

Vol. 1, N.º 52 (octubre-diciembre 2016)

La revitalización del mito en *Circe* e *Intimidad de los parques* de Manuel Antín

Daniela Oulego

Departamento de Artes; Facultad de Filosofía y
Letras; Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Resumen

El propósito del presente artículo es estudiar el vínculo existente entre la cuentística de Julio Cortázar y dos casos de transposición dirigidos por el realizador Manuel Antín desde perspectivas míticas. El corpus fílmico estará integrado por *Circe* (1963), película basada en el cuento homónimo publicado en *Bestiario*, e *Intimidad de los parques* (1964), en la que se entrecruzan los relatos “Continuidad de los parques” y “El ídolo de las Cícladas” pertenecientes al libro *Final del juego*. Primeramente, se analizará la interdisciplinariedad que caracterizó a la generación del sesenta del cine argentino como uno de los factores que permitió el fluido intercambio entre textos literarios y fílmicos. Asimismo, indagaremos sobre distintos conceptos filosóficos y del ámbito de la teoría literaria para estudiar comparativamente los cuentos y las películas. Por último, los recursos técnicos utilizados por Manuel Antín para transponer la narrativa de Julio Cortázar también serán parte del presente abordaje como posibles formas de revitalización del mito en la modernidad.

Palabras clave: Manuel Antín; Julio Cortázar; mito; *Circe*; *Intimidad de los parques*.

Artículo recibido: 06/10/16; **evaluado:** entre 20/10/16 y 25/11/16; **aceptado:** 16/12/16.

Introducción

La generación del sesenta en el cine argentino se conformó a partir de diferentes factores como la proliferación de cineclubes, ámbitos de difusión y pensamiento sobre la teoría del cine, y la influencia del denominado *cine de autor* europeo. Además, el auge de la televisión y de las agencias de publicidad, enmarcado dentro del proyecto desarrollista que estaba viviendo la Argentina durante la presidencia de Arturo Frondizi, derivó en la necesidad de jóvenes cineastas de romper con la estética del cine comercial de aquellos años.

Para Gonzalo Aguilar, la generación del sesenta “constituye una renovación despereja aunque a la vez plural, en la cual coincidieron tanto realizadores como escritores, críticos, revistas especializadas, cineclubes y técnicos” (2005a: 82). En este sentido, no fue una agrupación que actuó de manera colectiva, sino de forma tan heterogénea como lo fueron sus integrantes, entre los que se encontraban Lautaro Murúa, Rodolfo Kuhn, David José Kohn, Enrique Dawi, Manuel Antín, Simón Feldman, José Martínez Suárez y René Mugica.

La generación del sesenta contó con el apoyo de la crítica cinematográfica que promovió a los realizadores bajo el término de *nuevo cine*. Las inquietudes existencialistas producto de problemáticas contemporáneas a la época eran plasmadas de modo experimental interpelando a un espectador activo en el momento de la recepción. En otras palabras, se requería un nuevo tipo de espectador más reflexivo que debía participar en el proceso de intelección de las películas interpretando un lenguaje fílmico novedoso.

Asimismo, el ejercicio de la crítica vinculada al arte en revistas especializadas otorgó legitimidad a los directores en un circuito alternativo al impuesto por el mercado. Muchas de las publicaciones habían nacido en cineclubes entendidos como asociaciones no comerciales que se proponían contribuir al desarrollo e intercambio cultural mediante la difusión de filmes independientes. Por ejemplo, *Tiempo de Cine* era la revista oficial del cineclub Núcleo, fundado por Salvador Sammaritano, que circuló entre 1960 y 1968.

Por el contrario, conseguir un crédito del Instituto Nacional de Cinematografía figuraba entre uno de los tantos obstáculos institucionales y económicos a los que tenía que enfrentarse la generación del sesenta. Sin embargo, era un impedimento que también repercutía en lo artístico al requerirse como condición necesaria para obtener financiamiento la previa aprobación del guion. Por lo tanto, las publicaciones sirvieron para cuestionar al sistema dominante de clasificación de las películas regido por el valor comercial.

A pesar de la mencionada heterogeneidad, las transposiciones de obras literarias fueron una constante durante la década de los sesenta en el cine argentino. Varios de los directores

compartían con sus guionistas el interés por incorporar textos literarios nacionales a sus producciones. Tal es el caso de la asociación entre el cineasta Lautaro Murúa y el guionista Augusto Roa Bastos que trabajaron juntos en *Shunko* (1960), basada en la novela homónima de Jorge W. Ábalos, y *Alias Gardelito* (1961), inspirada en el cuento “Toribio Torres, alias Gardelito” escrito por Bernardo Kordon.

En esta oportunidad analizaremos los casos de transposición dirigidos por Manuel Antín en sus películas *Circe* (1963) e *Intimidación de los parques* (1964). El realizador conoció al escritor Julio Cortázar en París mientras estaba filmando su ópera prima *La cifra impar* (1962), basada en el cuento “Cartas de mamá” del libro *Las armas secretas*. Así describe Antín el encuentro: “Estaba un día en la Place Fustenberg cerca de la iglesia de Saint Germain des Pres, tirado en el suelo, filmando una escena de *La cifra impar* en la que María Rosa Gallo se acercaba a la cámara caminando por el costado de las vidrieras. De pronto, tenía a mi lado dos enormes pies, levanté la cabeza y vi a ese gigante que era Julio Cortázar” (Félix-Didier, 1994: 8).

Manuel Antín y Julio Cortázar mantuvieron contacto por carta entre los años 1961 y 1975. Producto de ese fecundo intercambio surgieron otras dos transposiciones: *Circe*, basada en el cuento homónimo publicado en *Bestiario* en 1951, e *Intimidación de los parques*, película en la que se entrecruzan los relatos “Continuidad de los parques” y “El ídolo de las Cícladas”, ambos pertenecientes a *Final del juego*. Desde ese entonces para Manuel Antín no sería posible concebir al cine sin la literatura.

En una carta dirigida al pintor argentino Eduardo Jonquières, Cortázar relata: “me invitaron oficialmente al festival de cine de Sestri Levante, e iremos del 26 de mayo al 2 de junio, porque es la única oportunidad que tengo de reunirme con Manuel Antín, que quiere hacer una película con mi cuento “Circe” (loado sea el cordero)” (Cortázar, 2010: 419). De ese modo, el escritor ponía de manifiesto no solo su permanente contacto con el cineasta, sino su conformidad con el trabajo realizado en *La cifra impar*; y, así, le daba crédito para que llevara al cine otra de sus narraciones.

El mito de la Maga

El cuento “Circe” de Julio Cortázar se vincula con el mito desde el título, al referirse a la hechicera que aparece en el canto x de la *Odisea*. Según Hesíodo, Circe es hija de Helios, personificación del Sol en la mitología griega, y de Perseis, hija del océano. De acuerdo con las

leyendas de los argonautas, es hermana del rey Eetes, guardián del vellocino de oro, y de Pasifae, madre del Minotauro.

En la *Odisea* una vez que los marineros llegan a la morada de Circe, rodeada de lobos y leones hechizados por la Maga, en la isla de Eea aceptan el banquete ofrecido acompañado por un brebaje. Homero relata: “los hizo sentar por sillones y sillas y, ofreciéndoles queso y harina y miel verde y un vino generoso de Pramnos, les dio con aquellos manjares un perverso licor que olvidar les hiciera la patria” (1982: 158).

Inmediatamente después, Circe los tocó con una vara, los transformó en cerdos y los encerró para alimentarlos como tales. Si bien su fisonomía estaba animalizada, conservaban la mentalidad de hombres. Apolodoro amplía la diversidad de animales a los que mutaron de acuerdo a su carácter: cerdos, leones, asnos y lobos. Por su parte, Euríloco, que estaba a cargo de la tripulación, había observado los sucesos sin entrar en el palacio. Esta situación le permitió retornar a la nave para informarle a Ulises lo ocurrido con sus compañeros y poder socorrerlos.

El dios Hermes se le apareció a Ulises en el bosque y le proveyó una planta denominada *moly*, que es difícil de extraer del suelo para los hombres mortales, para que eche en los brebajes y, así, no caer bajo el hechizo de Circe. En palabras de Homero: “entrégome una hierba que del suelo arrancó y, a la vez, me enseñó a distinguirla; su raíz era negra, su flor del color de la leche” (1982: 160). De esta manera, Ulises no solo salvó su vida y recuperó a sus compañeros bajo sus formas primeras, sino que fue invitado al lecho de Circe para iniciar un romance que duraría un año.

Ovidio en su versión del mito elige como narrador a Macareo, un miembro de la tripulación que formó parte del banquete de Circe. Este personaje hace especial hincapié en la ferocidad animal a través de la descripción de las bestias que custodian el palacio: millares de lobos, osos y leones. Asimismo, explica detalladamente su transformación en cerdo mediante el erizamiento del pelaje, la hinchazón de los músculos del cuello, el endurecimiento de su boca devenida en hocico y la pérdida del habla. Más tarde, describe el proceso inverso que le permitió retomar su forma sin rasgos de animalidad.

Circe - Delia

“Circe” está encabezado por un fragmento en inglés de “El pozo del huerto”, poema del pintor prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti que funciona a modo de epígrafe. La traducción al

español reza lo siguiente: “y un beso obtuve de su boca, al sacarle la manzana de la mano. Pero mientras la mordía, mi cabeza dio vueltas y mi pie tambaleó; y me sentí caer estrepitosamente a través de las ramas enmarañadas debajo de sus pies, y vi los blancos rostros muertos que me dieron la bienvenida en el pozo”.

Pensamos que la cita puede remitir al mito bíblico, leído simbólicamente como la caída del hombre, en el que Adán y Eva fueron expulsados del Paraíso luego de haber pecado. El *Génesis* posiciona a Eva en el rol de la mujer culpable del castigo por ser quien instigó a Adán a comer del fruto prohibido del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal. No obstante, mediante estas líneas también se anticipa que en el cuento, como en la epopeya homérica, el amor se encontrará ligado a la dominación y degradación.

“Circe” transcurre en Almagro, un barrio de Buenos Aires, durante los años veinte. El marco temporal lo otorga la referencia a la mítica pelea por el título mundial entre el boxeador argentino Luis Ángel Firpo y el estadounidense Jack Dempsey sucedida en 1923. “Vino la pelea Firpo-Dempsey y en cada casa se lloró y hubo indignaciones brutales seguidas de una humillada melancolía casi colonial” (Cortázar, 2004: 196). En esas líneas el narrador se refiere al hecho de que a pesar de la derrota de Firpo esa pelea pasó a ser un hito en la historia del boxeo argentino.

El cuento comienza con el enojo de Mario con respecto a los comentarios de los vecinos del barrio sobre Delia Mañara, el personaje principal, y su relación directa con el trágico final de sus novios anteriores, Rolo y Héctor. “Todos hablaban de Delia Mañara con un resto de pudor, nada seguros de que pudiera ser así” (2004: 195). En este sentido, al reponer los rumores barriales, el narrador de Cortázar apela al ámbito del mito con el uso del “se dice” para aludir a hechos improbables. Es decir, en este caso entendemos a las habladurías como mitos debido a que, como su nombre lo indica, se encuentran relacionadas con el habla y pueden conducir a tergiversaciones propias de la ausencia de un enunciador responsable de los dichos.

El narrador en primera persona fue testigo de sucesos que ocurrieron en el pasado, eso se deduce por la afirmación: “yo tenía doce años” (2004: 196). Luego describe a Delia Mañara, que era fina y rubia, como un ser etéreo, lenta en sus gestos, lucía vestidos con vuelo que despertaban la envidia de la gente del barrio. No es casual que Cortázar haya elegido el nombre Delia para interpretar a su Circe porteña, debido a que es de origen griego y significa “natural de Delos”. La isla de Delos forma parte del archipiélago de las Cícladas ubicadas en el mar Egeo, estas islas griegas serán objeto de estudio más adelante en el presente trabajo a propósito del cuento “El ídolo de las Cícladas”.

Del mismo modo que la Circe de la *Odisea*, Delia fabrica brebajes con aspecto de licores para someter a sus pretendientes. Además, su contacto con el mundo de los animales se asemeja a la dominación que ejerce Circe sobre las bestias.

“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” (Cortázar, 2004: 197).

Igualmente, la crueldad que tiene con sus amantes se manifiesta también en los animales. Así, el conejo que le había regalado Héctor corrió el mismo destino trágico que el enamorado. El gato que siempre seguía a Delia por la casa aparece con astillas clavadas en los ojos al final del cuento. Sin embargo, siente empatía hacia insectos como las arañas, con las que jugaba cuando era chiquita, y hacia las cucarachas, a las que utiliza como relleno de sus bombones.

El cuento “Circe” puede enmarcarse en el ámbito de la literatura fantástica bajo la categoría de lo extraño. Este género propuesto por Todorov se caracteriza por dejar intactas las leyes de la realidad para poder dar explicación a lo que sucede. Por ejemplo, los chismes barriales sobre Delia decían: “Mucha gente muere en Buenos Aires de ataques cardíacos o asfixia por inmersión. Muchos conejos languidecen y mueren en las casas, en los patios. Muchos perros rehúyen o aceptan las caricias” (Cortázar, 2004: 198). De esta forma, lo extraño adquiere sentido en la construcción ficcional que acepta a la irracionalidad como código.

Según Todorov, a diferencia de lo maravilloso, en lo extraño: “lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa y, de esta suerte, al pasado” (1980: 32). Precisamente, en “Circe” el pasado obtiene fundamental importancia en las figuras de los amantes fallecidos en circunstancias sospechosas. Héctor se suicidó en Puerto Nuevo un domingo a la madrugada, unas horas más tarde de haber salido de la casa de Delia, suceso que despertó los primeros comentarios maliciosos del vecindario. Por su parte, Rolo sufrió un síncope al corazón en lo de los Mañara luego de beber un licor preparado por su amada.

Otra de las características de lo extraño es la descripción del miedo como reacción primordial. En “Circe” Cortázar retrata en detalle los sentimientos de temor de los distintos personajes con respecto a los poderes dañinos de Delia. A modo de ejemplo transcribiremos la desesperante reacción de Rolo antes de su muerte: “el llanto de Rolo había sido como un alarido sofocado, un grito entre las manos que quieren ahogarlo y lo van cortando en pedazos” (Cortázar, 2004: 199).

En *Antropología estructural*, a propósito del individuo hechizado que es víctima de un maleficio, Lévi-Strauss asevera: “en cada ocasión y en todas sus conductas, el cuerpo social sugiere la muerte a la desdichada víctima, que no pretende ya escapar a lo que considera su destino ineluctable” (1968: 151). No obstante, en “Circe”, a pesar de los vaticinios del chusmerío del barrio, Mario no corre el mismo destino que los amantes anteriores. Al igual que Ulises en la *Odisea*, salva su vida por la planta que le da el dios Hermes, Mario descubre a tiempo la cucaracha adentro del bombón.

En la secuencia inicial de *Circe*, Manuel Antín repone los rumores que dan comienzo al cuento de Julio Cortázar. Los muchachos del barrio están hablando con Mario (Alberto Argibay) sobre el zaguán, un lugar cubierto situado junto a la puerta en las casas, donde a menudo se iniciaban los romances. También es ahí donde se supone que Delia (Graciela Borges) dio muerte a Rolo (Sergio Renán) con un licor elaborado por ella e indujo a Héctor (Walter Vidarte) al suicidio. Consideramos que la referencia a la caída al río y a la del escalón del zaguán puede remitir al epígrafe del cuento que anticipaba la caída de un hombre en manos de una mujer.

El ámbito del mito se evidencia por la ausencia de un enunciador concreto responsable de los dichos, la veracidad de las habladurías se apoya en “lo que dicen todos”. A lo que Mario responde en defensa de Delia: “esa historia que cuentan debe haberla inventado una vieja resentida”. Por el término *historia* y los verbos *contar* e *inventar* se remite explícitamente a la noción de mito ligada al habla, debido a que su origen y pervivencia se encuentran directamente vinculados al mundo de la oralidad.

Desde el comienzo de la película se exponen ciertos recursos cinematográficos que van a ser una constante. Así, mientras se sucede la charla, los jóvenes cambian de lugares físicos, sin solución de continuidad pasan de la calle a un bar para volver a conversar al aire libre. Esta primera secuencia concluye con los muchachos que están preguntándole a Mario sobre sus pensamientos con respecto a los pretendientes fallecidos. Sin embargo, lo que los espectadores vemos no se corresponde con el sonido, debido a que aparece la imagen de la reacción de Delia luego de envenenar a Rolo, una escena que se reiterará varias veces a lo largo de la película.

El cambio de locación repentino a la ciudad de Mar del Plata es un aporte del director que decide mostrar en ese lugar el primer acercamiento entre Delia y Mario. En sus parlamentos se remarca las diferentes maneras que tienen los personajes de concebir el tiempo, cuestión que se evidencia a través de sus personalidades. Mientras que Mario propone salir a la vida para disfrutar del presente, Delia continúa de luto encerrada y anclada en un tiempo anacrónico más ligado al mito donde “todo está lejos, ya pasó o va a pasar”.

De esta manera, Manuel Antín propone un complejo código de lectura basado en el entrecruzamiento de tiempos y espacios, desincronización entre banda de imagen y banda de sonido y reiteración de imágenes para transponer el cuento de Julio Cortázar. El estilo de Antín se acerca a la concepción de tiempo no cronológico conformado por “capas alucinatorias que se caracterizan a la vez por ser un pasado, pero siempre venidero” (Deleuze, 2005: 168), empleada en los filmes del cineasta francés Alain Resnais *Hiroshima, mon amour* (1959) y *Hace un año en Marienbad* (1961).

Uno de los recursos que utiliza Antín para trabajar en paralelo con tiempos y espacios diversos es el *flashback*. Por ejemplo, en la conversación que mantienen Mario y Delia sobre su culpabilidad por las muertes se intercalan imágenes del pasado que muestran los diálogos con sus otros novios sobre el mismo tema. En esta escena se representa el encierro de Delia, quien, escondida tras las rejas y persianas, se mantiene alejada de los comentarios del barrio. Para Gilles Deleuze, el *flashback* se relaciona con la noción de imagen-recuerdo propuesta por Henri Bergson porque es “un circuito cerrado que va del presente al pasado y que luego nos trae de nuevo al presente” (Deleuze, 2005: 72). En este sentido, en *Circe* los recuerdos de Rolo y Héctor son evocados desde el tiempo presente para establecer un paralelismo con el noviazgo que Delia mantiene en la actualidad con Mario. Asimismo, cuando Mario le plantea que su madre está espiándolos, también lo hacen Rolo y Héctor. Del mismo modo, cada vez que suena el timbre de la casa de Delia puede ser cualquiera de los tres.

Manuel Antín supo explorar en *Los venerables todos* (1962), basada en su novela homónima, el falso *raccord*, entendido como un tipo de montaje que altera la continuidad espacio-temporal propia del cine clásico. Pensamos que en *Circe* su uso podría funcionar como el equivalente cinematográfico de la noción de lo extraño en la literatura de Julio Cortázar. Es decir, mediante este procedimiento se expone lo inexplicable por la lógica racional. Durante el coqueteo entre Delia y Mario a través de la reja, hay varias discontinuidades que exhiben la rareza del relato. Más adelante, cuando finalmente se besan, el cambio brusco en la iluminación determinará la definitiva inmersión de la pareja en el universo de lo extraño.

Otro de los recursos que utiliza Manuel Antín es la repetición, como cuando Mario se aleja de la casa de Delia en las primeras imágenes y en la reiteración de las circunstancias de muerte de Héctor y Rolo. Por momentos pareciera que las repeticiones están en otra velocidad más ralentizada. A su vez, remiten al carácter mítico del filme debido a que siempre se repite el ritual inicial y coincide con él en un eterno retorno. Por eso la noche en que Mario pide la mano de Delia se parece a la que vivieron Rolo y Héctor, como afirma Delia: “es siempre la misma vez”.

Puede establecerse una analogía entre Delia y Narciso. Al igual que este personaje de la mitología griega, Delia rechaza a sus pretendientes. No se deja abrazar ni besar por ninguno de sus novios, que tienen que perseguirla por la casa para poder conseguir alguna muestra de afecto. Mario protesta ante el rechazo: “cualquiera diría que preferís a los muertos”. Delia tampoco los mira a los ojos, sino que les da la espalda y observa las situaciones por distintos espejos de la casa. Del mismo modo en que Narciso en la versión mítica se enamora de su propio reflejo en una fuente, Delia se muestra embelesada por su figura desnuda en el espejo y lo besa apasionadamente.

En relación directa con este tema, la excitación sexual puede encontrarse vinculada con la muerte, parafraseando a Georges Bataille. Delia luego de acordarse del suicidio de Héctor se besa en el espejo. Igualmente, cuando Mario consigue un beso como muestra de afecto de Delia vuelve a reiterarse la imagen de Héctor tirándose. Finalmente, Delia se acaricia a sí misma cuando recuerda el fallecimiento de Rolo. Según Bataille: “la visión o la imagen del acto de dar muerte pueden despertar, al menos en algún enfermo, el deseo del goce sexual” (1997: 8). En este sentido, la escena en la que Delia se toca en su cama concluye con un anónimo en forma de grito que dice: “asesina”, manifestando la ligadura entre la muerte y la excitación sexual en su máxima expresión.

Como en el cuento de Julio Cortázar, la crueldad de Delia se muestra también en el hostigamiento a los animales. En la película Delia preanuncia la muerte del pez azul dentro de la pecera, lo que la une estrechamente con el suceso cuando lo comunica tratando de esconder cierto goce. Irónicamente e inmediatamente después de que Mario le diga a sus padres: “verán que es buena, es incapaz de lo que dicen”, Delia le come la comida al pájaro enjaulado y le pateo el plato con leche al gato con la clara intención de que mueran de hambre. Sin embargo, está rodeada por cucarachas a las que parece no temerles y elige cuidadosamente para la elaboración de los bombones en la oscuridad de su casa.

En la *Odisea* cuando los compañeros de Ulises llegan al palacio de Circe observan lo siguiente: “percibíase allá dentro el cantar bien timbrado de Circe, que labraba un extenso, divino tejido, cual suelen ser las obras de diosas, brillante, sutil y gracioso” (Homero, 1982: 158). Cortázar durante la elaboración del guion del filme sugirió al director remitirse a este pasaje del poema épico para mostrar las ocupaciones de la hechicera. La escena en la que Delia tararea una canción mientras borda un regalo para Mario sentada en el living de su casa revitaliza en imágenes el ámbito del mito, es decir, recrea la rutina de la diosa griega. Vale mencionar, pues, el poder que ejercía el canto femenino en los hombres para la mitología. Precisamente en el

canto XII de la *Odisea* es Circe quien advierte a Ulises sobre los hechizos que podrían provocar las voces de las sirenas en él y su tripulación.

Manuel Antín incorpora a la historia un nuevo personaje, Raquel, para contextualizar el relato en los años sesenta. Ella se muestra como una mujer independiente que le pide a Mario que la saque a bailar y lo alcanza a su casa en auto. A diferencia de Delia, sale al mundo exterior y se deja besar. No obstante, la participación de Raquel en la historia cobra vital relevancia al final del filme cuando Mario ve a Delia en ella y decide atender la llamada que había cortado anteriormente. El sonido del teléfono durante la última secuencia no solo otorga suspenso, sino que sirve de alarma junto con los susurros del barrio para que Mario pueda salvar su vida evitando comer el bombón preparado por Delia.

Intimidad de los parques

“Continuidad de los parques” es un cuento breve de Julio Cortázar publicado en 1956 en el libro *Final del juego*. El protagonista del relato es el dueño de una finca que se sienta a leer cómodamente una novela sobre el encuentro clandestino y apasionado de una pareja de amantes que decide asesinar al esposo de la mujer. Este repara en todo momento en la seguridad que le brinda la lectura en su sillón favorito de terciopelo con respaldo alto sin saber que es a él a quien el amante irá ejecutar.

De esta manera, Cortázar pone en juego varias cuestiones susceptibles de distintas interpretaciones. Por un lado, el lector del cuento lee sobre un personaje lector de una novela en una suerte de estructura en espejo donde ambos lectores se encuentran en situaciones análogas, olvidando que todo es producto del mundo ficcional de la novela. Por otro lado, el protagonista del cuento entra en la novela asumiendo su destino en un mecanismo que fusiona ficción y realidad. En otras palabras, no hay un fenómeno inexplicable dentro de las leyes de la realidad, sino una completa intromisión de lo fantástico en lo real y viceversa.

Al mismo tiempo, manifiesta cierta crítica sobre la teoría de la lectura que pretende un lector cómodo sin ningún tipo de intervención en la ficción. Para Mario Goloboff: “es una parodia del policial, es también paródico respecto de la literatura sobre infidelidades y el clásico triángulo” (1998: 176). Es decir, Cortázar ironiza la figura del detective incapaz de resolver un caso y del engañado que es el último en enterarse.

En este cuento vuelve a reiterarse la unión entre excitación sexual y muerte, debido a que los amantes planean el asesinato del hombre engañado en una cabaña entre besos y caricias

mediadas por un puñal dispuesto a ser usado. “Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir” (Cortázar, 2004: 418) dice una de las líneas que lee el protagonista sin saber que su destino “estaba decidido desde siempre” (Cortázar, 2004: 418) y no había forma de que pudiera escapar.

Consideramos que el posible vínculo existente entre “Continuidad de los parques” y la mitología griega radica entonces en la noción de fatalidad entendida como una de las formas de manifestación de lo fantástico en la literatura. El término griego equivalente para designar al destino inexorable de los personajes en la Antigüedad era *moira*, que etimológicamente significa ‘parte’ y por extensión ‘porción de existencia o de desgracia’. Finalmente, el cumplimiento de la fatalidad otorga al relato fantástico la esfericidad necesaria para que cierre sobre sí mismo.

Por su parte, en “El ídolo de las Cícladas”, también publicado en *Final del juego*, Cortázar hace referencia en el título al archipiélago, cuyo nombre deriva de la palabra griega *círculo* por su disposición sobre el mar Egeo. La instancia mítica se encuentra en la alusión a estas islas griegas que son conocidas por las estatuillas femeninas esculpidas en mármol. El ídolo es descrito en el cuento como “un blanco cuerpo lunar de insecto anterior a toda historia, trabajado en circunstancias inconcebibles, por alguien inconcebiblemente remoto, a miles de años pero todavía más atrás” (Cortázar, 2004: 478-479). De este modo, queda en evidencia la vinculación desde sus orígenes entre la estatuilla y el ritual arcaico.

Los personajes del cuento son tres arqueólogos entre los que se forma un triángulo amoroso: Somoza, un sudamericano rioplatense, y Morand y Thérèse, una pareja de franceses. Si bien en el presente de la narración la estatuilla se halla en la habitación de Somoza en las afueras de París, en el cuento se remite al tiempo pasado a la tarde en la que Somoza y Morand desenterraron al ídolo en la isla griega desde donde se veía el litoral de Paros. Ese evento los marcó de tal forma que quedaron anclados en ese espacio, debido a que la manera que tenía Somoza de “nombrar a Thérèse era incurablemente antigua, era Grecia aquella mañana en que habían bajado a la playa” (Cortázar, 2004: 478).

En el momento del descubrimiento Thérèse corrió hacia ellos “olvidando que tenía en la mano el corpiño rojo de su *deux pièces*” (Cortázar 2004: 474). En este sentido, puede establecerse una analogía entre la figura de Thérèse, que estaba tomando sol con el pecho al descubierto, y el ídolo del “rostro inexpresivo donde solo la línea de la nariz quebraba su espejo ciego de insoportable tensión, los senos apenas definidos, el triángulo sexual y los brazos ceñidos al

vientre” (Cortázar, 2004: 479). A lo largo del relato, Thérèse y su doble en mármol serán los objetos de deseo de los arqueólogos.

En el cuento es Somoza, quien, por sus raíces latinoamericanas, entabla contacto con el mundo arcaico. Su obsesión por el ídolo se materializa en las réplicas que comienza a realizar hasta alcanzar la perfección. Según Saúl Sosnowsky: “con la reproducción de la estatuilla —la fórmula mágica que anulaba el tiempo racionalmente irreversible— saltó el abismo temporal y logró penetrar la suprarrealidad, vivir según las leyes primarias y ejecutar el sacrificio propiciatorio que exigía esa penetración” (1973: 98). De esta forma, Somoza ingresa en el estado de trance necesario para asesinar a Morand.

Antes del sacrificio, Somoza se desnuda e invoca la renovación del pacto con Haghessa, diosa de las Cícladas para quien la discordia es la vida. También dice escuchar el sonido de las flautas que le recuerdan a las estatuillas del museo que visitaron en Atenas. La presencia de este instrumento musical en el relato se refiere directamente al dionisismo que conlleva valores de violencia destinados a permitir el acceso a la inmortalidad, parafraseando a Jean-Jacques Wunenburger.

Finalmente, en el ritual sacrificial se pone de manifiesto el cumplimiento de la fatalidad. Se invierten los roles y es Morand quien oficia de sacerdote de Haghessa y mata a Somoza con el hacha de piedra. Mircea Eliade asevera: “en la medida en que repite el sacrificio arquetípico, el sacrificante en plena operación ceremonial abandona el mundo profano de los mortales y se incorpora al mundo divino de los inmortales” (1982: 47). Así, Morand se desnuda y toma el hacha acompañado por el sonido de las flautas para repetir el sacrificio inicial con su próxima víctima, Thérèse.

La película *Intimidación de los parques* está basada en los cuentos a los que acabamos de referirnos: “El ídolo de las Cícladas” y “Continuidad de los parques”; este último relato otorga parte del título que fue modificado por el término *intimidación* en pos de una búsqueda interior. El triángulo amoroso de la historia está conformado por Teresa (Dora Baret), Héctor (Francisco Rabal), su marido; y Mario (Ricardo Blume). Aunque los nombres y nacionalidades de los personajes fueron modificados con respecto al cuento, se respetó el encuentro dicotómico entre distintas culturas. En este caso, Teresa y Mario son los latinoamericanos y Héctor el europeo encarnado en un actor español.

Manuel Antín traslada el relato de las islas Cícladas griegas a las ruinas de Machu Picchu para referirse a la cultura mítica incaica en Latinoamérica. Si bien el cambio de lugar tuvo que ver con cuestiones de financiamiento por ser una coproducción con Perú, el director reparó en la

pervivencia de viejos dioses en la región que, a pesar de la feroz conquista, se mantuvieron vivos en las ruinas. Además, los ritos sacrificiales eran una parte fundamental de esa cultura.

Desde los créditos iniciales se pone de manifiesto la instancia mítica mediante la inscripción: “antiguas leyendas cuentan esta historia: la mujer que se niega al amor se convierte en piedra”. Por lo tanto, lo que acontecerá luego girará en torno a ese mito. Antín modifica el material con el que está hecho el ídolo, cambia el mármol por la piedra, para poder identificar al personaje de Teresa con la escultura incaica y, al mismo tiempo, con las ruinas del lugar.

Al igual que en *Circe*, Manuel Antín apela a la reiteración de las imágenes como recurso para revitalizar el carácter mítico. Por ejemplo, la secuencia en la que Mario descubre el ídolo en las ruinas se repetirá en diferentes momentos de la película a modo de imagen-recuerdo. Teresa camina bajo el rayo del Sol, la deidad más significativa en la mitología inca, y, ante el llamado de Mario, siente la necesidad de desabrocharse la blusa como si un instinto irrefrenable se hubiese desenterrado junto con la estatuilla.

De igual manera que en el cuento, Héctor la hace avergonzar gritándole con un gesto intimidatorio. Así lo describe Cortázar en el cuento: “Morand con una mezcla de cólera y risa le gritó que se cubriera, y de golpe le dio la espalda y escondió los senos entre las manos mientras Somoza tendía la estatuilla a Morand y saltaba fuera del pozo” (2004: 474). En este sentido, la prohibición de Héctor desde la palabra intenta apalea lo ingobernable de la fuerza desencadenada en los otros personajes. El erotismo vuelve a revelarse en la escena en la que Teresa, tomando sol con el pecho al descubierto, es vista por Mario, cual réplica del ídolo de las Cícladas, en la playa. Pensamos que la excitación sexual puede estar ligada a la muerte cuando Teresa se desnuda en la cama, antes de la última secuencia que preanuncia el sacrificio.

Antín añade en la película diversos elementos para hacer énfasis en el triángulo amoroso. El relato se traslada de las ruinas a una reunión social al aire libre de forma ininterrumpida. El director se vale de ese encuentro para exponer la atracción que existe entre Teresa y Mario, y que es percibida por Héctor. Más adelante, un fotomontaje sobre un recorrido en automóvil de los tres termina con un pájaro muerto en el parabrisas como indicio de la fatalidad inminente. Asimismo, la conversación que mantienen Héctor y Mario tiene cortes abruptos que imposibilitan la continuidad, los personajes se trasladan a espacios distintos mientras somos partícipes de los pensamientos de Héctor. De pronto, Teresa aparece en imágenes cuando dialogan sobre la estatua en una construcción que enfatiza la vinculación triangular.

En *Intimidad de los parques* Mario es el portador de los conocimientos míticos. Su descubrimiento del ídolo parece haberlo abierto a una sensibilidad distinta de la del resto de los

personajes. El encuentro de Teresa y Mario entre objetos arcaicos en el Museo Arqueológico de Perú, en lugar del Museo de Atenas mencionado en el cuento, le otorga un carácter mítico a la relación. Además, es Mario, amplio conocedor de la cultura inca, quien le cuenta a Héctor la historia de la escultura de Corioclio, la muchacha que se cubrió de estiércol para no ser poseída por los hombres de Pizarro y fue sacrificada a flechazos. Este relato se halla en estrecho vínculo con el mito inicial y, a su vez, vaticina los sacrificios posteriores.

Por su parte, Teresa es el objeto de deseo de perpetua búsqueda para ambos hombres. En una escena en la que Héctor es rechazado, le cuenta el mito de la mujer que se convierte en piedra por negarse al amor. En cambio, Mario no la puede nombrar desde que tiene a la estatuilla en su poder. De esta manera, la figura de Teresa queda directamente enlazada con el ídolo de piedra. Igualmente, su enredo involuntario en la procesión de la virgen en un estado de completa desorientación, cuestión que se remarca por los movimientos de cámara, responde a su carácter cultural. En la escena en la que ella frota su rostro en las ruinas y acaricia las piedras se muestra en su máxima expresión la fusión de Teresa con el entorno mítico.

En el filme, Héctor le lee a Teresa "Continuidad de los parques" de Julio Cortázar mientras en imágenes se reitera la secuencia inicial sobre el descubrimiento de la estatuilla. La imagen-recuerdo, en este caso, es evocada por el comienzo del relato en una fusión de lo real y lo fantástico. En el *flashback* Teresa y Mario corren por la playa y luego por las ruinas bajo la mirada de Héctor, pero la voz no se corresponde con las imágenes. Una vez más, Antín recurre a la desincronización entre banda de imagen y banda de sonido para trasponer la narrativa de Cortázar.

La inclusión de ese cuento en la película tiene que ver con la intención del director de no solo otorgar suspenso mediante la amplificación de su longitud en una unidad mayor, sino de introducir el tiempo futuro en la historia. En palabras de David Oubiña: "el libro que lee Héctor anticipa lo que va a sucederle. La realidad sucede fluidamente a la ficción" (1994: 25). Sin embargo, la modificación que realiza Héctor en el relato al reemplazar a la cabaña por la playa como último lugar de encuentro de los amantes y la negativa de Teresa a escuchar el final son claros indicios de que los protagonistas de la fatalidad son ellos mismos en un mecanismo similar al del cuento.

El ritual de la última secuencia será presagiado en la escena en la que Teresa y Mario visualizan el sacrificio de un toro durante una corrida, ceremonia ampliamente estudiada en relación con la asociación del erotismo con la muerte. Más adelante, la imagen-recuerdo vuelve a ser evocada, esta vez materializada en diapositivas proyectadas por Mario que interpela a Héctor antes del ritual: "son como fantasmas ¿te acuerdas?". De este modo, Antín representa

cinematográficamente la obsesión del personaje por la dupla mítica conformada por el ídolo y Teresa.

Momentos antes del sacrificio se muestra a Mario que ingresa a la casa con un puñal como en el final del cuento “Continuidad de los parques”. Esa situación predice a Héctor su destino, pero los roles se intercambian y es él quien asesina a Mario, respetando el cumplimiento de la fatalidad del relato inicial. Los encuadres también brindan información por adelantado, debido a que la cámara, minutos antes, había capturado el hacha de piedra colgada en la pared a modo de indicio.

Tal como había hecho en *Circe*, Antín vuelve a utilizar el sonido de un teléfono para enfatizar el suspenso en la secuencia final. Teresa llama para avisar que está en camino y despierta en Héctor la necesidad de acariciar el hacha. Luego queda a la espera de su próxima víctima escondido detrás de la puerta para repetir el sacrificio primero. Por último, la figura de Teresa permanece sacralizada y eterna en las ruinas de Machu Picchu, el mismo lugar donde había comenzado la película, respondiendo a la circularidad de las islas Cícladas.

Palabras finales

En el presente trabajo hemos analizado comparativamente los cuentos “Circe”, “Continuidad de los parques” y “El ídolo de las Cícladas”, escritos por Julio Cortázar, y las transposiciones *Circe* e *Intimidad de los parques*, filmadas por el cineasta Manuel Antín, como formas de revitalización del mito. También hemos descrito algunos de los factores por los cuales la generación del sesenta del cine argentino fue el ámbito propicio para el intercambio entre intelectuales provenientes de distintas disciplinas.

Además, diversas nociones de teoría literaria y de filosofía fueron puestas en relación con los cuentos para luego estudiar su correlato fílmico. De este modo, el abordaje comprendió las innovaciones técnicas utilizadas por Manuel Antín que no solo significaron una influencia directa de las experimentaciones de Alain Resnais, sino que fueron el modo que el realizador encontró para transponer la compleja narrativa de Julio Cortázar.

Las construcciones míticas fueron analizadas tanto en el lenguaje literario como en el fílmico mediante el estudio de la reelaboración de mitos clásicos desde una mirada no solo nacional, sino latinoamericana por la apropiación de mitología incaica. Mientras algunos de los mitos abordados son explícitamente referidos en los distintos dispositivos, otros fueron deducidos a través de la indagación sobre la etimología de las palabras y la construcción de los personajes.

Para concluir, el reconocimiento de posibles maneras de manifestación del mito en la modernidad permite comprender su potencialidad para ser resemantizado a lo largo de la historia.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2005a), "La generación del 60. La gran transformación del modelo", en Claudio España (dir.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias (1957/1983)*, vol. II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Aguilar, G. (2015b), "El Circe-Tape. Intromisiones de un escritor en el campo de la imagen (La carta oral de Julio Cortázar a Manuel Antín)", en *Informe Escaleno* [en línea], diciembre, <<http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=407>>. [Consulta: 16 de noviembre de 2016].
- Babino, M. E. (2014), "Julio Cortázar, la literatura y los mitos", en *Entrecruzamientos entre la literatura y las artes —Cortázar, Bioy Casares y Shakespeare—*, Buenos Aires: Centro de Estudios del Imaginario de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.
- Barthes, R. (1999), *Mitologías*, México: Siglo XXI.
- Bataille, G. (2000), *El erotismo*, Barcelona: Tusquets.
- Bauzá, H. (2005), *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cortázar, J. (2004), *Cuentos completos/1*, Buenos Aires: Punto de lectura.
- Cortázar, J. (2010), *Cartas a los Jonquières*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, J. (2014), *Julio Cortázar. Clases de literatura: Berkeley 1980*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Damiani, M. (2005), "Circe: Tiempo y narración", *Leer Cine*, octubre.
- Deleuze, G. (2005), *La imagen-tiempo*, Buenos Aires: Paidós.
- Eliade, M. (1982), *El mito del eterno retorno*, Madrid: Alianza.
- Feldman, S. (1990), *La generación del sesenta*, Buenos Aires: Legasa.
- Félix-Didier, P. (1994), "Cazador de crepúsculos", *Film*, octubre.
- Goloboff, M. (1998), *Julio Cortázar. La biografía*, Barcelona: Editorial Seix Barral.
- González de Tobia, A. M. (1998), "Julio Cortázar y el mito griego. Vinculación y contraste con algunos tratamientos de Borges y Marechal", *Synthesis*, vol. 5, La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata.

- Goyalde Palacios, P. (1998), “‘Circe’ de Julio Cortázar: una lectura intertextual”, *Arrabal*, n.º 1, [en línea] Lérida: Universidad de Lérida, <<http://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140435/191975>>. [Consulta: 16 de noviembre de 2016].
- Graves, R. (1969), *Los mitos hebreos*, Buenos Aires: Losada.
- Grimal, P. (2005), *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires: Paidós.
- Hesíodo (1982), *Teogonía*, introducción, traducción y notas de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díaz, Madrid: Editorial Gredos.
- Homero (1982), *Odisea*, trad. de J. M. Pabón, Madrid: Editorial Gredos.
- Jitrik, N. (1968), “Notas sobre la ‘zona sagrada’ y el mundo de los ‘otros’ en *Bestiario* de Julio Cortázar”, en S. Vinocur Tirri y N. Tirri (eds.), *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires: Carlos Pérez editor.
- Lévi-Strauss, C. (1968), *Antropología estructural*, Buenos Aires: Eudeba.
- Neifert, A. (2003), *Del papel al celuloide: escritores argentinos en el cine*, Buenos Aires: La Crujía ediciones.
- Oubiña, D. (1994), *Manuel Antín*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Sández, M. (2010), *El cine de Manuel, un recorrido sobre la obra de Manuel Antín*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Ovidio Nasón, P. (2012), *Las metamorfosis*, introducción, traducción y notas de E. Rollié, Buenos Aires: Losada.
- Sosnowsky, S. (1973), *Julio Cortázar. Una búsqueda mítica*, Buenos Aires: Ediciones Noé.
- Todorov, T. (1980), *Introducción a la literatura fantástica*, México: Premia editora.
- Wunenburger, J. J. (2005), *La vida de las imágenes*, Buenos Aires: Jorge Baudino ediciones. Universidad Nacional de San Martín.