

METAMORFOSIS 14.260-270: LA MAGIA DE CIRCE

LUCÍA A. LIÑARES¹

RESUMEN: En *Metamorfosis* XIV 260-270, el relato de la llegada a la isla de Circe difiere de sus fuentes en el modo de referir a la actividad del tejido y el canto. Las Ninfas ayudantes salen a recibir a los recién llegados y los hacen entrar; se menciona que acompañan en todo momento a Circe en la preparación de los conjuros mágicos. Explícitamente se niega que estén ocupadas en el tejido, y se describe detalladamente su tarea de clasificar las hierbas y su supervisión por parte de Circe (264-270).

El presente trabajo se propone analizar este fragmento de las *Metamorfosis*, con el objeto de entender la negación de este rasgo identificatorio del personaje como un modo de trasposición, en términos metafóricos, a la particular trama narrativa de esta “Eneida Ovidiana”, en cuyo centro está Circe.

Palabras clave: Épica – *Metamorfosis* – narrativa – tejido – Circe – magia

ABSTRACT: In *Metamorphoses* XIV 260-270, the account of the arrival at Circe’s island differs from its sources in the form of referring to the activity of weaving/tissue and singing. Her assistants, the Nymphs, go out to greet the newcomers and make them enter; it’s mentioned that they attend Circe at all times in preparation of the magic spells. It’s explicitly refused that they work in tissue, and is described in detail their task of classifying herbs and their supervision by Circe (264-270).

The present work intends to analyze this fragment of *Metamorphoses*, in order to understand the denial of this character trait as a way of transposition, in metaphorical terms, to the particular narrative plot of this “Ovidian Aeneid”, being Circe in the center.

¹ Colegio Nacional de Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Investigaciones en Humanidades “Dr. Gerardo H. Pagés”. E-mail: liniarlesla@fibertel.com.ar
Fecha de recepción: 31/7/2017; fecha de aceptación: 15/11/2017.

Keywords: Epics – *Metamorphoses* – narrative – weaving/tissue – Circe – magic

1. INTRODUCCIÓN

En *Metamorfosis* 14.260-270, las Ninfas ayudantes salen a recibir a los recién llegados y los hacen entrar; se menciona que acompañan en todo momento a Circe en la preparación de los conjuros mágicos. Explícitamente se niega que estén ocupadas en el tejido, y se describe detalladamente su tarea de clasificar las hierbas y su supervisión por parte de Circe (264-270). Este relato de la llegada a la isla de Circe difiere de sus fuentes en el modo de referir a la actividad del tejido y el canto².

2. EPISODIO DE LA LLEGADA A LA ISLA DE CIRCE

*260 excipiunt famulae perque atria marmore tecta
ad dominam ducunt: pulchro sedet illa recessu
sollemni solio pallamque induta nitentem
insuper aurato circumvelatur amictu.
Nereides nymphaeque simul, quae vellera motis
265 nulla trahunt digitis nec fila sequentia ducunt:
gramina disponunt sparsosque sine ordine flores
secernunt calathis variasque coloribus herbas;
ipsa, quod hae faciunt, opus exigit, ipsa, quis usus
quove sit in folio, quae sit concordia mixtis,*

² Cf. p. 159 ss. de Aurora Galindo Esparza, *El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española*: Editum, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2015, para el comentario de las fuentes de Ovidio: en *Eneida* 7.10 s., Circe hace resonar los bosques con su canto ‘constante’ (*Eneida* 7.12; en *Odisea* 10.221 su voz se había sido calificado de ‘bella’); quema en su mansión el cedro (en *Odisea* 5.59 ss., la ninfa Calipso hace arder el cedro; no así Circe, recorriendo las finas telas con el peine afilado). En el presente trabajo se ha utilizado la edición de Rudolf Ehwald, Berlín, 1903/E. Rösch, Munich, 1961.

*270 novit et advertens pensas examinat herbas.
haec ubi nos vidit, dicta acceptaque salute
diffudit vultus et reddidit omina votis.*³

Difiere de la *Odisea* en que las Ninfas reciben a los griegos (259-261) y los llevan hasta Circe⁴; ella en persona supervisa y controla el “opus” que realizan las criadas (*Metamorfosis* 14.268), y éstas la acompañan en todo momento. En *Odisea* la maga los invita a entrar (*Odisea* 10.230-1) y sus Ninfas aparecen después (*Odisea* 10.348-372); en 348-363, se detallan las tareas que realizan las Ninfas siervas de Circe; la descripción destaca a cuatro de ellas, comprometidas en aderezar los sillones con bellos tapices, acomodar mesas por delante, mezclar vino, traer agua y calentarla sobre el gran trípode, para que luego Odiseo reciba el baño reconfortante. Vino, agua, fuego: elementos que otorgan a la escena una atmósfera de ritual⁵.

La diferencia más llamativa es la actividad: en Homero cantaba y tejía⁶ (*Odisea* 10.221-223). En Ovidio, las Ninfas y Nereidas, en lugar de rea-

³ *Metamorfosis* 14.260-272: “... nos reciben unas criadas y a través de atrios cubiertos de mármol a su dueña nos conducen. En bello apartado está ella sentada, en solemne trono y, vestida de un manto resplandeciente, encima de dorado velo está cubierta en torno. Nereidas y Ninfas, al mismo tiempo, que ningunos vellones tiran, moviendo sus dedos, ni sacan los hilos siguientes, disponen plantas y distribuyen sin orden flores esparcidas en canastos y hierbas variadas en cuanto a sus colores. Ella en persona, exige (hace cumplir) el trabajo que éstas realizan, ella en persona conoce qué uso, o en qué hoja esté, cuál sea la combinación para las mezclas, y prestando atención, a las hierbas pesadas (consideradas), las examina. Cuando ella nos vio, tras haber dicho y aceptado el saludo, relajó su rostro y nos retribuyó augurios con sus votos”. La traducción es propia.

⁴ Galindo Esparza *op. cit.* p. 182 subraya las diferencias con la fuente homérica y tilda de “irónica” la negación de la labor del tejido.

⁵ Para un detalle pormenorizado del ritual, tan incorporado a lo cotidiano en los pueblos antiguos, como “acción realizada según orden y disposiciones...”, cf. Antonio López Eire, “Lenguaje, ritual y poesía”, en *Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, Año III, nº 7, Dic. 2004, pp. 63-86. Para la discusión, desde la perspectiva psicológica, del sentido de estos símbolos, cf. Carl Gustav Jung, *Simbología del espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica*. México, FCE, 2011 (orig. 1951), pp. 320 ss.

⁶ Ioanna Papadopoulou-Belmehdi, “Le chant de Pénélope: Poétique du tissage féminin dans l’*Odyssee*”: *L’Antiquité au Présent*, Paris Berlin 1994, cap. 6, donde analiza el rol de las ninfas en la *Odisea*, revelando la afinidad entre Circe y Calipso y las ninfas locales de Ítaca y Penélope misma, en relación con el tejido. Cf. también a la misma autora en “Tejidos griegos

lizar estas labores domésticas, dirigidas por Circe, organizan, clasifican y preparan las hierbas y plantas para las artes mágicas (cf. *Metamorfosis* 14.264-7)⁷.

3. OBJETIVO

El presente trabajo se propone tener en cuenta este fragmento de las *Metamorfosis*, con el objeto de entender la negación de este rasgo identificatorio del personaje como un modo de transposición, en términos metafóricos, a la particular trama narrativa de esta *Eneida* ‘ovidiana’, en cuyo centro está Circe.

4. DESARROLLO

La maga Circe tiene una importante actuación en el libro 14 de las *Metamorfosis*; Ovidio es el autor latino que más ampliamente la trata. Entre el primer episodio de Circe y los otros dos, Ovidio en 14.75-157, presenta un resumen del viaje de Eneas desde la estancia en Cartago hasta la llegada a Italia. La magia de Circe ocupa el centro de la reelaboración de la epopeya latina, llamada así la *Eneida* ‘ovidiana’, y se enmarca ya dentro de las leyen-

o lo femenino en antítesis”; *Enrahonar* 26, 1996, 25-39, donde analiza (p. 33 ss.) la problemática relación entre la actividad del tejido, que absorbe simbólicamente la existencia femenina, y las ‘labores’ de Afrodita, que ya se anticipa en el *Himno Homérico V* (a Afrodita), vv. 9-15, con la polarización Atenea/Afrodita. Por su parte, Manuela Marín (ed.), *Tejer y vestir: de la antigüedad al Islam: Estudios árabes e islámicos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2001, en la p. 121 ss., sostiene que el arte del tejer pertenece “tanto a ámbitos seductores de amor divino y carnal (Calipso, Circe) como a ritos de virginidad” (Atenea enseña y estimula los trabajos del tejido en las jóvenes casaderas): “Y tejen por igual Helena la adúltera y la fiel Penélope”.

⁷ Cf. Galindo Esparza *op. cit.* n. 333 p. 182 describe esta situación encontrando similitud con la matrona romana y sus siervas. Cf. también a Patricio Goyalde Palacios, en “*Circe* de Julio Cortázar: una lectura intertextual”: *Arrabal*, 1998, Nº 1, pp. 113-118. Aquí, p. 114 respecto de la adaptación ovidiana del palacio de Circe descripto como la casa de una matrona romana.

das del ámbito romano. Como en la *Eneida* (7.10 ss.), la aparición de Circe marca el abandono del mundo griego y la entrada en el latino⁸.

Ella es protagonista en tres historias: una recreación de *Odisea* 10.19-134 y dos triángulos amorosos: Glauco-Escila-Circe (*Metamorfosis* 14 ss., donde sigue a *Eneida* 3.419 ss., y a la vez evoca a *Odisea* 12.85 ss.) y Pico-Canente-Circe (historia virgiliana de Aqueménides, quien incorpora al ovidiano Macareo, compañero de Ulises a la llegada a la isla de Circe)⁹. Aqueménides, troyano compañero de Eneas, encuentra en Cayeta a Macareo y le cuenta su rescate de la isla del cíclope Polifemo; Macareo, por su parte, tras evocar y resumir los hechos relatados en *Odisea* 10, le cuenta a su vez a Aqueménides las peripecias de la estancia en la isla de Circe, quien convierte en cerdos a él mismo y a otros tripulantes; relata también el modo en que Ulises los salva, y cómo decide quedarse en Cayeta, donde lo han encontrado; también hace un relato que escuchó de una sierva de Circe (*Metamorfosis* 14.310), la historia de Pico y Canente (*Metamorfosis* 14.313 ss.)¹⁰.

A lo largo de los libros 13 (in fine) y 14, que incluyen la participación de Circe, ésta demuestra una gran flexibilidad geográfica de desplazamiento por mar, costa y bosque, rasgo que proporciona unidad al episodio e intensi-

⁸ La romanización de Circe es aprovechada desde la mención de su origen en Hesíodo, *Teogonía* 1011-16. Así sostiene Galindo Esparza, *op. cit.* p. 176 ss. Algunos estudiosos de Hesíodo consideran que éste ubicaba a estas islas en el mar Jonio y no en Etruria o el Lacio: cf. edición de *Teogonía y Trabajos y días* (Introducción, traducción y notas de Liñares, Bs. As. Losada, 2006, nn. 335, 336, 337 y 338). Pablo L. Martínez Astorino, “El canto de Sileno y el canto de Ovidio”: *Argos* 28 2004 p. 28: “Al evocar la égloga 6, Ovidio no hace más que inscribirse problemáticamente (a través de Virgilio) en la tradición hesiódica”. Sigue siendo la hija del Sol. Su presencia en el Lacio, en la costa suroccidental de Italia, en el Monte Circeo, podría ser anterior a la composición de la *Odisea* (Cf. Galindo Esparza, *op. cit.* Cap. V, El tema en la literatura latina 153-4, n. 267).

⁹ Cf. el comentario y análisis en Pablo L. Martínez Astorino, “La *Eneida* en las *Metamorfosis* de Ovidio. Interpretaciones y parámetros metodológicos para una relectura”: *Auster* 2004 (8-9), pp. 101-102.

¹⁰ Cf. la conclusión de Martínez Astorino, “art. cit.”, *Auster* 2004 p. 103 y bibliografía en n. 31: Los versos 154-440 de *Metamorfosis* 14 representan “la deliberada fusión literaria de la *Eneida* y la *Odisea* conforme a una representación alternativa de la primera que, además, busca incluir a la segunda”.

fica la peligrosidad de su carácter al tener tal habilidad para cumplir sus planes funestos¹¹.

La transposición de este mito al cuento *Circe* de Julio Cortázar y al film homónimo, de Manuel Antín, presenta aspectos que pueden orientar la interpretación de esta negación de canto y tejido de la Circe ovidiana, y el énfasis en la magia y el perfil erótico de amante despechada¹², que el propio Ovidio, al inicio de la *Eneida* ‘ovidiana’, atribuye a dos causas (14.25 ss.): su propia naturaleza, o el castigo de Venus a la estirpe del sol, su padre¹³.

En un trabajo anterior¹⁴, se buscó la vinculación del cuento de Cortázar, *Circe*, con su fuente épica principal, la *Odisea*; en esa oportunidad, se contemplaron los siguientes aspectos de la fuente: presentación de Circe a la llegada de Odiseo a su isla (*Odisea* 10.135 ss.), donde se destacaban su canto¹⁵ y el tejido¹⁶; reconstrucción de rasgos ‘diferenciadores’¹⁷ a partir de su discurso directo; narrador monumental en 3ª persona y narrador Odiseo; el tema de la mujer fatal en la *Odisea*, para comprender su poder de hechizo, la

¹¹ Cf. *op. cit.* n. 327 de Galindo Esparza, donde presenta este concepto de C. Segal p. 441 de “Circean temptations: Homer, Virgil, Ovid”: *TAPhA* 99, 1968, pp. 419-442.

¹² Galindo Esparza *op. cit.* p. 172.

¹³ Cf. desarrollo en Galindo Esparza *op. cit.* p. 178.

¹⁴ Lucía Liñares, “La voz del personaje y el discurso épico: *Circe* de Cortázar”: *Actas del Congreso Internacional “Contemporaneidad de los Clásicos en el umbral del Tercer Milenio”*: La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998. Mª Consuelo Álvarez Morán & Rosa Mª Iglesias Montiel (eds.), Universidad de Murcia, 1999.

¹⁵ Circe y Calipso pueden cantar; conexión entre canto y memoria (conexión del tejido con dar o preservar vida, por parte de las Moiras): Liñares “art. cit.” 1999 p. 106 ss.

¹⁶ Tejido (función simbólica y metafórica, que lo asocia al canto y la actividad poética, n.6); como sustituto de expresión en las mujeres. Bibliografía en Liñares “art. cit.” 1999, pp. 106-107 nn. 6 a 16.

¹⁷ En Liñares “art. cit.” 1999, se han podido reconstruir, a partir de sus discursos directos, un conjunto de rasgos que la definen como personaje ‘diferenciado’: Circe conoce pasado, presente y porvenir de Odiseo; modifica su perfil de bruja malvada en un ser benéfico para con Odiseo y su tripulación, movida por razones afectivas; le augura sus próximos acontecimientos, de los que se destaca el descenso al Hades, donde Odiseo consultará al adivino Tiresias para seguir su camino. El ejercicio de la ‘voz’ de Circe le permite proporcionar al héroe las instrucciones necesarias para seguir su viaje y soluciones ante eventuales peligros. Cf. n. 17 p. 107, para una descripción de la metodología de investigación utilizada en los estudios homéricos, y refrendada en publicaciones y tesis doctoral.

presencia de elementos mágicos –negativos-¹⁸, y Odiseo como narrador que urde¹⁹.

Respecto del cuento de Cortázar, se observaron los siguientes temas: el narrador principal (que se oculta, y cede la omnisciencia al personaje de Mario, el cual ha de “traducir” los rasgos especificadores de su modelo el héroe/narrador Odiseo, “urdiendo, frente a las dudas, frente al misterio, frente al temor, respuestas y explicaciones”)²⁰, la focalización subjetiva del personaje de Mario, el despliegue de la labor de hechicería en Delia/Circe, y la “recuperación” de los rasgos generales de la épica Circe en el retrato mismo de Delia, de parte de Mario en su posición de observador testigo²¹.

La conclusión parcial de la comparación *Odisea*/cuento fue la falta de “dos elementos especificadores: su voz y su tejido”²². Respecto de su voz, vale aclarar que el personaje de Delia sí habla, pero poco²³. Mario, por medio de ese proceso intelectual, “reconstruye, se adentra en el personaje de De-

¹⁸ Bibliografía en p. 106 nn. 4 y 5 de Liñares “art. cit.” 1999.

¹⁹ Cf. Liñares “art. cit.” 1999 p. 111 nn. 25 y 26 respecto del uso del verbo ὑφαίνω en sentido metafórico para describir el proceso intelectual por el cual los hombres ‘opinan’ e ‘hilvanan’ o ‘urden’ razones o palabras.

²⁰ Cf. citas textuales en Liñares “art. cit.” 1999 p. 108. Cf. también en p. 113 (y n. 29 con bibliografía) la comparación entre Mario y Odiseo respecto del narrador principal

²¹ Ejemplos textuales en Liñares “art. cit.” 1999 pp. 108-110, y notas para bibliografía respaldatoria respecto de actos expresados por verbos de percepción (...), y aquéllos que indican actitudes mentales; expresiones encabezadas por el conector ‘hasta’, para informar sobre cómo Mario valora la secuencia referida; sobre cómo interpreta su entorno por medio de inferencias; y cómo describe el ritual nocturno, que evoca el encuentro de Odiseo y Circe, con la protección de Hermes; se destacó este contexto para expresar la iteración, transformando escenas singulares en habituales (bibliografía en n. 22); en el uso de comparaciones (y metáforas) para describir las actitudes de Delia (cf. también n. 23); en el uso del ‘como si’, para significar la relación de similaridad (del medio) con hechos irreales (n. 24 para la definición de las expresiones ‘contrafactuales’.

²² Alejandro Cantarero de Salazar, “Caracteres psicológicos míticos insertos en la narrativa breve de Julio Cortázar”: *CFC (g): Estudios griegos e indoeuropeos* 2014, 24 281-307: en pp. 289 y 290 adhiere al concepto de “proceso mental de Mario”, en tanto “reconstruye las voces de otros, principalmente la voz-tapiz de Delia” y “su similitud con expresiones referidas a Ulises” (p. 288 y n. 23 cita a Liñares “art. cit.” 1999 105-114: “... en *Circe*, al privar casi totalmente a Delia de voz, toda nuestra visión del personaje parte del proceso mental de Mario, que finalmente corrobora las sospechas de todos los vecinos”.

²³ Ejemplos de esa costumbre de no hablar, o hablar poco, en Liñares “art. cit.” 1999 p. 111.

lia”, graduando los puntos de vista²⁴. En cuanto al tejido, también refiere Mario, entre otros ejemplos de iteración, que Delia “... lo hacía sentarse cerca de la ventana de la sala y le explicaba proyecto de costura o de bordado”. La diferencia con la Circe homérica es que en *Odisea* este rasgo es identificatorio, junto con su canto²⁵, y su unión con el mundo animal y los hechizos, al momento de su presentación. Cortázar no sigue el mito, sino que, como afirma la crítica, evoca sus personajes y ciertos aspectos, pero los inserta en una nueva situación²⁶; en el cuento, el discurso directo de Delia, breve pero valioso, y la mención del tejido, ambos característicos del personaje, junto con otros rasgos físicos, habilidades hogareñas, la brujería y el erotismo, caracterizan a ese personaje cotidiano, cuyo elemento mítico-mágico es acomodado a la cotidianeidad para su verosimilitud²⁷.

Este aspecto lleva a la presente indagación a observar ahora el espacio y el tiempo en la fuente homérica, y luego el modo en que se plasma en Cortázar, porque de allí se puede inferir una cierta afinidad con Ovidio, ya que éste, frente a la tradición, opera de un modo creativo respecto de espacios, tiempos y modos expresivos de los mismos²⁸. El cuento de Cortázar proporciona una clave para leer a Ovidio: “En el relato de Cortázar, algunos de los

²⁴ Cf. Liñares 1999 “art. cit.” p. 112: “en primer término, describe la actitud de la mujer como un simple testigo; luego cita sus palabras; esto lo expresa por medio del discurso indirecto encabezado por verbos de decir, y a continuación, el sondeo interior se proyecta por medio de frases de discurso indirecto libre”; en la misma página, los ejemplos; cf. también, en n. 28 una caracterización de los conceptos de ‘voz’ y ‘focalización’ en el discurso indirecto libre.

²⁵ *Odisea* 10.215 (en boca de Odiseo narrador, y 221-223, en boca del compañero Polites).

²⁶ Cf. Cantarero de Salazar “art. cit.” p. 303: La adaptación de Cortázar no utiliza “el argumento del mito”; sí “sus personajes o su ambiente para sugerirlo y crear nuevas historias”. Además, la “realidad se vuelve mítica por la referencialidad, y el material mítico se vuelve cotidiano para ajustarse a su creación”.

²⁷ Cantarero de Salazar “art. cit.” p. 303-304 para una sinopsis del análisis comparativo llevado a cabo por el autor. Además, cf. n. 31 p. p. 290, donde se opone a la interpretación de la labor del tejido transpuesto al personaje de Mario: “La labor del tejido está en Delia como realidad, pues así lo establece la propia descripción del texto (...) y en Mario, (...) metafóricamente al igual que en el ὑφαίνω homérico...”.

²⁸ Patricio Goyalde Palacios, “art. cit.” p. 114: Ovidio adapta algunos espacios a su realidad latina: “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”.

recursos apuntados en Ovidio 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 20–²⁹.

Más allá de su nombre y apellido, Delia Mañara, que forma parte de los chismes y rumores que Mario va recibiendo, el modo de presentación de este personaje, antes de que Mario comience a focalizar su descripción, es “la muchacha que había matado a sus dos novios”. Así, con este epíteto (al estilo griego), que a partir de (la presunción de) sus acciones identifica³⁰ a Delia (y no a Circe), Cortázar anticipa también la clave que impera en el cuento; al ser Mario el único personaje que focaliza, es capaz a la vez de narrar y de desentrañar el misterio de la trama.

Este detalle permite avanzar hacia la interpretación de Ovidio y la ‘odiseica’ *Eneida* de *Metamorfosis*, que la tiene a Circe como centro³¹. Llama la atención que en la escena de llegada al palacio de la Circe ovidiana explícitamente se niegue la labor del tejido como rasgo identificadorio, que sí se menciona y describe tanto en la *Ilíada* como en la *Eneida*. Esta ausencia ha de replicar funcionalmente en el despliegue de la trama narrativa de esta importante porción de *Metamorfosis*³². Ovidio utiliza a la Circe de la *Odisea*,

²⁹ En la película *Circe*, Manuel Antín utiliza recursos cinematográficos vinculados con cambios de locación y entrecruzamiento de tiempos y espacios, para evocar lo extraño, propio del relato de Cortázar y también el eterno retorno. Cf. Daniela Oulego, “La revitalización del mito en *Circe* e *Intimidad de los parques* de Manuel Antín”: *Questión*, Vol. 11, N° 52, oct-dic 2016, 386-401; aquí pp. 391-392, para comentarios sobre el uso de bandas de sonido y de imagen desincronizadas, e imágenes repetidas, flashback, imágenes alucinatorias, falso raccord. Las repeticiones, a otras velocidades, crean un “carácter mítico” y remiten “al eterno retorno”.

³⁰ Para un comentario sobre el uso de los epítetos que caracterizan al personaje, destacando sus atributos más destacados, y también traduciendo su individualidad a partir de acciones y reacciones, cf. Geoffrey S. Kirk, *Los poemas de Homero*: Bs. As. Paidós, 1968 (orig. Cambridge 1962), pp. 89-90.

³¹ Cf. Galindo Esparza *op. cit.* p. 176: “Las leyendas de su magia, inscriptas en el ámbito romano, ocupan el centro de la reelaboración de la *Eneida*”.

³² Cf. Eleonora Tola, “Las tramas del Texto en Ovidio, *Metamorfosis*, 6. 424-674”: *Circe de clásicos y modernos* vol. 14 n° 1, ene./jun. 2010. Cf. n. 10, para explicar ejemplos de reflexividad del texto ovidiano y el recurso del tejido ante la ausencia de palabra. El arte del tejido es la principal actividad doméstica de las mujeres.

transformándola para dilucidar, recurriendo a la *Eneida*, los datos vinculados con ella que faltan o están oscuros, tanto en Homero como en Virgilio³³. La razón de esto es que “Ovidio se vale de personajes creados por él para “transponer”³⁴ sus modelos de narradores, como Odiseo (homérico) y Aqueménides (virgiliano).

5. CONCLUSIONES

En la interacción que se produce en la *Odisea* entre Circe y Odiseo, se advierten aspectos propios de la esfera afectiva, pero también capacidad de incidencia de parte de la Ninfa para alentar los rumbos de la acción del héroe en su *Nόστος*. La mujer es percibida como bivalente, proyectándose, por un lado, en tanto representación de peligro de sometimiento (a partir de la se-

³³ Para la descripción, análisis y comentario de las técnicas de narración en Ovidio, *Metamorfosis*, cf. M^a Consuelo Álvarez Morán & Rosa M^a Iglesias Montiel, “La ‘*odiseica* Eneida’ de las *Metamorfosis*”: *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* N^o 29,1 2009, pp. 5-23. Aquí, p. 14: por un lado se respeta la secuencia cronológica de las narraciones hechas por Aqueménides y Macareo cuya fuente es la *Odisea*, y por otro, además, se elucidan algunos “antecedentes” de relatos, conformando una composición en anillo, cuyo inicio y fin refiere a las metamorfosis de quienes sufrieron los poderes de Circe. Las autoras corroboran este enfoque en p. 21: “... Esta ‘*odiseica* Eneida’ de las *Metamorfosis* se estructura narrativamente en una cadena de relatos (el marco y múltiples internos, de relato dentro del relato, de narraciones homodiegéticas y heterodiegéticas, de segundo y tercer nivel, de niveles B y C, de caja china, o de primer narrador y diversos subnarradores)”.

³⁴ Álvarez Morán & Montiel “art. cit.” 2009 p. 21: “Macareo es la responsión al Aqueménides virgiliano, y es el ‘Homero’ ovidiano para su particular ‘*Odisea*’”. (...) “El hecho de que Ulises narre sus avatares, como segundo narrador en la *Odisea*, está en el origen de que Virgilio cree un narrador, Aqueménides, para sus sucesos odiseicos y de que Ovidio imite a los dos creando su personaje particular, su tercer narrador Macareo”. “En su calidad de correlato de Aqueménides. Macareo es un ‘Ovidio’ que se libera del modelo griego y tiene asimismo capacidad de invención: crea un informante, la sierva de Circe, que narra una historia, lo que constituye una de las más importantes cualidades del ποιητής: Ovidio se convierte en el creador de alguien que es capaz de crear, o lo que es lo mismo: su texto sugiere la mimesis de la narrativa”.

ducción que ejerce), y por otro, interpretándose como fuente de salvación y salud³⁵.

En la ‘odiseica’ *Eneida* de *Metamorfosis*, desaparece la dimensión benigna de Circe³⁶. La dualidad de amenaza-ayuda (que se observa en Homero, y que se mantenía en Apolonio³⁷), se pierde en los latinos que tienden a resaltar su lado malvado³⁸. Los *carmina* (14.20), que en Homero no parecen un medio para hechizar, sí lo son con frecuencia en textos latinos³⁹. Estos *carmina*, que están presentes en los tres episodios de la *Eneida* ‘ovidiana’, son junto con las hierbas los grandes poderes de la Circe⁴⁰. Esta Circe transforma hombres en bestias con filtros mágicos⁴¹.

El hecho de que Circe cambie las formas explica su relevancia en *Metamorfosis*⁴². Por otra parte, además, la psicología ofrece también una herra-

³⁵ Cf. Lucía Liñares, “Elena en *Ilíada* Γ: discurso y relación con Afrodita”, en Elizabeth Caballero de Del Sastre, Elena Huber & Beatriz Rabaza (comps.), *El discurso femenino en la literatura grecolatina*: Bs. As. Homo Sapiens Ediciones, 2010, Cap. X, pp. 173-190, en este caso, nota 10, p. 176 para una caracterización de las mujeres que acompañan a Odiseo en su regreso. Cf. Galindo Esparza *op. cit.* en p. 160 n. 286: las tres funciones homéricas de Circe (que no aparecen en *Metamorfosis*) como amante y amenaza para el nóstos, guía en la catábasis; y consejera para el viaje, se transponen, en la *Eneida*, a Dido, la Sibila y Héleno respectivamente.

³⁶ Galindo Esparza *op. cit.* p. 202: Esto es “fundamental para esa inquietante ambigüedad de divinidad funesta que hechiza, pero también es dulcemente humana: teje, canta y vive en un hermoso palacio con ninfas”.

³⁷ Apolonio, *Argonáuticas* 4.659-752. Para los antecedentes del encuentro amoroso entre Jasón y Medea en *Argonáuticas*, respecto de la “ayuda de Afrodita” (referida en las predicciones de Fineo de 2.311 ss.) a fin de lograr el vellocino de oro como fuerza del amor (o como estímulo erótico divino) para el avance de la acción, cf. p. 16 ss. de Lucía Liñares, “El paradigma en *Argonáuticas* 3.975-1007: de la razón a la emoción”: *Estudios Clásicos* (Madrid) 131 2007, pp. 7-28.

³⁸ Desarrollo en Galindo Esparza *op. cit.* p. 202.

³⁹ Cf. Galindo Esparza *op. cit.* pp. 177-8: “Ovidio sustituye el bello canto de la Circe odiseica por estos ‘carmina’ mágicos que no son canciones, sino conjuros”.

⁴⁰ Cf. Galindo *op. cit.* p. 179 para el comentario sobre los términos acumulados y variados en torno de envenenamiento y conjuro misterioso.

⁴¹ No se habla de pócimas sino de *potentibus herbis* (14.19). Cf. Galindo Esparza *op. cit.* p. 159.

⁴² El tema de la magia despertó gran interés desde época helenística. Cf. Galindo Esparza *op. cit.* n. 270 para bibliografía sobre magia en la antigüedad. Cf. p. 172: Pasa a primer plano el

mienta para su interpretación como personaje⁴³; Jung⁴⁴ describe el papel de la personificación femenina del inconsciente del hombre, el *anima*, cuyo papel más vital es abrirle el camino hacia profundidades interiores más hondas. El *anima* adopta el papel de guía o mediadora⁴⁵. También se puede apreciar su doble carácter, por un lado positivo y constructivo, y por otro destructivo y traumático de la personalidad. Se manifiesta, en sueños o en producciones simbólicas y literarias, “como la mujer seductora, el hada, la santa o la mujer perversa. Es su ideal, pero también su negación”⁴⁶. En la *Odisea*, es clave el encuentro de Odiseo con Hermes⁴⁷ para permitir que el ‘arquetipo/*anima*’ Circe se muestre ambivalente⁴⁸. En la *Eneida* ‘ovidiana’, Circe encarna el perfil negativo, polarizado; es maga, ‘*femme fatale*’, se dedica a organizar y

elemento erótico; además, Circe se muestra como amante despechada (similar a Medea y Dido).

⁴³ Este enfoque de orientación psicológica fue presentado en la ponencia “El tejido y la voz de Circe: la función orientadora del mito” (*Jornada 2013, “La psicología de Carl Jung: su relación con la ciencia, el arte y la creatividad”*. 24/08/13, Centro Jung de Buenos Aires, UMSA -con el auspicio de la Embajada de Suiza-).

⁴⁴ Para el análisis de *Circe* de Cortázar, según el “modelo psicológico de Jung”, basándose en las propias declaraciones del escritor, Cantarero de Salazar, “art. cit.” p. 285 opina que “la corriente de Jung, (...) es precisamente la que le sirve para analizar, mediante la literatura, la atemporalidad de estos caracteres míticos”. Cita (p. 286) bibliografía que “establece que el mito no sólo puede servir para aportar un asunto sobre el que verse la nueva obra, y nos pone por ejemplo el Polifemo de Góngora, sino que puede proporcionar unos personajes, un ambiente que sugieren el mito sobre el que se proyectan las situaciones, que son inventadas y, en el caso de Cortázar, (...), desde una escenografía contemporánea”.

⁴⁵ Cf. esta definición en p. 183 de Carl G. Jung et al., *El hombre y sus símbolos*: Barcelona Luis de Caralt, 1984 (4ª ed.), Cap. 3, M. L. von Franz, “El proceso de individuación”, pp. 159-228, el tema “El ánima: la mujer interior”, pp. 179-188.

⁴⁶ Cf. p. 75 de José M. Rodríguez Zamora, “El héroe. Literatura y psicología analítica”: *Filología y Lingüística* XXXV, 1 2009, 65-86.

⁴⁷ Cf. Sergio Herchovichz, *Psicología de la voz*: Bs. As. Akadia, 2013 cap. 5, “La voz arquetípica”, para la “voz interior”, el “amigo interior”, el “hablar consigo mismo”.

⁴⁸ Cf. la exacta descripción psicológica del encuentro entre un hombre y una mujer, en el que participan sus proyecciones, idéntica al encuentro de Circe con Odiseo en *Odisea* 10: “Cuando *animus* y *anima* se encuentran, el *animus* desenvaina la espada de su poderío y el *anima* instila el veneno de su seducción y engaño. (...)... la relación *animus-anima* es siempre ‘animosa’, vale decir, emocional...”. (Cf. Carl G. Jung, *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*: Barcelona Paidós 1976 -orig. 1950-, p. 29).

clasificar hierbas en su casa con sus siervas, se concentra en *carmina* mágicos y en cuanto al despecho amoroso, es personaje clave de la composición magistral de *Metamorfosis* 14. Circe, de quien se dice que no se dedica al tejido, queda atrapada en la propia red del acto de narrar, por causa de su magia⁴⁹.

⁴⁹ Cf. Pablo M. Llanos, “El adulterio de Marte y Venus en *Metamorfosis* de Ovidio: relato, narradoras y auditorios internos”: *Argos* 34 n°2 jul./dic. 2011 (versión on-line ISSN 1853-6379) para las Miniades “atrapadas en su propia red –el acto de narrar–”.