

UNIVERSALIDAD Y MULTIVERSALIDAD EN LITERATURA, LENGUA Y TRADUCCIÓN

Coordinadora: Rebeca Cristina López González

INTERLINGUA

316

Colección fundada por:
EMILIO ORTEGA ARJONILLA y PEDRO SAN GINÉS AGUILAR

Comité Científico (Asesor):

ESPERANZA ALARCÓN NAVÍO Universidad de Granada	ÓSCAR JIMÉNEZ SERRANO Universidad de Granada
JESÚS BAIGORRI JALÓN Universidad de Salamanca	ÁNGELA LARREA ESPIRAL Universidad de Córdoba
CHRISTIAN BALLIU ISTI, Bruxelles	HELENA LOZANO Università di Trieste
LORENZO BLINI LUSPIO, Roma	MARIA JOAO MARÇALO Universidade de Évora
ANABEL BORJA ALBÍ Universitat Jaume I de Castellón	FRANCISCO MATTE BON LUSPIO, Roma
NICOLÁS A. CAMPOS PLAZA Universidad de Murcia	JOSÉ MANUEL MUÑOZ MUÑOZ Universidad de Córdoba
MIGUEL Á. CANDEL-MORA Universidad Politécnica de Valencia	ANTONIO RAIGÓN RODRÍGUEZ Universidad de Córdoba
ÁNGELA COLLADOS AÍS Universidad de Granada	CHELO VARGAS-SIERRA Universidad de Alicante
MIGUEL DURO MORENO Woolf University	MERCEDES VELLA RAMÍREZ Universidad de Córdoba
FRANCISCO J. GARCÍA MARCOS Universidad de Almería	ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE Universidad de Salamanca
GLORIA GUERRERO RAMOS Universidad de Málaga	GERD WOTJAK Universidad de Leipzig
CATALINA JIMÉNEZ HURTADO Universidad de Granada	

ENVÍO DE PROPUESTAS DE PUBLICACIÓN:

Las propuestas de publicación han de ser remitidas (en archivo adjunto, con formato PDF) a alguna de las siguientes direcciones electrónicas: anabelen.martinez@uco.es, psgines@ugr.es

Antes de aceptar una obra para su publicación en la colección INTERLINGUA, ésta habrá de ser sometida a una revisión anónima por pares. Para llevarla a cabo se contará, inicialmente, con los miembros del comité científico asesor. En casos justificados, se acudirá a otros especialistas de reconocido prestigio en la materia objeto de consideración.

Los autores conocerán el resultado de la evaluación previa en un plazo no superior a 60 días. Una vez aceptada la obra para su publicación en INTERLINGUA (o integradas las modificaciones que se hiciesen constar en el resultado de la evaluación), habrán de dirigirse a la Editorial Comares para iniciar el proceso de edición.

© Los autores

© Editorial Comares, 2022

Polígono Juncaril • C/ Baza, parcela 208 • 18220 Albolote (Granada) • Tlf.: 958 465 382

<https://www.comares.com> • E-mail: libreriacomares@comares.com

<https://www.facebook.com/Comares> • <https://twitter.com/comareseditor>

<https://www.instagram.com/editorialcomares>

ISBN: 978-84-1369-437-5 • Depósito legal: Gr. 1376/2022

Impreso en España

ÍNDICE

LITERATURA

1. Anne Carson: poética de la negación y la sustracción / Anne Carson: Poetics of Negation and Subtraction, Guillermo Aguirre **pág. 8**
2. El individuo y la ciudad en la visión de Ezequiel Martínez Estrada / The Individual and the City in the vision of Ezequiel Martínez Estrada, Graciela E. Tissera **pág.15**
3. Apuntes sobre discursos literarios para la infancia y ficcionalización de la realidad / Notes on Literary Discourses for Children and Fictionalization of Reality, Jimena Verónica Gusberti **pág.25**
4. ¿Qué pierde el lector contemporáneo en la edición *Cumbres Borrascosas* de Juan González-Blanco De Luaces (2010)? Una breve reflexión sobre las traducciones españolas de *Wuthering Heights* (1847) / What does the Contemporary Reader Lose in the *Cumbres Borrascosas* by Juan González-Blanco De Luaces (2010)? A Brief Reflection on the Spanish Translation of *Wuthering Heights* (1847), Ana Pérez Porras **pág.36**
5. “Con mi cabeza crespa y mi pecho moreno”: corporeidades de la resistencia en la Guerra Civil española, la voz de Nicolás Guillén / “Con mi cabeza crespa y mi pecho moreno”: Corporeities of the Resistance in the Spanish Civil War, the Voice of Nicolás Guillén, Bethania Guerra de Lemos **pág. 46**
6. Sueños digitales: un tránsito desde lo biopolítico a lo psicopolítico / Digital Dreams: a Transition from the Biopolitical to the Psychopolitical, David Martínez Martínez **pág.60**
7. Die Freiheit und die Kunst en Sartre, Camus y el arte de Heiner Wittmann / Die Freiheit und die Kunst in Sartre, Camus and the Art of Heiner Wittmann, Jorge Muñoz Navarro **pág.69**
8. El valor lingüístico de la risa del espectador en la comunicación teatral: el caso de *Antonio y Cleopatra* / The Linguistic Value of the Spectator’s Laughter in Theatrical Communication: The Case of *Antony and Cleopatra*, Fabiana Giudicepietro **pág. 75**
9. Tendencias vanguardistas en la didáctica del fenómeno literario: el Enfoque del Lector Activo / Avant-garde Trends in the Didactics of the Literary Phenomenon: The Active Reader Approach, Juan José Hernández Medina **pág. 85**
10. Los monólogos dramáticos de Rosario Castellanos: con los ojos abiertos / The Dramatic Monologues of Rosario Castellanos: With Open Eyes, Josefa Fernández Zambudio **pág. 96**
11. La configuración del ‘otro’ en *Pájaros en la boca y otros cuentos* de Samanta Schweblin / The Configuration of the ‘Other’ in *Pájaros en la boca y otros cuentos* by Samanta Schweblin, Gabriela Inés Rizzi **pág. 105**
12. Libro *Majshavah Eliona en el Pensamiento de la emanación* / Book *Majshavah Eliona on the Thought of Emanation*, Solís Sánchez María Ilusión ... **pág. 116**
13. Reframing Circe: La construcción de nuevos modelos de encuadre interdiscursivo en las representaciones contemporáneas de la hechicera de Eea / Reframing Circe: The Construction of New Models of Interdiscursive Framing in Contemporary Representations of the Sorceress of Eea, María Dolores Rodríguez Melchor **pág. 136**

TRADUCCIÓN

14. Dificultades léxicas en la traducción de los discursos políticos antiterroristas (EN-ES): el caso de *A New Beginning* / Lexical Difficulties in the Translation of Antiterrorist Political Speeches (EN-ES): The Case of *A New Beginning*, Alba Montes Sánchez **pág. 148**
15. Expressing space relations in Italian, German and English. A case study on an original film script and its translations / Expresar las relaciones de espacio en italiano, alemán e inglés. Un estudio de caso sobre el guión de una película original y sus traducciones, Delia Airoidi **pág. 158**
16. Representación del conocimiento especializado en bases de conocimiento francés-español: ámbito de los quesos / Representation of Specialized Knowledge in French-Spanish Knowledge Bases: The Field of Cheese, Gemma Sanz Espinar y Lorenza Berlanga de Jesús **pág. 171**
17. Traducción y comunicación en el aula de traducción jurídica. Proyecto interdisciplinar de innovación docente: Traducistán 2.0. / Translation and Communication in the Legal Translation Classroom. Interdisciplinary Teaching Innovation Project: Traducistán 2.0., Ingrid Gil **pág. 186**
18. Mucho más que un traductor: la originalidad de Santiago Hernández de Tejada como novelista en su versión de *Jeniska o la huérfana rusa* (1820) / Much More than a Translator: The Originality of Santiago Hernández de Tejada as a Novelist in his version of *Jeniska o la huérfana rusa* (1820), Javier Muñoz de Morales Galiana **pág. 202**
19. Establecimiento de esquemas para facilitar la traducción: un estudio de interpretación simultánea del español-chino en entornos diplomáticos / Establishment of Schemes to Facilitate Translation: A Study of Simultaneous Interpretation of Spanish-Chinese in Diplomatic Contexts, Li, Xiaoyu **pág. 210**
20. El personaje femenino del cuento de hadas tradicional y su traducción intersemiótica al cine de animación actual: Blancanieves / The Female Character of the Traditional Fairy Tale and its Intersemiotic Translation to the Current Animated Film: Snow White, Rebeca Cristina López González **pág. 222**
21. Innovación docente y competencias tecnológicas en Traducción: Inteligencia artificial y gestión corporativa / Teaching Innovation and Technological Skills in Translation: Artificial Intelligence and Corporate Management, M^a Luisa Romana García y Blanca Hernández Pardo **pág. 241**
22. Traducir la mística alauita / Translating the Alaouite Mystique, Maria Beatrice Truffelli **pág. 253**
23. Estudio descriptivo y contrastivo de los elementos paratextuales en dos traducciones al español de Shi Jing / Descriptive and Contrastive Study of the Paratextual Elements in Two Spanish Translations of Shi Jing, Qian Wu y Lingzhi Nie **pág. 263**

LENGUA

24. Hacia un aprendizaje significativo de la pragmática de la lengua oral con la ayuda de un videojuego / Towards a Meaningful Learning of the Pragmatics of Oral Language with the Help of a Video Game, Lourdes Aguilar **pág. 276**
25. De l'apprentissage dirigé à l'auto-apprentissage de la compétence phonologique en classe de FLE pour sinophones / From Directed Learning to Self-Learning of Phonological Competence in FLE Class for Chinese Speakers, Aránzazu Gil Casadomet **pág. 293**
26. *Mujeres al borde de un ataque de nervios: ¿lenguaje inclusivo en el discurso de la “Movida”?* Análisis del mito donjuanesco de los ochenta a la actualidad / *Women on the Verge of a Nervous Breakdown: Inclusive Language in the “Movida” Discourse? Analysis of the Don Juan Myth from the 80s to the present*, Pilar Úcar Ventura **pág. 303**
27. Los signos sociales y culturales en las imágenes y el discurso filmico / Social and Cultural Signs in Images and Film Discourse, Azucena Barahona Mora **pág. 311**
28. Análisis del discurso parlamentario español emitido durante la crisis económica de 2008: Discurso político como reflejo de la realidad social de la población / Analysis of the Spanish Parliamentary Speech Issued during the Economic Crisis of 2008: Political Speech as a Reflection of the Social Reality of the Population, Hanae Trola Skalli **pág. 321**
29. La plataforma e-learning PARKUR (proyecto Erasmus+ DELCYME): proceso individualizado del aprendiente y mediación en el ámbito profesional para la movilidad europea / The Parker e-Learning Platform (Erasmus+ DELCYME Project): Individualised Process of the Learner and Mediation in the Professional Field for the European Mobility, Alfredo Segura Tornero **pág. 333**
30. Semiótica y narrativas políticas en tiempos de campaña electoral: un acercamiento a la configuración discursiva de actores, acciones y situaciones / Semiotics and Political Narratives in Times of the Electoral Campaign: an Approach to the Discursive Configuration of Actors, Actions and Situations, Natalia Virginia Colombo **pág. 346**
31. Innovación y creatividad en la clase: fases y herramientas del pensamiento de diseño / Innovation and creativity in the classroom: design thinking stages and tools, Teresa Fernández Ulloa **pág. 357**
32. El occidentalismo chino: nuevos discursos para una realidad cambiante / Chinese Westernism: New Discourses for a Changing Reality, Cheng Li **pág. 371**
33. Enseñar fonética, ¿por niveles? / Teach Phonetics, by levels? Laura Ramírez Sainz **pág. 383**
34. Secuencias de ejercitación en FLE mediadas por las TIC: un enfoque sistémico, cognitivo-funcional y pragmático para la construcción de Entornos de Aprendizaje Virtual Constructivista / Exercise Sequences in FLE Mediated by ICT: A Systemic, Cognitive-Functional and Pragmatic Approach for the Construction of Virtual Constructivist Learning Environments, Gemma Sanz Espinar **pág. 392**
35. Lingüística y humanidades digitales: hacia la creación de un repositorio electrónico de documentación lingüística Linguistics and Digital Humanities:

- Towards the Creation of an Electronic Repository of Linguistic Documentation, Sara Gómez Díaz **pág. 406**
36. L' étude sémiotique et stylistique des adverbes de négation en français et leurs équivalents géorgiens The Semiotic and Stylistic Study of Adverbs of Negation in French and their Georgian Equivalents, Ketevan Djachy **pág. 414**
37. El Ayni como construcción social / Ayni as a social construction, Liceli Gabriela Peñarrieta Bedoya **pág. 424**
38. Los símbolos de los colores naranja, gris y marrón en la fraseología del español y el chino The Symbols of Orange, Grey and Brown Colours in the Phraseology of Spanish and Chinese, Lingzhi Nie y Qian Wu **pág. 431**
39. El discurso en el aula: biografías, cartas y poemas sobre referentes femeninos / Discourse in the Classroom: Biographies, Letters and Poems on Female Referents, María Pareja Olcina **pág. 445**
40. Herramientas computacionales para el análisis del léxico de origen latino en inglés y en las lenguas románicas / Computing Tools for the Analysis of the Lexicon of Latin Origin in English and in the Romance Languages Simona Georgescu / Alina Maria Cristea / Anca Dinu / Liviu P. Dinu / Ana Sabina Uban / Laurențiu Zoicaș **pág. 456**
41. Prácticas telecolaborativas para integrar las variedades del español y la lexicografía digital en el aula universitaria / Telecollaborative Practices to Integrate the Varieties of Spanish and Digital Lexicography in the University Classroom, Yeray González Plasencia e Itziar Molina Sangüesa **pág. 467**
42. En búsqueda de una gramática unitaria y resolutiva en lengua alemana / In search of a unitary and resolute grammar in the German language, Carmen Cayetana Castro Moreno **pág. 479**

Reframing Circe: La construcción de nuevos modelos de encuadre interdiscursivo en las representaciones contemporáneas de la hechicera de Eea

Reframing Circe: The Construction of New Models of Interdiscursive Framing in Contemporary Representations of the Sorceress of Eea

María Dolores Rodríguez Melchor

Universidad Pontificia Comillas

Palabras clave: Circe, mito, encuadre y reencuadre, representaciones, alegoría

Resumen: A través de los siglos la figura mitológica de la hechicera Circe ha representado el encantamiento, la brujería y el peligro que las mujeres con conocimientos suponían para los hombres. Desde el siglo XIX, a partir de las representaciones prerrafaelitas de Circe en las pinturas de John William Waterhouse, el interés por este personaje se ha renovado, evolucionando hacia sentidos y significados que han generado nuevos encuadres que sustentan un discurso de corte feminista. En nuestra comunicación proponemos un análisis interdiscursivo de las representaciones contemporáneas de Circe en la pintura, redes sociales, el cómic, el cine y la literatura mediante la alineación del encuadre de este mito para ajustarse a una nueva narrativa.

Keywords: Circe, myth, framing and reframing, representations, allegory

Abstract: Through the centuries, the mythological figure of the sorceress Circe has represented enchantment, witchcraft, and the danger that knowledgeable women posed to men. Since the 19th century, from the pre-Raphaelite representations of Circe in the paintings of John William Waterhouse, interest in this character has been renewed, evolving towards new meanings and a new framing that support a feminist discourse. In our communication, we propose an interdiscursive analysis of the contemporary representations of Circe in painting, social networks, comics, cinema and literature by means of the realignment of the framing of this myth to fit a new narrative.

1. Introducción al mito de Circe

1.1. Origen y primeras asociaciones

Aunque los primeros escritos sobre Circe proceden de los textos homéricos, el origen del mito parece enlazar con el femenino primordial, representado por las diosas madre de la sexualidad y fertilidad que se veneraban durante el Paleolítico y Neolítico. Algunas pistas de ello se encuentran en su nombre, que significa halcón en griego en su forma femenina (*kirkos*), ya que estas aves se consideraban símbolo de las diosas que son representadas con frecuencia con cabeza o forma de ave en numerosas culturas. También es esclarecedor el hecho de que Circe domine a animales salvajes como lobos, leones o leopardos, ya que en Asia Menor estos estaban precisamente relacionados con la diosa madre. En numerosas figuras femeninas encontradas en sitios arqueológicos en Grecia y Turquía aparecen tanto las aves como las fieras acompañando a la diosa representada que, en ocasiones no es otra que Artemisa en sus diferentes versiones, especialmente la de Artemisa Pártenos que, en su origen, no es tanto la diosa virgen, sino la que no está sujeta por el vínculo matrimonial en un momento pretérito en el que aún no se habían establecido las normas que regularían dicha institución según las pautas de la posterior tradición helénica y en el que las mujeres eran figuras con poder, ya que el linaje se reconocía por la vía materna (Yarnall, 1994).

¿Es Circe una bruja? La figura de la bruja, tradicionalmente, se asocia a mujeres independientes, con conocimientos de medicina tradicional y de la naturaleza (Carro

Carbajal, 2016), imagen esta que encaja perfectamente con el mito original de Circe. Salvador Ventura (2016, p. 11) señala que en la mitología griega no aparece el concepto de bruja como tal, pero sí de hechicera o maga, de manera que Circe, junto con Hécate y Medea, entraría en esta categoría de personajes femeninos con poderes para alterar la realidad, modificar el tiempo o transformar a los seres humanos, sin las connotaciones negativas que la bruja tiene asociadas en el imaginario occidental. En su isla, la maga recoge plantas, las manipula para obtener bebedizos, pociones, medicinas y venenos. Su poder viene de la naturaleza y de su origen divino, ya que no es una mujer mortal, es una diosa.

Procedente de la tradición oral de los rapsodas, Circe aparece por primera vez por escrito en *La Odisea* y, según la tradición mitológica, es hija del titán Helios y de la ninfa Perseis⁶⁴ y hermana del rey de la Cólquide, Eetes, por lo que es tía de la infame Medea. Esta última ejerció de sacerdotisa de Hécate y parece que aprendió el arte de la hechicería con su tía y llevó al extremo el uso de sus habilidades mágicas para ayudar primero y vengarse después de su esposo Jasón, asesinando a su nueva esposa Creúsa y a los dos hijos que Medea había tenido con él. Menos cruel es el trato que Circe dispensaba los hombres que llegaban a su isla de Eea, ya que solo los convertía en cerdos u otros animales, como leones o perros, aunque no pudo engañar a Odiseo, quien con la ayuda del dios Hermes consigue salvar a sus hombres y enamorar a la hechicera. Pasado un año, al decidir Odiseo continuar con su viaje, según nos cuenta Homero, Circe le ayuda proporcionándole un viento favorable y preparándole para poder superar con éxito los nuevos peligros que le aguardan en su camino.

De hecho, la estructura homérica sitúa a Circe en el centro de la narración, ya que en *La Odisea* no se sigue el orden cronológico de la historia. Cuando Homero nos habla de Circe lo hace entonces desde la centralidad, por boca del propio Odiseo⁶⁵ y la presenta con benevolencia, como una figura beneficiosa para el héroe. En *La Odisea* aparece en los cantos centrales (X-XII) y en ellos se encarga de renovar al héroe, que se recupera junto a ella y sus hombres después de haber encontrado numerosas vicisitudes, antes de que este emprenda de nuevo su viaje de vuelta al hogar. Su poder transformativo y el pacto que sella con Odiseo de no utilizarlo contra él son los parámetros que definen la figura de la hechicera en esta primera versión, en la que ambos personajes establecen una relación de igualdad (Yarnall, p. 20). Este canon homérico inicial de Circe, queda modificado con posterioridad en la época helenística, en las que va adquiriendo nuevos poderes, como la invisibilidad y un aura de mujer despechada y vengativa que se ha perpetuado hasta nuestros días (Salvador Ventura, 2016, p. 13).

1.2. Simbología asociada a Circe

En las representaciones literarias y pictóricas de Circe hay tres elementos que componen la tríada simbólica que nos remite a su figura: la copa, el cerdo y la vara. El mito de Circe aparece representado ya en cerámicas griegas a partir del s. VI a.C., muchas veces en *kylix*, pateras, fiales, cántaros u otros recipientes que se usan para contener líquido o beber. Las escenas de los hombres transformados en animales y del Odiseo presentándose ante Circe son las que más aparecen en la iconografía. Con frecuencia, la circunferencia del recipiente contiene el desarrollo de la narrativa de manera cronológica. La copa que la diosa ofrece con el brebaje metamorfoseador se

⁶⁴ Aunque también se identifica a veces a la propia Hécate, diosa del inframundo y de la magia, como madre de Circe, Eetes y Pasífae.

⁶⁵ Quien narra sus peripecias en primera persona en la corte del rey de los feacios, Alcínoo, ante el que ha sido llevado por su hija Nausícaa, que encuentra al héroe y lo socorre tras sufrir este un naufragio después de abandonar a Calipso.

convertirá en posteriores representaciones alegóricas en el equivalente de la manzana de Eva que sirve de instrumento para tentar al hombre y hacerle caer en el pecado. ¿Qué contiene la copa de Circe? ¿Qué poder mágico tiene la hechicera que convierte con su poción a los hombres en animales? En realidad, la explicación es más sencilla si se mira desde el ángulo científico más que el simbólico. Es cierto que se podría interpretar la escena como una metáfora de los efectos que la bebida, la buena mesa o los placeres de la carne tienen sobre la tripulación de Ulises, pero hay autores como Kaplan (2016), que ofrecen una versión más plausible y acorde con la ciencia. El estramonio es una planta del género *datura* que ya era conocida por los griegos que la usaban en sus fiestas en honor de Dionisio y que contiene acetilcolina que es un potente neurotransmisor que causa alucinaciones y que podría haber hecho creer a los hombres de Odiseo que se habían transformado en animales. En la narración homérica, cuando Odiseo, advertido por uno de sus marineros que ha conseguido escapar, se dirige a rescatar a su tripulación se encuentra con el dios Hermes que le aconseja usar una hierba mágica, llamada *moly* en griego, que le permitirá ser inmune a los efectos de la brujería de Circe. Durante siglos, los estudiosos buscaron en vano la planta, descrita con mucho detalle en los textos homéricos, hasta que, en 1983, los neurólogos Plaitakis y Duvoisin la relacionaron con una planta llamada *galanthus*⁶⁶, que contiene, precisamente, galantamina. Este compuesto inhibe la acetilcolina y se usa para el tratamiento de la polio y el alzhéimer y, evidentemente, sirve como antídoto del estramonio (*ibid.*, p. 35). Cabe suponer que, si el mito tuviera alguna conexión con hechos realmente acontecidos, la tripulación de Odiseo habría sufrido una transformación psíquica, que no física, provocada por un potente alucinógeno para el que el héroe tenía un antídoto.

¿Por qué los hombres se transforman en cerdos? En las representaciones más antiguas la transformación incorpora también otros animales, como perros o lobos y en siglos posteriores pintores de la escuela renacentista, como Dosso Dossi (ca. 1525), retratan a Circe con sus amantes convertidos en aves, perros, ciervos, etc. Sin embargo, es el cerdo el animal más común en la iconografía asociada a la diosa. Debemos ser conscientes, no obstante, de que la simbología asociada al cerdo está sesgada por nuestra visión actual que lo relaciona con la suciedad y la carnalidad. Desde esta perspectiva, entendemos que Circe castiga a los marineros de Odiseo reduciéndolos a un estado indigno, pero lo cierto es que el cerdo es un animal que durante milenios estuvo vinculado con las diosas de la vegetación y de la fertilidad y se relacionaba con el culto a Deméter, ejerciendo un importante papel en los rituales de la *Thesmophoria* asociados a su culto (Yarnall, 1994, p. 45). En la antigua Grecia, el sacrificio de los cerdos y el uso de su sangre servían como rituales de purificación. De hecho, cuando Medea y Jasón van a visitar a Circe, después de haberse hecho con el vellocino de oro y haber matado a Absirto, ella sacrifica un cerdo y usa su sangre para purificarse. En *La Odisea*, cuando Circe devuelve a su forma original a los hombres de la tripulación de Odiseo, estos aparecen más jóvenes, mejorados, como si hubieran sido sometidos a un ritual de iniciación en el que hubieran absorbido algunas de las características de los cerdos, como su vitalidad o su fuerza (Germain, 1954).

En cuanto a la vara, con la que se retrata con frecuencia a la hechicera, no parece tratarse de una varita mágica, que Circe pueda utilizar para realizar encantamientos, sino que parece más bien un instrumento para ejercer su poder o un cayado para manejar a los animales y hacerlos ir a donde ella quiere. Los tres elementos juntos aparecerán de manera consistente en la mayoría de las caracterizaciones de Circe que expondremos a continuación.

⁶⁶ O campanilla de invierno.

2. Evolución histórica de la figura de la hechicera de Eea

2.1. Del mito a la alegoría

La evolución que sufre el mito de Circe después de la época homérica se debe a un cambio cultural en el que las mujeres pasan a ocupar un lugar inferior y sometido a los hombres. En las epopeyas homéricas, no se da una visión dualista que pueda enfrentar a los dos sexos y no hay tampoco una crítica de la sexualidad femenina. En siglos posteriores, la organización social completa su evolución hacia el patriarcado, que ya se manifiesta en *La Odisea* menos en los episodios de Circe y Calipso, y, ya en la Grecia Clásica de los siglos IV y V a. C., el lugar de las mujeres es el gineceo donde vivían recluidas y sometidas a sus padres o maridos, sin participación en la vida política. Sin embargo, en la obra, la presencia femenina es tan importante y central que llevó incluso a Samuel Butler a postular en que había sido escrita por una mujer en su libro *The authoress of the Odyssey* (1897), hipótesis posteriormente recogida por la ficción de Rober Graves *Homer's Daughter* (2005). Esta centralidad femenina se puede encontrar también en las obras de Eurípides donde las mujeres son protagonistas como *Las Troyanas*, *Ifigenia en Tauris*, *Hécuba* o *Medea*. Precisamente, a través de Medea, la imagen de Circe se tiñe de matices más oscuros, asociados con su sobrina hechicera y asesina, capaz de matar a su propio hermano menor y a sus propios hijos. Es en la época helenística cuando Apolonio de Rodas (s. III a. C.) en su *Argonáutica* introduce una Circe más siniestra, al igual que pasa con los autores latinos del siglo I a. C., Virgilio y Ovidio. El autor de *La Eneida*, Virgilio (s. I a. C.), describe los dominios de Circe cuando el héroe Eneas pasa cerca de Eea con su barco. La isla de la cruel y furiosa diosa, como él la describe, está llena de fieras amenazadoras, leones, osos, jabalíes, lobos, que fueron antes los hombres transformados por la hechicera. Según Yarnall (1994, p.82), Circe representa en *La Eneida* el arquetipo femenino de maldad y del que el héroe consigue salvarse evitando caer en sus garras. Con Ovidio, en *Las Metamorfosis*, Circe se vuelve además el arquetipo de la pasión y la lujuria, cuando describe como convierte a Escila en un monstruoso ser de seis cabezas porque su amante, Glauco, la ha abandonado por ella. Cuando Ovidio habla de cómo Circe tienta a Odiseo con su copa ofrece a las generaciones venideras una alegoría perfecta para crear una relación con la manzana que Eva ofrece a Adán, sembrando el terreno para que la hechicera se convierta en uno de los temas preferidos en los primeros autores cristianos y después en el arte del Renacimiento para representar el pecado.

Muchos autores renacentistas y barrocos como Ariosto, Spenser, Calderón y Milton se fijan en Circe para inspirarse, haciendo de ella una musa negra, estereotipo de mujer seductora y peligrosa (*ibid.*, p. 99), apareciendo además en numerosos grabados, pinturas e ilustraciones de la época. En las representaciones gráficas suele aparecer con una varita o bastón, símbolo de poder y de dominio. La copa, que se ofrece conteniendo el bebedizo que convierte a los hombres en bestias es también muy representada. Es fundamental señalar también que, en la traducción al inglés de *La Odisea* de 1616 de George Chapman, autor fuertemente influido por el estoicismo y uno de los rivales de Shakespeare, hay un sesgo que retrata a Circe mucho peor de lo que lo hace el texto homérico, con una inexactitud que no se encuentra en el resto de la traducción (*ibid.*, p 121). Boccaccio le dedica un capítulo en *De mulieribus claris* (1362) en el que no sale muy bien parada. El autor la describe como mujer inteligente, ambiciosa y deshonesto y renuncia a llamarla maga porque concibe sus poderes como reales, ya que a través del habla y la persuasión consigue privar de la razón a quienes llegaban a su isla y los degrada al nivel de los animales (Galindo Esparza, 2014, p.

209). A su vez, Dante habla de ella en *La Divina Comedia* (1320) al encontrarse el poeta con Ulises en el octavo círculo del Infierno quien parece sugerir que Circe es la culpable de todas sus desgracias (*ibid.*, p. 231). Además, en el Purgatorio se refiere también a ella hablando del hechizo que convertía a las personas en animales. En el siglo XV, el Marqués de Santillana también habla de ella en *El infierno de los enamorados* donde aparece condenada en el infierno con Ulises. Para finalizar este muy poco exhaustivo inventario recordaremos que Lope de Vega alude a ella en varias de sus obras, especialmente en *La Circe*, poema de 1624 en el que ella es la personificación de la mujer malvada e inmoral, y que, por su parte, en *El mayor encanto amor* (1635) y en *Los encantos de la culpa* (1645) Calderón recrea el encuentro de Circe y Odiseo con el mismo argumento en ambas obras (*ibid.*, p. 294): Circe, que representa la lujuria, trata de encantar y retener al héroe quien consigue al final salvar su alma del pecado y proseguir su camino. Se trata de obras con carácter doctrinal y alegórico, muy propias de la época y en las que la música y la espectacularidad en la puesta en escena eran muy importantes.

2.2. *La bella y terrible seductora*

En el XVIII poetas como Blake comienzan a cuestionar el sistema de mitos establecido (Yarnall, 1994, p. 163). Shelley y Keats encuentran la mitología griega muy atractiva y comienzan a trabajar de otra manera la figura oscura de la mujer hechicera, revistiéndola de un atractivo carismático de *femme fatale*. Esta tendencia se vierte en el XIX con una polarización que deja percibir un gran malestar con la sexualidad. Los retratos de Circe, de los que hablaremos en párrafos posteriores, como los de Louis Chalon o James William Waterhouse, presentan una diosa radiante y poderosa.

A finales del siglo XIX se da un renovado interés por las obras de Homero, muy probablemente inspirado por las excavaciones del sitio arqueológico de Hisarlik, en la actual Turquía, que revelaron entre 1871 y 1879 los restos de varias ciudades de la Edad de Bronce que fueron identificadas como la Troya que describe la *Iliada*. Década y media después, se produce en ese momento una revisión del mito homérico de *La Odisea*, cuando Samuel Butler publica *The Authoress of the Odyssey* (1897), obra en la que postula, como hemos señalado antes, que se trata de la obra de una mujer, dada la importancia y el trato de la femineidad en la misma.

Pocos años después, el pintor prerrafaelita John William Waterhouse recrea la mitología griega y el ciclo artúrico, centrándose especialmente en la representación de las mujeres en ambas temáticas. De los años 1891 y 1892 datan las obras *Circe ofreciendo la copa a Ulises* y *Circe Invidiosa* que retratan dos momentos de la *Odisea*. En el primer caso, podemos ver a Circe sentada en un trono. A sus pies aparece un cerdo tumbado, que no es otro que uno de los marineros del héroe homérico que ha sido hechizado. En el espejo que hay detrás de la hechicera se refleja la imagen de Ulises y de su barco. En la segunda obra, la Circe retratada es de otra índole y no tiene nada que ver con el mito homérico, sino con *Las Metamorfosis* de Ovidio. En el libro XIV de esta obra, el poeta latino narra el episodio en el que Circe, despechada porque su amado Glauco prefiere a la ninfa Escila, la convierte en monstruo envenenando las aguas en las que se baña. El pintor recrea la escena con el verde de la envidia como color dominante, con Circe derramando el veneno sobre su rival que se debate bajo los pies de la hechicera mientras se produce su transformación. Waterhouse es un apasionado de *La Odisea*, obra en la que se inspira en varias ocasiones y de la que no solo utiliza a Circe como temática recurrente, sino que también retrata al propio Odiseo

en el episodio de las sirenas y a Penélope tejiendo mientras es acosada por sus pretendientes. Medea, sobrina de Circe y hechicera también, asimismo es objeto de uno de sus cuadros, junto a su esposo, Jasón.

Otra imagen muy conocida de Circe es la litografía del ilustrador Louis Chalon, quien, a finales del siglo XIX nos ofrece a la diosa desnuda, sentada en un trono suntuoso y enmarcada por el círculo solar, mientras a sus pies aparecen varios cerdos, contrastando la blancura y poderío de la mujer con los tonos oscuros y la actitud de sometimiento de los animales. Observamos que estas imágenes de Circe se aprovechan en la actualidad para la creación de memes que circulan por las redes sociales, tanto en el caso de las de Waterhouse, como en el de la de Chalon,

2.3. *El antimito: la deconstrucción de Odiseo*

A principios del s. XX se publica el *Ulysses* de James Joyce que constituye una obra revolucionaria en su enfoque y construcción y que marca un punto de inflexión en la narrativa asociada a la hechicera de Eea en cuanto que revierte los papeles tradicionales y deconstruye el mito completamente (Gibson, 1994). Esta obra, escrita en 1922, retrata a Circe como Bella Cohen, la dueña de un burdel al que acude Leopold Bloom que vaga desorientado por las calles de Dublín después de encontrarse con un hombre vestido de domador que dice llevar un león domesticado⁶⁷. En el delirio de Bloom los roles se cambian y Bella se convierte en un hombre y él en una hembra de cerdo, siendo dominado por la mujer. Este episodio, que ocupa el capítulo 15 de la novela, se dedica pues a Circe, adoptando la forma y técnica de una obra de teatro, con inclusión de anotaciones escénicas, de forma que escuchamos todas las voces, incluyendo la perspectiva de Circe por primera vez. Este capítulo es el último de la segunda parte de la estructura joyceana, *Odisea*, y da paso a la tercera, *Nostos*, es decir, el retorno del héroe en sí. En la novela vanguardista de Joyce, la figura de Circe, personificada por la dueña de un burdel, Bella Cohen, es determinante para la trama y marca un punto de inflexión que lleva al protagonista, Leopold Bloom, a volver a su casa y a su mujer infiel, Molly Bloom. Es el momento también en el que el protagonista se encuentra con Stephen Dedalus⁶⁸, que en la novela representa al hijo de Odiseo, Telémaco, circunstancia que cambia el rumbo vital de ambos personajes.

El giro que da la trama en el burdel de Bella Cohen nos devuelve no solo la voz de la hechicera, sino también su centralidad en la narrativa. Joyce escoge hacer de Bloom un personaje totalmente diferente de Odiseo, un antihéroe, un hombre decente, pacífico, anodino, que solo sufre una transformación catártica, precisamente, durante ese episodio y bajo la influencia de Circe (Yarnall, 1994, p. 171). Es en el último capítulo del *Ulysses*, cuando la esposa de Bloom, Molly⁶⁹, desarrolla su larguísimo monólogo interior con la técnica del *stream of consciousness*, que se recupera la voz femenina completamente, enlazándola con “antigua espiritualidad de un tiempo en que las mujeres y la tierra eran reverenciadas como fuentes de vida” (*ibid.*, p. 181)⁷⁰.

⁶⁷ Episodio que comienza de esta manera, marcando la simbología asociada a Circe, que es muy rica durante todo el capítulo.

⁶⁸ Protagonista, además, de la anterior novela de Joyce, *The portrait of the artist as a young man* (1916).

⁶⁹ Es difícil no asociar su nombre con la planta sagrada que sirve de antídoto frente a los hechizos de Circe.

⁷⁰ Traducción propia.

3. Circe en la actualidad

3.1. Representaciones en cine, series, redes y cultura popular

Según Salvador Ventura (2016), Circe goza de menos popularidad en el cine que su sobrina Medea, pero sí que aparece en varias versiones cinematográficas o televisivas del mito de Ulises, como las de Mario Camerini (1954), Franco Rossi (1969) y Andrey Konchalovsky (1997). También aparece en el episodio 6 de la serie *Clash of Gods* de Channel History (2009). En todos los casos, Circe actúa como comparsa de Ulises y no ocupa un papel demasiado relevante. Su caracterización responde en cierta medida al canon homérico destacando en ella características como su belleza, capacidad de seducción y sus poderes mágicos. La maga de Eea no es más que un reposo del viajero que descansa embriagado por los placeres de la comida y el sexo hasta perder la noción del tiempo, pero sin abandonar su propósito de llegar a su hogar en Ítaca y abrazar por fin a su esposa Penélope. En otros casos es presentada como traicionera y malvada, como por ejemplo en la película *Circe* de Manuel Antín (1964) que se basa en el relato de Julio Cortázar del mismo nombre en el que Delia Mañara es una muchacha que elabora licores y bombones con los que envenena a sus sucesivos novios. En la misma onda, en el episodio 16 de la serie de anime franco-japonesa *Ulysses 31* (1981) Circe es una hechicera que pretende utilizar al héroe para convertirse en la dueña del universo y en el episodio de Los Simpson *Tales from the Public Domain*, la maga convierte en cerdos a los hombres de Homer⁷¹, que este luego se come. Circe es representada también como supervillana en el universo DC, en el que suele enfrentarse a Wonder Woman, recuperando elementos iconográficos como la copa y el vestido verde, representativo de la envidia, al igual que en la representación *Circe Invidiosa* de Waterhouse.

Es en el mundo de los memes, transmitidos en redes sociales como Instagram, Twitter o Pinterest, en el que se perpetúa en el imaginario popular el estereotipo de la mujer malvada, aunque también adquiere ciertos tintes de empoderamiento y de combate feminista. Precisamente las imágenes de Waterhouse son utilizadas con frecuencia en los memes circeanos para mostrar el despecho o reproche contra los hombres. Otra imagen muy común, que es una adaptación de otros memes parecidos, es la del novio que se vuelve siguiendo con la vista a una chica guapa, mientras su novia le mira con cara de incredulidad. En esta imagen el texto que acompaña indica que la novia es Penélope, el novio es Odiseo, la guapa transeúnte es Circe, Calipso, Nausicáa o las tres a la vez.

3.2. La voz femenina recobrada: Margaret Atwood

Si bien el papel y la imagen de Circe como guía y facilitadora se comienza a recuperar a mediados del s. XX (Hawes, 2017, p. 134) a través de los ensayos de Katherine Anne Porter (1954), solo nos empieza a hablar con su propia voz en la obra de Margaret Atwood *Circe/Mud Poems* (1974). En los poemas de Atwood no solo nos encontramos con la perspectiva de la hechicera, sino que es significativo también que Circe nunca nombre al hombre al que se dirige solo como *you* (House, 2014, p. 88), lo que permite que nos imaginemos un héroe polivalente que podría ser generalizado con facilidad. Atwood le da profundidad a la Circe que nos presenta y crea un mito artificial que destruye desde dentro el mito original: *The artificial myth undermines the original*

⁷¹ Ciertamente que, en este caso, la Circe representada demuestra más sensatez que el propio protagonista, el antihéroe por definición, Homer Simpson.

*myth, revealing that is only a form devoid of history and contingency*⁷² (Leporini, 2015, p. 47). Este cambio de encuadre requiere un trabajo por parte del lector y le obliga a cuestionarse su entendimiento sobre el mito, sobre los roles de género y sobre el maniqueísmo que etiqueta a unos como buenos y a otros como malos. Al tiempo que se reconoce que los mitos tradicionales existen y que no pueden ser obviados porque establecen la relación entre hombres y mujeres, Atwood entiende que los mitos pueden ser alterados y reinterpretados como hace ella en otra de sus obras homéricas, la novela coral *The Penelopiad* (2018), en la que convierte en heroína principal de la historia a la esposa de Odiseo y crea un diálogo polifónico con el coro de sus sirvientas.

3.3. *La Circe autobiográfica: Madeline Miller*

La reciente novela *Circe* de Miller (2018) explora el personaje desde los mimbres de un *best-seller*, que parece estar escrito para ser traspuesto sin demasiada modificación al lenguaje cinematográfico. De hecho, en 2019, antes de que estallase la pandemia de COVID 19, se hablaba de que HBO iba a producir una serie basada en ella. Una virtud de la obra es que ordena cronológicamente la historia basándose en las distintas fuentes antiguas, de manera que podemos seguir los acontecimientos desde el nacimiento de Circe hasta el momento en que forja una amistad con Penélope y abandona su inmortalidad, tras su matrimonio con Telémaco. Su encuentro con Odiseo ocupa también la parte central de la historia, en la que solo dos capítulos de veintisiete (XV-XVII) narran la estancia del héroe en la isla de Eea con Circe. La autora aventura justo en el capítulo anterior a la aparición de Odiseo una explicación al episodio central de la transformación de los hombres en animales. ¿Por qué Circe ejerce su poder de esta manera? ¿Lo hace solo para divertirse o lo hace por venganza? Para introducir el motivo debemos remitirnos al concepto griego de *xenia*, la hospitalidad, que es crucial para la Grecia antigua y que no se entiende sin reciprocidad. Tanto *La Ilíada* como *La Odisea* están cargadas de este concepto, incluso la guerra de Troya se justifica por una violación de la *xenia*, dado que los huéspedes deben mostrar respeto a sus anfitriones, cosa que Paris no hizo cuando huyó con Helena de Esparta, deshonorando así a Menelao. En *La Odisea*, Penélope es la eterna anfitriona y Odiseo es el eterno huésped que, a su llegada a la isla de Circe, debía haber sido recibido con hospitalidad, comida y bebida, ofreciendo a cambio el recuento de sus aventuras y noticias del mundo exterior. Esto es lo que sucede cuando Odiseo llega al palacio del rey de los feacios, Alcínoo. Acogido y agasajado por este, el héroe narra sus aventuras, desde que salió de Troya hasta que su barco se hunde como castigo por haber sacrificado a los toros solares, incluyendo su estancia en Eea con Circe. En la historia de Miller, Circe comienza transformando en cerdos a unos marinos que llegan a su isla y la violentan tras haber sido recibidos con abundante comida y bebida. Al darse cuenta de que no hay hombres en la isla que puedan defenderla, la afrentan e incurren en la ira de la inmortal, que recurre a su magia para transformarlos en cerdos. Así, cada vez que un nuevo barco llega a su isla, la hechicera repite el truco. Es una Circe iracunda y empoderada que se alimenta de ciertas reivindicaciones de índole feminista. Es evidente que, en esa historia, el cerdo representa lo más bajo del ser humano y es una buena alegoría de cómo los hombres se dejan llevar por sus pasiones carnales, pero perpetúa en cierta medida la imagen de una Circe sexualizada y vengativa: *Sorry you*

⁷² El mito artificial socava el mito original, revelando que solo es una forma desprovista de historia y contingencia (Traducción propia).

were caught, I said. Sorry that you thought I was weak, but you were wrong (Miller, 2018, p. 171)⁷³.

4. Modelos de encuadre y reencuadre del mito de Circe

4.1. El triángulo de la victimización: las rivales

En Sociología y en Teoría de la Comunicación, el encuadre o *framing* se entiende como una manipulación de la información que pretende no solo influir *en el fondo* de lo que el público recibe, sino *en la forma* en que lo recibe (Cacciatore, Scheufele e Iyengar, 2016). Una de las técnicas más usadas en *framing* es el filtro de la victimización, creándose un triángulo en el que aparecen en los distintos vértices una víctima, un héroe y un villano (de Bruijn, 2017). En el encuadre tradicional de la Circe alegórica, la diosa es la villana, la víctima es Penélope y el héroe es Odiseo. La rivalidad entre mujeres es propia de la antigüedad clásica como observamos en mitos como el de la disputa entre Afrodita, Hera y Atenea que se salda en el famoso Juicio de Paris y con la justificación mitológica de la Guerra de Troya (Alborch, 2002, p. 25). En *La Odisea*, Circe representa la mujer libre y, por lo tanto, malvada o bruja, frente a la domesticidad típica de Penélope que se limita a esperar el regreso del héroe desde el gineceo sin poder hacer nada más que tejer y destejer el sudario de su suegro, Laertes, para así, dar largas a sus pretendientes. Sin embargo, en la obra de Miller (2018), ambas mujeres no actúan como rivales, sino como compañeras y cómplices. Se produce entonces en la novela de Miller este “desplazamiento de la rivalidad a la complicidad” (*ibid*, p. 16) entre los personajes de Circe y Penélope, que rompe el arquetipo tradicional y nos devuelve a un matriarcado en el que las dos mujeres colaboran, comparten y construyen juntas.

De hecho, al igual que en el epílogo de la obra *Penelopiad* de Atwood (2018), Posadas y Courgeon (2004, p. 72) desarrollan la hipótesis de que la construcción del sistema patriarcal se produjo fundamentalmente a partir de la Edad de Bronce, lo que coincide con la situación de los eventos que relatan los poemas homéricos, en la Época Micénica, datada entre 1500 a. C y 1200 a. C. Cuando Homero escribe sus obras, las leyendas llevan varios siglos siendo transmitidas de manera oral (Mitos y Leyendas, 2012). En ese momento, la centralidad masculina adquiere todo su significado. Las mujeres, al igual que Circe y Penélope en *La Odisea* se convierten en comparsas de los hombres y se ven relegadas a los estereotipos de seductora malvada o de madre y esposa fiel, es decir, solo son representadas de manera maniquea a través de los polos opuestos del bien y del mal. Circe asume su papel en el mundo alegórico de mujer tentadora, como Eva, o de bruja o asociada a rituales demoníacos que la asemejan a Lilith, quedando asociada a la primera de las dos mujeres de Adán, la que era su igual: *...one figure that can be associated to all these features is Lilith. According to the Talmudic tradition, she was Adam's first wife. She considered herself his equal since both of them had been created from dust*⁷⁴. (Leporini, 2015, p. 49)

4.2. La rueda de las relaciones en torno al hombre central

Si transformamos el triángulo de la victimización en un círculo basado en las relaciones entre los personajes, Odiseo estaría en el centro y habría tres mujeres que

⁷³ Siento haberos pillado, les decía. Siento que pensarais que soy débil, pero estabais equivocados”. (Traducción propia)

⁷⁴ ...una figura que puede asociarse a todas estas características es Lilith. Según la tradición talmúdica era la primera esposa de Adán. Se consideraba su igual porque los dos habían sido creados del polvo. (Traducción propia)

desempeñarían un papel fundamental en su historia: Calipso sometería al héroe, Penélope estará sometida a él y Circe sería su igual. Como señala Yarnall, *Hermes intervenes to guide Odysseus to Circe, but to arrange his break away from Calypso*⁷⁵ (1994, p. 22). La misma autora plantea que Penélope y Circe no son rivales, la verdadera rival es Calipso, que representa el ideal femenino inalcanzable, mientras que Circe actúa, al igual que la diosa Atenea, en calidad de mistagoga (*ibid.*, p. 9), revelándole las pistas y dándole los consejos que pondrán al héroe en el camino hacia su legítima esposa. Es curioso, entonces, que Circe haya sido aborrecida durante siglos y descrita como un personaje malévolo, cuando su función en *La Odisea* es beneficiosa y sirve para centrar y orientar a Odiseo, después de que este se haya dejado llevar por su orgullo (*hybris*) y haya atraído sobre él las iras de Poseidón.

En el caso de la revisión del mito de Circe que encontramos en la obra de Margaret Atwood, la intención no es tanto reivindicar el personaje como hacer entender al lector de qué manera los mitos generan arquetipos que nos hacen entender de una determinada forma la sociedad y que generan también las identidades y roles de género. El hecho de que Circe represente a la bruja y la hetaira frente a la fiel y paciente esposa Penélope, al igual que sucede en el caso de otros muchos personajes femeninos, fija comportamientos culturales que encasillan a las mujeres y perpetúan de manera inconsciente (House, 2014, p. 79-80). Los poemas de Atwood nos plantean una relación multifacética entre el hombre y su amante, en la que la tríada villano-víctima-héroe se puede entender de otra manera completamente distinta, la de la mujer libre que quiere liberar al hombre atrapado en un matrimonio convencional e insatisfactorio y se ve ella misma atrapada por la relación.

5. Conclusiones

En nuestra propuesta, un nuevo reencuadre de la alegoría circeana modifica la imagen normalmente representada de la diosa como rival de Penélope y tentación para Odiseo. En la representación homérica original, la relación de Circe con Odiseo evoluciona en la escena de su encuentro. Circe es una potencial amenaza para el héroe porque puede robarle su humanidad, pero Odiseo, que tiene el poder del intelecto y la palabra, consigue evitar el hechizo. A partir de ese momento, el respeto es mutuo y Circe jura que no le hará daño y devuelve a sus hombres a su forma humana. Circe no solo devuelve a la tripulación su humanidad, sino que restaura al héroe psíquica y físicamente. Este juego de transformaciones puede ser interpretado como una purificación, una limpieza después de los horrores de la guerra de Troya que han deshumanizado a los guerreros. El hecho, no obstante, de que Circe solo revierta la transformación cuando se ve forzada por Odiseo apunta más a un despliegue de poder frente al deseo del hombre de someterla:

Only a divinity who felt her powers eroding and under attack, we might speculate, would be driven to act so subtly. The episode may well reflect a time of transition in cultural history: a time when patriarchy was replacing matricentral systems in myth, as it already had in social organization.⁷⁶ (Yarnall, 1994, p. 47)

Circe, en cualquier caso, es un mito híbrido, resultado de la mezcla de diferentes tradiciones anteriores a la época homérica. La conjunción de mitos griegos con

⁷⁵ Hermes interviene para guiar a Odiseo hasta Circe, pero organiza su ruptura con Calipso. (Traducción propia)

⁷⁶ Solo una divinidad que siente que sus poderes están siendo erosionados y amenazados, cabe especular, se vería forzada a actuar con tan poca sutileza. El episodio bien puede reflejar un tiempo de transición en la historia cultural: un tiempo en el que el patriarcado estaba reemplazando el sistema matricentral en los mitos, como ya había sucedido en la organización social. (Traducción propia)

mitologías de Asia Menor nos habla también de un encuentro fructífero y equilibrado entre el Este y el Oeste, entre lo nuevo y lo antiguo, entre la masculinidad y la femineidad (Yarnall, 1994, p. 51).

Odiseo llega a Eea perdido y exhausto y cuando abandona la isla es un hombre nuevo que se ha recuperado física y psicológicamente. No es de extrañar que antes de partir en su viaje, Circe le haga descender al inframundo para buscar al adivino Tiresias y preguntarle por su futuro. Este viaje al Hades donde se encuentra también con sus compañeros muertos en Troya y, especialmente con Aquiles, es un viaje espiritual sin duda provocado por algún bebedizo que contiene una droga psicotrópica. En el fondo, Circe es la hechicera que obra transformaciones y, como tal, su imagen ha sufrido muchas transformaciones a lo largo de la historia para volver, quizás ahora, a su significado original de mediadora y artífice de sanación.

Bibliografía

- ALBORCH, C., *Malas. Rivalidad y complicidad entre mujeres*, Madrid, Santillana Ediciones Generales S. L., 2002.
- ATWOOD, M., *You Are Happy*, Toronto, Oxford University Press, 1974.
- ATWOOD, M., *The Penelopiad*, Edimburgo, Cannongate Books, 2018.
- BRUIJN, H. DE, *The art of framing*, Ámsterdam, Etopia, 2017.
- BUTLER, S., *The authoress of the Odyssey*, 1897, <<https://www.gutenberg.org/files/49324/49324-h/49324-h.htm>> [consultado el 2/06/2021]
- CACCIATORE, M. A., SCHEUFELE, D. A., Y IYENGAR, S. (2016). «The End of Framing as We Know it ... and the Future of Media Effects», *Mass Communication and Society*, 19, 2016, p. 7-23. Retrieved from <<https://pcl.stanford.edu/research/2015/cacciatore-mcs-end-of-framing.pdf>> [consultado el 20/06/2021]
- CARRO CARBAJAL, E. B., «Mujeres, brujas y cine: imágenes femeninas entre la realidad y la ficción», en: M. J. Zamora Calvo (Ed.), *Brujas de cine*, Madrid, Abada Editores, 2016, p 247-262.
- GALINDO ESPARZA, A., *El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española*, 2014, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=96858>> [consultado el 23/05/2021]
- GERMAIN, G., *Genèse de l'Odysée: Le fantastique et le sacré*, París, Presses Universitaires de France, 1954.
- GIBSON, A., *Reading Joyce's Circe*, Ámsterdam, Rodopi, 1994.
- GRAVES, R., *Homer's Daughter*, Chicago, Academy Chicago Publishers, 2005.
- HAWES, G. «Circean Enchantments and the Transformations of Allegory», en: V. Zajko y H. Hoyle (Eds.), *A Handbook to the Reception of Classical Mythology*, Hoboken (NJ), John Wiley & Sons, 2017, p. 123-138.
- HOMERO. *La Odisea*, Madrid, Akal, edición 2007.
- HOUSE, V., *Medea's Chorus. Myth and Women's Poetry Since 1950*, Nueva York, Peter Lang, 2014.
- JOYCE, J., *Ulyses, vol. I y II*, 5ª edición, Barcelona, Bruguera, 1982.
- KAPLAN, M., *The Science of the Magical*, Nueva York, Scribner, 2016.
- LEPORINI, N., «The Transculturation of Mytic Archetypes: Margaret Atwood's Circe», *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, 7, 2015, p. 37-55.
- MILLER, M., *Circe*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2018.

- MITOS Y LEYENDAS (2012). *¿Cuándo escribió Homero 'La Odisea' y 'La Iliada'?* <<https://www.rtve.es/television/20121019/cuando-escribio-homero-odisea-iliada/571073.shtml>> [consultado el 30/06/2021]
- PORTER, K. A., *A Defense of Circe*, San Diego (CA), Harcourt Brace, 1954.
- POSADAS, C. Y COURGEON, S. *A la sombra de Lilith. En busca de la igualdad perdida*, Barcelona, Planeta, 2004.
- SALVADOR VENTURA, F., «Las brujas de la mitología griega en el cine: las representaciones de la maga Circe», en M. J. Zamora Calvo (Ed.), *Brujas de cine*, Madrid, Abada Editores, 2016, p 11-29.
- YARNALL, J., *Transformations of Circe. The History of an Enchantress*, Urbana y Chicago (IL), University of Illinois Press, 1994.