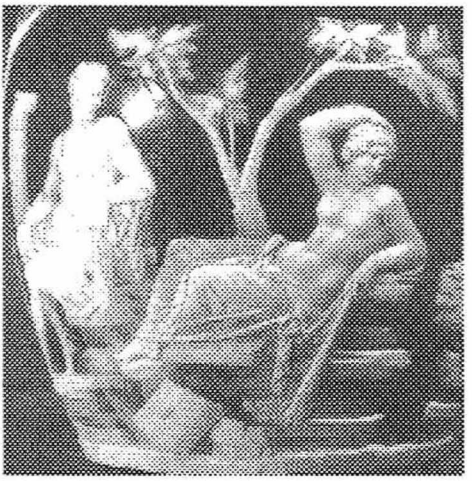

La travesía de los mitos.

Avatares de la Circe homérica: *Satyricon* CXXVI-CXL / "Le Streghe" de Cesare Pavese

Dora Battiston

Resumen

La interpretación y representación poética de los mitos, condicionada por las circunstancias de la recepción, manifiesta la funcionalidad que les permite significar y aun denunciar diversas problemáticas y expectativas epocales. Desde la perspectiva comparatista, el personaje de Circe puede ser analizado en sus variantes y alcances simbólicos, a partir de dos instancias. La alusión al siglo I como "lugar" de transformación del material mítico de la antigüedad remite a los procedimientos de *Satyricon* CXXVI-CXL que en su retórica de escapismo y ambigüedad parodia la novela erótica griega y propone una Circe cortesana y narcisista, contrafigura de la heroína sentimental. Por otra parte, la consideración de la tensión "antigüedad/presente" se revela eficaz desde la intertextualidad para abordar el tratamiento del personaje de Circe en *Dialoghi con Leucò*, donde Pavese, a partir de los *universales*, la poética del recuerdo y la teoría del lugar mítico, pone en escena los núcleos de su pensamiento y la preocupación existencial por la problemática del destino dialécticamente unida a la búsqueda de la libertad . En el centro de la historia, Odiseo, el hombre "arrojado", obligado a ser y a desafiar al destino, se constituye como imagen masculina arquetípica. Circe y Leucotea, Penélope y Calipso lo definen desde la periferia. En esa representación queda implícita la idea del mundo como creación masculina y del hombre como construcción de la mujer.

La maravillosa funcionalidad de los mitos les permite significar y simbolizar diversas problemáticas y expectativas en cada momento histórico. Esta consideración epocal conlleva un registro de los complejos procesos de mezcla, fragmentación y desplazamiento de ciertos componentes formales que – como en toda producción cultural - varían según los condicionantes de la recepción.

Diversos factores operan, entonces, sobre la interpretación y representación poética de los mitos, que pueden así leerse desde la óptica del discurso social o percibirse en la estética de sus manifestaciones literarias.

Pero si el contexto social impone una lectura inestable, dada la

heterogeneidad y la contingencia de grupos de interacción siempre cambian es, la literatura permite fijar, por encima del fenómeno mítico en sí, una interpretación "arquetípica" apta para generar, en su intermitencia, universos simbólicos provisionales y abiertos.

Sin embargo, el ángulo metodológico de este planteo está exigiendo ciertas delimitaciones relativas a las categorías de reflexión, ya que desde mediados del siglo han ido variando en modo sustancial las distinciones entre oralidad y escritura tanto como los criterios de clase social y de registros formales e informales en la producción textual.

Es relevante, en tal sentido, comprobar – dentro de un contexto teórico que alude a la realidad contemporánea hipostasiando el criterio de hibridación cultural - que algunos autores (De Carvalho, 1994: 18) consideran necesario revalidar la tradición como nexo que reasegura al menos – en la certeza de las continuidades - un punto de partida, una cierta imagen de pertenencia a tal o cual modelo de pensamiento donde echar los cimientos de la teoría. Y aunque este modelo resultara utópico, se impone como necesidad ante la fragmentación, la alienación y el debilitamiento de la noción de identidad, fundamento de cualquier discurso, aun desde lo ingenuamente, lo cartesianamente ontológico.

En general, es sabido que estos relatos simbólicos o sus mitemas implican cierto modo de ingreso al imaginario social, mediante un código que sustenta la complicidad del receptor con lo inverosímil a cambio de la conveniencia significativa de determinados estereotipos, y un mecanismo formal que permite, bajo indistinta superficie, percibir lo subyacente, el mito detrás de la historia, lo no escrito, lo imaginado, bajo la investidura de la retórica.

Desde la perspectiva comparatista es posible poner en relación los textos de la literatura grecolatina con otros que de algún modo la implican, y analizar las variantes y los alcances significativos de acuerdo al contexto de la

enunciación. Se imponen dos instancias: La alusión al siglo I como "lugar" de transformación del material mítico de la antigüedad, y la consideración de la tensión "antigüedad/presente" que, desde el plano de la intertextualidad, se manifiesta la más eficaz para abordar el tratamiento del personaje de Circe en el episodio "Le Streghe" de los *Dialoghi con Leucò*: esto es, la representación del pasado en el escenario de una actualidad que lo interpreta con sus propios parámetros y en la singularidad de sus claves epocales.

Satyricon: CXXVI - CXL

El episodio de Polieno y Circe, en el marco de la "farsa de Crotona", puede ser interpretado como parodia del amor casto y sensato de la novela griega, y los frustrados amantes – transformaciones del antecedente homérico -, insertos funcionalmente en el texto como contrafiguras del héroe y la heroína sentimental. Resulta evidente que la cuestión del género literario que debería asignarse a la supuesta creación petroniana se relaciona con esta intencionalidad paródica. Considerado en la actualidad como una sátira menipea que a partir de la alternancia verso - prosa determina una apertura formal hacia la trama novelística con la utilización de recursos de otros géneros (Campuzano, 1984: 144),[1] el régimen paródico predominante ordena la multiplicidad de discursos que atraviesan la obra mediante motivos, procedimientos y caracteres que se constituyen como inversión burlesca de los rasgos centrales de la novela antigua.

Desde la perspectiva de la construcción de los personajes, y dado el espacio ficcional de la menipea, los discursos de las mujeres que rodean al protagonista apuntan a la configuración de la pareja antiheroica a través de la subversión del

[1] Opinión discutida por algunos críticos, vg. G. B. CONTE (1996) *The Hidden Author: an interpretation of Petronius' Satyricon.* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

referente épico, y manifiestan el carácter misógino de la sátira romana. Entendiendo los discursos como representación, dados en un despliegue de escenas de farsa ritual y encantamientos eróticos y dramatizados con efectismo por Circe y Crisis, Proselenos y Enotea, las mujeres que a partir de sus saberes mágicos[2] y sus poderes relacionados con un tipo de inspiración que apunta a lo sobrenatural, llegan a ejercer un dominio absoluto sobre el "héroe" en los niveles pragmático, tímico y cognoscitivo (Fontanille, 1994: 175); de este modo se mantiene una similitud en la situación de base: mujer = sabia/dominante – varón = carente de ese saber/dominado, aun a través de la inversión de los caracteres: Circe = diosa/cortesana – Odiseo (Polieno) = héroe/ antihéroe.[3]

En el complejo sistema de figuraciones que permiten al escritor del siglo I proyectar, a partir de personajes novelescos, la parodia de sus antecedentes en la novela erótica, aludiendo a los arquetipos ya distantes y convencionales de la épica homérica, el argumento de la humillación del varón se va articulando a través de los *dicta* de estas cuatro figuras femeninas que desarrollan paralelamente los motivos de la virilidad inhibida y la eficacia de los hechizos, invirtiendo los "protocolos androcéntricos" (Winkler, 1994: 16-18), instalando la figura del antihéroe y posibilitando los propósitos trangresivos y realistas de la comicidad satírica.

---

[2] Véase al respecto el artículo de CARBONETTI, M. "Mujeres que saben: Circe en Crotona", en *Circe, de clásicos y modernos*, Nº 2 (1997), Santa Rosa, Instituto de Estudios Clásicos, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa: 57-71.

[3] Hemos tratado el tema con mayor amplitud en el artículo "*Carminibus deducta meis*. La palabra como representación en *Satyricon* CXXV-CXL, en *Circe, de clásicos y modernos* Nº 3 (1998), Santa Rosa, Instituto de Estudios Clásicos, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa: 37-53.

Pavese. Mito y literatura

Quando ripetiamo un nome proprio, un gesto, un prodigio mitico, esprimiamo in mezza riga, in poche sillabe, un fatto sintetico e comprensivo, un midollo di realtà che vivifica e nutre tutto un organismo di passione, di stato umano, tutto un complesso concettuale.[4]

Dialoghi con Leucò, Avvertenza (33)[5]

Cualquier examen de la obra pavesiana revelaría que en su complicada retórica el término *mito* reaparece una y otra vez con diversos sentidos y siempre en contextos de asombro y descubrimiento. Un criterio tan abarcador excluye por cierto las definiciones y exige una lenta construcción dentro del espectro conceptual y poético, ya que la reflexión sobre la materia mítica interactúa con la ficcionalidad y constituye la trama de toda su escritura.[6]

Es lícito preguntarse entonces a qué se une el mito, a qué equivale, de qué está formado, ya que sucesivamente Pavese hace confluir en torno a él series léxicas que incluyen elementos tan diversos como fábula, ritmos, ciclos, destino; superstición y emoción, lo salvaje y el drama, lo paradigmático y la religión; la línea de sentido que va de la prehistoria al lenguaje, de la sustancia de la poesía a la unicidad del gesto y el hecho absolutos, es decir simbólicos. No es difícil concluir en la afirmación del mito como sentido primero y último de la creación literaria.

Si se sigue la cuestión cronológicamente, puede advertirse un tratamiento

---

[4] "Cuando repetimos un nombre propio, un gesto, un prodigio mítico, expresamos en medio renglón en pocas sílabas, un hecho sintético y comprensivo, una médula de realidad que vivifica y nutre todo un organismo de pasión, de estados humanos, todo un complejo conceptual."

[5] Las citas corresponden a la edición italiana de Mondadori; la traducción ha sido tomada de la edición en español de Siglo Veinte, ambas indicadas en la Bibliografía.

[6] En esta cuestión hemos seguido puntualmente las extensas y frecuentes consideraciones de Cesare Pavese sobre el mito en *Il mestieri di vivere. Diario 1935-1950.*

inicial del tema desde el clasicismo, la formación escolar y la voluntad de continua: la tradición humanística italiana, para encontrar luego un nexo entre su identidad literaria y el sedimento de la cultura grecolatina. Sobre esta configuración primigenia se estructuran los conceptos por vía de la apropiación intelectual: etnología, existencialismo y psicoanálisis, a través de la lectura de Frazer, Freud, Jung, Mann, Lévy Bruhl, que ya habían sido anticipados por el "clasicismo rústico" de Vico.

De tales síntesis devienen los *Dialoghi* (1945-46) como forma de textualizar una primera experiencia del mundo en que lo físico se expresa con el lenguaje y los gestos primordiales que informan la trama y el ritmo de las historias que dramatizan. La estética buscada consiste en conservar los gestos, atributos y nudos del mito, pero suprimen la realidad cultural, e incluso el ambiente social; de este modo aparece lo simbólico – a lo que apunta la poesía -, y un tratamiento despojado del tema que exige eliminar el peso de lo verificable, admisible y tradicional, dado que la escritura construye esa dimensión diferente de lo real en que la forma se revela irresistible.

Significa esto negarse a reducir los mitos a términos plausibles, deliberadamente contemporáneos. En realidad, la contemporaneidad de los breves textos no se desprende de una premisa de composición sino de la propia filiación epocal que supone toda escritura, y en este caso, de la obsesiva tensión intelectual que el diálogo conlleva genéricamente y de las posibilidades formales que Pavese puso en juego para resignificar, a través de esta obra, toda su estética: como contemporáneos, preferimos el símbolo, y en cuanto al descubrimiento de la forma, no pasa ya por la creación de personajes sino por el sentido del ritmo, por el sentido del movimiento de una realidad que no se describe sino que se presenta en su fluir, más allá de los arquetipos.

La problemática del destino, dialécticamente unida a la búsqueda de la libertad, es uno de los nudos esenciales del pensamiento pavesiano y el centro

de las reflexiones de las criaturas mitológicas de los *Dialoghi*. La comprobación axiológica del error inicial y del automatismo en las conductas humanas pareciera bloquear la posibilidad de acciones libres; paradojalmente, ese mecanismo que cancela las elecciones vitales será el placer del narrador: poder remitirse, en cualquier momento de un relato, a lo que ya estaba sugerido al comienzo – razones, claves, premisas - es la construcción que da un significado al tiempo. Narrar, en suma, es escapar al tiempo, convirtiéndolo en mitología, puesto que lo mítico es lo histórico antes de ser entendido en sus nexos y en su necesidad - libertad. En la transferencia al campo ficcional, el arte antiguo era religioso, el moderno es irónico; ironía es – en literatura - la construcción de las imágenes mediante una norma que las supere o las domine; dicho de otro modo, el orden apolíneo estructurando el caos originario de la pulsión poética. Calvino (1995: 267) señala con razón que esta vinculación de etnología y mitología grecorromana con su autobiografía existencial y su construcción literaria no fue un interés efímero sino el programa constante de Pavese.

Concebidos desde la perspectiva de los *universales,* los *Dialoghi* remiten a la poética del recuerdo y a la teoría del lugar y el tiempo míticos. Dado el mito – la fábula -, la materia de la narración no es el argumento en sí mismo sino el conocimiento que mediatiza la realidad a través del recuerdo. Lo esencial se dice en presente, y todo lo que se dice en pasado debe confluir en el presente del diálogo. Como sustancia de la poesía, el mito actualiza permanentemente su acontecer; nombrar no es evocar sino celebrar lo que intemporalmente se repite: es el ritmo necesario de la vida y, por ende, su forma. De ahí que descubrir es recordar, según la ecuación pavesiana que reitera la idea de destino como prefiguración, consecuente con el descubrimiento de la infancia por el arte moderno y la técnica de la composición unitaria en el propio Pavese, que postula un mecanismo análogo

al de "el discurso dentro del discurso": el mito dentro del universo mental de Platón y los recuerdos en sus representaciones (*mimesis*) poéticas.

El recuerdo se constituye a partir de experiencias primordiales percibidas en un lugar, que adquiere entonces la jerarquía de lugar mítico, el de nombre común, universal, como "prado", "gruta", "selva", "playa"; estas entidades, reveladas desde la cultura, dan forma a la imaginación, configuran las imágenes trascendentales y se enriquecen poéticamente con los sedimentos del recuerdo. En tales imágenes reside el primer fundamento de la creación literaria. En realidad, toda la poética pavesiana insiste en la imagen como problema, para concluir en el criterio de imagen mítica, a la que vuelve siempre el escritor porque la entiende como algo único, central, formalmente inconfundible y símbolo de su experiencia total.

"Le Streghe": Diálogo entre Circe y Leucotea acerca de Odiseo, el hombre

Qualche volta dimentico che noialtre sappiamo (149)[7]

En los *Dialoghi* la imagen tiende a imponerse como sustancia de palabras, punto de llegada de una realidad que se ha filtrado a través de otra realidad y produce el descubrimiento del mundo. Este mecanismo conduce a la idea de construcción paródica, porque implica la repetición de una voz más antigua – la trasposición que condensa el original, según clasifica Genette (1989: 292).

Arraigada en una tradición más antigua que Homero, construcción mitográfica anterior acaso al antropomorfismo, la figura de Circe, definida una y otra vez por los rasgos de la seducción y la hechicería, atraviesa el espacio literario. En la clara superficie homérica, el destino la coloca en el *nostos* de Odiseo y en otras ficcionalizaciones Circe misma es isla, promontorio, bosque o

[7] "A veces olvido que nosotras sabemos".

playa; Eneas prudente, pasa de largo; Cicerón ni siquiera la considera mujer, y Ovidio, desde su propio *taedium vitae*, acentúa la humanidad, la soledad y el veneno interior de la diosa mediterránea, condenada a no tener hombres. El siglo I la interpreta alegóricamente, le otorga una significación metafísica.[8] Identificada con la hechicera, con la bruja medieval, travestida en diferentes figuras y significaciones, entra en la modernidad. [9]

Los *Diálogos* de Pavese hacen descender a Circe desde Ovidio, por la vertical de su destino: esto aparece ya sugerido en la brevísima introducción, que establece el tono irónico en el tratamiento del hipotexto homérico.

> *Ma la maga – antica dea mediterranea scaduta di rango - sapeva da tempo che nel suo destino sarebbe entrato un Odisseo. Di ciò Omero non ha tenuto quel conto che si vorrebbe.* (144) [10]

Invertido, el motivo del hechizo, funciona como condena, ya que los hombres, salvo Odiseo, están convertidos por algo que está más allá de la voluntad, incluso de la voluntad divina.

> *Non mi fu dato avere un dio nel mio letto, e di uomini soltanto Odisseo. Tutti gli altri che tocco diventano bestia* ... (147)[11]

Tramado totalmente con el tema del destino, el diálogo viene a reiterar el motivo pavesiano de las imposibilidades. El primer *racconto* de la maga se

---

[8] Véase al respecto el artículo ALESSO, M. "Circe en la trama de las alegorías", en *Circe, de clásicos y modernos* Nº 3 (1998), Santa Rosa, Instituto de Estudios Clásicos, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa: 11-35.

[9] El profesor Delfín Leocadio Garasa aborda el tema en el artículo "Circe en la literatura española del Siglo de Oro", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras* (1964), tomo Nº 112-113: 227-271.

[10] "Pero la maga – antigua diosa mediterránea que perdiera su rango - sabía desde hacía tiempo que en su destino entraría un Odiseo. Esto no lo ha tenido en cuenta Homero, como hubiéramos querido."

[11] "No me fue dado tener a un dios en mi cama y, en cuanto a hombres, sólo tuve a Odiseo. Todos los otros que toco se vuelven bestias..."

inicia con la confesión de un error de cálculo, de imprevisión. La hechicera – amarga ironía - equivocó la fórmula, olvidó algo, y el error, que siempre es inicial, prolonga sus consecuencias en el tiempo. Su creencia es errónea porque prescinde de lo que ya está en el destino y supone que se puede escapar a la cadena de la causalidad.

> *Succede a volte di sbagliare la formula, succede un'amnesia [...] Pensai perfino di poterne fare a meno di sfuggire alla sorte* (145)[12]

La reflexión "ser un dios es haberse endurecido" (Pavese, 1952: 300) – indicio de la concepción existencial en Pavese - se manifiesta en el personaje de Circe con particular énfasis. En la monotonía de la isla, el tedio de los inmortales sólo es quebrado por el recuerdo. En el relato de Circe Odiseo es el *único* hombre, pero en el entrecruzamiento de perspectivas provisto por el mecanismo dialógico, queda construido como *ánthropos,* tan lejos del dios como de la bestia, y condenado a la ficción de libertad que significa dar un nombre a las cosas, a lo inédito de cada acto, a la conciencia de la finitud. Condenado, en realidad, a la memoria, según la premisa de que lo único inmortal es el recuerdo que se deja, el recuerdo que se lleva.

Este sustrato ideológico opera a través de la escritura que, como metáfora de sí misma, establece espacio, clave y sentido de lo que expresa; en el nivel mítico, su propio simbolismo constitucional garantiza aquello que Pavese entendía como riqueza del punto de vista. Hay una técnica para lograr esa ambigüedad esencial que acerca y aleja a los personajes en una temporalidad propia dentro de su espacio de significación poética: consiste en disponer varios planos, ángulos y realidades para que interactúen las proyecciones, juegos alusivos y sobreentendidos. Es el ámbito que podría ser identificado

[12] "Sucede a veces que equivocamos la fórmula, sobreviene una amnesia [...] Hasta pensé poder prescindir de él, escapar al destino."

como de la "parodia seria", irónica pero no burlesca.

> *Ah Leucò, non volle nemmeno diventare un dio, e sai quanto Calipso lo pregasse, quella sciocca. Odisseo era così, né maiale né dio, un uomo solo, estremamente intelligente, e bravo davanti al destino.* (146)[13]

Aquí se cruzan, como en toda escritura, en primer lugar, dos planos. En el nivel histórico (horizontal), Circe es la diosa, la bruja, la mujer que sabe, que quiere poseer a Odiseo, ser mortal, cambiar su naturaleza y romper la cadena del destino, el peso de la costumbre. En el plano vertical opera la autorreferencialidad: el escritor explora su propia historia, poniendo en relación a dos mujeres a partir de la construcción dialógica del hombre. Circe y Leucotea, desde la observación mundana, textualizan la figura del "héroe" en su dimensión clásica y vital: es el que hace el mundo, desafía al destino y pretende convertir la naturaleza en libertad – construcción paródica que adquiere funcionalidad en el reconocimiento del "hombre de acción" de la modernidad, el hábil, cauteloso, acumulador de experiencias, contemporizador, tantas veces criticado negativamente en otros textos de Pavese.

El mundo, desde esa perspectiva, es una creación masculina, tenaz y realista, una lucha contra lo indiferenciado y monstruoso, una voluntad de forma que triunfa sobre el caos originario. Pero el sujeto de la creación, el hombre apolíneo, es puesto en escena y juzgado, desde sus bordes más vulnerables, a través de la mirada de las mujeres. Circe y Leucotea delinean la imagen de Odiseo a partir de la iniquidad necesaria, la amargura, la ausencia y el saber. La articulación de esta imagen proviene de los sucesivos relatos de Circe, que plantean la aparente antítesis entre lo positivo y lo negativo de las conductas del héroe: Odiseo quería quebrar algo – el destino -, volverla mortal, multiplicar su

[13] "Ah, Leucó, no quiso ni siquiera convertirse en dios, y tú sabes cuánto le rogó Calipso, aquella tonta. Odiseo era así, ni cerdo ni dios, un hombre solo, extremadamente inteligente y hábil frente al destino."

identidad vacía en la identidad cósmica de lo conocido y temporal; pero todo su hacer es connotado negativamente: no sabe lo que le espera, no entiende las cosas del destino, no sabe sonreír, no sabe bromear con las cosas divinas, no puede aceptar hacer cosas ya hechas, no comprende a la mujer ni a la diosa, no quiso convertirse en dios ni en bestia y no puede tampoco interpretar la sonrisa de los inmortales. En la ironía de sus parlamentos, Circe es la que puede sonreír y mirar desde arriba a la figura ridícula y valiente que llora, pregunta y transforma la realidad según su deseo. También puede, desde la superioridad que le confiere su poder proteico, metamorfosearse en otras – en Penélope, en una voz de la casa y de la infancia -, hablar del Averno y de la ignorada continuidad del viaje.

También Calipso, en *L'isola* (134), construye a Odiseo desde la periferia de su isla y el abandono, y Penélope, en cambio, sólo es una presencia, alusión o nombre, que significa – en el entrecruzamiento donde ellas mismas quedan definidas - lo único seguro: Itaca y rutina mortal, preferible a todo.

La estructura del diálogo se articula a través de la noción de lugar mítico: la isla Eea es sólo una ficcionalización de la patria deseada, como Circe resultará una de las tantas ficcionalizaciones efímeras de Penélope. Cada lugar, Averno, Océano, cama, cueva o casa alude o evoca el sitio significativo – generador de imágenes trascendentales - para el tema/el ritmo del texto poético.

La imagen resulta así el recurso máximo para la trasmutación del tiempo real en imaginario, de los sentimientos en "cosas" y del mito en literatura. La maga recuerda dos veces el tiempo en que era joven y se inscribe así en la "temporalidad" de los dioses, parodia de una supuesta ahistoricidad de lo divino. El juego de ajedrez reitera la metáfora de la vida y el vuelo de las golondrinas sobre el techo de la morada de Circe podría estar figurando el ciego destino de partir. Circe, mujer o diosa, alegoriza lo estático femenino enfrentado a la dinámica masculina de la no permanencia, la fuga hacia el

cambio y la condena existencial a una libertad no siempre soportable. Subsiste la representación de la maga identificada con su isla, nuevamente ligada al lugar, como en los escritores antiguos, y tal como enuncia el personaje Leucotea en *La vigna:*

> *gli dèi suono il luogo, sono la solitudine, sono il tempo che passa.* (177)[14]

Conclusiones

Más allá de la utilización de las artes en prosa en el siglo I de la era – la historia, la oratoria, el "ensayo" -, parecería ser la novela el logro literario más interesante del período. Como forma, da origen al romance medieval y está en la raíz de las modernas ficciones, pero su intencionalidad sugiere el escapismo en la presentación de un cuadro general de la condición humana, con mínimas referencias al ámbito político y social de los lectores. Es el tono del *Satyricon*, y su fundamental ambigüedad, la capacidad de mostrar sin inhibiciones y casi desinteresadamente los costados más sórdidos de las relaciones humanas; es también la lógica que explica el tratamiento paródico de los antecedentes épicos y novelísticos, y la configuración retórica de personajes como Circe, funcionales en la significación de la vanidad de los discursos, el egocentrismo y la ambición femenina, la hechicería como recurso burlesco de amarga y extrema comicidad. De ahí a la significación de "Le Streghe", se tiende el arco que alcanza al hombre observado, juzgado y dirigido por el designio de las mujeres. En estos diálogos, definidos por su autor como "coloquio entre lo divino y lo humano" (Pavese, 1952: 315), no sólo se exponen conflictos personales a través de los principios de la filosofía existencial, sino una interpretación del mito como yacimiento simbólico y como instrumento válido para indagar el tema del destino y de la búsqueda de la autonomía humana. En

[14] "los dioses son el lugar, son la soledad, son el tiempo que pasa."

el centro de la historia, Odiseo, el hombre "arrojado", obligado a ser – perfilándose entre dios y bestia -, a dar un nombre a las cosas y a desafiar al destino, se constituye como imagen masculina arquetípica. Circe y Leucotea lo definen desde la periferia, como Penélope y Calipso. En esa representación queda implícita la idea del mundo como creación masculina y del hombre como construcción de la mujer.

Bibliografía

Ediciones de textos

ERNOUT, A. (1962) *Pétrone: Le Satyricon*. Paris: Les Belles Lettres.

DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (1968-1969) *Petronio Arbitro: Satiricón*. Barcelona: Alma Mater.

PAVESE, C. (1976) *Dialoghi con Leucò*, Milano: Oscar Mondadori. (Versión en español: *Diálogos con Leucò* (1968) Buenos Aires: Siglo Veinte. Traducción de Marcella Milano.)

Estudios bibliográficos

CALVINO, I. (1955) *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.

CAMPUZANO, L. (1984) *Las ideas literarias en el Satyricon de Petronio*. La Habana: Letras Cubanas.

CONTE, G. B. (1996) *The Hidden Author: an interpretation of Petronius' Satyricon*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

DE CARVALHO, J. J. (1994) "La presencia de las tradiciones folklóricas en la industria cultural". En *Revista de Investigaciones Folklóricas* 9: 18. Buenos Aires.

FONTANILLE, J. (1994) "Propuesta para una tópica narrativa de carácter antropomorfo", en HERNÁNDEZ, Gabriel (comp.) *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*. México: Siglo XXI; 175-201.

GENETTE, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

PAVESE, C. (1952) *Il mestiere de vivere. Diario (1935-1950)*. Torino: Einaudi. (Versión en español: *El oficio de vivir* (1965) Buenos Aires: Siglo Veinte. Traducción de Luis Justo.)

WINKLER, J. (1994) *Las coacciones del deseo. Antropología del sexo y el género en la antigua Grecia*. Buenos Aires: Manantial.