada reflexión política, bien orientada a la crítica social, bien al intimismo, como sucede en el caso de Antín. Así, el cine presenta tres características que se encuentran en *Circe*: un número reducido de personajes, escenarios limitados y la irrupción en escena de la mujer como “nuevo sujeto intelectual, laboral y sexual” (Maranghello 166). Este último aspecto permite comprender el interés de Antín por un cuento que compartía distintas características con el cine de la época y que era protagonizado por una mujer. Además, la nueva generación pone en duda los valores tradicionales, algo que encaja también con el cuestionamiento permanente de la realidad que plantea Cortázar en sus cuentos. Así, en las características renovadoras del género fantástico, los juegos narrativos y la ruptura temporal de *Las armas secretas*, Antín “descubrió la semilla de su trabajo cinematográfico” (Zangrandi 92).

La ópera prima de Antín (con la que ya comienza a hacer pedazos la narrativa convencional y pone en práctica una poética completamente singular) fue *La cifra impar* (1962), una adaptación de “Cartas de mamá” (*Las armas secretas*, 1959) de Julio Cortázar. Este último quedó gratamente sorprendido por la forma como Antín había captado la esencia del cuento, y decidió sacarle rendimiento a la singularidad del director a través de nuevas adaptaciones: las películas *Circe* (1964) e *Intimidad en los parques* (1965). No obstante, el vínculo entre las dos primeras adaptaciones de Antín se perdería en la película de 1965, lo que refleja un entendimiento parcial y temporal de las poéticas de ambos creadores (Romano 120).

La reinterpretación del mito de Circe en el binomio Cortázar-Antín

Entre el cuento de Cortázar y la película de Antín se establece una relación de hipertextualidad, entendida esta como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette 13). En los relatos míticos, la relación que el hipertexto establece con el hipotexto puede ser explícita o implícita, en función de si se respetan o no los nombres originales del mito, así como la trama o el contexto social (Herrero y Morales). En el caso del cuento de Cortázar, el relato mítico de partida funciona de manera implícita porque cambian los nombres de los personajes y el contexto sociohistórico, por lo que es realmente el título del cuento lo que permite al lector establecer la relación con el hipotexto mítico (Pelossi 5).

Desde esta perspectiva, el análisis de las relaciones entre el hipotexto cortazariano (“Circe”) y el hipertexto de Antín (*Circe*) permite conocer la reinterpretación que estos autores realizan del mito clásico de Circe. Existen diferentes formas de trasposición de una obra literaria a la gran pantalla que dependen de la intención y de las conexiones que el texto B establece con el texto de partida. En este caso, se trata de una adaptación en la que se traduce el mensaje de un sistema o código semiótico a otro, es decir, se produce una trasposición del lenguaje literario al lenguaje cinematográfico (Peña-Ardid 25-28). Por tanto, esta recuperación multimodal del mito clásico se establece sobre una relación de dependencia: “Las adaptaciones cinematográficas de novelas famosas, por ejemplo, son hipertextos derivados de hipotextos preexistentes que han sido transformados por operaciones de selección, amplificación, concreción y actualización” (Pérez Bowie 160). Esto implica que quien adapta una obra literaria al cine es el creador de una obra con valor artístico pleno y autónomo respecto al texto de partida.

Como ya se ha señalado, la creación del guion de *Circe* es “un trabajo de escritura en colaboración” (Zangrandi 89) entre Antín y Cortázar, a los cuales se uniría más tarde Héctor Grossi. Cortázar continuaba en Francia y Antín había regresado a Buenos Aires después de grabar *La cifra impar* (1962) en París y de coincidir con Cortázar en Sestri-Levante (Italia), donde ambos comenzaron a confeccionar el guion de *Circe* (1964) (Romano 118). Por tanto, aunque en ese primer contacto en Italia fijaron algunas pautas de escritura y la estructura general del relato (Zangrandi 96), el guion tuvo que construirse a distancia, mediante el envío mutuo de cartas y cintas de casete. Aunque el análisis de estos documentos excede los límites de esta investigación, no hay duda de que su valor es doble: por un lado, permiten reconstruir parte del proceso de gestación de la película y, por otro, guardan “algunas de las reflexiones más interesantes volcadas por Cortázar sobre el cine como lenguaje” (Fernández y Sabanés 107). El interés del autor de *Rayuela* por lo visual lo llevará a plantear algunas sugerencias sobre cómo filmar las escenas, lo que afecta a diferentes componentes semióticos, sonoros y visuales (Romano 119). Por ejemplo, para el encuentro entre los padres de Delia y Mario, Cortázar propone un *ballet* de caras que sustituya al diálogo, algo que no convence al cineasta. Así, durante el proceso, Antín aceptará algunas de las ideas de Cortázar y desechará otras, dada la distancia que los separaba y que impedía al escritor supervisar más de cerca las grabaciones (Romano 125-127).

Cuando teoriza sobre la literatura, Cortázar equipara al cuento con la fotografía y a la novela con la película (“Algunos aspectos”). En el caso de la adaptación de “Circe”, un cuento (género de síntesis) se convierte en una película de ochenta minutos, por lo que es normal que se identifiquen escenas añadidas o personajes muy desarrollados. El personaje de Delia (interpretado por Graciela Borges) mantiene en la película el aura de delicadeza y fragilidad, así como la actitud desdeñosa y fría hacia Mario (Alberto Argibay) que la caracteriza en el cuento. Sin embargo, la riqueza del personaje se incrementa en la película. Esto se aprecia, por ejemplo, en las escenas del barco, que constituyen uno de los elementos añadidos por Antín. En la primera de las secuencias que tiene lugar a bordo del barco, se identifica a cuatro personajes: por un lado, Mario y Raquel y, por otro, Susana y uno de los amigos de Mario. Las dos parejas muestran una actitud completamente desinhibida y se produce el apasionado encuentro de Raquel y Mario en la cabina del barco. Sin embargo, Mario no puede apartar de su mente la imagen de Delia y esa obsesión tan grande que siente por ella hace que termine alejándose de Raquel.

En la segunda escena que sucede en este mismo espacio, se encuentra la segunda pareja y esta vez es Delia quien acompaña a Mario. Susana lleva puesto un bañador y seduce a su compañero para que vaya con ella hasta la cabina del barco, pero Delia (vestida con un jersey negro y todavía de luto por sus dos novios muertos) se muestra completamente esquiva y distante con Mario, quien parece desesperado y al borde de la locura. La actitud conservadora de Delia contrasta con la liberal de Susana y Raquel, ya que estas últimas son representantes de los cambios que se estaban produciendo en la sociedad argentina en lo relativo a la sexualidad y las relaciones con los hombres. La mirada conservadora de los censores estatales chocaba frontalmente con el nuevo cine argentino y subestimaba la capacidad del espectador (Broitman 10-11). Frente a ello, Antín deja su huella personal en la película reflejando un cuestionamiento de los viejos valores de la sociedad colonial en pugna con la nueva mentalidad abierta y liberal de los jóvenes de la generación de los sesenta. Delia, como representante de la burguesía porteña, es incapaz de manifestar interés afectivo-sexual hacia sus pretendientes, por lo que elabora los bombones y licores, que son otra forma de seducción y, en cierto sentido, simbolizan el deseo sexual reprimido (Romano 126).

Al analizar las relaciones entre el hipotexto y la película, el propio Cortázar reconoce que el personaje de Delia es uno de los grandes logros de Antín. En una carta de Julio Cortázar al director, fechada el 18 de julio de 1963, afirma: “Delia es ahora más compleja, más rica, más inexplicablemente explicable (o al revés)” (citado en Fernández y Sabanés 107). Si en el cuento resulta casi imposible adivinar los pasos de esta hechicera reencarnada en una joven porteña de familia convencional, en la película la labor se vuelve todavía más difícil. Antín profundiza en la construcción psicológica del personaje (Zangrandi 97) y centra su atención en enfatizar dos elementos que en el cuento meramente se intuían: la sensualidad y la perversión. En la película, estando a solas en su cuarto, Delia besa su imagen en un espejo, lo que devuelve al espectador una visión triplicada con un efecto caleidoscópico (minuto 54).

Las escenas en las que muestra su cara más sensual tienen lugar en la intimidad de la casa y, específicamente, en la soledad de su dormitorio. Antín se recrea en esos instantes en los que la mujer desnuda se mira en el espejo, sin diálogos, muchas veces sin música y casi sin que se oiga su respiración, mientras ella acaricia su propia imagen como Narciso mira su reflejo en el agua en un momento de autocontemplación (Cirlot 194). Así, los personajes que construye Antín se convierten en imágenes metafóricas de la realidad argentina que se autodestruye y que son reinterpretadas por el cineasta desde una perspectiva que aúna parte de los rasgos que conforman el retrato de los diferentes personajes míticos en las fuentes clásicas, como sucede con la propia Delia. En contraste con el desdén o rechazo que muestra hacia sus pretendientes (característica de la maga Circe como *femme fatale*), la joven manifiesta un claro deleite al contemplar su rostro (como el personaje de Narciso).

Por otro lado, no resulta extraña a nuestra tradición cultural y literaria la asociación o identificación de la mujer con el mal (Cirlot 312-313). Ella suele ser la causa del sufrimiento o de la muerte del hombre: Pandora abriendo la caja condenó a toda la humanidad y la danza de Salomé le costó la cabeza a Juan el Bautista. Algo similar podría decirse de Delia, a quien persigue la sombra de haber asesinado a sus dos novios. Como a Circe, la muerte la acompaña desde el principio del cuento: Rolo había muerto de un síncope y Héctor se suicidó. Este último elemento está en relación con el arquetipo de *femme fatale*: mujeres bellas que simbolizan la lujuria y el placer, pero que también son aterradoras porque encierran el mal en su interior (Brunel 1180).

A pesar de las diferencias entre el cuento y la película, en ambas creaciones se presenta a Delia como una mujer que solo en contadas ocasiones traspasa las puertas de su casa y que viste de riguroso luto. “¿Por qué el luto? Decime, ¿por qué seguís de negro?”, le reclama Mario en la película, algo que no sucede en el cuento. Sin duda, en la película la puerta de la casa se convierte en un símbolo de la intimidad de Delia, pero también de la frontera entre la vida y la muerte. En este sentido, como apunta Cirlot, el símbolo de la puerta remite a la idea de umbral o tránsito (376). Así, la película muestra al espectador escenas superpuestas en las que se ve a los tres novios de la joven despedirse en la puerta de su casa, esa puerta que los dos primeros cruzaron un día para no volver.

Este elemento refleja el tránsito entre la vida y la muerte, lo que convierte al motivo del umbral en el punto donde tiene lugar el encuentro entre dos mundos que son incompatibles (Castro 255). Apoyada en la puerta tras despedirlos, ella mira directamente al espectador de forma desafiante y sonríe como si disfrutara con el sufrimiento que causa en los hombres, con lo que nuevamente recuerda a la Circe del mito clásico. Un papel simbólico similar al de esta puerta tienen también la persiana y la reja tras la que Delia se oculta cuando Mario intenta acercarse a ella. Se trata de puntos liminares o zonas fronterizas,

es decir, son “un espacio en el cual las fronteras entre el ser y el no-ser, entre el adentro y el afuera, entre el pasado, el presente y el futuro, entre la vida y la muerte, son cuestionadas” (Castro 261). En la película, Mario se queda durante horas frente a la casa de Delia y ella lo mira (“Todo mi tiempo detrás de la persiana”) mientras fuma cigarrillo y sin dirigirle la palabra a él en ningún momento, una actitud que Mario le recriminará cuando se encuentren en la playa.

Sin duda, esta dualidad en la que conviven lo natural y lo sobrenatural convierte también al personaje de Delia Mañara en una síntesis perfecta de los dos instintos básicos del ser humano: eros y thanatos. Delia seduce a los hombres hasta el borde de la locura, pero no les permite que la posean: “A veces ella salía, a veces la escuchaba reírse adentro, un poco malvadamente y sin darle esperanzas” (86). En algunas ocasiones, el propio Mario sentirá miedo al pensar en las extrañas muertes de Héctor y Rolo, pero cuando ella comience a aceptar sus regalos olvidará esos recelos: “Aunque ella estaba todavía de luto por Héctor (...), aceptaba la compañía de Mario para pasear por Almagro o ir al cine. Hasta ese entonces, Mario se había sentido fuera de Delia, de su vida, hasta de la casa” (88). Sin embargo, el recuerdo de los novios muertos sigue presente como una sombra sobre las cabezas de ambos. De hecho, en el cuento este recuerdo se convierte en un mal presentimiento:

A él le sonó el anuncio como un retorno a lo peor, a la Delia atormentada del luto y los primeros tiempos. Todavía tan cerca de aquello, del peldaño y el muelle, con fotos de Héctor apareciendo de golpe entre los pares de medias o las enaguas de verano. Y una flor seca –del velorio de Rolo– sujeta sobre una estampa en la hoja del ropero (98).

Por su parte, en la película este elemento se potencia y se convierte en un pensamiento que obsesiona a Mario, quien se siente observado o presionado por el recuerdo de los dos novios muertos: “Tengo la impresión de que nos espían, como si siempre hubiera alguien más que nosotros (...). Grité esos nombres hasta que te dejen en paz”.

La presencia de estos ecos del pasado no está solo en los diálogos de los personajes ampliamente desarrollados en la película (de hecho, la propia Delia confirma la sensación de Mario de que nunca están solos), sino también en las imágenes. Por ejemplo, al comienzo de la película Delia está hablando con Mario y se los ve a ambos reflejados en el espejo; entonces, ella camina y el plano cambia para mostrar primero a Rolo (Sergio Renán) y luego a Héctor (Walter Vidarte). El tiempo parece haberse fusionado y en el espejo conviven pasado, presente y futuro en una suerte de cruce temporal (Zangrandi 97): “Siempre es la misma vez”, como apunta Delia. Algo similar podría decirse de las secuencias de la playa. Es la primera vez que Delia y Mario hablan a solas y él intenta besarla, pero ella lo rehúye: “Nunca hablas de ahora, ¿de qué tienes miedo?”, le pregunta Mario. Delia vive anclada en el pasado y a esa escena de la playa se superpone la de la muerte de Rolo, a quien el espectador ve caer por la pared del zaguán de Delia, con las manos en la boca y con una mirada que revela sufrimiento.

Por otro lado, es importante destacar que las pócimas y venenos de la maga Circe, utilizadas para transformar a los hombres en animales, adquieren en el cuento y en la película la forma de bombones y licores, que elabora la propia Delia Mañara: “Nunca le decía nada de los postres o los bombones, a Mario le extrañaba, pero lo atribuía a delicadeza, a miedo a aburrirlo. Los Mañara alababan los licores de Delia; una noche quisieron servirle una copita, pero Delia dijo con brusquedad que eran licores para mujeres y que había volcado casi todas las botellas” (90).

En el cuento, Mario tiene que insistir bastante para lograr que la joven acceda a dejárselos probar, tal y como hacía con sus anteriores novios: “Después de pedir muchas veces, obtuvo que ella le hiciera probar uno” (94). En este sentido, las escenas en las que ella lo convierte en catador oficial de los bombones que prepara crean en el cuento una atmósfera de seducción y erotismo:

Había que cerrar los ojos para adivinar el sabor, y Mario obediente cerró los ojos y adivinó un sabor a mandarina, levísimo, viniendo desde lo más hondo del chocolate. Sus dientes desmenuzaban trocitos crocantes, no alcanzó a sentir su sabor y era sólo la sensación agradable de encontrar un apoyo entre esa pulpa dulce y esquivia (94).

Ella manipula los bombones con delicadeza y precisión, como “un cirujano” (91), y se muestra feliz cuando ve a su tercer novio tomar uno de sus licores: “Delia logró el licor de naranja concentrado, lo bebieron felices un atardecer de tormenta. Los Mañara no quisieron probarlo (...). Delia no se ofendió, pero estaba como transfigurada mientras Mario sorbía apreciativo el dedalito violáceo lleno de luz naranja, de olor quemante” (93). En la película, en cambio, Delia solo prepara bombones y desaparece la descripción altamente sensorial de la forma en la que Mario los prueba. Probablemente, Antín prefiere focalizar su atención en el hecho de que todos los novios han probado esos bombones, ya que Delia camina con un plato repleto de ellos hacia Mario y, con cada paso que da para acercarse a él, va cambiando la imagen del destinatario (Rolo y Héctor, alternativamente) hasta volver de nuevo al presente.

Todo indica que los padres de Delia conocían lo que realmente se escondía detrás del gusto de la joven por buscar ese bombón perfecto con el cual agasajar a Mario. Ellos normalmente no los probaban y, si alguna vez lo hacían, abrían siempre el bombón, para examinar su relleno en busca de cualquier elemento extraño. Además, en el cuento, cuando Mario habla con el padre de Delia sobre los anónimos que está recibiendo y la actitud un tanto sospechosa de la joven, él le contesta que esa actitud es la misma que tuvo antes de que se murieran sus otros novios, pronunciando así unas palabras proféticas. Sin embargo, en *Circe* no tiene lugar ese encuentro entre Mario y el padre de Delia, sino una conversación entre los progenitores de ambos que fue promovida por los padres de Mario, quienes se muestran sumamente inquietos ante la posibilidad de que su hijo sea la tercera víctima de la hechicera. Además, durante esta conversación, el padre de Delia dice que la muchacha se dedica solo a tocar el piano (aunque no la veamos tocarlo, como sí sucede en el cuento) y a hacer bombones; en aquel momento también confirma que no los ha probado.

Por otro lado, uno de los componentes fundamentales del personaje de Delia (y su relación con el mito de Circe) es fruto de la fascinación que sentía Cortázar por el mundo animal, algo de lo que habla en *Revelaciones de un cronopio* (González Bermejo 60). Especialmente, le atraían los insectos porque estos viven en un estado de total y absoluta incomunicabilidad con el hombre, ya que los seres humanos no tenemos la posibilidad “de proyectarnos por lo menos un segundo en la estructura del animal para tener, desde él, una idea de la realidad que capta” (González Bermejo 61). Sin duda, todas estas ideas están gravitando en la construcción del relato, ya que Mario descubre una cucaracha en el último bombón que le da la joven Mañara. Además, en “Circe” los animales siguen y obedecen a Delia como lo hacían con la maga en la mitología clásica:

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 (era en el Once, de tarde) y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos (87).

De hecho, Delia es capaz incluso de profetizar la muerte de los animales pues, como se insinúa, podría ser ella misma quien los asesina: “El pez de color está tan triste (...). Mañana se va a morir” (98). Estas relaciones también están en la película, aunque Antín las enfoca desde una perspectiva que enfatiza la perversión que caracteriza al personaje. Por ejemplo, en un momento en el que un *flashback* traslada al espectador a una de las escenas en las que Héctor visitaba a Delia, se narra que él se marcha dolido y ella sonríe al ver su sufrimiento como lo hace una auténtica mujer fatal. En ese instante, se hace un primer plano de la pecera, ella mete su mano dentro y saca al pez del agua, sin perder nunca su sonrisa perversa. En otro fragmento de la película, pasea por su casa mientras canta y prepara un regalo para Mario; en ese momento, le quita la comida al pájaro y tira la leche del gato, recreándose en el sufrimiento que genera cada una de esas pequeñas acciones.

Dice Peña-Ardid que “el paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen” (23). En *Circe*, Antín trabaja con el tiempo de forma libre y las irrupciones en el presente de historias del pasado son una constante. Sin embargo, este uso del tiempo no contribuye especialmente a la inclusión del elemento fantástico característico de los cuentos de Cortázar (Arán 225), ya que se trata de un recurso técnico relativo al montaje, es decir, una exploración de la imagen que rompe con el cine tradicional y lo aproxima al cine contemporáneo que interesaba al director argentino. Así, los espejos introducen al espectador en un juego donde los límites temporales se diluyen, ya que el espejo como símbolo posibilita que se mezclen imágenes del presente y del pasado, anulando distancias y superponiendo eventos (Cirlot 151).

Como ya se ha apuntado, en una misma escena Antín hace aparecer a los tres novios de Delia, con lo cual está enlazando el mundo de los vivos con el de los muertos. Así, la historia se vuelve compleja y el uso de esta técnica obliga al receptor a mantener un papel activo en la construcción del relato. De hecho, hay momentos en los que la cámara gira sobre sí misma y muestra uno tras otro a todos los novios de Delia. También la penumbra que domina siempre la escena dificulta la identificación de los personajes, pero la ropa de Delia es el elemento clave que permite al espectador diferenciar los tiempos en función de si viste o no de luto. Además, el empleo de este tipo de recursos, ligado a la escasez de diálogos, hace que la música cobre un papel fundamental y los planos-detalle concentren gran parte del contenido significativo de la película.

Por otro lado, es importante destacar que en *Circe* casi no se desarrollan acciones, ya que el espectador se limita a observar a los personajes y el mundo que habitan. El escenario central de la película es, sin duda, la casa, la cual se convierte en otro personaje del relato. Hay varios momentos de la película en los que se superponen imágenes de la casa a través de diferentes secuencias que muestran el espacio desde el suelo hasta las lujosas lámparas de los techos. Por ejemplo, antes del último encuentro de Mario y Delia, en torno al minuto 63 de la grabación, hay una secuencia que muestra la casa vacía de la joven. Las paredes, las puertas y los espejos en la penumbra parecen ser los únicos habitantes del espacio, hasta que aparece en escena la sombra oscura de Delia Mañara sentada en la cocina con los bombones en sus manos, mientras espera la llegada de Mario.

La importancia que adquiere la casa en la película de Antín se explica por su concepción del cine, a la cual ya se hizo referencia al contextualizar la generación del autor, pues su visión es profundamente intimista y está vinculada con la realidad cotidiana. Por tanto, es en este espacio donde tienen lugar las

escenas clave, como sucede también en el relato cortazariano: “No supo si le había devuelto el beso, tal vez se quedó quieto y pasivo, catador de Delia en la penumbra de la sala. Ella tocó el piano, como casi nunca ahora, y le pidió que volviera al otro día. Nunca habían hablado con esa voz, nunca se habían callado así (...). Alguien encendió la luz y Delia se apartó enojada del piano” (95).

La sala en penumbra se convertirá en testigo del noviazgo de los dos jóvenes: “A una muda consulta de Delia fue Mario a apagar las luces de la sala. Quedó la lámpara en la mesa del rincón, manchando de amarillo viejo la carpeta de bordados futuristas. En torno al piano había una luz velada” (103). En *Circe*, Delia y Mario se verán siempre en la penumbra, que es donde ella parece sentirse más cómoda. Cuando el joven va a casa de los Mañara para festejar que ya es oficial el compromiso matrimonial de ambos, los padres de Delia se van a la cama, un momento que aprovecha ella para apagar las luces de la sala: “Hoy está todo tan distinto”, dice Mario, a lo que Delia responde: “Sí, hay demasiada luz”. A pesar de ello, hay que matizar que el innegable protagonismo de la casa en ambas obras está en pugna con las acciones exteriores de la película que no aparecen en el cuento, como las ya mencionadas del barco o también las escenas de la fiesta en la que Mario conoce a Raquel (minuto 25). De hecho, en la correspondencia que intercambiaron, Cortázar pide insistentemente a Antín que limite las escenas exteriores, pero el director decide mantener esas escenas de la vida cotidiana porteña (Romano 125-126).

En las escenas finales del cuento se sintetizan todos los componentes que aparecen en la actualización del mito clásico, como son la sensualidad, el erotismo, la perversión de la protagonista y el juego con las luces y las sombras de la estancia:

Cuando estuvo de vuelta vio a Delia en la ventana, mirando la calle vacía por donde antes en noches iguales se iban Rolo y Héctor. Algo de luna se acostaba ya en el piso cerca de Delia, en el plato de alpaca que Delia guardaba en la mano como otra pequeña luna. No había querido pedirle a Mario que probara delante de los Mañara, él tenía que comprender cómo la cansaban los reproches de los Mañara, siempre encontraban que era abusar de la bondad de Mario pedirle que probara los nuevos bombones (104).

Delia espera en la ventana el regreso de Mario para ofrecerle el último bombón, su mejor creación: “Le ofrecía el bombón como suplicando, pero Mario comprendió el deseo que poblaba su voz, ahora lo abarcaba con una claridad que no venía de la luna, ni siquiera de Delia” (104). En el cuento, todo el cuerpo de Delia se contrae mientras mira con deseo a Mario y aproxima el bombón a su boca. Ella espera ansiosa un veredicto que no llegará nunca, pues el joven vislumbra que algo extraño esconde ese deseo irracional que parece esconderse tras la mirada suplicante de ella: “Los dedos se separaban, dividiendo el bombón. La luna cayó de plano en la masa blanquecina de la cucaracha, el cuerpo desnudo de su revestimiento coriáceo, y alrededor, mezclados con la menta y el mazapán, los trocitos de patas y alas, el polvillo del caparacho triturado” (104-105).

En ese momento, Mario lo comprende todo, escucha los ecos lejanos de las voces de sus vecinos, familia y amigos, une las piezas del puzzle y reacciona. En un primer momento, preso de un ataque de histeria, intenta ahorcar a Delia, pero terminará permitiéndole que viva, como Odiseo cuando marcha de Eea deja a Circe tras de sí: “Oía jadear a los Mañara, le dieron lástima por tantas cosas, por Delia misma, por dejársela otra vez viva. Igual que Héctor y Rolo, se iba y se las dejaba” (105). La salvación de Mario contrasta con la de los otros dos novios de la joven, por lo que se ha señalado la vinculación entre este desenlace y el relato mítico de Circe. En el texto homérico, los compañeros de Odiseo son transformados en animales y no mueren, algo que sí sucede en el cuento; el héroe, por su parte, logra

evitar esa transformación, salva a los otros hombres y yace con la semidiosa, mientras que en el relato cortazariano Mario no establece ese contacto con Delia y escapa del trágico final (Pelossi 5-6).

El final que plantea Antín en *Circe* tiene poco que ver con el final del cuento cortazariano y depende de un personaje que también es una incorporación de la película: la joven Raquel. Ella, quien se define a sí misma como “una mujer normal”, será la encargada de salvar a Mario. En la escena final, Mario se dispone a coger un bombón preparado por Delia, pero justo suena el teléfono y una puerta chirría, mientras de fondo se escucha la palabra “asesina”. Delia mira a Mario con una mezcla de deseo y pavor, y él no puede evitar preguntarle: “¿De qué es este bombón? Pero, ¿qué hay en este bombón?”. Ella se aleja asustada, caminando hacia atrás, hacia la penumbra en la que se siente segura, mientras el teléfono sigue sonando agónicamente como si tuviera vida propia y estuviera desesperado porque alguien lo descuelgue. La imagen sube hasta enfocar la lámpara del techo y, cuando baja de nuevo, el espectador está en casa de Mario. Él descuelga el teléfono: “Raquel, disculpame, no estaba”. Aparecen en pantalla imágenes de Delia, del momento en que mueren los otros novios (las escenas que se repiten constantemente a lo largo de la película) y Mario está hablando por teléfono con Raquel.

Se vuelve entonces a la imagen de Delia contra la pared, viendo caer a Rolo muerto a su lado, y se queda fijo un primer plano del perfil de ella. Este final, un tanto ambiguo y abierto, que propone Antín para *Circe* lleva a pensar que tal vez las escenas finales de la casa de Delia constituyen un futuro hipotético, es decir, lo que habría pasado si Mario hubiese ido efectivamente a casa de Delia para sellar su compromiso, en lugar de contestarle el teléfono a Raquel y quedar con ella. En cualquier caso, esto revela que la preocupación de Antín como representante del nuevo cine argentino de los años sesenta no es ni la de ser fiel al relato de partida (no busca la copia mimética), ni la de plantear una historia que permita una lectura unívoca: su verdadero objetivo es crear una obra de arte moderno que contacte con el espectador y lo haga pensar.

Conclusiones

Cortázar veía el cine como un poeta, pues para él las imágenes de la pantalla eran el equivalente visual de las metáforas del poema (Cortázar, *Clases de literatura*). La suma de estas ideas del escritor y las técnicas que manejaba Antín hacen de *Circe* una película un tanto compleja que se aleja de la linealidad del relato cortazariano a pesar de que el director admirara sus técnicas narrativas (Zangrandi). El cineasta argentino no busca contar una historia, sus obras son fruto de una experimentación estética que lo aleja progresivamente de la poética cortazariana (Romano). Por ello, se trata de una película que está ideada para un espectador dispuesto a dejarse atrapar por un cine nuevo y complejo que proporciona una recuperación multimodal del mito clásico de Circe.

Este mito forma parte del imaginario colectivo (Jung) y se rescata, reinterpreta o reescribe para adaptarse a nuevos contextos, a partir de elementos simbólicos que están presentes en el relato de partida (Durand). Así, tanto el cuento de Cortázar como la película de Antín generan relaciones transtextuales (Genette) que los conectan con el mito de Circe a través de elementos como las pócimas o el control sobre los animales, aunque la relación entre el hipertexto y el hipotexto sea implícita (Pelossi). En este sentido, si bien es cierto que *Circe* amplía, reduce o sustituye elementos del cuento de Cortázar, siempre se mantiene el tono, la atmósfera y la esencia del texto de partida. Por ello, es necesario plantear en fu-

turos trabajos un estudio pormenorizado del proceso de creación de la película que tenga en cuenta el intercambio de correspondencia durante la elaboración del guion y el rodaje, pero también tras su estreno.

Por otro lado, es importante señalar que ambas creaciones comparten con el mito y las fuentes clásicas la visión de la *femme fatale* que tiene en sus manos el destino del hombre. Sin embargo, la libertad de expresión, la técnica y la ruptura con los límites de la realidad hacen de la película de Antín una obra dotada de una libertad creadora absoluta que supera los límites del relato cortazariano. No hay duda de que es un buen ejemplo del nuevo cine que se abrió paso en los años sesenta en Argentina. De hecho, el propio Julio Cortázar reconoció en una carta que envió a Manuel Antín, el 7 de enero de 1964, que la película “obligará al público, por lo menos a una gran parte del público, a tirarse de la cabeza, a quemar etapas, a entrar en el mundo Antín como un buen día entró en el mundo Orson Welles o en el mundo Mizoguchi” (citado en Fernández y Sabanés 108). Además, en las tres películas que filmó Antín a partir de los cuentos de Cortázar (*La cifra impar*, *Circe* e *Intimidad en los parques*) son los personajes femeninos los que ganan en importancia (desde los puntos de vista psicológico y escénico) y desbancan a los personajes masculinos, lo que justificaría el interés en la recuperación del mito de Circe en un nuevo contexto.

Declaraciones finales

Financiación: Esta investigación se ha realizado en el marco de la ayuda JDC2022-048566-I, financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por la Unión Europea NextGenerationEU/PRTR.

Conflictos de interés: Declaro que no se dieron conflictos de intereses para la realización de esta investigación.

Implicaciones éticas: Para este proyecto no se realizó experimentación con seres vivos, tampoco se usó información reservada de personas u organizaciones, ni consentimientos informados de ningún tipo.

Uso de inteligencia artificial: No se utilizó inteligencia artificial durante la realización de esta investigación.

Referencias

- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neo-fantástico*. Gredos, 1983.
- Antín, Manuel, director. *Circe*. Producciones Manuel Antín, 1964.
- . *Intimidad en los parques*. Producciones Manuel Antín, Industria Peruana del Film S.A., 1965.
- . *La cifra impar*. Producciones Axel Pauls, 1962.
- Arán, Pampa Olga. “Lo fantástico y el fantástico: una precisión conceptual”. *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, editado por José Miguel Sardiñas. Casa de las Américas, 2007, pp. 225-240.

- Broitman, Ana Isabel. “La trinchera de la cinefilia. Intervenciones políticas desde los editoriales de Tiempo de Cine (1960-1968)”. *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Cine y Audiovisual*, núm. 14, 2016, pp. 1-25.
- Brunel, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Éditions du Rocher, 1988.
- Castro, Andrea. “El motivo del umbral y el espacio liminar”. *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, editado por José Miguel Sardiñas. Casa de las Américas, 2007, pp. 255-262.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Labor, 1992.
- Cortázar, Julio. “Algunos aspectos del cuento”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 255, 1971, pp. 403-412.
- . *Bestiario*. Alfaguara, 1993.
- . *Clases de literatura*. Alfaguara, 2013.
- . “Entrevista realizada por Joaquín Soler Serrano”. *A fondo*, 20 de marzo de 1977. <https://www.rtve.es/play/videos/a-fondo/julio-cortazar/1051583/> Fecha de acceso: 13 de enero de 2025.
- . *Las armas secretas*. Editorial Sudamericana, 1959.
- Domínguez, Mignon. *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*. Editorial Sudamericana, 1992.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Traducido por Mauro Armíño. Taurus, 1982.
- Fernández, Mariangeles, y Diego Sabanés. “Julio Cortázar y el cine: ventanas a lo insólito”. *Imposibilia*, núm. 7, 2014, pp. 102-120. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/imposibilia/article/view/23406> Fecha de acceso: 28 de noviembre de 2024.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto. Taurus, 1989.
- Gómez Jiménez, Manuel. *Proyección del mito de Circe en la Literatura Hispánica: de la época medieval a la contemporaneidad*. 2018. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/17237> Fecha de acceso: 4 de diciembre de 2024.
- González Bermejo, Ernesto. *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Cortázar*. Contrapunto, 1986.
- Herrero Cecilia, Juan, y Montserrat Morales Peco. “La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo”. *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de litera-*

tura comparada, editado por Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 13-28.

Homero. *Odisea*. Cátedra, 1996.

Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Traducido por Miguel Murmis. Paidós, 2021.

Maranghello, César. *Breve historia del cine argentino*. Laertes, 2005.

Ovidio Nasón, Publio. *Metamorfosis*. Traducido por Ana Pérez Vega. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/metamorfosis--0/> Fecha de acceso: 1 de septiembre de 2025.

Paredes, Alberto. *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

Pelossi, Claudia. “El mito de Circe: de Homero a Moravia y Cortázar”. *Gramma*, vol. 31, núm. 10, 2020, pp. 1-13. <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/5528> Fecha de acceso: 5 de septiembre de 2025.

Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine*. Cátedra, 2009.

Pérez Bowie, José Antonio. *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. 2008. Universidad de Salamanca, tesis doctoral.

Romano, Eduardo Ángel. “Proximidad y lejanía entre las poéticas de Julio Cortázar escritor y Manuel Antín cineasta”. *Anclajes*, vol. 28, núm. 3, 2024, pp. 117-131. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2024-2838> Fecha de acceso: 2 de septiembre de 2025.

Sechi Mestica, Giuseppina. *Diccionario Akal de Mitología Universal*. Akal, 2007.

Soltero Sánchez, Evangelina. “La literatura y el cine: presentación”. *Anales de la literatura hispanoamericana*, núm. 32, 2003, pp. 11-13. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=978614> Fecha de acceso: 2 de diciembre de 2024.

Zangrandi, Marcos. “Antín/Cortázar: cruces y destiempos entre la escritura y el cine”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, núm. 61, 2017, pp. 80-106. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7324401> Fecha de acceso: 1 de septiembre de 2025.