

## HUMANIZACIÓN E IRONÍA DE CIRCE EN EL RELATO DE LOURDES ORTIZ

MIGUEL GÓMEZ JIMÉNEZ  
Madrid

La novelista Lourdes Ortiz es una de las escritoras más consolidadas de la literatura española en la segunda mitad del siglo XX<sup>1</sup>. Además, la investigadora Pilar Nieva<sup>2</sup> sitúa a la narradora dentro de las creadoras del período de la Transición española que llevan a cabo reinterpretaciones de modelos femeninos de conducta. Modelos que, en algunos casos, nos remiten a mujeres de la Antigüedad Clásica, como las que Homero crea en la *Odisea*, con el objeto de cuestionar y reelaborar las imágenes transmitidas por la tradición occidental. Es el caso de Montserrat Roig, Esther Tusquets, Carme Riera, Nuria Amat, Concha Alós o Ángela Vallvey. Esta voluntad de cambio pretende ampliar las imágenes vigentes de los estereotipos convencionales de género de un colectivo social. Entre el corpus de obras que Ortiz dedica al mito se encuentran los relatos incluidos en *Los motivos de Circe* con personajes homéricos y bíblicos de los que forma parte el de Circe. Asimismo, en el ámbito teatral la autora ha llevado a escena figuras mitológicas como Penteo, Fedra o Electra. Este tratamiento del

---

<sup>1</sup> A. A. Ena Bordonada, «Historia, cultura y actualidad testimonial en la obra de Lourdes Ortiz», en J. Escribano Hernández, J. Herrera Navarro, J. Huerta Calvo, E. Peral Vega y H. Urzáiz Tortajada (eds.), *Paso Honroso. Homenaje al Profesor Amancio Labandeira*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2010, págs. 417-434.

<sup>2</sup> P. Nieva de la Paz, *Narradoras españolas en la Transición política*, Fundamentos, Madrid, 2004, págs. 40-55.

mito lo comparten otras narradoras europeas de la segunda mitad del siglo XX<sup>3</sup>. Uno de los ejemplos más ilustrativos es el de la novelista Christa Wolf y su obra *Cassandra*, en la que presta gran importancia al mundo de lo onírico, espacio donde interaccionan dioses y hombres.

Parece, por tanto, que las escritoras retoman algunos de los motivos conocidos de la tradición literaria con el objetivo de aclarar y rectificar el silencio previo y, en consecuencia, modificar la percepción que de los mitos de mujer se ha mantenido hasta nuestros días. Según el ensayo de Laura Freixas, uno de los rasgos recurrentes de las creadoras contemporáneas es el de la: «Reinterpretación de arquetipos y mitos femeninos [...] personajes de la mitología o la literatura griega»<sup>4</sup>. En realidad, el mito es el trasfondo con el que se evidencian los comportamientos y los pensamientos de las mujeres actuales desde la proyección de las relaciones con los héroes clásicos. Para ello, se trata a los personajes homéricos establecidos como arquetipos de conducta para después parodiar sus gestos nobles y heroicos mezclados con muestras de la mezquindad del ser humano. Ya no estamos en presencia de héroes, sino de hombres y mujeres.

Por otro lado, Alicia Giralt encuadra a la novelista dentro del marco de la posmodernidad. Destaca sus trabajos por la mirada irónica hacia los metadisursos: «En sus textos no existe una verdad única en la que puedan creer los personajes, sino que lo más característico es la angustia en que éstos viven»<sup>5</sup>. Este hecho se pone de manifiesto en los relatos, pues el desarrollo y el desenlace de los argumentos carecen de solución alguna para los personajes de la épica de Homero, inmersos en el desasosiego existencial producido por la mirada hacia el pasado, tan arraigado en la costumbre, y su reflejo en la actualidad. Es decir, Ortiz emplaza a Circe en el cruce entre la cultura canónica representada en el texto homérico y la realidad más actual.

También, Nuria Morgado, en su edición de los relatos de Ortiz, interpreta estas reescrituras como ejemplo de una tendencia posmoderna en la cultura contemporánea: «La sensibilidad posmoderna que se refleja en sus obras ofrece una perspectiva alternativa que manifiesta la ausencia de un conocimiento objetivo ante múltiples puntos de vista bajo los que se puede observar la realidad»<sup>6</sup>. En esta línea se sitúan las recreaciones de la autora, que se aleja de los discursos unitarios basados en la creencia de una única visión establecida a largo de la historia. Los personajes femeninos han sido presentados con frecuencia desde la perspectiva masculina maniqueísta de mujer rebelde, amenaza o peligro constante para el otro sexo, o de mujer sumisa sometida al hombre. Circe obedece a estos patrones de comportamiento arcaico y opuesto, que Ortiz extrae

<sup>3</sup> B. Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Anthropos, Barcelona, 1994, págs. 140 y sigs.

<sup>4</sup> L. Freixas, *Literatura y mujeres*, Destino, Barcelona, 2000, pág. 154.

<sup>5</sup> A. Giralt, *Innovaciones y tradiciones en la novelística de Lourdes Ortiz*, Pliegos, Madrid, 2001, pág. 22.

<sup>6</sup> N. Morgado, *Voces de mujer. Los motivos de Circe, 1991*, Iberoamericana editorial Veruert/Cátedra Miguel Delibes, Madrid/Valladolid, 2007, pág. 21.

del material colectivo para aportar una imagen renovada. La autora propone una óptica alejada de cualquier propósito totalizador sobre el mismo objeto de representación. De esta forma actualiza el mito, que adquiere una dimensión heterogénea y más humana, acorde a los propósitos posmodernos que buscan desestabilizar la tradición normativa.

En este trabajo pretendo estudiar en profundidad el tratamiento literario que recibe la figura mitológica de Circe. Se prestará especial atención al empleo de la parodia con la que Ortiz refuerza su mirada ecléctica y distanciada de cualquier postura previamente definida, que constituye, a mi juicio, un paso previo a la reflexión acerca del tratamiento cultural asignado al personaje objeto del relato.

### Humanización de Circe<sup>7</sup>

El argumento cuenta la llegada de Ulises y sus hombres a la isla de Circe<sup>8</sup> sucedido en el canto X de la *Odisea*. En general, se mantiene el esquema del

<sup>7</sup> Las citas extraídas del texto homérico proceden de la *Odisea* traducida por José Manuel Pabón con introducción de Manuel Fernández-Galiano, en la primera edición de la editorial Gredos de 1978, y segunda reimpresión en el año 1993. Asimismo, las citas del relato «Circe», objeto del estudio comparativo, pertenecen a la segunda edición de *Los motivos de Circe. Yúdita*, de la narradora Lourdes Ortiz (edición, introducción y notas de F. González Santamera, Castalia, Madrid, 1991).

<sup>8</sup> Son múltiples los testimonios que ofrecen las fuentes clásicas acerca de la genealogía de Circe. Así, Homero en la *Odisea*: «Y llegamos a Eea, la isla habitada por Circe [...] Es hermana de Eetes [...] uno y otro nacieron del Sol que da luz a los hombres y su madre fue Persa, engendrada a su vez del Océano» (X, vv. 135-139). Hesíodo en *Teogonía*: «Circe, hija del Hiperónida Helio, en abrazo con el intrépido Odiseo, concibió a Agrio y al intachable y poderoso Latino; también parió a Telégono por mediación de la dorada Afrodita. Éstos, muy lejos, al fondo de las islas sagradas, reinaban sobre los célebres Tirrenos» (v. 1012). También en *Teogonía*: «Con el incansable Helios, la ilustre Oceánide Perseis tuvo a Circe y al rey Eetes» (v. 957). Además, en *Fragments espurios*: «También tú, hija de Helios, Circe de muchos fármacos...» (302, 15). La genealogía de la diosa aportada por Higino aparece diseminada en varias de sus *Fábulas*: «De Sol y de Perse: Circe, Pasífae, Eetes, Perses» (Prefacio, 36). También en *Fáb. CLVI*: «De Pérside, hija de Océano, Circe y Pasífae», y, por último, en *Fáb. CXXV*: «Y ella misma yació con Ulises, de quien tuvo dos hijos, Nausitoo y Telégono» Además, Higino añade detalles de su stirpe en *Fáb. CXXVII*: «Por consejo de la misma Minerva, Telégono y Telémaco tomaron por esposas a Penélope y Circe respectivamente. De Circe y de Telémaco nació Latino, que dio su nombre a la lengua latina. De Penélope y de Telégono nació Ítalo, que dio su nombre Italia». Apolodoro, en su *Biblioteca*, ubica a Circe en la Cólquide donde reinaba: «Eetes, hijo de Helios y Perseide, y hermano de Circe y Pasífae» (I, 9). Más adelante añade a Perses como hermano de Circe: «Medea marchó a la Cólquide sin darse a conocer, y al saber que Eetes había sido depuesto por el hermano de éste, Perses, lo mató y lo devolvió el reino a su padre» (I, 24). En general, la tendencia es a situar a Circe en el linaje del dios solar Helios unido a la oceánide Perses o Perseide. García Gual en «El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria», explica que: «Según la mitología, la esposa de Helios se llama Perse (La destructora), sobrenombre de Hécate, diosa de las tinieblas y de la magia nocturna, relacionada con la luna fatídica y los muertos. Perse es también Perséfone, esposa de Hades» (véase la conferencia emitida en la Sociedad Española de Estudios Clásicos, 5 mayo, 1970, pág. 91). De ahí, quizás, su carácter biunívoco al participar de las cualidades de sus ascendientes, de Helios el sol, la vida y los ciclos naturales, por un lado, y, por otro, de Hécate, del reino del océano, la muerte y el más allá.

episodio homérico. Los héroes desembarcan en la isla y la diosa los recibe en su palacio, donde tiene lugar la transformación de los hombres en cerdos y el encuentro amoroso con Ulises transcurrido durante un año.

El momento de cruzar el umbral de los dominios de Circe implica adentrarse en la esfera de lo sobrenatural, el mundo de la hechicería, las pócimas y la metamorfosis de hombres en animales. Gracias a su ayuda Ulises culmina la etapa previa del viaje al inframundo. Su extraordinaria influencia adquiere vital importancia en las indicaciones precisas para culminar los rituales favoreciendo, además, los vientos con los que navega Ulises rumbo al encuentro de Tiresias y de las almas de héroes y heroínas muertos. En especial, con el espíritu de Agamenón, quien le advierte del peligro sufrido ante su esposa Clitemnestra, instigadora de su asesinato, y hace extensible su temor a todas las mujeres. En definitiva, Circe interviene de manera sustancial en el devenir de la travesía de Ulises en su retorno a Ítaca.

Por otro lado, la diosa Circe de la *Odisea* vive alejada de la sociedad en una región compartida por otros seres ajenos al mundo civilizado al que pertenece el rey itacense. Existe, pues, un espacio en el océano ocupado por personajes de naturaleza sobrehumana con cualidades extraordinarias y formas de vida social extrañas que constituyen un cosmos alejado de la concepción del mundo griego. Es el caso de la diosa marina Calipso, las comunidades de cicones, lotófagos, cíclopes, lestrigones, cimerios, feacios y las sirenas. En este sentido, el espacio marítimo se convierte en un lugar fronterizo donde cabe lo misterioso y lo sobrenatural, lo humano y lo divino, en cuya geografía acontece el encuentro entre Ulises y Circe<sup>9</sup>.

No obstante, la narradora elabora un personaje desnudo de atributos divinales y hechiceros mediante un proceso de humanización con el que construye la

---

<sup>9</sup> Los textos clásicos aportan varias localizaciones. Así, Virgilio en la *Eneida* sitúa a Eneas al tratar de: «[...] bordear los lagos infernales y la isla de Circe, la de Cólquida» (III, v. 386). La región originaria y cuna de Circe se encontraría hacia oriente. Según los datos de Graves, la morada de Helios, padre de Circe, se hallaría en «[...] un palacio magnífico en el lejano Oriente, cerca de la Cólquide...» (*Los mitos griegos*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, pág. 42, a) área próxima a las orillas orientales del Mar Negro. Cabe la posibilidad, por tanto, de que los dominios de Circe se hallaran en esta región al sur de Asia Menor por motivos de linaje. Sin embargo, se observa un alejamiento de su tierra natal. Así, siguiendo la épica virgiliana Circe se encuentra en el «[...] río Tíber, la sagrada ribera del Numico» (VII, v. 797) geografía, en este caso, más al oeste y mediterránea. Por otro lado, Hesíodo (*op. cit.*, vv. 1011-1016), emplaza a Circe en tierras occidentales de la zona del mar Tirreno; además, la hace madre, con Ulises, de Agrio, Latino y Telégono, los que en palabras del poeta: «[...] gobernaban sobre los muy ilustres Tirrenos». Mayor precisión aporta otro testimonio de carácter histórico que halla el dominio de la diosa en la región del Lacio. Dionisio de Halicarnaso, en *Historia de Roma*, explica las circunstancias militares que rodearon las fundaciones de Signia y Circeyos por Tarquino que «[...] fundó también dos ciudades [...] Circeyos, [...] porque el lugar estaba ventajosamente situado con respecto a la llanura pomptina, la mayor de todas las llanuras del territorio latino, y con respecto al mar que la baña, pues se trata de un promontorio bastante elevado, semejante a una península, situado sobre el mar Tirreno, donde una tradición cuenta que vivió Circe, la hija del Sol» (IV, 63).

psicología interior de una mujer enamorada. Desaparece el brebaje elaborado para hechizar a los marineros; la hierba *moly*, proporcionada por Hermes para neutralizar los efectos de la pócima; el telar con el que parece tejer los hilos del destino y el licor del olvido, que impide la vuelta de los héroes a su hogar. A su vez, Circe carece de fórmulas mágicas con las que subyugar a Ulises con sus poderes porque el embrujo es sustituido por el amor verdadero. Todo ello con la intención de desvelar los sentimientos de Circe, desprendida esta vez de sus condiciones sobrenaturales.

Pues bien, Ortiz desarrolla los hechos profundizando en la complejidad humana desde el recuerdo y la memoria, con las que trata de llenar el vacío y el silencio asignado al personaje femenino. Para ello, modifica el escenario por completo, aunque la diosa mantiene su condición de aislamiento puesto que continúa habitando la isla en soledad. Los componentes que forman el espacio geográfico se transforman en metáforas de la relación amorosa anhelada del pasado. Así, la perspectiva prodigiosa desarrollada en la *Odisea* se ve desplazada al *topos* de las *Bucólicas* de Virgilio<sup>10</sup>. La autora recoge elementos característicos de la poesía pastoril para emplazar a la maga en un ambiente diferente: los motivos vegetales y, en especial, el tópico *arbore sub quadam*; la corriente de agua o fuente; la música y el canto de las cigarras<sup>11</sup>.

Así, el entorno donde Circe espera la llegada de los marineros es una «[...] solitaria isla cubierta de encinares»<sup>12</sup>, lugar donde en soledad aguarda arrullada «[...] por el canto monótono de las cigarras»<sup>13</sup>, y «[...] el sonido amodorrado de las chicharras»<sup>14</sup>. Otro elemento bucólico más es la melodía que surge de los instrumentos musicales. Estos utensilios pastoriles se emplean bien con su función acústica propia, en el caso de la cítara: «Noches enteras, sentados bajo las higueras, bebiendo vino rojo, oyendo el tañer de la cítara»<sup>15</sup>; o bien, mediante la metáfora con la que se desplaza el uso musical del camarillo a símil de las doncellas: «ligeras como la nota más aguda y penetrante del caramillo»<sup>16</sup>. Asimismo, el componente acuoso también está presente en torno a las siervas que rodean a la maga: «[...] se bañan en la fuente»<sup>17</sup>, elemento líquido con el que se completa el dibujo de la campiña bucólica.

<sup>10</sup> Los personajes homéricos ya se encuentran en la *Bucólica* III, donde el pastor Damón canta en tono elegíaco el amor por Nise, no correspondido, y recuerda el conjuro amoroso de Circe a Ulises como medio para devolverle el amor: «[...] por conjuros transformó Circe a los compañeros de Ulises» (vv. 70-72).

<sup>11</sup> V. Cristóbal, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Universidad Complutense de Madrid, 1980, pág. 15.

<sup>12</sup> L. Ortiz, *op. cit.*, pág. 61.

<sup>13</sup> L. Ortiz, *loc. cit.*

<sup>14</sup> *Loc. cit.*, pág. 72.

<sup>15</sup> *Loc. cit.*, pág. 66.

<sup>16</sup> *Loc. cit.*, pág. 60.

<sup>17</sup> *Loc. cit.*, pág. 64.

A su vez, las sirvientas del relato sirven de pretexto para insertar material homérico tras al encuentro amoroso, instante en que las doncellas preparan el banquete en honor a la hospitalidad: «mesas argénteas, [...] canastillos de oro, lienzos y tapetes de púrpura, áureas copas, cráteras de bronce y un amable fuego siempre encendido bajo el trípode de metal»<sup>18</sup>. Se recuperan epítetos y expresiones que son eco del Canto x de la *Odisea*:

Mientras una tendía por los troncos los bellos tapetes/recubriendo de púrpura el lienzo que echaba primero/la segunda ponía por delante las mesas de plata/y dejaba los áureos cestillos encima; otra de ellas,/tras mezclar en argénteo vasija suavísimo vino/con sabores de miel, colocaba las copas de oro;/con el agua la cuarta venía, la echó en gran caldera/y encendió vivo fuego debajo del trípode<sup>19</sup>.

Otros ingredientes pastoriles se suman a la descripción del ambiente virgiliano, tales como las hayas, las encinas o el cornejo como motivos vegetales del paraje amoroso virgiliano. Sin embargo, el juego de elementos amatorios confiere un sentido connotativo pleno de subjetividad en la descripción de los marineros: «Bellotas, fabucos y el fruto del cornejo comen ellos ahora»<sup>20</sup>. El fruto del hayedo se convierte en alimento de pira. Con el empleo de la sátira se consigue parodiar la conducta de los hombres transformados en cerdos que satisfacen sus instintos hedonistas. La imagen de los héroes guerreros queda reducida a la de burdos animales de bellota<sup>21</sup>.

Por otro lado, los navegantes de la *Odisea* muestran su sorpresa e incertidumbre al llegar a los aposentos de Circe: «Ahí dentro alguien hay que canta y que teje en un amplio telar [...], sea diosa o mujer»<sup>22</sup>. El telar se convierte en

<sup>18</sup> *Loc. cit.*, pág. 60.

<sup>19</sup> Homero, *Odisea* (introd. M. Fernández-Galiano, trad. M. Pabón), 1993, vv. 352-359.

<sup>20</sup> L. Ortiz, *op. cit.*, pág. 63.

<sup>21</sup> Momento sarcástico que recuerda el tono irónico del poema de Juan Antonio Olmedo «Arrepentido Ulises» en *Secreto juego* (1992), composición en la que Ulises, en primera instancia, pide a Circe que levante el hechizo de sus hombres y que les devuelva su figura humana: «Creyéndoles humanos privados de su imagen/te rogué que les dieras su primitiva forma». Sin embargo, se arrepiente cuando aflora la verdadera esencia primitiva de sus hombres y solicita a la bruja que mantenga la forma de animal, más acorde a su comportamiento natural: «Devuélveles, oh Circe, sus figuras de cerdo».

<sup>22</sup> Homero, *op. cit.*, X, vv. 226-228. En este pasaje épico, quizás confluyan mito y realidad en torno al hilo. La configuración social griega reserva a la mujer un lugar específico dentro de una jerarquía delimitada a la labor y al mantenimiento del núcleo familiar. La ocupación en torno al telar se convierte en un símbolo de la conservación de la tradición y, en especial, de los antepasados. Según Buxton: «Las mujeres tenían deberes especiales con los muertos, particularmente si tenían parentesco con ellos», *El imaginario griego* (trad. C. Palma, Cambridge, Madrid, 2000, pág. 118). Tanto es así que la preparación del difunto y los rituales funerarios eran de su responsabilidad. De manera que desempeñaban un papel importante previo al paso del fallecido al Más Allá. En realidad, la estancia de Ulises en el palacio de Circe es la etapa previa a su viaje al inframundo.

instrumento indispensable, como ocurre con el sudario que Penélope prepara para Laertes. En el poema épico, Circe desempeña un papel de protagonista en la etapa previa a la bajada de Ulises a la región de los muertos. El viaje implica cruzar la barrera de lo real a lo sobrenatural. Con ese tránsito el hombre pretende un conocimiento del otro mundo mediante el que humaniza la muerte incorporándola culturalmente al subconsciente colectivo de un grupo social. La experiencia, acometida por un individuo, se transmite a la comunidad. El éxito del retorno se considera una forma de superación del viaje al Más Allá, que culmina con la integración de los difuntos desde el ámbito de la naturaleza y sus ciclos naturales a la esfera humana<sup>23</sup>.

No obstante, en la narración se desvincula a Circe de todo aspecto relativo al espacio de lo divino y lo sagrado para potenciar su lado humano rico en matices. Se pretende indagar en la psicología del personaje y hacer aflorar sus instintos, en lugar de contar una historia con principio y final. Para ello, la narradora emplea una estructura narrativa circular con la que condensar las sensaciones y las emociones, a las que se da mayor importancia. Así lo indica la propia autora en entrevista concedida a *Ínsula*: «Eros significa el presente, lo que se quiere conservar, las sensaciones. Tánatos es lo que se va, el tiempo»<sup>24</sup>. Esto explica las constantes evocaciones al pasado en forma de *flash-backs* continuos que rompen con la linealidad. En este sentido, el comienzo finaliza con el mismo suceso: la eterna llegada de los marineros a las costas de su isla. Incluso, enfatiza el hecho con el uso del símil lleno de ironía: «Como cerdos...», empleado para describir su presencia, con el que inicia y concluye el relato. Este empleo cíclico estructural del tiempo anula el desarrollo lineal, como así lo evidencian los mismos pensamientos de Circe, quien anhela con nostalgia la memoria pasada: «Era el tiempo verdadero, el no-tiempo, el lugar del goce»<sup>25</sup>.

Además, el hecho de hacer coincidir principio y término con el mismo recurso obedece a motivos estructurales y también a cuestiones de significación. El inicio de la novela retoma la imagen de la transformación de los héroes, acontecimiento que ha pasado al catálogo de imágenes colectivo. Los poderes que Circe despliega en la épica subyugan a los hombres de Ulises, a los que mantiene en cuerpo de animal durante nueve meses con la ayuda de brebajes, momento en el que la maga los devuelve a su estado natural. En cambio, el final se aleja de la imagen clásica puesto que la metamorfosis adquiere un significado bien distinto.

Es decir, se produce un desfase semántico entre las dos franjas temporales en las que se desarrolla el relato<sup>26</sup>. La conversión en animales adquiere un

<sup>23</sup> Véase el capítulo dedicado a «Circe», en P. Choza Armenta y J. Choza Armenta, *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*, Ariel, Barcelona, 1996.

<sup>24</sup> Véase G. Morales Villena, «Entrevista con Lourdes Ortiz», *Ínsula*, nº 479, 1986, pág. 10.

<sup>25</sup> L. Ortiz, *op. cit.*, pág. 72.

<sup>26</sup> M. C. Lanieri, «El mito de Circe en la narrativa italiana e hispánica contemporánea», en M. Arriaga Flórez, A. Cruzado Rodríguez, J. M. Estévez Sad, K. Torres Calzada (eds.), *Escritoras y pensadoras europeas*, ArCibel, Sevilla, 2007, pág. 377.

sentido alegórico y sarcástico del comportamiento humano porque la voluntad de los héroes queda en entredicho tras la versión actualizada transmitida por el relato. Así, los componentes de la expedición uliseica de la *Odisea* manifiestan su asombro ante el umbral del palacio de la diosa: «Asustada, no obstante, mi gente miraba a las fieras y acogiéndose al umbral de la diosa de hermosos cabellos»<sup>27</sup>. La entrada al interior de las habitaciones de la hechicera, descrito en el relato, constituye un espacio físico y limítrofe entre lo humano y lo sobrenatural; una línea de separación del comportamiento psicológico a partir de la que empiezan a ser perceptibles los efectos de la transformación de los hombres en seres mezquinos y ridiculizados: «Antes de que penetren en el umbral conoce ya esas sonrisas avarientas, esos labios glotonos...»<sup>28</sup>.

### Los héroes parodiados

Por otro lado, y también mediante la circularidad como andamiaje narrativo, la autora consigue con ironía el distanciamiento respecto del texto épico. Los sucesos prodigiosos de los héroes pierden el halo maravilloso al convertirse en actos iterativos. Para Boitani, según analiza en *La Sombra de Ulises*, este efecto se consigue mediante la parodia temática pero también con la estructural: «Poco a poco, la ironía se nos va revelando en su vertiente existencial y ontológica»<sup>29</sup>. Así, la muestra más explícita de esta actitud se halla en los *Cuadernos* de Paul Valéry, obra en que el narrador describe la conciencia metafísica desde el interior de Ulises:

«Los encantamientos, los obstáculos, los hechizos adversos, los peligros todo se le apareció bajo especie de memez del universo y los dioses. [...] Además, todo esto se ha hecho ya cien mil veces —basta— basta— no abuséis de mis facultades»<sup>30</sup>.

Esto ocurre en la reescritura del mito cuando, con el uso del presente habitual, se alude a la constante y eterna llegada de los marineros: «[...] pero siempre es lo mismo: ellos abandonan las barcas y avanzan hacia el palacio»<sup>31</sup>; y también en el instante de su transformación en cerdos, seres sometidos por su propia falta de voluntad: «Y así será una vez más sin que ella Circe pueda hacer nada por impedirlo»<sup>32</sup>. En consecuencia, la ironía rompe con la lógica del mito y el sentido de lo heroico.

<sup>27</sup> Homero, *op. cit.*, X, vs. 219-220.

<sup>28</sup> L. Ortiz, *op. cit.*, pág. 59.

<sup>29</sup> P. Boitani, *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental* (trad. de B. Moreno Carrillo), Península, Barcelona, 2001, pág. 164.

<sup>30</sup> P. Boitani, *loc. cit.*

<sup>31</sup> L. Ortiz, *op. cit.*, pág. 61.

<sup>32</sup> L. Ortiz, *loc. cit.*, pág. 63.



Las hazañas de los superhombres pasan a un segundo plano pues la importancia y el centro de atención se traslada a las sensaciones interiores de Circe. De esta forma, Circe se aproxima a la visión que del héroe proponen otras narradoras europeas como Christa Wolf en *Cassandra*, reelaboración del mito en la que Eneas escucha los reproches de la hija de Príamo: «No puedo amar a un héroe. No quiero presenciar tu transformación en estatua»<sup>33</sup>. A su vez, la estructura circular detiene el ritmo de la acción dejando paso a la subjetividad, que constituye el hilo conductor con el que se revela el auténtico sentir del personaje atrapado en el tiempo y en el recuerdo. Rememorar el pasado constituye una forma de escape, un oasis de liberación del hastío presente y recurrente. Este acontecimiento establece un cambio respecto de la mirada masculina y del arquetipo tradicional.

Por otro lado, Ortiz elige una figura mítica femenina vilipendiada por la tradición. Pero, en lugar de caracterizarla con un papel secundario, según el modo en que es percibido de forma mayoritaria, ocupa el lugar de personaje protagonista. De esta forma, el centro de atención se desplaza a Circe, que se convierte en la entidad nuclear sobre la que gira el argumento. Alicia Redondo, en su trabajo *Mujeres y narrativa*, considera que el cambio de punto de vista crea el objeto, hecho que implica un proceso de descentramiento que lleva a la aceptación de 'lo otro'. Añade que este desplazamiento ha supuesto un giro copernicano en los últimos tiempos, y así explica que:

[...] la clave epistemológica del progreso humano ha sido el desarrollo de la difícil y paulatina aceptación de lo otro, tanto como ser humano, como aquello que es diferente a lo establecido como norma aceptada<sup>34</sup>.

Asimismo, Circe pertenece al texto épico, que es sustrato de la cultura canónica dominante, aunque su imagen se ha transmitido habitualmente como motivo marginal silenciado y a la sombra de la figura masculina.

Sin embargo, la Circe de Ortiz dispone de un discurso propio irónico y alejado de lo mítico, lo que le permite ocupar un lugar de privilegio a la altura del héroe Ulises. Su voz, dotada de grandes dosis de parodia, desafía a la tradición clásica y acorta la distancia entre la 'high' y 'low culture' de la modernidad. Mediante esta caracterización la autora subvierte el patrón tradicional del mito, que recibe un tratamiento más próximo a la posmodernidad<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> C. Wolf, *Cassandra* (trad. de M. Sáenz), Círculo de Lectores, Barcelona, 1987, pág. 147.

<sup>34</sup> A. Redondo, *Mujeres y narrativa*, Siglo XXI, Madrid, 2009, pág. 1.

<sup>35</sup> Véase el artículo de A. Sánchez, «Re-discovering History in Lourdes Ortiz's Urraca», donde se analiza la novela desde la perspectiva posmoderna de Linda Hutcheon como espacio de integración donde coexisten las manifestaciones culturales más populares con el entorno novelesco del personaje: «Urraca becomes a heterogeneous space, legends and chronicles, pointing to a postmodern eclecticism in which "high" and "low" cultural forms are finally integrated» (*BHS*, 84, 2007, pág. 182). Véase también, R. V. Cornejo-Parriego, «Mitología, representación e identidad en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets», en *Alec*, 20, 1995, 47-63, pág. 50, donde se plantea el análisis de los mitos desde la misma mirada integradora.

Asimismo, según Lyotard, en la *Condición posmoderna*, afirma que el relato, como forma de transmitir las reglas pragmáticas que constituyen el lazo social, adquiere un valor especulativo. La época posmoderna por él descrita está dominada por la inestabilidad, tiende hacia lo paradójico y al contra-ejemplo<sup>36</sup>. En consecuencia, se discute el valor dominante y legitimador de los textos canónicos donde acontecen los mitos.

Por otro lado, la capacidad psicológica atribuida a Circe permite que la hechicera sea capaz de proyectar una mirada incisiva y mordaz sobre los personajes odiseicos. Muestra de su profundidad intelectual es el empleo de adjetivos valorativos cargados de subjetividad cuando se trata de describir los rasgos físicos de los marineros, pero sobre todo el lado tosco y rudo de su comportamiento: «Esa mirada torcida, agria, los ojillos turbios por una lujuria siempre insatisfecha»<sup>37</sup>. Sus pensamientos socavan la imagen heroica, lo que supone la pérdida del lugar privilegiado hasta al momento. La materia mítica se neutraliza y, por ello, los héroes pierden su decoro y dignidad porque sucumben ante los placeres mundanos. Lejos queda la osadía y el ardor guerrero, la *areté*, pues reciben el tratamiento de: «[...] héroes cenicientos de mil guerras, siempre insensatos, ofuscados con su propia desdicha [...] trastornados por Marte»<sup>38</sup>. El tratamiento irónico de lo heroico proporciona a la autora la distancia necesaria para subvertir el componente mítico y retar con ello a la tradición<sup>39</sup>.

El relato también recupera el episodio de la metamorfosis de los héroes, quienes después de disfrutar del vino y las doncellas se describen como «[...] embrutecidos como puercos que meten su hocicos en el lodo y gruñen»<sup>40</sup>. En cambio, la mutación no obedece a ningún brebaje misterioso, por el contrario, es la metáfora, de tono sarcástico, la que actúa de catalizador en la transformación. La diosa, en esta ocasión mujer de carne y hueso, carece del remedio para devolver a los hombres su integridad perdida. A este respecto, tras el poema homérico, en el que Circe es diosa y bruja, la tradición posterior ha elaborado una imagen de mujer fatal capaz de doblegar la voluntad del hombre con sus encantos y hechizos. Ejemplo de ello son las epístolas de Horacio:

<sup>36</sup> J.-F. Lyotard, *Condición postmoderna* (trad. de M. Antolín Rato), Cátedra, Madrid, 2008, pág. 99.

<sup>37</sup> L. Ortiz, *op. cit.*, pág. 59.

<sup>38</sup> L. Ortiz, *loc. cit.*, pág. 62.

<sup>39</sup> Algo parecido ocurre con el poema «Circe esgrime un argumento» de la poetisa española Silvia Ungidos (1997), en el que Circe suplica a Ulises que no huya con Penélope y que permanezca en su isla: «Ulises quédate: sé un cerdo». También en «Circe/Mud poem» de Margaret Atwood, Circe se convierte en 'mujer de barro' destinada a la explotación sexual, que se dirige a Ulises con estos reproches: «Aren't you tired of killing/those whose deaths have been predicted/and who are therefore dead already?/Aren't you tired of wanting to live forever?» (poema incluido en E. Showalter, ed., *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, Virago Press, London, 1986, pág. 322).

<sup>40</sup> L. Ortiz, *op. cit.*, pág. 63.

Por el contrario, como ejemplo útil de los que pueden la virtud y la sensatez, Homero nos propuso a Ulises [...]. Conoce el canto de las Sirenas y los brebajes de Circe; de haberlos bebido, insensato y ávido, como sus compañeros, hubiera caído, deforme y bruto, bajo el yugo de aquella ramera, y vivido en forma de perro inmundado o puerca que gusta del fango<sup>41</sup>.

Horacio emplea a los personajes homéricos como argumento con el que establecer un conflicto alegórico moralizador que enfrenta el espíritu estoico de Ulises a la tentación personificada en Circe. De igual modo, los compendios mitográficos medievales y renacentistas continúan esta corriente moralizante que relaciona el mito con la doctrina cristiana. En este sentido, adquieren relevancia las compilaciones hispanas de Pérez de Moya en su *Filosofía secreta* o *El teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria. Pérez de Moya interpreta a Circe con un sentido moral: «Circe es aquella pasión natural que llaman amor deshonesto, que las más veces transforma a los más sabios, y de mayor juicio en animales fierísimos»<sup>42</sup>. Circe no transforma a los héroes, sino que los somete a su voluntad con su: «[...] fierísima pasión. Y porque el que mucho se deleita de holgarse con las comunes y sucias mujeres, es comparado al puerco»<sup>43</sup>. Se asignan a Circe, además, los valores más propios de la naturaleza frente a los de la razón, que es la seña de identidad de Ulises: «Por Ulises se entiende la parte de nuestra ánima que participa de la razón, Circe es la naturaleza»<sup>44</sup>. Estas actitudes se reflejan también en la alegoría de Milton, en su *masque Comus*, donde: «[...] la victoria de Ulises sobre los encantos de Circe representa el triunfo de la virtud sobre la sensualidad»<sup>45</sup>. Baltasar de Vitoria la califica de: «Ramera muy perdida, de malos hechos, y de mala vida»<sup>46</sup>. Pues bien, la importancia de las mitografías resulta relevante no sólo por la valiosa acumulación de fuentes, sino por la influencia en composiciones posteriores. Es el caso, por ejemplo, del auto sacramental *Los encantos de la culpa* de Calderón o su comedia *El mayor encanto amor*. En esta comedia los personajes alegóricos de Virtud y Circe entablan un conflicto por el amor de Ulises, que promete apartarse de los vicios y marcharse de la isla. En definitiva, se observa en la figura de Circe la pérdida paulatina de las propiedades del personaje homérico y la adquisición de atributos que conforman un arquetipo cultural. Esta imagen derivará en la idea comúnmente aceptada de

<sup>41</sup> *Sátiras, Epístolas, Arte Poética* (introducción, traducción y notas J. L. Moralejo), Gredos, Madrid, 2008, I, 2, 17, 26.

<sup>42</sup> J. Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, III, XLVI, editado en Casa de Francisco Sánchez, Madrid, 1585, pág. 235.

<sup>43</sup> J. Pérez de Moya, *loc. cit.*, pág. 236.

<sup>44</sup> *Loc. cit.*

<sup>45</sup> W. Gordon Chapman, «Las comedias mitológicas de Calderón», *Revista de Literatura*, tomo 5, núms. 9-10, 1954, pág. 56.

<sup>46</sup> Baltasar de Vitoria, *El teatro de los dioses de la gentilidad*, Primera Parte, IV, XXIV, Imprenta de J. P. Martí, Barcelona, 1702, pág. 638.

mujer, seductora y tentadora, de trágicas consecuencias para el hombre débil de voluntad.

En todo caso, resulta relevante el componente paródico del relato porque es el medio desestabilizador empleado frente al texto canónico, que presenta una imagen distinta del héroe. Además, libera a la diosa de cualquier responsabilidad ante la transformación de los hombres. En consecuencia, Circe deja de ser el sujeto activo que amenaza las debilidades humanas para erigirse en sujeto observador del cambio causado por el mismo hombre que, paradójicamente, es sujeto-objeto de sus propias debilidades. También, la recreación del mito nos pone al corriente del carácter épico del personaje para después desmitificar el patrón de conducta conocido. Su caracterización parece estar condenada a los dictados de la costumbre. Es decir, Circe, tras recordar con nostalgia su idilio con Ulises, continúa relegada al ostracismo y a la soledad del comienzo de la historia. Rechaza el comportamiento de los héroes, hombres mediocres sin voluntad y elige, en cambio, a Ulises. Aun así, permanece abocada a un estado de hastío y esperanzada por encontrar de nuevo a un interlocutor válido con el que compartir sus emociones más profundas de tipo intelectual y erótico.

Pues bien, tras la lectura del relato surge la cuestión de hallar el mensaje de fondo que se pretende transmitir. Según indica Barthes, el mito es en realidad un sistema de comunicación<sup>47</sup>. Es decir, resulta paradójico rescatar una voz silenciada del texto épico y canónico de la *Odisea* para dejar al personaje sin solución alguna en su desenlace y carente de una proyección futura de cambio. Quizás sea esa misma actitud irónica hacia el pasado lo que la autora pretenda poner de relieve. La perspectiva posmoderna de Linda Hutcheon aporta una posible explicación a este tratamiento distanciado respecto de lo normativo<sup>48</sup>. Es decir, resulta improbable desembarazarse del poder de la tradición, tan instalado en nuestra forma de expresión artística tanto en la narrativa como en las artes plásticas; sin embargo, parece evidente su pérdida de credibilidad.

### Presente y pasado, erotismo y palabra

Durante la narración Circe parece desentenderse de hechizos y brebajes. Se convierte en una mujer vulnerable y carente de remedio alguno para evitar el retorno de Ulises. Tanto es así que no resulta necesaria la hierba *moly*, accesible sólo a Hermes, y con la que Ulises contrarresta los efectos amnésicos de

<sup>47</sup> «Pero lo que desde ya sabemos plantear como fundamental es que el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje» (*Mitologías*, trad. de H. Schmucler, Siglo XXI, Madrid, 2009, pág. 167).

<sup>48</sup> «On the one hand, there is a sense that we can never get from under the weight of a long tradition of visual and narrative representations and, on the other hand, we also seem to be losing faith in both the inexhaustibility and the power of those existing representation. And parody is often the postmodern form this particular paradox takes» (*The Politics of Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1989, pág. 8).

la pócima<sup>49</sup>. La caracterización innovadora de Circe se articula prescindiendo de las cualidades sobrenaturales de la cosmovisión homérica y destacando, a su vez, su espíritu intelectual vinculado al placer sexual. Se dibuja la imagen de una mujer renovada y despojada de los atributos propios de su linaje, pero estimulada por sus inquietudes más humanas originadas desde el cuerpo y la palabra. El veneno, que es el obstáculo que mantiene a los hombres de Ulises en la isla, no es ya el «[...] perverso licor que olvidar les hiciera la patria»<sup>50</sup>. En esta ocasión los brebajes son insuficientes para contrarrestar el estado de enamoramiento de Circe, que con desesperanza e ironía manifiesta su impotencia ante la huida del héroe: «Flor de loto quisiera ella haber tenido para que, al tiempo que él iba forjando sus relatos, fuera olvidándose también de aquella patria lejana...»<sup>51</sup>.

Con estas variantes la autora parece innovar la imagen del personaje. Se aleja de lo mítico y se aproxima a la conciencia interior de Circe intuyendo su sentir más íntimo de mujer apasionada. La expresión de la voz femenina desvela una faceta poco habitual en el mito. En este cambio de roles Circe asume no ya el papel de hechicera instigadora de las metamorfosis, sino el de víctima de la soledad y del amor por Ulises. Incluso, recela de que el encuentro erótico mantenido con él, sin el uso de poderes mágicos, sucediera en realidad:

[...] y por vez primera, la de las largas y doradas trenzas, la dotada de voz, tembló y bajó los ojos, temiendo que todo aquello no fuera sino un engaño más, urdido por los dioses y que, al alzarlos, él, como todos los demás no fuera ya sino puerco<sup>52</sup>.

Aflora la fragilidad en Circe, que sufre las flaquezas humanas del corazón enamorado ante la incertidumbre sentimental producto de la pasión, lo que produce en ella reacciones fisiológicas de temblor. Con ello no se persigue una descripción detallada de los efectos del amor en el cuerpo de Circe, más bien se procura acentuar su estado de agitación emocional. De esta forma, el procedimiento desmitificador se activa por partida doble. En primer lugar, Circe pierde su poder cautivador porque, como se ha comentado, las pócimas son extrañas a cualquier embeleso: «Y Circe, mientras él bebía, supo que aquella vez no habría varita, ni conjuro, ni transformación alguna»<sup>53</sup>. Y, en segundo lugar, se construye un personaje humano que padece la separación de Ulises.

<sup>49</sup> A este respecto, en *Historia de las plantas*, Teofrasto aporta información acerca de la misteriosa planta, que a fin de cuentas resulta ser una cebolla: «Dicen que es semejante a aquel al que se refiere Homero. Tiene la raíz redonda, semejante a una cebolla, y la hoja parecida a la de la escila. Se hace uso de ella, según dicen, contra los hechizos de la hierba *moly* empleada por Ulises. Pero no es difícil, como pretende Homero, sacarla de la tierra» (introducción y traducción de J. M. Regañón, I, XXVI, Gredos, Madrid, 1988, pág. 7).

<sup>50</sup> Homero, *op. cit.*, X, v. 236.

<sup>51</sup> L. Ortiz, *op. cit.*, pág. 65.

<sup>52</sup> L. Ortiz, *loc. cit.*

<sup>53</sup> *Loc. cit.*, pág. 64.

La ausencia de los poderes mágicos, la muestra de la vulnerabilidad humana ante el apasionamiento y el dolor por su pérdida tienen su precedente en *Remedios contra el amor*, donde Ovidio reelabora en forma de *amplificatio* el episodio del texto homérico<sup>54</sup>. Este tratado de tradición clásica sobre el amor es la fuente de inspiración en la que se fija la narradora para describir el punto de vista femenino de Circe y enfatizar la dimensión amorosa del viaje odiseico, que no estaba tan marcado en la épica homérica:

*De nada le sirvió a Circe su hechicería. ¿Qué provecho te hicieron, Circe, las hierbas de Perse, cuando la brisa favorable se llevó las naves de Néritos? Todo lo intentaste para que no se marchara tu astuto huésped, pero él entregó sus velas hinchadas a la huida que se había propuesto. Todo lo intentaste para que el fiero fuego no te abrasara, y el Amor duradero se asentó en tu corazón que no lo quería. Tú podías transformar a los hombres en mil figuras, pero no podías transformar las leyes de tu alma. Dicen incluso que entretuviste al caudillo de Duliquio con estas palabras, cuando ya tenía intención de partir: «No te pido ya lo que en un principio —bien me acuerdo— solía esperar: que accedas a ser mi esposo. Y, sin embargo, yo me creía digna de ser esposa tuya, por ser diosa y por ser hija del gran Sol. Te ruego que no te apresures; te pido un poco de tiempo como regalo: ¿qué menos te puedo pedir con mis súplicas? Además, ves el mar revuelto y debes temerlo: después de un tiempo, el viento será más favorable para tus velas. ¿Qué motivo tienes para huir?, aquí no se levanta una nueva Troya, nadie llama de nuevo a sus aliados para la guerra. Aquí reina el amor y una paz en la que sólo yo recibo heridas para mi desgracia; y toda esta tierra estará un día bajo tu dominio. Ella seguía hablando, Ulises soltaba amarras a su nave. Los Notos se llevaron sus palabras baldías junto con las velas. Circe se abrasa y recurre a sus procedimientos de costumbre; y sin embargo su amor no ha menguado con ellos<sup>55</sup>.*

Además, el encuentro erótico en el relato de Lourdes Ortiz presenta la huella del texto de Ovidio el *Arte de amar*<sup>56</sup>, obra en la que el poeta latino ensalza la elocuencia de Ulises sobre su apariencia física con la que es capaz de enamorar a las diosas marinas. Calipso pide al héroe que le cuente los acontecimientos de la Guerra de Troya y, a continuación, Ulises relata lo acaecido durante el asedio a la ciudad.

Por otro lado, Ortiz confiere a Circe dos voces divididas en el tiempo, desde el presente y desde el pasado, en las que se observa el desdoblamiento de su conciencia de forma simultánea. El encuentro con Ulises acontece desde la memoria de Circe, espacio en que muestra su lado de mujer enamorada. La voz del

<sup>54</sup> V. Cristóbal, «Ulises y la *Odisea* en la literatura latina», en *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, II, Madrid, 1994, págs. 481-514.

<sup>55</sup> Ovidio, *Amores, Arte de amar, Sobre la cosmética del rostro femenino* (traducción, introducción y notas de V. Cristóbal), Gredos, Madrid, 1989, vv. 265 y sigs.

<sup>56</sup> Ovidio, *loc. cit.*, libro II, vv. 125 y sigs.

héroe, rescatada del poema, recupera la primera persona homodiegética de la *Odisea*. Es testigo ocular de los hechos, posición que favorece la credibilidad necesaria para relatar las hazañas pasadas narradas en el palacio de Nausicaa. En cambio, Ortiz proporciona a Ulises un lenguaje arcaico mediante el uso de la posposición de los clíticos. Puede que este recurso pueda deberse a un eco —consciente o inconsciente— de la traducción de la *Odisea* de José Manuel Pabón, que recurre a los clíticos para conseguir mejor el ritmo dactílico del hexámetro, es decir, la sucesión de una sílaba tónica y dos átonas. Forma de hablar ésta del héroe, que contrasta con el lenguaje más actual con el que se identifica a Circe a lo largo del relato. Ulises cuenta así el episodio con el cíclope: «Así tumbado, dobló la gruesa cerviz y venciólo el sueño, que todo lo rinde. Sáñale de la garganta el vino [...] Quemóle el ardiente vapor párpados y cejas»<sup>57</sup>. Es decir, la yuxtaposición temporal atiende a un efecto simultáneo de acercamiento a la tradición y a la vez de alejamiento de la percepción tradicional del mito.

La elipsis temporal y la distancia en la forma de hablar de cada personaje evidencian el vacío entre dos identidades de distinta naturaleza. Por un lado, el arquetipo fijado perteneciente al imaginario colectivo, en el caso de Ulises y, por otro, la reelaboración del estereotipo de Circe alejado de la épica y más próximo al sentir de una mujer de hoy en día. A este respecto, el estudio de B. Ciplijauskaitė concluye que la alternancia de períodos temporales en el enunciado narrativo pone de relieve las distintas manifestaciones interiores del yo. Para ello se confrontan dos modos de sentir y, así: «[...] los tiempos pasados se actualizan sobreimponiéndoles una evaluación presente, descubriendo en ellos la raíz del comportamiento actual»<sup>58</sup>. En definitiva, la conciencia de Circe se divide entre dos franjas temporales, que muestran una identidad múltiple y heterogénea. De esta forma, el contraste de actitudes adoptadas en tiempos distintos refuerza el proceso de desmitificación.

La narración mantiene el encuentro entre Ulises y Circe, al igual que ocurría en la *Odisea*; sin embargo, su diálogo adquiere una dimensión más humana donde predominan las sensaciones. Según el estudio de Laura Freixas, uno de los rasgos en común de las narradoras es la: «[...] dialéctica de los sexos que hasta entonces no se había tomado en cuenta»<sup>59</sup>. Esto ocurre en el relato en el instante en que Circe emplea la figura canónica del héroe para expresar sus pasiones íntimas. Parece transmitirse así la necesidad de expresar sus emociones vinculando el placer al lenguaje como prueba manifiesta de libertad: «En aquella dulce y placentera estancia donde el relato iba poco a poco sustituyendo a la acción, faltaba alguien con quien medir las fuerzas, un contendiente [...] porque Circe era ya carne de su carne»<sup>60</sup>. La sensibilidad que muestra el personaje de Circe por el binomio formado entre *logos* y *eros* se ajusta a una

<sup>57</sup> L. Ortiz, *op. cit.*, págs. 68-69.

<sup>58</sup> B. Ciplijauskaitė, *op. cit.*, pág. 208.

<sup>59</sup> L. Freixas, *op. cit.*, pág. 168.

<sup>60</sup> L. Ortiz, *op. cit.*, pág. 71.

actuación bien distinta respecto del papel a ella asignado en la *Odisea*. Estos sentimientos enriquecen su caracterización revistiéndola de una identidad activa y alejada del mito conocido.

En realidad, Ulises funciona de estímulo que satisface los deseos de interlocución de Circe, cualidad que desplaza la condición tan explotada de viajero incansable aplicada al héroe: «Ya no navegante, ya no viajero infatigable, sino poeta y narrador»<sup>61</sup>. Es el personaje con el que Circe toma conciencia de su integridad de mujer, cuya esencia se compone de cuerpo y palabra. Se cuestionan así la corriente moralizadora y se propone una dialéctica indisoluble entre sexualidad y lenguaje. De hecho, la importancia que da la autora al lenguaje y al acto de contar lo refleja en el relato, que adquiere tintes metaliterarios:

Y Circe, mientras él bebía supo que aquella vez no habría varita, ni conjuro ni transformación alguna. Odiseo hablaba y sus palabras tenían la cadencia convincente del aedo, la potencia del verso bien templado, del retruécano, de la metáfora atrevida e inesperada; [...] el cuidado en la pausa, el adjetivo exacto<sup>62</sup>.

La autora recupera la velada festiva acaecida en la *Odisea* que acontece en el palacio de Alcínoo, estancia donde Ulises relata el regreso de los aqueos a su patria, la bajada al Hades y su encuentro con los muertos. Este es el único episodio en que Ulises es calificado de aedo, poeta elevado por encima de la categoría de Demódoco o Femio: «Tú, en cambio, al hermoso decir acompañas un noble sentido; ni un aedo supiera mejor relatar con los males»<sup>63</sup>. Su capacidad oratoria acorta la distancia existente entre hombres y dioses. Para Alcínoo los dioses «[...] urdieron a tantos la ruina por dar que cantar a los hombres futuros»<sup>64</sup>. C. García Gual, comenta la capacidad desenvuelta del héroe ante la corte del Alcínoo: «Posee la ciencia del relato, ya que lo cuenta *epistaménos*, sabiamente»<sup>65</sup>. Bien conocido es su despliegue de argucias y engaños; habilidoso urdidor de historias al que Atenea califica de *epiklopos*, embustero. El relato de sus hazañas en primera persona se equipara a la de aventureros como Sinuhé el Egipcio o Sinbad el Marino, entre otros: «Un primer lugar en esta lista de fabulaciones ocupa Ulises, por su vespertina narración en el gran patio del palacio de Alcínoo»<sup>66</sup>. Este episodio resulta de vital importancia porque, como indica Boitani, la *Odisea* tiene por tema el *nostos*, es decir, el relato del *mythos* o retorno contado por el poeta y, por ello: «La *Odisea* toma forma a partir de las palabras mismas del héroe»<sup>67</sup>. Pues bien, este ambiente

<sup>61</sup> L. Ortiz, *loc. cit.*, pág. 66.

<sup>62</sup> *Loc. cit.*, págs 64 y 67.

<sup>63</sup> Homero, *op. cit.*, XI, vv. 366-368.

<sup>64</sup> Homero, *loc. cit.*, VIII, vv. 579-580.

<sup>65</sup> C. García Gual, *Mitos, viajes, héroes*, FCE, Madrid, 2011, pág. 50.

<sup>66</sup> C. García Gual, *loc. cit.*, pág. 51.

<sup>67</sup> P. Boitani, *op. cit.*, pág. 17.



sugestivo y palaciego envuelve los aposentos de Circe, que sucumbe seducida por el manejo de un Ulises encantador de la palabra. La narradora aprovecha este instante lleno de magia para hacer uso de la ironía y subvertir uno de los motivos más conocidos de la épica<sup>68</sup>.

Así, a medida que Ulises cuenta sus experiencias su figura se transforma por medio de la metáfora: «[...] todo su cuerpo se iba tensando como un arco»<sup>69</sup>. Es decir, el arma, que simboliza la imagen del guerrero, adquiere connotaciones eróticas de tradición priapea<sup>70</sup>. De este modo, se acentúa la capacidad de narrador de Ulises, de la que Circe es partícipe. Las cualidades humanas del personaje femenino se ven fortalecidas pues se enriquecen sus aptitudes intelectivas equiparadas a las de su compañero, único de la expedición capaz de estar a la altura intelectual de la diosa. En realidad, Ulises mantiene la elocuencia ya consabida. Sin embargo, ella, sabedora de los fundamentos retóricos de su labia, participa y goza de su discurso, que es el secreto desvelado del influjo seductor de Ulises ante el que, de manera consciente Circe, mujer, cede su voluntad. Esta sensibilidad descubierta en el personaje resulta poco frecuente, de forma que la reescritura del mito toma una dirección distinta y actualizada respecto de la tradición. La propia autora, en entrevista publicada en la revista *Ínsula*, reflexiona sobre el proceso de composición de sus obras:

A mí desde luego me sigue interesando mucho el tema de la escritura como construcción, como proceso [...] todo esto es un recurso literario puesto que la escritura es aquello que nos redime y salva del olvido, de la muerte y del tiempo [...] lo metaliterario en mí no es algo gratuito, sino que existe como autoconciencia de pervivencia y eternidad<sup>71</sup>.

Añade, además, especial atención al ritmo de sus composiciones y, a la pregunta planteada acerca de su obra histórica ambientada en el medioevo español *Urraca*, responde: «Intenté un lenguaje que sonase como contemporáneo; pero, al mismo tiempo, lograr que tuviera unas resonancias, una cadencia poética que estuviera de alguna forma conectada con la época»<sup>72</sup>. Esta práctica la emplea a su vez en su relato. En particular, maneja en varias ocasiones el ritmo dactílico del hexámetro propio del poema épico cuando describe el caminar de los marineros y su metamorfosis en cerdos<sup>73</sup>: «[...] tambaleándose **aún**, conservando en las **piernas** el **suave ondular** de las **olas** [...]. Y entonces les

<sup>68</sup> Este instante evoca los versos del *haiku* «En la corte de Alcinoos» de L. A. Cuenca en *Vida en llamas* (2006): «La noche es larga/ en la corte de Alcinoos/ Cuéntanos, huésped».

<sup>69</sup> L. Ortiz, *op. cit.*, pág. 68.

<sup>70</sup> Un precedente del arco como metáfora erótica se encuentra en el epigrama priapeo 68, que llevan al extremo la imagen lúbrica del miembro viril. Véase *Priapeos...* (introducción, traducción y notas E. Moreno, Gredos, Madrid, 1981).

<sup>71</sup> G. Morales Villena, *op. cit.*, pág. 10.

<sup>72</sup> G. Morales Villena, *loc. cit.*, pág. 1.

<sup>73</sup> La letra en negrita señala el pie marcado, la sílaba tónica reproduce el pie fuerte del original.

ve descender de las naves»; «[...] puercos que meten su hocico en el lodo»<sup>74</sup>.

Esta imagen de los marineros rudos moldeados por el mar recuerda a los aludidos por José Hierro en su composición «Odiseo en Barcelona» incluida en *Agenda* (1991):

Navegaban conmigo/Nausícaas y Penélopes. Las llevaba tatuadas  
en mis brazos/para tenerlas siempre ante mis ojos/y no olvidarlas nunca./Pero la piel se me ha arrugado/y las celestemente jóvenes/parecen  
ahora ancianas damas [...].

Por otro lado, la narradora se vale en el texto, quizás, de la tradición cristiana y la dota de cierto contenido erótico. Así, tras la marcha del héroe, Circe recuerda con deseo el tiempo pasado y piensa en Ulises, al que intuye arrepentido tras la vuelta a Ítaca: «[...] buscando de nuevo las palabras para contar y añorando ahora a esa bruja Circe que durante un año entero fue fuente de miel, manantial donde fluía el Verbo, Verbo hecho historia»<sup>75</sup>. Sus pensamientos sugieren el postulado evangélico del texto de San Juan: «En el principio existía la Palabra/la Palabra estaba junto a Dios/y la palabra era Dios» (1, Jn, 1). De esta forma, parece existir una referencia al pasaje bíblico, que se incorpora así a una versión renovada del episodio épico para llamar la atención acerca del silenciamiento casi inherente en la mujer para proponer un discurso liberado y cimentado en la unión entre *eros* y *logos*.

A su vez, con esta misma reflexión, Circe ensalza las cualidades de orador de Ulises, que recibe un tratamiento idealizado e identificado como metáfora de la palabra. Es decir, su elocuencia es la herramienta que lo diferencia del resto de hombres y que maneja para seducir a Circe. Identificar el Verbo con Ulises resulta una forma de enaltecer al héroe como poeta artesano de la palabra. El contacto de dos tradiciones se halla también en los versos de «Ulises» del poeta portugués Fernando Pessoa en *Mensajes* (1996), composición donde rememora la leyenda en la que se prestigiaba al héroe, a quien se atribuía la fundación de Lisboa, originalmente llamada Ulissipo:

Es mito brillante y mudo/El cuerpo muerto de Dios/Vivo y desnudo/El que a puerto aquí arribó./Fue, por no ser, existiendo./Sin existir nos bastó./Por no venir fue viniendo./Y nos creó.

Ortiz pudo conocer el texto «Las brujas» de Cesare Pavese. El relato, lleno de ironía, desarrolla de forma dialogada la conversación entre Circe y Leucó, instante en que la hechicera evoca con melancolía su encuentro con Ulises al rememorar sus anhelos de regresar con Penélope. Concluye con la importancia de los recuerdos y la palabra como forma de inmortalidad de los hombres: «El hombre mortal Leucó, no sabe que tiene eso de inmortal. El recuerdo que

<sup>74</sup> L. Ortiz, *op. cit.*, págs. 60-61 y pág. 63.

<sup>75</sup> L. Ortiz, *loc. cit.*, pág. 72.

lleva y el recuerdo que deja. Nombres y palabras son esto»<sup>76</sup>.

La narradora, pues, atribuye al personaje una sensibilidad por la palabra desconocida hasta el momento. La divina y tejedora Circe manifiesta un interés poco frecuente por la creación. Y es que no siempre hilaron lana, como demuestra el libro publicado por Aurora López<sup>77</sup>. La escritora recobra los testimonios de mujeres romanas silenciadas bajo el prototipo de mujer nacida para un único hombre, cuya imagen se encuentra enraizada en la figura de Penélope, en Grecia, y Lucrecia, en Roma. Algunas lograron combinar el hilo con el cálamo a pesar de las dificultades por las que habían de pasar en una sociedad de valores masculinos arraigados en la sociedad romana, mujeres, entre otras, como Sulpicia, que escribe elegías a su amado, o Paulina, de la que gracias a una larga inscripción grabada en mármol y conservada hasta nuestros días tenemos conocimiento de unos versos escritos por ella a su marido. Sin embargo, el papel de hiladora asignado a la mujer ha permanecido de manera imborrable en nuestro catálogo de imágenes colectivas.

### Conclusiones

En síntesis, mediante la recreación del mito la autora crea una versión innovadora de la imagen arquetípica aceptada por la tradición con el empleo frecuente de la parodia. Circe encarna la imagen opuesta dentro del imaginario cultural habitual. Para ello, se descarta todo aquello que vincula a la hechicera con el mundo de lo sobrenatural con el propósito de acentuar su lado más humano. Esta caracterización se desarrolla en dos espacios temporales: el presente cíclico, con el uso de la ironía, y el pasado nostálgico y recurrente manifestado desde de la memoria y el recuerdo. La dialéctica establecida entre las dos franjas en el tiempo en las que se desdobra la conciencia de Circe obedece al proceso de reelaboración del personaje mítico. En realidad, la distancia temporal sirve para actualizar el arquetipo. De esta forma, se consigue un perfil renovado y elaborado desde la lejanía del recuerdo, convertido en un espacio sublimado de conciencia donde opera el vaciado y la reconstrucción del arquetipo.

Además, la presencia de Ulises facilita esta labor porque se muestra como el interlocutor adecuado. A pesar del distanciamiento respecto del héroe reflejado

---

<sup>76</sup> C. Pavese, «Las brujas» (trad. de E. Benítez), en *Diálogos con Leucó*, Tusquets, 2001. Véase también, C. García Gual, «Ecos novelescos de la *Odisea* en la literatura española», en E. Calderón, A. Morales, M. Valverde (eds.), *Homenaje al profesor José García López*, EDITUM, 2006, pág. 276. En el artículo se indica la publicación del texto de Pavese en 1947 y su traducción del año 1980 en *Narrativa completa*, IV, Barcelona, Bruguera, pág. 132. Informa también de la posible influencia de Pavese en la obra del autor catalán Agustí Bartra, *Odiseo*, escrita desde el exilio debido a la guerra civil, traducida al castellano en 1955.

<sup>77</sup> A. López López, *No sólo hilaron lana. Escritoras romanas en prosa y verso*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1994.

en el lenguaje, se potencia la cualidad de aedo épico, lo que despierta los sentidos de Circe. Ulises proporciona el estímulo de interlocución y el ambiente adecuados con los que la diosa muestra sus sentimientos interiores. Es más, la narradora amplifica el encuentro amoroso para establecer una relación entre erotismo y elocuencia. Propone la dialéctica entre *eros* y *logos*, palabra y placer, como medio igualador y reconciliador entre hombre y mujer. En realidad, existe una voluntad integradora y democratizadora, basada en el diálogo y el amor, desde la que construir un discurso nuevo y ajeno a cualquier noción binaria y conservadora que domine la relación entre sexos.

Ortiz emplea una voz femenina conocida del pasado mítico como pretexto para subvertir con parodia la imagen mantenida por los usos habituales. Rescata sus pensamientos, sus quejas, sus motivos y los sitúa en un primer plano poco frecuente hasta el momento. Al dotarla de un discurso propio le confiere identidad autónoma. Además, actualiza su testimonio para poner en tela de juicio y manifestar una visión crítica y sarcástica con la intención de abrir espacio a la reflexión. A ello contribuye el empleo de la tercera persona omnisciente instalada en el interior del alma femenina, desde donde la voz narradora libera los sentimientos más profundos. En consecuencia, la conciencia subjetiva individual puede trasladarse a una dimensión social desde la que el sentir del personaje se identifique con un colectivo más amplio. Por tanto, se inicia un camino hacia el cuestionamiento de los valores normativos, lo que contribuye a la actualización de una concepción humanizada del mito. Se da mayor importancia a los pensamientos más íntimos, la soledad, la necesidad de interlocución y el deseo erótico.

En definitiva, la reescritura del personaje épico plantea una reflexión ambivalente acerca de las interpretaciones anquilosadas del conjunto de imágenes culturales, que se aproxima a la visión posmoderna de algunos autores. Es el caso de Eco en *Apostillas a El nombre de la rosa*: «La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad»<sup>78</sup>. Es decir, se sabe del peso de la tradición, pero también de la imposibilidad de trascenderla. Por tanto, el cuestionamiento de los grandes relatos y sus personajes pasa por la parodia comprometida con la que llamar la atención sobre las voces olvidadas del pasado para poder establecer un punto de inflexión que se proyecte en un cambio paulatino hacia el futuro. La versión de Ortiz se encuentra en esta línea de denuncia que manifiesta la relatividad de la verdad canónica, la inexistencia de una realidad única y objetiva transmitida por la tradición, y su desestabilización mediante la mirada mordaz e incisiva de Circe.

---

<sup>78</sup> Texto incluido en la edición de *El nombre de la rosa* (trad. de R. Pochtar), Mondadori, Barcelona, 2010, cita en pág. 770.