

Instituto de Investigaciones Gino Germani

VI Jornadas de Jóvenes Investigadores (10, 11 y 12 de noviembre de 2011)

Nombre y Apellido: Lic. Jorge Couto.

Afiliación institucional: UBA, ciencias de la comunicación y maestría de comunicación y cultura.

Correo electrónico: jor\_serie2@hotmail.com o jor\_couto@yahoo.com.ar

Eje 4. Producciones y consumos culturales. Arte. Estética. Nuevas tecnologías

Título: el fenómeno de la trasposición cuento/ cine: la construcción de Circe de Cortázar por el director Antín

### **Introducción**

La trasposición es un fenómeno en el cual se “toma” un producto de un lenguaje estético (un cuadro, un cuento, una novela, un film) y es re-creado o creado nuevamente para otro lenguaje estético. En éste trabajo nos centraremos en la trasposición del cuento *Circe* de Cortázar al cine de la mano del director Antín de 1964.

Retomando la cita de Grüner en la cual “la trasposición es una decisión estética y política”. La trasposición es una adaptación de un lenguaje (por ejemplo el literario) a otro con diferentes características y componentes, tal como el cine, en el cual convergen lenguajes visuales y orales. Avocándonos al trabajo, podríamos indicar que *Circe* de Cortázar es un cuento muy complejo, con aceleraciones y desaceleraciones en el ritmo de las descripciones, pero es un cuento formado con una “totalidad terminada” desde el momento que el autor terminó su corrección y lo entregó a una editorial en 1951. Aunque, como en todo “producto” social el texto en realidad jamás está terminado ya que aguarda el lector o receptor virtual para su interpretación y de hecho eso es una trasposición, con la diferencia que no es solo es una interpretación sino que es crear otra producción con distinto “formato” y otro lenguaje con una intención estética y de diálogo con el autor original. Y así llegamos a la película *Circe* de Manuel Antín, donde hay un proceso de “destotalización” de la historia y luego de una nueva totalización creada para el formato filmico. Volviendo a la cita que está más arriba y como veremos durante el trabajo, esta trasposición tiene una clara producción *estética*, que se desprende en parte por la comprensión que tiene Antín de

Circe y seguida por una *decisión política* de metamorfosear la historia, crear nuevas significaciones, “dialogar” y entrar en conflicto con el texto.

Por último debemos aclarar que en los trabajos de Cortázar y Antín está presente implícitamente la trasposición de parte de la *Odisea* de Homero. En la *Odisea* aparece la figura mitológica de Circe que envenena a la mitad de la tripulación, luego los convierte en animales y después son salvados por Odiseo para continuar el viaje a Ítaca. No desarrollaremos esa transposición porque es sólo un momento en toda la *Odisea* y es uno de los tantos obstáculos que debe superar la tripulación, mientras que Cortázar y Antín se centran solo en la figura de Delia que representa a la Circe mitológica.

### Acentuaciones

Antes de continuar debemos establecer algunos marcos teóricos que utilizaremos en los desarrollos y para eso comenzaremos con unas nociones de Voloshinov.

En el texto *Marxismo y la filosofía del lenguaje*, Voloshinov señala que el signo “refleja y refracta esta otra realidad, por lo mismo puede distorsionarla o serle fiel, percibirla bajo un determinado ángulo de visión, etc.”<sup>1</sup> así el signo no muestra a la “realidad pura”<sup>2</sup> sino que refracta una realidad, o mejor dicho la crea. Así los signos construyen un “punto de vista” con respecto a los fenómenos sociales. Voloshinov ve que como todo fenómeno histórico el signo “evoluciona y es dinámico”, se nos presenta como algo a-histórico o con una significación que es intrínseca pero entender así al signo sería restringir los procesos históricos y no tener en cuenta los desarrollos de Marx del siglo XIX. Los signos se presentan como significados “puros” de la realidad, pero la característica intrínseca de los signos es que están inmersos en el dinamismo constante de los procesos históricos, por lo cual sus significados se están definiendo en todo momento. Entonces cada signo tiene un *acento* valorativo y la imposibilidad de cristalizarlo de forma definitiva, los signos son por definición polisémicos y al estar en constante definición hay una puja entre las distintas acentuaciones para lograr una relativa estabilidad de su punto de vista. Para el autor, dentro de los signos, las palabras son los síntomas más sensibles de dinamismo de la sociedad, de

sus conflictos y de la lucha por el sentido. La intención manifiesta de Voloshinov es comenzar un análisis marxista y semiótico de los signos con el impulso de dar cuenta el funcionamiento ideológico del signo.

Para Voloshinov, los signos no se relacionan entre sí como autónomos, naturales o a-históricos sino que están inmersos en los procesos sociales, en sus conflictos y disputas. Las palabras tienen la capacidad de ser multiacentuadas, pero la “lucha de clases” se desarrolla precisamente para monoacentuar su significado y presentarlo como eterno y neutral (sin dar cuenta de la lucha social que tuvo y tiene para producir su acentuación).

Los desarrollos de Voloshinov son importantes aportes para el proceso de trasposición. Circe, al igual que todos los productos artísticos (cuadros, esculturas, cine, literatura, la música) jamás están terminados, solo están acentuados con un ángulo de visión, pero al tener un carácter polisémico, siempre se puede producir una nueva lectura y luego una obra que dialogue y dispute significados.

Circe de Cortázar se presenta en 1951 como un cuento “cerrado” dentro *Bestiario*. Posee un desarrollo y pretende una terminación con el punto final de la última línea. Sin embargo Antín decide destotalizar la historia y crear una nueva totalización que es muy distinta a la original, en parte porque el lenguaje audiovisual es diferente a la lengua escrita, pero en gran medida por las apuestas políticas y estéticas del director. Aquí la noción de *dialogismo* adquiere su profunda dimensión, en la cual cualquier acto verbal “se orienta inevitablemente respecto de actos anteriores en la misma esfera, tanto de los del mismo autor como los de otro, y así se originan y funcionan como una parte de diálogo social”<sup>3</sup>. De esta forma la construcción de Antín dialoga expresamente con la de Cortázar, con fuertes tensiones y diferentes acentuaciones, hasta llegar al extremo de que la película cambia el final del cuento. Todo el film presenta una referencia virtual al cuento y un diálogo conflictivo postulando otros significados, exhibiendo nuevos personajes, cambiando partes, localizaciones, características de Delia y Mario, entre otras cosas. Y por esta razón la trasposición es también una *decisión política* en la que se muestra como otra forma de narrar a Circe.

### Interpretación de Foucault

Otro desarrollo importante que funcionará como marco teórico para la acción transpositiva de Antín, será la concepción de *interpretación* de Foucault. Para él no hay una “cosa en sí” que se presente frente a nosotros sino que hay interpretaciones de lo que ocurre. El signo también es una interpretación, pero no de “una cosa” que es una “esencia pura” o de “algo” que está por fuera de las interpretaciones, sino que el signo es una interpretación de interpretaciones. “No hay nada de absolutamente primario que interpretar pues, en el fondo, todo es ya interpretación, cada signo es en sí mismo no la cosa que se ofrece a la interpretación, sino interpretación de otros signos”<sup>4</sup>. Así, todas las interpretaciones tienen relaciones conflictivas con otras, luchan por “dominar” o en términos gramscianos *hegemonizar* una interpretación como la manifestación de la “cosa en sí”, y al mismo tiempo velar el hecho de que son productos de las relaciones de poder. Al no existir nada “puro” por fuera de las construcciones interpretativas y al ser el entendimiento de la realidad interpretaciones de interpretaciones éste proceso es siempre inacabado y reiniciado. La forma de entrar en conflicto con una interpretación de la realidad es precisamente hacer otra, y por ende esta acción no puede no ser violenta ya que la tiene que “despedazar a golpes de martillo”<sup>5</sup>.

A esta altura resulta claro que la interpretación se encuentra en un campo de batalla para establecer el sentido y es donde se puja por construir a la interpretación como una “verdad” social. Por consiguiente las interpretaciones pueden generar *regímenes de verdad* que batallan con otros que pretenden lo mismo.

A partir de esto podríamos decir que Antín hace una interpretación de Circe de Cortázar, en la cual en algunas partes moldea el cuento y en otras, parafraseando a Foucault lo despedaza a martillazos; por ejemplo en el final de la historia donde decide que Mario no muera envenenado por Delia sino que atiende el llamado telefónico su amante Raquel. Esa interpretación de Antín establece de forma violenta (no puede ser de otro modo) otra forma comprender la interpretación de la historia que planteó Cortázar, y entre las dos obras se batalla por la construcción de la verdadera historia de Circe. Con el simple hecho de llamar a su película de la misma forma que el escrito de Cortázar, se establece una relación de conflicto, ya que no puede vérsela sino en diálogo y sin dar cuenta de las profundas diferencias, apuestas estéticas y políticas.

## Pasolini

Para adentrarnos el proceso traspositivo usaremos algunas concepciones de Pasolini sobre el cine. En contraposición a Saussure, Pasolini entiende que hay muchas lenguas y el cine tiene una propia que es muy distinta a la descrita por el lingüista francés. El cine es una lengua que está dotada por unidades de doble articulación, la primera es *monema*, entendida como los “encuadres” y la segunda corresponde a los *cinemas*, los objetos de la realidad que son “tomados” por la técnica cinematográfica. Esto genera un abismo entre el escritor y el cineasta, ya que el primero usa los signos construidos históricamente y el segundo toma objetos de la realidad y tiene que diseñar una historia. Y no solo eso, por ejemplo Cortázar tenía a disposición una cantidad enorme de signos de su época para narrar la historia en cuestión, pero Antín tiene que producir un lenguaje propio para desarrollarla, debe indicar monemas y cinemas para la expresión. Así “el autor cinematográfico no posee un diccionario sino una posibilidad infinita: no toma sus signos (im-signos) del estuche, del bagaje: sino del caos, donde no son más que meras posibilidades”<sup>6</sup>. A diferencia del escritor que usa los signos históricamente desarrollados, los directores de cine tienen un doble trabajo ya que primero tienen que crearse signos y después un estilo expresivo: no usan un diccionario de signos sino que se los fabrican cada vez que filman. Pero al mismo tiempo al no haber ninguna “imagen encasillada” el director tiene infinitas posibilidades de establecer momentáneamente un signo. Para Pasolini estas “falencias” muestran un carácter irracional en el lenguaje cinematográfico debido a que no hay nada determinado<sup>7</sup> sino todo por hacerse, y este doble trabajo da una mayor libertad de expresión. El cineasta toma los im-signos (las imágenes que parten de los cinemas y monemas) del caos de la realidad, establece que cinemas, u objetos de la realidad servirán para lo que quiere narrar visualmente y que monemas o encuadres plasmará en la pantalla. Entonces el director hace una apuesta lingüística diagramándose un vocabulario y luego hace una apuesta estética estableciendo como va a exhibir los im-signos (con que monemas y ritnemas).

“El cine produce de nuevo la realidad, el espacio, el tiempo, las relaciones... y para hacerlo se sirve de la misma realidad material y física: de los cuerpos, de los gestos, de los objetos e incluso de la temporalidad que quiere reproducir”<sup>8</sup>. Pasolini define al cine como el lenguaje de la realidad, precisamente porque usa fenómenos u objetos de esta para expresarse, Antín

cuando “narra” Circe se nutre del cuerpo de Delia (interpretada por Graciela Borges), de Mario, Héctor, Rolo, entre otros y de la iluminación, los bombones y los animales, entre otros. Usa objetos y cuerpos que participan de la realidad y que sin embargo a través del cine genera nuevas realidades, por ejemplo usa el cuerpo de Graciela Borges para crear nuevamente a Delia.

### **Apuesta a una estética barroca: de las “sombras” al *chiaroscuro* barroco**

“El cine tiene una pulsión predatoria, es una mancha voraz”<sup>9</sup>, el cine tiene fronteras permeables, y permanentemente se expande y se nutre de la literatura, la arquitectura, la pintura, etc. Es un lenguaje profundamente metalingüístico e “interdisciplinario” ya que usa un poco de todos los lenguajes. En el film de Circe esto se manifiesta abiertamente, porque Antín plantea una estética de los monemas “inspirados” en el *chiaroscuro*<sup>10</sup> de la pintura barroca.

Luego de leer Circe, Antín tiene que tomar de la realidad cinemas que denoten lo lúgubre de la casa y del ambiente en que se desplaza Delia. Cortázar en reiteradas oportunidades describe a Delia haciendo actividades en las sombras: preparando bombones, hablando con Mario, o tocando los peces; ella siempre se encuentra en las penumbras. De una “estética literaria” de Cortázar, centrada en oscuridad de Delia, el director tiene que hacer una trasposición a una “estética visual” y la forma en que lo hace es una decisión política porque es violenta con respecto a la obra literaria. A la concepción de Delia casi como un diablo que opera entre las tinieblas, Antín establece como cinemas a los actores pero con una estética entre las sombras, o produciendo pocos claros en las escenas, exhibiendo solo partes del rostro de Delia. El director como decisión estética se nutre de todo el *barroco* pictórico del siglo XVII. Los encuadres o monemas del film dialogan con los cuadros de Caravaggio, Rubens, Rembrandt y Velázquez. Son corrientes las escenas donde Delia está en la sala y parte de su cuerpo es abrazada por una tenue luz y el resto es sucumbido en la oscuridad. Antín se nutre del *chiaroscuro* y la estética barroca. Se puede dar cuenta de este re-tome del director cuando vemos *la evocación de San Mateo*<sup>11</sup> de Caravaggio, en el cual se ve a Jesús y San Pedro señalar, en medio de un exquisito juego de luces y sombras, a San

Mateo. El cuerpo de Jesús y San Pedro son abrazados por la oscuridad salvo por la luz que ingresa por la ventana. Otro cuadro que sirve de “horizonte” del film es la *Cena en Emaús*<sup>12</sup> de Rembrandt, donde se encuentra el cuerpo de Jesús sentado en una silla con la cabeza tirada para atrás apoyada en el respaldo, su cuerpo se encuentra en la oscuridad, mientras que un observador mira con asombro su revelación.

El barroco pictórico mostraba a la divinidades en la sombras sentándolas con personas mundanas y quitándoles su connotación de divinidades superiores e inalcanzables, así eran descendidas de los cielos para ubicarlas en tabernas. El uso que explota Antín del *chiaroscuro* es diferente, él lo hace para construirle a Delia una atmósfera de tenebrismo y le da una acentuación de un ser oscuro, diabólico y enigmático que se maneja entre las sombras. Como ya dije, si bien Cortázar hace muchas referencias de Delia en la oscuridad, el claro-oscuro visual es más potente que la descripción, y esta decisión estética se desarrolla a lo largo de toda la película.

### **Construcción del deseo sexual de Delia**

Durante la escritura de Cortázar este indica pocas referencias sexuales con respecto a Delia, él describe solo un jadeo en el momento que ella le da el bombón homicida a Mario y mientras aguarda expectante el desenlace mortal. Delia estaba “oscilando a penas el cuerpo al jadear, porque ahora era casi un jadeo cuando Mario acercó el bombón a la boca, iba a morder, bajaba la mano y Delia gemía como si en un medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada”<sup>13</sup>, esta es la descripción más clara de la sexualidad de Delia. Recordemos que rara vez lo besa a Mario, debido a que ella no tenía ningún tipo de intimidad dentro de la casa de los Mañara.

En contraposición a esto, en el film se traspone el deseo de una forma más manifiesta. Al igual que el cuento ella es muy reacia a mostrarle cariño a Mario, lo besa muy pocas veces y lo rechaza en muchas oportunidades. Pero hay escenas donde se exhibe a flor de piel el éxtasis de Delia. Al comienzo de la película un plano muestra que Rolo cae envenenado y ella jadea y sonríe de forma placentera (esta escena dura casi tres minutos porque el cineasta decide pasar los títulos mientras se ve el goce en el rostro de Delia).

Hay otros monemas que le construyen un deseo sexual activo, por ejemplo: Delia tiene tres encuadres en la que ella se acaricia en la soledad. Parada frente al espejo ella se toca su cuello y rostro apasionadamente mientras observa su cuerpo como una *voyeur*. Antín traspone el cuadro de Narciso<sup>14</sup> de Caravaggio donde se encuentra Narciso sentado cerca de las orillas del agua contemplándose fascinadamente el rostro, toda la escena está envuelta de un claro- oscuro donde se ve solo parte del rostro de Narciso. Las tres escenas de Delia frente al espejo son similares al cuadro, ya que ella está con las penumbras observándose y tocándose con un deseo incontrolable. En estas escenas casi sexuales siempre se encuentra sola.

Antín produce una *interpretación* Delia con un deseo sexual más desarrollado, que goza en soledad y en la mayoría de los casos lo hace frente a un espejo. Esa soledad se da cuando Mario no se encuentra en lo de los Mañara o cuando Rolo se está muriendo de forma agónica. Pareciera que ella no siente deseo sexual en presencia de los cuerpos de sus parejas sino en sus *ausencias*. Es pertinente para Antín el monema en donde se ve a Delia en las penumbras frente al espejo, porque dialogan con el mito de Narciso. Ella se observa mientras sus manos acarician su cuello y labios. Así su sexualidad se desenvuelve gracias a dos tipos de ausencias: la primera es una “ausencia *definitiva*”, después de matar a Rolo Delia explota en goce o la segunda que es “*provisoria*”, que son esos momentos de éxtasis que ocurren cuando Mario se va de la casa de los Mañara. Delia, cuando no se encuentran los que pretenden su cuerpo, explora el éxtasis individual y jadea de forma sutil y a la vez desenfrenada.

La Delia de Cortázar es descripta casi como a- sexuada, evita todo encuentro íntimo con Mario y cuando la trata de besar ella cambia de tema o lo echa de la casa y en realidad se besan en muy pocas oportunidades. Antín “abre” (aunque en realidad nunca está cerrado) el significado de los impulsos sexuales desaforados y acentúa una Delia con más apetito sexual, pero individual, y narcisista.

### **La Venus de Antín**

El cine, como indica Grüner, “es el “arte del siglo” (XX) porque su territorio mal delimitado desconoce- o al menos permeabiliza- las fronteras”<sup>15</sup>, ya que toma recursos de



otras disciplinas, en la película podemos ver una transposición de las denominadas pintura/cine. El film es una transposición del cuento pero dentro de la película hay otra transposición que tiene que ver con la pintura y con la decisión estética de Antín. Como habíamos indicado anteriormente, el director para trasponer las referencias de Cortázar de las “penumbras” usa una estética barroca. Teniendo en cuenta los desarrollos de Pasolini, Antín construye im-signos abrazados al claro-oscuro y se nutre del barroco pictórico del siglo XVII.

El barroco tiene temáticas muy interesantes que son pertinentes a este trabajo, una de ellas es la “Venus con espejo”. La primera que veremos es la de Rubens<sup>16</sup> en la cual Venus se encuentra de espaldas, desnuda y mirándose en un espejo que sostiene su hijo Cupido. Venus indirectamente mira al espectador, porque observa al espejo y la imagen reflejada espía al observador. El cuadro tiene un sutil *chiaroscuro* en el costado de la espalda de Venus y una mirada penetrante en la imagen del espejo.

El segundo cuadro es el de Velázquez<sup>17</sup> en el cual también Cupido sostiene un espejo en pleno vuelo, mientras Venus está recostada en una cama desnuda sobre un manto negro. A diferencia de la pintura de Rubens, la de Velázquez exhibe una Venus que mira el espejo pero el rostro que se refleja no es nítido, es un rostro con un claro-oscuro tan intenso que no se puede observar en detalle y en parte ese es su atractivo hipnótico.

En el film de Circe hay una escena donde Mario estaba en la calle y le dice a Delia: “tenés que ser mía primero para acabar con ese asco” (en referencia que ella no lo quería besar). Acto seguido Delia se va corriendo a su casa sin oír las suplicas de Mario para que se quede a conversar. Luego se dirige a su cuarto, se acaricia el rostro frente al espejo y se desnuda. Allí vuelve a acariciarse apasionadamente el rostro y el cuello. Después de eso se acuesta en la cama y sigue frente al espejo con su juego erótico. En su desnudez total, solo una sábana cubre parte de su cuerpo. La escena completa dura unos minutos pero la estética final es una transposición de la *Venus frente al espejo*, de Rubens y Velázquez, con un abrasador *chiaroscuro*, típico del barroco. En las tres Venus la parte más erótica es la espalda que se expone frente a los ojos del observador. Una vez que Delia está en la cama el director monta flashback rápidos en las cuales hay escenas cuando les niega un beso a

sus ex novios y a Mario. La Venus de Antín es más erótica y sexual que los cuadros barrocos. Cortázar no hace referencias sexuales o eróticas de Delia, por el contrario solo escribe las veces que ella niega besar a Mario. La película entra en conflicto con esa *interpretación* de Delia y le establece un “régimen de verdad”, con un apetito sexual más desarrollado y solitario.

### El narrador

Para el análisis de la trasposición es fundamental detenernos en el narrador de Circe de Cortázar. El narrador tenía doce años en el momento del desenlace del asesinato de Mario, y no recuerda bien la situación ni a los personajes. Sin embargo estructura su relato a través de sus escasos recuerdos y los rumores de los vecinos. Tanto el cuento como la película ponen en el centro la relevancia de los rumores en el desarrollo de los hechos. Mario en el film está atormentado por los rumores sobre la culpabilidad que le adjudican a Delia por sus ex novios difuntos. Y el Mario del cuento estructura su narración por los rumores de los vecinos debido a que tenía doce años, sin embargo por su corta edad es un narrador que conoce todos los detalles y hasta los estados de ánimo de los personajes. Según Barthes “detrás del pretérito indefinido se esconde siempre un demiurgo, dios o recitante”<sup>18</sup>, el narrador de Cortázar usa este tiempo verbal y lo convierte en un recitante casi omnipresente que conoce en profundidad los sentimientos de todos: de Mario, Delia, los Mañara, etc. A su vez el narrador al describir en tiempo pasado y en tercera persona, expresa cadenas de hechos que son concatenados por él, convirtiendo el asesinato de Mario en un destino ineludible. El pretérito indefinido produce un efecto de “cerrazón” de sentido, describiendo todos los hechos que conducen al final del cuento. “La novela es una Muerte; transforma la vida en destino, el recuerdo en un acto útil y la duración en un tiempo dirigido y significativo”<sup>19</sup>. El narrador de Circe a las pocas líneas dice que Mario iba para “saludar a los Mañara y acercarse- a veces con caramelos o un libro- a la muchacha que había matado a sus dos novios”<sup>20</sup>, aquí el recitante anticipa que ella es una asesina y de ahí en adelante toda la historia se va estructurando uniendo situaciones que indican que ella repetirá la acción. Él da a entender que Delia vuelve a las prácticas de la fabricación de bombones envenenados y el lector recorre las líneas entendiendo y anticipando el trágico destino de Mario. En ese sentido Barthes indica que el pretérito perfecto y la tercera persona

construyen un pasado que está “cerrado” y son hechos ya “terminados” en el cual el narrador sólo rememora los actos y situaciones que estructuran lo que será final del cuento.

En la película, el narrador pasa a ser la cámara, nunca se presenta un narrador que habla sino uno que muestra imágenes. Antín rompe la “monoacentuación” del cuento y procede a una nueva acentuación en la cual el narrador es mudo y solo observa a través del foco de la cámara. La cámara se convierte en una mirada omnisciente porque está en las conversaciones de todos los personajes y hasta toma el cuerpo y los ojos de ellos debido a que hay algunos monemas o encuadres que son planos subjetivos de uno de los padres de Delia. El narrador de Cortázar hace muchas referencias sobre como los Mañara espiaban lo que ocurría entre Delia y Mario, pero en la película además de que Mario se queja del acecho de ellos se ven planos subjetivos detrás de una cortina en los cuales somos los ojos de los Mañara. De esta forma Antín hace una nueva interpretación del narrador de Circe y lo construye como un observador despersonalizado, pero hace desaparecer al narrador que era casi un Dios y que en esa época tenía doce años. Así el film hace una apuesta política al callar y quitar al narrador.

### **“Las danzas macabras”: la muerte baila por todos lados**

Pasolini define dos modos de verbalización, el primero es el *montaje denotativo*: “consiste en una serie de enlaces, por naturaleza elípticos, entre varios encuadres o monemas, dándoles antes que nada una “duración” y después una concatenación cuyo objetivo es la comunicación de un discurso articulado”<sup>21</sup>. Aquí los diferentes monemas o encuadres se van ensamblando para construir un relato. Por otro lado, aunque muy relacionado, Pasolini indica que hay un *montaje rítmico* que establece las “duraciones” de los encuadres y a esto lo define como *ritmema*. Los ritmos de los monemas (su duración) y la forma connotativa en la cual se forman los montajes son fundamentales para el lenguaje del cine.

El cuento de Circe hace sentir que *la Muerte* y los difuntos “rodean” todas las escenas y situaciones. Por ejemplo hay incontables referencias de Delia experimentando con los bombones hasta “perfeccionarse” con la dosis mortal, o cuando Mario “vio a Delia en la ventana, mirando la calle vacía por donde antes en noches iguales se iban Rolo y Héctor”<sup>22</sup> o cuando ella explica como había que rellenar los bombones y Mario dice que parecía un

cirujano que disecaba una rata. El narrador de Cortázar hace indicaciones sutiles que muestran como La Muerte sobrevuela todos los acontecimientos.

Por su parte, Antín en todo el film explota un montaje connotativo con el uso de *flashback*<sup>23</sup> con encuadres rápidos de Héctor y Rolo mostrando escenas y conversaciones que se repiten también entre Delia y Mario. Por ejemplo: hay una escena en donde Mario está besando a Delia e ingresa un encuadre (en forma de flashback) en la cual Héctor salta al río para suicidarse. Este montaje es uno de muchos donde se ve que la muerte sobrevuela la relación de ellos. Además de este tipo de flashback con referencias a los muertos, hay otro que usa el director para mostrar que ellos tienen las mismas discusiones, por ejemplo: al comienzo del film se usa varios flashback rápidos de pocos segundos donde se muestra a Mario, con diferente ropa, que le dice que no se tiene que sentir culpable por la muerte de sus dos ex novios. Entonces Antín usa dos tipos de flashback, uno que es para que los muertos ingresen en la narración por su similitud a la relación de Mario y Delia (para mostrar que va a volver a asesinar a su novio) y el otro que es para exhibir que ellos tienen muchas discusiones y conversaciones que son repetitivas. Dichos recursos de montaje aceleran el ritmo del film, la duración de los monemas tiene un ritmo pero en los flashback se acelera para hacer una contextualización veloz. A lo que el narrador del cuento indica que son “noches iguales” a las de Rolo y Héctor (anticipando que Mario será asesinado por Delia), Antín hace otra interpretación que rompe el sentido y mientras se besan se nos impone un monema en forma de flashback en la cual Héctor salta al vacío (la muerte “vigila” de la relación).

El director diseña un lenguaje difícil de seguir por su aceleración y desaceleración rítmica, usa muchos flashback para que el pasado y el destino irrumpen en el presente de los monemas o encuadres. Son recurrentes los “diálogos” o referencias al pasado tratando de indicar que hay un destino que es común denominador de los novios de Delia.

Este capítulo lo titulé “danzas macabras” en relación al arte medieval llamado de la misma forma, donde los esqueletos saltan y bailan con los vivos. La película utiliza un “montaje denotativo”, en el cual se hacen sucesivos monemas en forma de flashback que tienen que ver con el pasado y la repetición; y un “montaje rítmico” que muestra una historia que

aumenta y disminuye la velocidad y relaciona el presente y pasado como “la parca” está sobre la cabeza de Mario.

### **Los amigos y la amante: inclusiones en la trasposición**

Hay trasposiciones donde el diálogo con la obra “cerrada” y el film abren el sentido para mostrar otro de forma violenta y Circe de Antín no es para nada la excepción. De hecho el director, entre otras tantas invenciones, da lugar a la presencia de personajes que el narrador del cuento jamás nombró, por ejemplo: los amigos y la amante. Con respecto a los primeros, personifican a “los rumores”, ellos le dicen a Mario que Delia es una asesina, que es peligrosa y aseguran que lo va a matar. Obviamente que Mario hace oídos sordos a los comentarios porque son rumores infundados y los acusa de chusmas.

La amante de Mario es la otra inclusión, pero tiene la capacidad de ser una trasposición tan violenta que desgarrar el cuento de Cortázar. Una noche Mario acude solo a una fiesta debido a que está deprimido porque Delia no puede olvidar a sus ex novios y no se entrega por completo a él. Allí un amigo le presenta a Raquel, la cual se muestra muy interesada en él, luego de algunos montajes de conversaciones se besan apasionadamente y Raquel le dice que, a diferencia de Delia, ella es “normal”. Al día siguiente salen a navegar en el barco de un amigo y en el camarote casi tiene relaciones sexuales pero él decide no hacerlo. Éste Mario dubitativo por amor a Delia es impensado en el cuento, ya que el narrador nunca indica que Mario está interesado en otra mujer, sino que todo lo contrario está obsesionado en conseguir el amor de ella y la absolución de los rumores.

### **La gran trasposición de las escenas finales**

Si bien toda la película es una trasposición, en el final se radicaliza completamente.

El narrador del cuento mantuvo una descripción rápida de la historia hasta que llega a la escena final donde desacelera y se explora en los detalles. Comienza el desenlace indicando que es una “noche igual” a las de Rolo y Héctor, anticipando el envenenamiento. Luego el narrador comenta que el gato estaba descompuesto y ella dice que se va a morir. Esa noche los Mañara tardaron mucho en ir a su cuarto pero cuando se retiraron de la sala, Delia fue a buscar los nuevos bombones, cuando él come uno se da cuenta que lo ha envenenado y la

toma del cuello para matarla pero la deja en un sillón, aunque le da lástima por los Mañara porque ella queda viva. En medio de esta situación el gato muere casi conjuntamente con Mario y así se da indicios que Delia probó la capacidad del veneno con el animal.

Como contraparte, el final de la película es diferente. Se desenvuelve en la noche donde informan que están comprometidos y se lo cuentan a los Mañara, antes de eso hay un monema en la cual ella está en total oscuridad, la madre prende la luz y Delia se encuentra en una especie de trance con los bombones. Esa noche la sala está iluminada hasta que los Mañara se retiran al dormitorio entonces ella apaga las luces para establecer una estética tenebrista. Delia rechaza un beso y va a la cocina a buscar los bombones. Mientras Mario camina impaciente por la sala hay inclusiones de audio en las cuales se escucha la palabra “asesina” y las conversaciones con los amigos que la acusan de homicida, en ese momento comienza a sonar un teléfono. Mario sigue pensando e invaden flashback de los ex novios cuando comen bombones. Cuando Delia regresa a la sala él la increpa gritándole en varias oportunidades: “¡Qué tienen los bombones!”, y ella se retrocede lentamente sin contestar. El llamado del teléfono sigue sonando cada vez más fuerte y se ve un encuadre en el cual Mario atiende el teléfono de su casa y es Raquel (el sonido del teléfono, si bien se escuchó en todo momento, estaba sonando en la casa de Mario y no en la de Delia). Como escena final aparecen flashback rápidos en la que muestran los ex novios que son rechazados por Delia, la cara de Raquel y el rostro desilusionado de Delia.

En el final la trasposición el sonido del teléfono parece la “llamada de la muerte” que invita a ser atendido por Mario, sin embargo es el “llamado de la salvación”. Él elude la muerte a diferencia que descrito del cuento, y así se convierte en el único novio sobreviviente. Como ya vimos, Barthes señala que el narrador en tercera persona y con el uso del pretérito imperfecto construye a una narración de un destino conformado e ineludible. Sin embargo la interpretación de Antín desgarró el cuento y ese “destino marcado” es destruido o mejor dicho es abierto. Por otro lado, en la película se acentúa una personalidad de Mario que duda de Delia, debido a que en ningún momento se lo ve probar el bombón, en contraposición al cuento donde lo Mario lo devora sin que le llame la atención el jadeo de Delia esperando que su boca pruebe el peligro.

Lo interesante de la trasposición analizada es que es tan radical que hacen un efecto polifónico de Circe, hay una lucha por monoacentuar cual es la verdadera historia de Circe. El trabajo de Antín hiere violentamente el cuento de Cortázar por las disputas interpretativas constantes, hasta llegar al punto de cambiar el final de la historia.

### **Conclusión**

La trasposición de Antín es muy rica porque destruye el destino marcado que tenía Mario, debido a que sobrevive. En el cuento, a las pocas líneas el narrador da a conocer que será asesinado y toda la narración explica como fue perpetrado el homicidio. En el film ese destino es despedazado y Mario decide irse con la amante.

A su vez se ve una clara decisión estética hacer una trasposición de la pintura barroca en la construcción *tenebrista* de Delia. El director también traspone cuadros barrocos tales como *Narciso* y la *Venus con el espejo* y juega con el claro-oscuro en casi todas las escenas.

Por último, Antín hace inclusiones de personajes, tales como los amigos y la amante y con esa acción presenta un conflicto en el diálogo virtual con el cuento, las tensiones son irreparables porque las interpretaciones son diferentes y a veces contrapuestas. Como vimos en el trabajo, los fenómenos traspositivos destotalizan un producto “terminado” (en este caso el cuento) y genera una nueva totalización que no puede no ser conflictiva.

### **Referencias de notas al pie**

---

<sup>1</sup> Voloshinov, Valentin (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Alianza, Madrid.

<sup>2</sup> Éste concepto es ridículo ya que no existe tal cosa, aunque el signo se presenta como si fuera así.

<sup>3</sup> Voloshinov, Valentin (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Alianza, Madrid.

<sup>4</sup> Foucault, Michel (1995). *Nietzsche, Freud y Marx*. El cielo por asalto, Buenos Aires.

<sup>5</sup> Foucault, Michel. *Opus cit.*

---

<sup>6</sup> Pasolini, Paolo (2005). *Empirismo herético*. Brujas, Córdoba.

<sup>7</sup> Esto no quiere decir que haya alguna lengua determinada, ya que, siguiendo a Voloshinov cada palabra es una arena de lucha.

<sup>8</sup> Mariniello Silvestra (1999). *Pier Paolo Pasolini*. Cátedra, Madrid.

<sup>9</sup> Grüner, Eduardo. *Opus cit.*

<sup>10</sup> Es el claro- oscuro barroco, que juega entre la luces y las sombras para mostrar escenas de la vida cotidiana, los mitos o las divinidades.

<sup>11</sup> Caravaggio, Michelangelo. *La evocación de San Mateo*. Iglesia de San Luis de los Franceses. 1600. Roma, Italia.

<sup>12</sup> Rembrandt. *Cena en Emaús*. Musée Jacquemart- André. Paris. 1629.

<sup>13</sup> Cortázar, Julio (2000). *Bestiario*. Alfaguara, Buenos Aires.

<sup>14</sup> Caravaggio. *Narciso*. Galleria nazionale D´arte antica. 1599.

<sup>15</sup> Grüner, Eduardo. *Opus cit.*

<sup>16</sup> Rubens. *Venus at a mirror*. Liechtenstein Museum. 1615.

<sup>17</sup> Velázquez. *Venus del espejo*. National Gallery de Londres. 1651.

<sup>18</sup> Barthes, Roland (1973). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, México.

<sup>19</sup> Barthes, Roland. *Opus cit.*

<sup>20</sup> Cortázar, Julio. *Opus cit.*

<sup>21</sup> Pasolini, Paolo. *Opus cit.*

<sup>22</sup> Cortázar, Julio. *Opus cit.*

<sup>23</sup> Monemas rápidos que muestran escenas del pasado.

## **Bibliografía**

Barthes, Roland (1973). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, México.

Cortázar, Julio (2000). *Bestiario*. Alfaguara, Buenos Aires.

Foucault, Michel (1995). *Nietzsche, Freud y Marx*. El cielo por asalto, Buenos Aires.



---

Grüner, Eduardo (2000). *El sitio de la mirada*. Norma, Buenos Aires.

Mariniello Silvestra (1999). *Pier Paolo Pasolini*. Cátedra, Madrid.

Pasolini, Paolo (2005). *Empirismo Herético*. Brujas, Córdoba.

Voloshinov, Valentin (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Alianza, Madrid.

### **Anexo de imágenes**



Caravaggio, Michelangelo. La vocación de san Mateo. Iglesia de San Luis de los Franceses. 1600.  
Roma, Italia.



---

Rembrandt. Cena en Emaús. Musée Jacquemart- André. Paris. 1629.



Caravaggio. Narciso. Galleria nazionale D'arte antica. 1599.



Rubens. *Venus at a mirror*. Liechtenstein Museum. 1615.



---

Velázquez. *Venus del espejo*. National Gallery de Londres. 1651.

**Fotogramas de Circe: la Venus de Antin**



---