



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

La intertextualidad en el Satyricon de Petronio

Autor:

Nagore de Zand, Josefina

Tutor:

Moure, José Luis

2004

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS 11-2-20

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 50849	MESA
14 JUL 2004 DE	
Agr.	ENTRADAS

TESIS DE DOCTORADO

LA INTERTEXTUALIDAD EN EL SATYRICON DE

PETRONIO

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

AUTORA: PROF. JOSEFINA NAGORE

DIRECTOR: DR. JOSÉ LUIS MOURE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. UBA

Buenos Aires, junio de 2004

A la memoria de Eduardo J. Prieto

A Pablo, Ana y Esteban Zand

A María Eugenia Crogliano, Ofelia Salgado

y Mariana Ventura

INDICE

Punto de partida	6
Capítulo 1: La intertextualidad. Marco teórico	10
1. Teoría literaria sobre intertextualidad.....	11
1.1. Los formalistas rusos: J.Tynianov.....	11
1.2. M. Bajtin.....	12
1.3. L. Jenny.....	21
1.4.G.Genette.....	24
1.5. L.Hutcheon.....	33
2. Marco Teórico.....	38
Capítulo 2: Antes de la <i>Cena</i> (1-26.6): de la especularidad a la intertextualidad	42
1. La especularidad narrativa.....	43
2. Primera unidad narrativa. (caps. 1-5).....	45
3. Segunda unidad narrativa (caps. 6-11).....	50
4. Tercera unidad narrativa (caps. 12- 15).....	54
5. Cuarta unidad narrativa. (caps. 16- 26.6).....	58
6. Conclusiones.....	70
Capítulo 3: <i>Cena Trimalchionis</i> (26.7-78): desde la sátira	72
1. La intertextualidad en la <i>Cena</i>	73
1.1. Los hipotextos básicos.....	73
1.2 . Trimalción y la realidad contemporánea.....	73

1.3. La <i>Cena</i> y la sátira.....	77
1.4. Otros hipotextos: apropiación.....	86
1.5. Otros hipotextos: parodia.....	91
2. Aspectos narratológicos.....	100
2.1. El narrador.....	100
2.2. La ficción autobiográfica.....	102
3. Aspectos temáticos.....	110
3.1. La concepción del amor.....	110
3.2. El tema de la muerte: la saturación del espacio narrativo.....	119
3.3. La ambivalencia del lenguaje: los juegos de palabras y los “juegos mitológicos”.....	124
4. Conclusiones.....	133

Capítulo 4: Después de la <i>Cena</i> (caps. 79-99): entre la poesía amorosa y el teatro.....	137
1. Los hipotextos básicos.....	138
2. Primera unidad narrativa (caps. 79-82).....	138
3. Segunda unidad narrativa (caps. 83-90).....	153
4. Tercera unidad narrativa (caps. 91-99).....	163
5. Conclusiones.....	175

Capítulo 5: El viaje en el barco de Licas y el camino hacia Crotona (caps. 100- 117): el cañamazo épico.....	178
1. El cañamazo épico	179
2. Los hipotextos básicos	180
3. Primera unidad narrativa (caps.100-110).....	182
4. Segunda unidad narrativa (caps. 111- 113).....	205
5. Tercera unidad narrativa (caps. 114-115).....	212
6. Cuarta unidad narrativa (caps. 116-117)	228
7. Conclusiones.....	232

Capítulo 6: En Crotona (caps. 126-141): la inversión de la elegía.....	235
1. La inversión de la elegía.....	236
2. Los hipotextos básicos.....	236
3. Primera unidad narrativa (caps. 126-132).....	237
4. Segunda unidad narrativa (caps. 133-141).....	270
5. Conclusiones.....	300
Capítulo 7: Conclusiones generales: una estética de la ambigüedad.....	304
1. La ambigüedad discursiva en el <i>Satyricon</i>	305
2. De la ambigüedad discursiva a la invalidación del canon literario.....	313
Bibliografía.....	318
1. Repertorios bibliográficos.....	319
2. Ediciones del <i>Satyricon</i>	319
3. Comentarios sobre el <i>Satyricon</i>	320
4. Ediciones, traducciones y comentarios de otros autores.....	320
5. Bibliografía general.....	325
6. Bibliografía específica.....	334
6.1. Capítulo 1.....	334
6.2. Capítulo 2.....	337
6.3. Capítulo 3.....	338
6.4. Capítulo 4.....	340
6.5. Capítulo 5.....	341
6.6. Capítulo 6.....	343

PUNTO DE PARTIDA

Todos los estudiosos de la literatura latina destacan la extrañeza del *Sat.*¹, que constituye un *unicum* dentro de la literatura latina. R. Cahen es uno de los que mejor han captado y expresado la peculiaridad de esta obra: “Les ouvrages les plus nombreux et les plus connus de la littérature grecque et de la littérature latine, l'épopée, le drame, l'éloquence, l'histoire, le roman lui-même, ont une tendance à se conformer à un certain modèle, à obéir à des règles qui en déterminent le sujet, la composition, la forme. Le *Satiricon* nous présente un exemple d'un genre tout différent, et même d'une conception exactement contraire; l'auteur paraît n'obéir à d'autre règle qu'à sa fantasia; il s'éloigne de son sujet quand il lui plaît; il passe à sa volonté de la prose au vers.”² Cahen plantea los siguientes problemas: la obra no reconoce un modelo determinado, no se ajusta a las normas de ningún género conocido, cambia de improviso su temática, pasa rápidamente de la prosa al verso, es decir que revela una libertad de composición que no registra antecedentes en la literatura de la Antigüedad.

Precisamente esa extrañeza de la obra ha dado lugar a una larga polémica acerca de su pertenencia genérica, y múltiples críticos se han dedicado a precisar sus vinculaciones con los poemas épicos, las novelas eróticas y cómicas griegas, la sátira menipea, los relatos de viajes y los géneros teatrales, especialmente el mimo y la comedia³. Otorgándole importancia a esta problemática, pero sin centrarme en ella, considero que lo que provoca mayor extrañeza en sus lectores es una de sus cualidades más distintivas: el hecho de que está construida en gran parte a partir de otros textos, tanto anteriores como contemporáneos, de las literaturas griega y latina. Desfilan por sus páginas citaciones, alusiones, imitaciones, *pastiches* y parodias de otros textos que establecen peculiares y problemáticas relaciones significativas entre el texto narrativo, los intertextos subsumidos en él y los respectivos co-textos. Este es el eje de lectura elegido para el desarrollo de esta tesis, que se propone desentrañar la naturaleza de esas relaciones y dilucidar su sentido.

¹ En adelante nos referiremos a la obra indistintamente con su título desarrollado o mediante esta abreviatura.

² Cahen (1925: 14).

La trama hipotextual del *Satyricon* ha sido adecuadamente relevada en su mayor parte. Los críticos han llevado a cabo una rigurosa “Quellenforschung” y elaborado algunas obras e innumerables artículos que puntualizan sobre qué textos Petronio ha construido el suyo. El punto de partida obligatorio para toda investigación sobre el tema es la valiosa obra de A. Collignon⁴, a la cual se han sumado numerosos estudios generales, ediciones, comentarios y una serie de artículos que estudian relaciones puntuales de intertextualidad, si bien no siempre se plantean en ellos los objetivos o consecuencias presuntas de esa actividad.

Por otra parte, hay que recordar que a partir de los formalistas rusos y de M. Bajtin en particular, la parodia se constituyó en tema central de la teoría literaria, especialmente desde que en 1966 J. Kristeva acuñó el término “intertextualidad”⁵ para referirse a la relación de cada enunciado con otros anteriores. De modo concomitante con la creación de esa palabra se formó una corriente relevante de la teoría literaria en el siglo XX que estudia las diversas relaciones que se producen entre textos. Ha recibido diferentes enfoques y nombres (G. Genette: “inter-“ e “hipertextualidad”, formas de la “transtextualidad”⁶; C. Segre: “interdiscursividad”⁷, G. B. Conte: “memoria poética”⁸). Constituye una superación de la mencionada “Quellenforschung”, que se limitaba a observar las fuentes de un determinado texto sin explicar las transformaciones operadas por este último y su sentido. A diferencia de aquella, esta nueva corriente intenta precisar el mecanismo de producción de un texto mediante la comparación de éste con el modelo que está detrás y captar la expansión semántica que esa vinculación añade. Este eje de lectura es especialmente valioso dentro del sistema literario latino, que se constituye desde su comienzo como un diálogo mimético con el griego y que se desarrolla a través de la imitación y/o emulación de sus géneros, y ha dado lugar a renovadas interpretaciones de las obras.

En esta perspectiva se ubican los estudios innovadores de F. Zeitlin, P. Fedeli, R. Dimundo, A. Perutelli, G. B. Conte, que abordan por lo general sólo pasajes acotados de la obra. Hasta el momento, pues, puede afirmarse que no se ha examinado la obra de Petronio en su totalidad desde esta perspectiva; es decir, que todavía no ha sido develada la compleja red

³ V. al respecto Collignon (1892: 321-325), Heinze (1899: 494-519), Perry (1967:186-189), Sullivan (1968: 93-98), Walsh (1970: 7-31), Hägg (1983: 169-175), Astbury (1999 [1977]: 72-84), Barchiesi (1999: 124-141) y Harrison (1999: xviii-xxii).

⁴ Cf. *adn.* 2.

⁵ “La palabra, el diálogo y la novela”, publicado en *Semiótica I* (1969).

⁶ (1982: 7 y ss.).

⁷ (1982: 15 y ss.).

de interacciones que compone el sistema del texto. Este es el objetivo de la tesis que presentamos: detectar en qué medida y de qué manera el sentido de la novela se construye mediante la actividad intertextual, mediante el diálogo y el cruce de los intertextos.

Nuestro trabajo se organiza de la siguiente manera:

- 1) Un capítulo introductorio, de carácter teórico, que tipifica las diversas formas que presenta la actividad intertextual, demarcando así los límites precisos de los campos a que nos atenderemos en el presente estudio de la obra de Petronio. En él se pasa revista a los principales trabajos teóricos sobre esa problemática y se ponen de relieve aquellos conceptos sobre las cuales se puede sustentar un esquema sólido que funcione como base para los desarrollos posteriores.
- 2) Cinco capítulos en los que se analizan las diversas operaciones intertextuales que ejecuta el autor en las cinco bloques narrativos en que la crítica divide al *Sat.*: “Antes de la *Cena*”, “*La Cena Trimalchionis*”, “Después de la *Cena*”, “El viaje en el barco de Licas y el camino hacia Crotona y “En Crotona”. En cada uno de ellos, luego de la determinación de los hipotextos que tuvo en cuenta Petronio, se desarrolla el análisis intertextual entre el texto petroniano y sus hipotextos, poniendo especial énfasis en la existencia de ecos textuales, la vinculación de los co-textos pertinentes y la expansión del sentido producida por el montaje intertextual⁹.
- 3) En el capítulo final se sintetizan y sistematizan las conclusiones obtenidas en cada uno de los cinco capítulos anteriores. Es decir que, a partir del análisis del montaje intertextual del *Sat.*, del relevamiento de sus isotopías discursivas y de sus recurrencias semánticas, se procurará dilucidar cómo esta obra se resignifica a sí misma y cómo resignifica la literatura anterior.

Permítaseme una aclaración personal. Mi pasión por el *Satyricon* de Petronio se inició muchos años atrás, y ya como beneficiaria de mi primera beca de estudios en Madrid intenté un acercamiento productivo a esta obra. Luego las desventuras de nuestro país y las de mi

⁸ (1996 [1986]: 29, *adn.* 11):

⁹ No se tratarán, entre otros aspectos, los ecdóticos y de tradición editorial, cuidadosamente desarrollados por filólogos especializados, salvo cuando sea necesario explayarse sobre ellos por algún problema específico vinculado con el tema elegido. Tampoco se analizarán de manera pormenorizada los dos poemas largos que recita Eumolpo: *Troiae Halosis* y *De bello civili*, tarea que excedería los límites de nuestro trabajo, dadas las arduas discusiones de que han sido objeto.

propia vida dieron por tierra con proyectos y vocaciones. Cuando en diciembre de 1991 accedí a un cargo de profesora regular en esta Facultad –después de veinticinco años sin concursos de oposición: hay que recordarlo-, me encontré con el Prof. Eduardo J. Prieto, con quien inicié una fecunda labor tanto en la cátedra como en los seminarios de crítica textual que dictó sin interrupción hasta 1997 y con quien compartí el entusiasmo por Petronio y por el análisis de su obra. El dirigió esta tesis hasta el momento de su irreparable muerte, el 9 de agosto de 2003, y leyó y supervisó muchos de los trabajos parciales que ahora la integran orgánicamente. A su entrañable memoria está dedicada.

CAPITULO 1

LA INTERTEXTUALIDAD. MARCO TEORICO

1. TEORIA LITERARIA SOBRE INTERTEXTUALIDAD

Expondremos sucintamente las orientaciones más importantes y fecundas de la teoría literaria del siglo XX acerca de la intertextualidad: las de J. Tynyanov -entre los formalistas rusos-, M. Bajtin, L. Jenny, G. Genette y L. Hutcheon. Al final de cada exposición se presenta un resumen que presenta los elementos más significativos aportados por cada autor a la caracterización de las diversas formas de la intertextualidad.

1.1. LOS FORMALISTAS RUSOS: J. TYNANOV

Los formalistas rusos, que aislaron y valorizaron el 'procedimiento' como rasgo definidor de la literariedad, otorgaron un valor fundamental a dos fenómenos que están en el campo de la intertextualidad: estilización y parodia.

Dentro del grupo el que se ocupó especialmente de esos aspectos fue J. Tynyanov en su artículo "Dostoievsky e Gogol (Per una teoria della parodia)"¹, de 1921. Él considera la evolución literaria como una sucesión dialéctica de grupos y formas literarias: se destruye un conjunto de procedimientos envejecidos por el uso y se da una estructura nueva a aquellos elementos; de ahí proviene precisamente la importancia de la parodia, elemento catalizador del cambio literario. Según Tynyanov, tanto la estilización (nombre más adecuado para él que imitación o influencia) como la parodia, "viven una doble vida"²: detrás del plano de la obra hay otro, al que se estiliza o parodia. En la estilización hay una correspondencia exacta entre ambos planos; en la parodia, un desfasaje o desplazamiento. No obstante, hay una estrecha relación entre ambos procedimientos: cuando se reitera un recurso en ausencia de sus funciones específicas o por motivos cómicos, la estilización se transforma en parodia. Las funciones de la

¹Tynyanov (1968): 135-171.

²*Ibid.*, 138.

³ Esta noción se corresponde con la de "automatización del lenguaje", presentada por Shklovski en "El arte como artificio", de 1917.

parodia son: a) mecanizar un procedimiento, poniendo en evidencia su agotamiento³; b) organizar un nuevo material: entre sus técnicas se destacan la repetición, la inversión, el desplazamiento del significado mediante un juego de palabras.

Tynyanov sugiere que no es necesario que haya hostilidad entre el texto que parodia y el parodiado y advierte que, si no se percibe la parodia, la obra cambia su significado. Añade que la comicidad suele acompañar a la parodia, y que, aunque ésta no sea captada por el lector, aquella persiste. Por fin define a la parodia como un juego dialéctico con el procedimiento.

Como se observa, su caracterización de la parodia es un tanto reduccionista y muestra algunas limitaciones, que provienen de su propuesta inicial del análisis inmanente de la obra literaria y del hecho de que, al privilegiar el procedimiento, no profundiza en el carácter cómico o ridiculizante tradicionalmente asignado a la parodia, no indica si se desvaloriza o no el texto parodiado y circunscribe la existencia de la parodia a determinados momentos de la historia literaria.

RESUMEN:

1. Importancia de la parodia en tanto elemento catalizador de la evolución literaria.
2. Diferencia entre estilización y parodia, si bien comparten una estructura de dos planos. En la estilización hay correspondencia entre ambos; en la parodia, desfasaje o desplazamiento.
3. La comicidad suele acompañar a la parodia.

1. 2. M. BAJTIN

M. Bajtin continúa y supera ampliamente la postura crítica de los formalistas rusos. En el prólogo a *Problemas de la obra de Dostoievski* (1929) Bajtin había indicado su objetivo de sobrepasar tanto el "ideologismo estrecho" como el "formalismo estrecho"⁴; se puede afirmar, con palabras del mismo Todorov, que Bajtin "déborde le formalisme mais après en avoir assimilé les enseignements."⁵ Ya en 1926, en "El discurso en la vida y en la poesía", uno de los artículos firmados por Voloshinov y él mismo, había afirmado: "[La] situation [extraverbal] entre dans l'énoncé comme un constituant nécessaire de sa structure sémantique."⁶, con lo cual inicia la primera

⁴ Cita traducida de Todorov (1981: 58). Para esta problemática de la relación de Bajtin y los formalistas rusos, v. los caps. 3: "Grandes options" y 4: "Théorie de l'énoncé".

⁵ *Ibid.*: 66.

⁶ *Ibid.*: 67.

formulación de su teoría del enunciado: privilegia la parte no verbal, que corresponde al contexto de enunciación.

Para determinar los aportes de Bajtin al problema de la intertextualidad y a la teoría de la novela, revisaremos sus obras más importantes en orden cronológico.

I. *Problemas de la obra de Dostoievski* (Leningrado, 1929) y ***Problemas de la Poética de Dostoievski***, versión modificada de la anterior, escrita en 1961-62, publicada en Moscú en 1963 y en París (Seuil) en 1970, con prólogo de J. Kristeva. En esta obra nos interesan dos aspectos: las observaciones acerca del género *spoudo-géloion* en el mundo antiguo (cap. IV), y la tipología de los discursos literarios (cap. V).

En el cap. IV, titulado “El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski”, Bajtin caracteriza un grupo de géneros literarios que surgen en la Antigüedad clásica y que tienen un notable parentesco interno, a tal punto que ya los mismos antiguos los incluían en un solo género: el *spoudogéloion* (lo cómico-serio). Entre sus rasgos distintivos se destacan: a) aparición de una actitud radicalmente nueva hacia la palabra en tanto material de la literatura; b) predominio del discurso bivocal. Presenta las características del diálogo socrático y de la sátira menipea y afirma que el *Satyricon* “es ‘una sátira menipea’ extendida hasta el tamaño de una novela”⁷. A continuación se refiere a las categorías carnalescas y a su influjo en la literatura; entre ellas aparece la parodia, considerada “un elemento imprescindible (...) de todos los géneros carnavalizados”, y “orgánicamente ajena a los géneros puros (la epopeya, la tragedia)”; “el parodiar significa crear un *doble destronador*, un “mundo al revés”⁸.

En el cap. V, titulado “La palabra en Dostoievski”, Bajtin traza una tipología de los discursos artísticos, dividida en tres especies, de las cuales nos interesa la tercera:

1. Discurso orientado directamente hacia su objeto⁹: es un discurso univocal o monofónico, constituido por el enunciado del autor.
2. Discurso representado u objetivado¹⁰: es el discurso directo de los personajes y está subordinado al discurso del autor; si bien se produce una relación dialógica entre ambos, no se fragmenta el contexto monológico.
3. Discurso bivocal o difónico: está orientado, como palabra normal, hacia el objeto del discurso y, como *otra palabra*, hacia un *discurso ajeno*¹¹: se establece una relación con un enunciado ajeno;

⁷ Bajtin (1988:160).

⁸ *Ibid.*: 179.

⁹ Kristeva lo denomina “palabra *denotativa*” (1981:201).

¹⁰ Kristeva (*Ibid.*: 201) lo denomina “palabra *objetal*”.

¹¹ *Ibid.*: 258.

aparecen dos orientaciones de sentido, dos voces¹². El autor otorga una nueva orientación semántica a un discurso que ya posee orientación propia. Presenta tres variantes:

3.1. Discurso bivocal o difónico pasivo, de orientación convergente: abarca diversas formas literarias, en las que la palabra ajena no entra en conflicto con la palabra del autor, sino que se tiende a una "fusión de voces". Incluye:

3.1.1. Estilización: el estilizador emplea un conjunto de procedimientos estilísticos del discurso ajeno que se han vuelto convencionales. Bajtin la diferencia de la imitación, si bien reconoce que es difícil distinguirlas; esta última no convierte la forma en convencional, porque toma en serio lo imitado y asimila la palabra ajena: hay una completa fusión de voces.

3.1.2. Relato de un narrador, que puede ser desarrollado en forma de discurso literario o de relato oral (*skäz*).

3.1.3. Narración en primera persona (*Icherzählung*), forma análoga al relato de un narrador.

3.2. Discurso bivocal o difónico pasivo de orientación divergente: parodia. Las dos voces aparecen aisladas, divididas por la distancia, y se contraponen con hostilidad; sus propósitos son opuestos. La voz ajena debe ser ostensible y marcada. Esa palabra ajena introducida en el discurso se reviste de una nueva comprensión y valoración y ambas palabras se dialogizan internamente. El discurso de la parodia puede ser muy variado: se puede parodiar un estilo ajeno, una manera social o caracterológica, formas verbales superficiales o los principios profundos de la palabra ajena.

3.3. Discurso bivocal o difónico activo de orientación divergente. Aquí la palabra ajena queda afuera del discurso, no se reproduce en él, pero el autor la toma en cuenta y se refiere a ella, de modo que la palabra ajena influye activamente en el discurso del autor, lo determina. Presenta variantes:

3.3.1. Polémica implícita y oculta: cada aserción del autor permite acometer polémicamente contra la palabra ajena, que se sobreentiende.

3.3.2. Polémica explícita y descubierta: está dirigida absolutamente contra la palabra ajena con el objeto de refutarla.

3.3.3. Diálogo oculto: se trata de un diálogo en el que se omiten las réplicas del segundo interlocutor, las que determinan, sin embargo, el discurso del primero.

Como se observa, esta diferenciación está elaborada en torno de la noción de relación dialógica entre discursos. Bajtin, como los formalistas rusos, compara y diferencia a la parodia de la estilización, y sigue a Tynyanov cuando dice que en el discurso paródico hay dos planos. Pero, mientras éste último considera que lo propio de la parodia es el desplazamiento entre ambos, Bajtin

¹² Kristeva (1981:201) la considera una palabra *ambivalente*, "resultado de la junción de dos sistemas de signos".

sostiene que lo es la hostilidad entre ellos, y además, deja de lado la comicidad como elemento inherente a ella.

II. La palabra en la novela¹³, escrito en 1934-35. Se trata del trabajo más importante de Bajtin para la determinación de las características del género novela.

La considera como un fenómeno pluriestilístico, plurilingüal y plurivocal: constituye una combinación de estilos. Diferencia la novela de otros géneros poéticos, los “oficiales”, que son unilingüales y monoestilísticos; en ellos no se utiliza “la dialogización natural de la palabra: esta es autosuficiente y no presupone enunciados ajenos fuera de su marco”¹⁴. La novela, en cambio, asume esa dialogización interna de la palabra y su desarrollo implica la profundización de esa dialogización.

En el tercer capítulo de este trabajo: “El plurilingüismo en la novela”, Bajtin presenta y caracteriza las diversas formas de penetración del plurilingüismo en la novela, elemento muy interesante para el análisis del *Satyricon*. Son los siguientes:

1. Construcciones híbridas, en las que se introduce el lenguaje ajeno de forma disimulada, o de manera dispersa, o mediante motivaciones pseudoobjetivas, etc., de modo que se produce un “juego de las fronteras de los discursos”¹⁵. Considera estas construcciones híbridas como estilizaciones paródicas¹⁶ y las diferencia de la parodia literaria en sentido estricto¹⁷.
2. Introducción de un autor y/o un narrador convencional, que suelen ser incluidos como exponentes de un horizonte ideológico especial.
3. El habla de los héroes (personajes), que tiene autonomía semántico-literaria. En torno de los personajes, se crean “las zonas especiales de los héroes”, en las que aparecen en boca del autor palabras de los personajes. Bajtin considera esas zonas como “discursos ajenos disimulados del héroe”¹⁸ y observa que en ellas, al predominar las construcciones híbridas, se produce el diálogo entre el personaje y el autor.
4. Los géneros intercalados o enmarcados, tanto literarios (novelas, piezas líricas, escenas dramáticas) como extraliterarios (costumbristas, retóricos, científicos, religiosos). Estos géneros aportan a la novela sus lenguajes propios.

En el IV capítulo de este trabajo: “El hablante en la novela”, Bajtin afirma que en la novela el hablante es un hombre *social*, que su palabra es un lenguaje social y no un dialecto individual y

¹³ Su título original es “Slovo v romane”; en la traducción francesa de D'Olivier (Paris, Gallimard, 1978) aparece como “Du discours romanesque”. Fue publicado en castellano en *Teoría y estética de la novela*, 1991, pp.77-236.

¹⁴ Bajtin (1991:102).

¹⁵ *Ibid.*: 125.

¹⁶ *Ibid.*: 118.

¹⁷ *Ibid.*: 129.

¹⁸ *Ibid.*: 33.

que, a diferencia del héroe épico, sus palabras constituyen *ideologemas*: concretan una posición ideológica determinada. En consecuencia, considera que el problema central de la estilística novelesca es el problema de la representación artística del lenguaje. Y entonces vuelve a referirse a problemas de la intertextualidad.

Según Bajtin, todos los procedimientos de creación de la imagen del lenguaje en la novela pueden ser incluidos en las siguientes categorías:

1. Hibridación: es la mezcla de dos lenguajes sociales en un mismo enunciado, el encuentro de dos conciencias lingüísticas separadas por la época y/o por la diferenciación social.
2. Correlación dialogística de los lenguajes, que se iluminan recíprocamente. En el enunciado se presenta un solo lenguaje, pero presentado bajo la luz de otro, que permanece fuera del enunciado. Se registran tres variantes:
 - 2.1. Estilización: es la imagen artística de un lenguaje ajeno. Están presentes dos conciencias lingüísticas individuales: la que representa y la representada.
 - 2.2. Variación: se produce cuando la conciencia lingüística estilizadora toma la palabra e introduce su material temático y lingüístico en el lenguaje estilizado. Con frecuencia la variación se transforma en hibridación.
 - 2.3. Parodia o estilización paródica: se produce cuando las intenciones del lenguaje que representa no coinciden con las del lenguaje representado, sino que se le oponen; tampoco se representa el universo real con la ayuda del lenguaje representado, sino mediante su desenmascaramiento y destrucción. Añade que la parodia, para ser productiva, debe consistir en una estilización paródica: tiene que recrear el lenguaje parodiado como un todo, a diferencia de la parodia retórica, que implica la destrucción pura y superficial del lenguaje ajeno.
3. Diálogos puros.

En resumen, Bajtin considera la **parodia** como uno de los modos de penetración del plurilingüismo en la novela y, de la misma manera que los formalistas, le asigna un lugar importante en la historia de la evolución literaria en tanto destruye los mundos novelescos anteriores. Insiste nuevamente en las notas de oposición, desenmascaramiento y destrucción que conlleva. No obstante, creemos advertir algunos elementos de incongruencia en su caracterización de la parodia y otros fenómenos análogos:

- a) En el cap. III considera las construcciones híbridas como estilizaciones paródicas y las diferencia de la parodia literaria en sentido estricto¹⁹, pero en el cap. IV, al tratar los procedimientos para la

¹⁹ Bajtin (1991: 118 y 129).

creación de la imagen del lenguaje en la novela, presenta la hibridación (“mezcla de dos lenguajes sociales en un mismo enunciado”²⁰) como diferente de la estilización, la variación y la parodia o estilización paródica, variantes a su vez de la correlación dialogística de los lenguajes, que ocurre cuando en el enunciado aparece un solo lenguaje presentado bajo la luz de otro²¹. Además presenta aquí una categoría nueva: la variación.

b) En el cap. V (“Dos líneas estilísticas en la novela europea”) Bakhtin observa que hay diversos grados de parodización de la palabra literaria sometida a prueba: “desde la parodia literaria externa y grosera (con objeto en sí misma) hasta la solidarización casi completa con la palabra parodiada (“ironía romántica”)²². Es posible que Bajtin esté distinguiendo aquí entre una parodia hostil al texto parodiado y otra consonante con él, entre un *Gegensang* y un *Beigesang*, como dice Rose²³. De este modo estaría preanunciando la línea interpretativa de Linda Hutcheon, que distingue – como se verá- entre una parodia respetuosa del texto y una hostil.

En el último capítulo de *La palabra en la novela*, titulado “Dos líneas estilísticas en la novela europea”, Bajtin hace algunas observaciones sobre el surgimiento de la novela, que pueden ser relacionadas con el momento en que se escribe el *Satyricon*²⁴. Su inicio supone la descentralización semántico-verbal del universo ideológico, y son previas a su aparición ciertas condiciones histórico-sociales: liberación de la autoridad del lenguaje único, cambio radical en la forma de percibir la palabra en el plano literario y lingüístico, comunidad no cerrada en sí misma ni aislada, interacción de los grupos sociales, plurilingüismo externo, destrucción del sistema del mito nacional unido orgánicamente a la lengua; descomposición y caída de las autoridades religiosas, políticas e ideológicas a las que está ligado el lenguaje literario.

Bajtin identifica a lo largo del desarrollo de la novela europea dos líneas estilísticas y observa que en la Antigüedad aparecen ya los embriones de ambas:

1. La primera línea estilística está constituida por la novela “sofística”²⁵, a cuyas variantes en épocas subsiguientes pasa revista. La diversidad relativa de formas estilísticas que presenta se corresponde con las diversas partes y géneros constitutivos de la novela, pero el plurilingüismo queda fuera de ella. Su estilo es una forma de exposición que se vuelve convencional: se pretende organizar y

²⁰ *Ibid.*:174.

²¹ *Ibid.*: 178.

²² *Ibid.*: 228.

²³ M. Rose (1995:139).

²⁴ Se deja de lado la polémica sobre la datación de la obra, para lo cual remito especialmente a Marmorale (1948) y K.F.C. Rose (1971) y se sigue el criterio habitual en los últimos años del siglo XX acerca de que la obra fue escrita por el *arbiter elegantiarum* de la corte de Nerón.

²⁵ Así llama Bajtin a las novelas eróticas griegas, cuya primera datación (Rohde:1914) -luego modificada- correspondió a la época de la Segunda Sofística.

reglamentar el plurilingüismo del lenguaje hablado y canonizar un estilo que es el de los círculos literarios cultos. Se emplea, pues, una lengua ennoblecida, convencional, neutral y sometida al pulimiento y al adorno de los tropos; y "...se elabora la categoría valorativa del carácter literario o del ennoblecimiento de la lengua"²⁶.

2. Con respecto a la segunda línea estilística, Bajtin observa que en la Antigüedad los embriones de la auténtica prosa bivocal y bilingüe se desarrollaron en otros géneros: la novela realista, la sátira, formas biográficas y autobiográficas, géneros puramente retóricos, como la diatriba, géneros historiográficos y epistolares; en ese grupo incluye la *Novela del Asno* (la del Pseudo-Luciano y la de Apuleyo) y el *Satyricon* de Petronio, a las que considera "modelos simplificados de la segunda línea estilística de la novela"²⁷.

Las características de esta segunda línea estilística de novelas (en la que se insertarán Rabelais o Cervantes) presentadas por Bajtin también se detectan, a mi juicio, en el *Satyricon*:

- a) la función de los géneros intercalados es introducir la diversidad de los lenguajes de la época, entendidos como diferentes perspectivas socio-ideológicas;
- b) transforman el lenguaje corriente literario en material esencial para su orquestación, y a los personajes que lo usan (los "personajes literarios") en sus héroes principales;
- c) en consecuencia, plantean la crítica del discurso literario, basada en su pretensión de reflejar la realidad;
- d) en algunas aparece una representación literaria del encuentro entre la palabra ennoblecida por la literatura y la vulgar; los autores transforman paródicamente ese procedimiento de abstracción de las novelas de la primera línea desarrollando asociaciones groseras hasta hacer descender el término comparado al más bajo nivel de banalidad prosaica;
- e) se realiza una réplica a la "mentira patética acumulada en los lenguajes de todos los géneros elevados"²⁸: determinados personajes, como el tonto, el simplón, el pícaro, reproducen paródicamente, con una sonrisa artificiosa, el mundo patético convencional de la literatura, lo neutralizan y desenmascaran.

III. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", subtítulo "Ensayos de poética histórica", escrito en 1937-1938²⁹.

Luego de definir el cronotopo, Bajtin muestra la evolución de las diversas variantes de la novela europea. En la novela antigua distingue tres tipos: la novela de aventuras y de la prueba (las

²⁶ Bajtin (1991:196).

²⁷ *Ibid.*: 187.

²⁸ *Ibid.*: 216.

novelas eróticas griegas), la de aventuras costumbrista (el *Satyricon* de Petronio y *El asno de oro* de Apuleyo, aunque sus elementos esenciales están representados también en la sátira y en la diatriba griega) y la novela biográfica.

IV. “De la prehistoria de la palabra novelesca”, escrito en 1940³⁰.

En este trabajo Bajtin entra de lleno en el campo de la intertextualidad: observa que, si bien la novela es un género tardío, la palabra ajena representada aparece en formas muy tempranas de la literatura que preparan el camino de la novela. En esa prehistoria del discurso novelesco actúan dos factores centrales: la risa, vinculada con la ridiculización del lenguaje ajeno, y el plurilingüismo, ligado con la recíproca iluminación de los lenguajes.

Sostiene que la parodia es una de las formas más antiguas de representación de la palabra ajena y presenta como ejemplos de ésta *El combate de los ratones y las ranas*, el *Virgile travesti*, de Scarron, los *Sermons Joyeux* del siglo XIV, formas “paródico-transformistas” que ridiculizan la palabra directa.

Asegura que no ha existido ningún tipo de palabra directa que no haya tenido su doble paródico-transformista, su contrapartida cómico-irónica, dobles tan consagrados y canonizados como sus elevados prototipos. Ejemplifica ambas aseveraciones refiriéndose tanto a Grecia (representación del drama satírico después de la trilogía trágica, figuras cómicas de Ulises y Hércules) como a Roma (representación de atelanas literarias y mimos después de las tragedias, transferencia del mito a una realidad prosaica en las artes plásticas, ridiculizaciones rituales típicas de la cultura romana). De modo que la Antigüedad dio origen, junto a los grandes géneros oficiales, a un rico universo de formas de la palabra paródico-transformista que constituían un universo aparte, fuera de los géneros o entre los géneros. Sus objetivos comunes eran crear un correctivo cómico y crítico a los géneros directos, obligar a percibir una realidad contradictoria, no captada por aquellos, presentar imágenes de diversos lenguajes.

Para finalizar, Bajtin define la parodia como un híbrido bilingüe intencional y dialogado: en ella convergen y se cruzan dos estilos, dos lenguajes, dos puntos de vista, que se relacionan entre sí como réplicas de un diálogo; constituye una disputa entre lenguajes en la que ambos se iluminan recíprocamente.

En resumen, es de peculiar interés que en este trabajo Bajtin vincule explícitamente la

²⁹ Fue publicado en castellano en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, 1991, pp. 237-409.

³⁰ Fue publicado en castellano en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, 1991, pp. 411-448.

parodia con la risa, ya que la presenta como la ridiculización del lenguaje ajeno. Sin embargo, cuando define la parodia, pone de relieve la oposición entre ambos lenguajes, pero en ningún momento explica la relación entre ambas notas. De modo que no presenta una categorización rotunda de la parodia, sino que, a medida que progresa su razonamiento, desarrolla diferentes puntos de su caracterización.

Por otra parte, al presentar como ejemplos de parodia o de la “palabra paródico-transformista” obras tan disímiles como *El combate de los ratones y las ranas* y *Virgile travesti*, de Scarron, se infiere que su concepción de la parodia es sumamente amplia, es decir que las prácticas intertextuales no aparecen discriminadas, sino más bien englobadas en el concepto de parodia.

Cuando el crítico ruso se refiere a la frecuencia de citas en la literatura del mundo antiguo, plantea el problema de si el autor cita con respeto o con ironía, ridiculizando, de modo que señala en la citación una actitud ambigua ante la palabra ajena, como anteriormente había señalado en la parodia.

V. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, escrito en 1965.

Con el objeto de delinear el *realismo grotesco*, continúa con el desarrollo del concepto de parodia asociada al travestismo burlesco del carnaval, ‘mundo al revés’, elemento ya explicado en el cap. IV de *Problemas de la Poética de Dostoievsky* en su segunda versión de 1963. Diferencia la parodia carnavalesca de la parodia moderna.

RESUMEN:

1. Señala, como los formalistas, la importancia de la parodia en tanto elemento catalizador de la evolución literaria.
 2. Destaca la importancia de la parodia en el proceso de constitución del género novelesco.
 3. Diferencia entre estilización y parodia, si bien considera, como los formalistas, que ambas comparten una estructura de dos planos. Pero Bajtin afirma que en la parodia hay siempre hostilidad entre los dos textos, acompañada de desenmascaramiento y de intento de destrucción.
 4. A partir de las observaciones hechas en el cap. V de “La palabra en la novela”, parecería que Bajtin distingue entre una parodia hostil al texto parodiado y otra consonante con él.
-

5. Asocia parodia con comicidad y ridiculización, especialmente desde el momento en que explicita la función del carnaval y su vinculación con el travestimiento/transformismo y la parodia.
6. No explica la relación entre dos características de la parodia: hostilidad y ridiculización.
- 7.— El concepto de parodia como híbrido bilingüe intencional y dialogizado engloba diversas formas de intertextualidad.

1. 3. L. JENNY

En su artículo “La stratégie de la forme”³¹, luego de referirse a diversos problemas planteados por la intertextualidad implícita (relaciones de cada obra literaria con sus arquetipos, que realiza, transforma o transgrede) y explícita, observa que la obra literaria sería incomprendible fuera de la intertextualidad, es decir, fuera del sistema literario.

Se pregunta también si existe periodicidad en el surgimiento de obras de carácter intertextual o si ese surgimiento es permanente. En el primer caso, se estaría ante una crisis cultural; en el segundo, ante una simple progresión dialéctica de las formas literarias. Expone las respuestas dadas a este interrogante por Harold Bloom (*The anxiety of Influence*, 1973) y por Mc Luhan (*Du cliché à l'archétype*, 1973), a quienes critica el hecho de que buscan una explicación a partir de las condiciones psicológicas o sociológicas de la intertextualidad y no de sus formas. Ella plantea la hipótesis de que los textos sobrecodificados dan lugar a su reelaboración frecuente, y propone indagar la intertextualidad paródica en diversas épocas (Rabelais, Lautréamont, Joyce); precisamente pone como ejemplo el poema sobre la guerra civil recitado por Eumolpo (*Sat.*, caps. 119-124.1), parodia de la *Pharsalia* de Lucano y de la retórica épica en general. Observa que el camino de la inmanencia es esencial en toda investigación de poética histórica.

Presenta la siguiente definición de intertextualidad: “...designe (...) le travail de transformation et d'assimilation des plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le “leadership” du sens.”³² La distingue de la alusión, y afirma que hay intertextualidad cuando “il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et inserée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel...”³³ Considera que la intertextualidad no se reduce a la parodia.

³¹ *Poétique* 27 (1976), 257-281.

³² Jenny (1976: 262).

³³ *Ibid.*: 262.

Observa que se puede hacer parodia de un género, puesto que los arquetipos genéricos (“arché-textes”), aunque sean abstractos, constituyen estructuras textuales.

Y aclara que la intertextualidad introduce un nuevo modo de lectura que hace estallar la linealidad del texto abriendo su espacio semántico: ante cada referencia intertextual el lector puede elegir entre leerla dejando de lado esa problemática o volver al texto original haciendo una anámnese intelectual. El discurso intertextual está compuesto no por palabras sino por fragmentos textuales, y por eso tiene una riqueza y una densidad excepcionales.

En la tercera parte del artículo: “Le travail intertextuel”, Jenny aborda el problema de cómo se produce en un texto la asimilación de enunciados preexistentes. Concluye que todo enunciado incorporado a un proceso intertextual sufre tres tipos de tratamiento con el objeto de “normalizarlo”, de asegurar su inserción en un nuevo conjunto textual³⁴: verbalización, linearización, engarce; en este último caso se refiere a las diversas maneras de engarzarlo: mediante una fuerte ligazón sintáctica, apelando a la unidad semántica o incluso a su propia ambigüedad. El montaje del enunciado preexistente puede estar formado sobre tres tipos de relaciones semánticas: a) isotopía metonímica: se lo incluye porque permite seguir con mucha precisión el hilo de la narración; b) isotopía metafórica: se lo incluye por analogía semántica con el contexto; muchas veces este tipo de engarce toma un tinte metalingüístico, ya que estas analogías suelen ser el fruto de una reflexión del autor sobre su producción; c) montaje no isotópico: se incluye un fragmento textual en un contexto sin ninguna relación semántica *a priori* con él.

La parte cuarta del artículo versa sobre las figuras de la intertextualidad, es decir, sobre las modificaciones a que son sometidos los fragmentos en el proceso intertextual. Las figuras de retórica ofrecen una matriz lógica y diversificada para clasificar esas modificaciones³⁵:

- 1) Paronomasia: guarda la sonoridad del texto original modificando su ortografía.
- 2) Elipsis* se retoma en forma truncada un texto o un “arché-texte”.
- 3) Amplificación*: transformación de un texto original mediante el desarrollo de sus virtualidades semánticas. A veces domina una perspectiva irónica; otras, la amplificación está acompañada de una inversión semántica.
- 4) Hipérbole*: transformación de un texto por “superlativation de sa qualification”³⁶.
- 5) Interversiones*: por su carácter antifrástico aparece especialmente en la parodia; afecta a múltiples elementos textuales:

³⁴ *Ibid.*: 271.

³⁵ En la siguiente lista, que no es exhaustiva, las figuras más empleadas por Petronio están marcadas con un asterisco.

³⁶ *Ibid.*: 277.

- Interversión de la situación enunciativa*: cambian el sujeto de la enunciación y/o el alocutario.
- Interversión de la calificación*: los actantes del relato original son retomados, pero calificados antitéticamente.
- Interversión de la situación dramática*: se modifica el esquema de acciones del relato originario por transformación negativa o pasiva.
- Interversión de valores simbólicos*: los valores simbólicos elaborados por un texto son retomados con significaciones opuestas.

6) Cambio de nivel de sentido*: un esquema semántico es retomado en el contexto con un nuevo nivel de sentido.

Se refiere después a las ideologías de la intertextualidad: considera que su función es re-enunciar de modo decisivo algunos discursos, ya fósiles, cuyo peso se ha vuelto tiránico. La palabra nueva surge de las fisuras de los viejos discursos. Pese a todo, ellos inyectan su fuerza de estereotipos a la palabra que los contradice, la dinamizan.

Cito las palabras de Jenny que cierran este artículo porque parecen referirse exactamente al *Satyricon*: "... l'intertextualité n'est jamais anodine. Quel qu'en soit le support idéologique avoué l'usage intertextuel des discours répond toujours à une vocation critique, ludique et exploratoire. Cela en fait l'instrument de parole privilégié des époques d'effritement et de renaissance culturels."³⁷

RESUMEN

- 1) Plantea interesantes hipótesis de poética histórica: la actividad intertextual ¿es síntoma de una crisis cultural?, los géneros literarios supercodificados ¿suscitan la actividad intertextual?
- 2) Considera la intertextualidad como un trabajo de transformación y asimilación de varios textos operado por un texto que guarda el liderazgo del sentido. Añade que la intertextualidad no se reduce a la parodia, pero no precisa su diferencia. Opina que se puede parodiar un género.
- 3) Destaca las características del nuevo modo de lectura que produce el discurso intertextual y la densidad y riqueza excepcionales de éste.

- 4) Determina los tres tipos de relaciones semánticas que aparecen en el montaje de los enunciados preexistentes en el texto nuevo: a) isotopía metonímica; b) isotopía metafórica; c) montaje no isotópico.
- 5) Caracteriza las figuras de la intertextualidad, es decir, las modificaciones a que son sometidos los fragmentos en el proceso intertextual.
- 6) Se explora sobre la ideología subyacente a la actividad intertextual y sobre su función en épocas de crisis cultural.

1. 4. G. GENETTE

Como es sabido, en *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris, Seuil, 1982), Gérard Genette concreta el esfuerzo más importante realizado con el objeto de explorar, caracterizar y diferenciar las vinculaciones que se establecen entre los textos literarios.

Luego de presentar el objeto de la Poética, la transtextualidad (“tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes”)³⁸. Genette se refiere a cinco tipos de relaciones transtextuales, de las que sólo interesan en nuestro caso la primera y la cuarta: 1) intertextualidad; 2) paratextualidad; 3) metatextualidad; 4) hipertextualidad; 5) architextualidad. Define la *intertextualidad* -de manera restrictiva- como una relación de co-presencia entre dos o más textos: citación (con comillas, con o sin referencia precisa), plagio, alusión (enunciado cuya comprensión plena supone la percepción de una relación entre ese texto y otro al que reenvía necesariamente alguna de sus inflexiones)³⁹. Define la *hipertextualidad* -objeto del libro- como toda relación que une un texto B (hipertexto) a otro anterior, A (hipotexto), en el que se injerta de una manera que no es la del comentario; el hipertexto es un texto de segundo grado o un texto derivado de otro preexistente: B no podría existir tal como es sin A. El texto B es el resultado de una operación de transformación: a) transformación simple o directa: decir la misma cosa de otra manera (el *Ulises* de Joyce en relación con la *Odisea* de Homero); b) transformación compleja e indirecta: imitación: decir otra cosa de manera parecida (la *Eneida* de Virgilio en relación con la *Odisea* de Homero, su modelo de competencia genérica)⁴⁰.

³⁷ *Ibid.*: 281.

³⁸ G. Genette (1982:7).

³⁹ *Ibid.*: 8-9.

⁴⁰ *Ibid.*: 11-14.

Genette inicia el análisis de algunos géneros canónicos –aunque menores- ‘oficialmente’ hipertextuales: la parodia, el “travestissement”, el “pastiche”, la caricatura, la “forgerie” y se explora después sobre otra forma de intertextualidad, la más fructífera: la transposición ‘seria’ de obras.

1. Parodia

Luego de analizar la etimología de la palabra “parodia”, brinda una historia –con varios momentos hipotéticos- de sus variaciones semánticas, desde Aristóteles hasta la actualidad, con el objeto de develar la confusión sistemática que se ha producido en torno de ella⁴¹. Intenta explicar la vinculación entre épica y parodia en la *Poética* de Aristóteles, es decir, hasta qué punto el estilo formular de Homero es proclive a la autocitación y a la repetición. Se detiene en la caracterización de la parodia (“mínima”) como figura retórica (Dumarsais: *Tropes*, 1729): un texto breve en el que se retoma literalmente un texto conocido y se le da una nueva significación mediante un desvío; es como una cita desviada de su sentido o de su contexto. Pero, según el abad Sallier (*Discours sur la Parodie*, 1773), la palabra adquirió otras acepciones, de las cuales cuatro tienen un rasgo común: la modificación de uno o varios elementos del texto implicado o su desvío hacia otro tema o sentido, pero la quinta acepción es imitación estilística de algún texto con función ridiculizante o crítica, con lo cual –observa Genette- salimos del campo de la parodia para entrar en lo que él denomina “pastiche satirique”. Durante el siglo XVIII permanece firme esta definición de la parodia, que integra el “pastiche satirique” y excluye el “travestissement burlesque”, especie que modifica el estilo sin modificar el tema (por ej., *Virgile travesti*, de Scarron, siglo XVII). De modo que Genette presenta el siguiente cuadro⁴² sobre el estado de la cuestión en el siglo XVIII:

	TEMA NOBLE	TEMA VULGAR
ESTILO NOBLE	GENEROS NOBLES: EPOPEYA, TRAGEDIA	PARODIA (PARODIA ESTRICTA, “PASTICHE HEROÏ-COMIQUE”) ⁴⁵
ESTILO VULGAR	“TRAVESTISSEMENT BURLESQUE”	GÉNEROS CÓMICOS (COMEDIA, NARRACIÓN CÓMICA)

⁴¹ *Ibid.*: 17-32.

⁴² *Ibid.*: 30.

⁴³ La parodia estricta conserva el texto noble para aplicarlo a un tema vulgar, a diferencia del “pastiche heroï-comique”, que, mediante la imitación estilística, forja un nuevo texto noble para aplicarlo a un tema vulgar. Ambas prácticas o conservan el texto o lo restituyen mediante el “pastiche”. *Ibid.*: 29-30.

Genette observa que durante el siglo XIX se modificó este esquema: por una parte, el “travestissement burlesque” fue incluido entre las acepciones de parodia; por otra, “pastiche” (palabra importada en el siglo XVIII, del italiano “pasticcio”: ‘pastel, ‘embrollo’, ‘confusión’) se impuso para designar el hecho de la imitación estilística; además, la práctica de la parodia estricta tendió a borrarse de la conciencia literaria. En esa época –dice Genette- también se aplica el nombre de parodia al “pastiche satirique”, de modo que aquel término entra en competencia con “charge” o “caricature”; además se considera a la parodia como una imitación más cargada de efecto satírico o caricaturesco que el “pastiche”⁴⁴.

<i>FUNCIÓN</i>	<i>SATÍRICA: “PARODIAS”</i>			<i>NO SATÍRICA</i>
<i>GÉNEROS</i>	PARODIA ESTRICTA	“TRAVESTISSE- MENT”	“PASTICHE SATIRIQUE”	“PASTICHE”

Una vez trazada la historia de la palabra parodia, explica el motivo de la confusión producida: en las tres prácticas que aparecen en el cuadro anterior como “parodias” hay convergencia funcional: el efecto cómico, logrado a expensas del texto o del estilo parodiado, si bien la diferencia estructural es importante: la parodia estricta y el “travestissement” proceden por transformación de un texto, “el pastiche satirique”, por imitación. A partir de este esclarecimiento, Genette propone las siguientes definiciones⁴⁵:

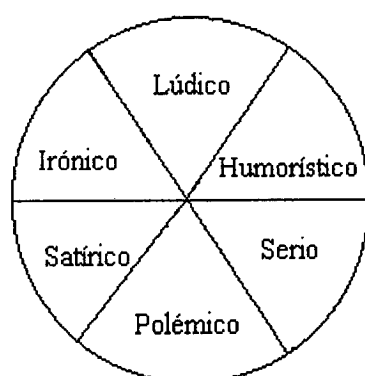
- parodia** : desvío (“détournement”) de un texto con una transformación mínima;
- “travestissement”**: transformación estilística con función degradante;
- caricatura** (y no **parodia**): el “pastiche satirique”;
- “pastiche”**: imitación de un estilo desprovista de función satírica.

Sobreponiendo a este cuadro la diferenciación estructural **transformación** (parodia – “travestissement”)/ **imitación** (caricatura y “pastiche”), establece la siguiente repartición:

<i>RELACIÓN</i>	<i>TRANSFORMACIÓN</i>		<i>IMITACIÓN</i>	
<i>GÉNEROS</i>	PARODIA	“TRAVESTISSEMENT”	CARICATURA	“PASTICHE”

⁴⁴ *Ibid.*: 30-32

⁴⁵ *Ibid.*: 33-34.



Después de este largo recorrido Genette presenta numerosos ejemplos de parodias, ejecutadas siempre sobre un texto breve y suficientemente conocido: textos en verso, proverbios, títulos de obras, fórmulas publicitarias. Luego caracteriza algunos avatares modernos de la parodia: lipogramas, transformaciones homofónicas, “definicionales”, contaminaciones aditivas o sustitutivas –herederas de los centones- y otras, que implican una modificación lúdica del hipotexto.

2. “Travestissement burlesque”

Genette observa que constituye una innovación del siglo XVII (Lalli: *Eneide travestita*; Scarron: *Virgile travesti*) y que parece haber sido desconocido en la Antigüedad y en la Edad Media. Tuvo mucho éxito y se elaboró de manera sostenida en la segunda mitad del siglo XVII. Su forma canónica es la reescritura amplificada de un texto épico, conservando su contenido fundamental y movimiento pero imponiéndole otro estilo: vulgar, en versos octosílabos, con anacronismos y comentarios del parodista, con efectos de familiarización y trivialización. Después el “travestissement” reelaboró otro tipo de obras serias y renació en el siglo XX con obras de Fourest y Jarry. Genette distingue también entre “travestissement” culto (escrito) y vulgar (oral), aplicado especialmente a fábulas.

5. “Pastiche”, caricatura y “forgerie”: mimotextos

Genette precisa el concepto de **imitación**. En primer lugar, niega que sea una figura retórica; dice: “L’imitation n’est pas une figure, mais la fonction mimétique accordée a

n'importe quelle figure..."⁴⁹. Luego diferencia imitación de parodia: ésta procede a desviar la letra de un texto y se obliga a respetarlo lo más posible; el "pastiche", cuya función es imitar la letra, pone todo su empeño en deberle literalmente lo menos posible al texto: no hay citas ni préstamos, salvo la presencia en el hipertexto de enunciados breves que hayan pasado ya al estado iterativo de estereotipo o tic estilístico. Concluye afirmando que la imitación es a las figuras (a la retórica) lo que el "pastiche" es a los géneros (a la poética). La imitación, en sentido retórico, es la figura elemental del "pastiche"; el "pastiche" es un tejido de imitaciones. Finalmente propone emplear la palabra *mimetismo* -por encima de la distinción de régimen entre "pastiche", imitación satírica (caricatura) e imitación seria ("*forgerie*")- para designar todo rasgo puntual de imitación, y *mimotexto* todo texto imitativo o combinación de mimetismos⁵⁰.

Genette se ocupa luego de diferenciar la actividad de los que parodian y hacen "travestissements" de los que hacen mimotextos, insistiendo en la diferencia entre transformación e imitación⁵¹. Los primeros se apoderan de un **texto** y lo transforman de acuerdo con una determinada coerción formal o con una determinada intención semántica, o lo transponen a otro estilo. Los segundos se apoderan de un **estilo**, y este estilo les dicta su texto: su blanco es un estilo y los motivos temáticos que implica; la esencia del mimotexto es la imitación de un estilo; es decir que un texto es un mimotexto cuando manifiesta la imitación de un estilo. Aclara además que no se puede imitar un texto, sino un estilo, una época, una escuela, la obra entera de un autor, y que, para proceder a una imitación, hay que identificar sus rasgos estilísticos y temáticos propios, su código, y generalizarlos, es decir, constituirlos en matriz de imitación, en un modelo de competencia del que cada acto de imitación será una "performance" singular. Por el contrario, una parodia o un "travestissement" se hacen siempre sobre un (o varios) texto(s) singular(es), nunca sobre un género. La noción tan extendida de "parodia de género" es una pura quimera, excepto si se entiende parodia en el sentido de imitación satírica. Sólo se pueden parodiar textos singulares; sólo se puede imitar un género, porque imitar es generalizar.

Genette se ocupa de diferenciar los diversos tipos de mimotextos⁵²: el "**pastiche**" es la imitación en régimen lúdico, cuya función dominante es divertir; la **caricatura** es la imitación en régimen satírico, cuya función dominante es burlarse; la "**forgerie**" es la imitación en

⁴⁹ *Ibid.*: 82.

⁵⁰ *Ibid.*: 87-88.

⁵¹ *Ibid.*: 88-92.

⁵² Presentados en el cuadro de la página 27.

régimen serio, cuya función dominante es continuar o extender una realización literaria preexistente.

En primer lugar niega acertadamente que toda imitación sea inevitablemente satírica. Observa que el estado mimético más simple es el de la imitación seria: un texto que se parece lo más posible a los del *corpus* imitado, sin nada que atraiga la atención sobre la operación mimética en sí misma o sobre el texto mimético: no sólo debe contener los mismos rasgos estilísticos del hipotexto, sino también en la misma proporción. En cambio, define el elemento común al “pastiche” y a la caricatura como un estado de imitación perceptible como tal, cuya condición esencial es la exageración; Genette propone el término de **saturación** para indicar la múltiple recurrencia de tics estilísticos o temáticos propios de ambas prácticas. Afirmo además que el mismo mimotexto puede producir, según las situaciones y los contextos pragmáticos, tanto un efecto puramente cómico de “pastiche” como un efecto satírico de caricatura: la distinción puramente textual entre ambas prácticas resulta muy aleatoria, si bien quizá la imitación satírica se caracterizaría por una mayor exageración. La oposición entre ellas es esencialmente de orden pragmático, metatextual e ideológico.

Recuerda Genette que los nombres genéricos de estos mimotextos son bastante tardíos; por ej., el término *pastiche*, que significa literalmente ‘pasta’, aparece en Francia a finales del siglo XVIII en el vocabulario de la pintura y designa en principio una mezcla de imitaciones diversas, y después una imitación singular. A la vez los “pastiches” y caricaturas se elaboran de manera “amateur” hasta fines del siglo XIX, período en que se transforman en géneros canónicos.

Luego de analizar diversos ejemplos de **caricaturas** , observa que el estilo caricaturizado es presentado siempre como una forma de manierismo, muchas veces como una lengua artificial. Permanece subyacente a esta práctica una norma estilística, la idea de que el “buen estilo” es el estilo sencillo, una especie de grado cero o de escritura blanca. Recuerda que en la Antigüedad existieron imitaciones de régimen satírico bajo el nombre griego, después latino, de parodia (por ej., ciertas escenas de *Las Ranas* de Aristófanes en las que Esquilo y Eurípides compiten en sus imitaciones satíricas recíprocas) y “pastiche”, cuyo inventor podría ser Platón, quien logra individualizar los discursos de sus personajes. Considera que en el *Satyricon* de Petronio el poema recitado sobre la guerra civil por Eumolpo parece más una imitación puramente lúdica –o seria- de la “manière” de Lucano⁵³.

⁵³ Genette (1982:106).

Se refiere luego a diversos tipos de “**pastiches**”, que implican variaciones “**transestilísticas**”⁵⁶, al “**autopastiche**”, considerado como “**autopastiche**” irónico o autoparodia, y a la existencia de un ‘contrato de “**pastiche**”’, que presenta los nombres del imitador y del imitado.

Al caracterizar tres obras de características semejantes: la *Batracomiomaquia* (ca. III a. C.), la *Secchia Rapita* (s. XVII) de Tassoni y *Le Lutrin* de Boileau (ss. XVII-XVIII), los presenta como **poemas “heroï-comiques”** y los define como casos particulares de “**pastiches**”, o más bien de caricaturas del estilo épico homérico o virgiliano. Según la doxa clásica, estos poemas “**heroï-comiques**”⁵⁷ constituyen el tratamiento de un asunto vulgar en estilo noble y se oponen simétricamente al “**travestissement burlesque**”: tratamiento de un asunto noble en estilo vulgar. Añade Genette que estas definiciones sólo marcan lo antitético de ambas prácticas y la inadecuación⁵⁶ entre estilo y asunto, que comparten, pero no tienen en cuenta su dimensión hipertextual y su consecuente diferencia: el poema “**heroï-comique**” hace el “**pastiche**” o la caricatura de un género, lo imita⁵⁷, mientras que el “**travestissement burlesque**” traspone un texto (Scarron: *Virgile travesti*). Ahora bien, para que la *vis comica* de ambas prácticas se cumpla ampliamente, es necesario que en el caso de los poemas “**heroï-comiques**” el lector reconozca un estilo noble determinado, cuya burla le brinde diversión, y que en el caso de los “**travestissements**” burlescos se identifique la obra cuyo texto se ha traspuesto.

Por fin Genette se ocupa de una innovación acaecida a fines del siglo XVIII y en el XIX en el teatro, llamada oficialmente ‘parodia’, que consiste en retomar burlonamente obras nobles, pero con asunto ficticio; aquí se cambia la condición de los personajes de esas obras: los reyes y las princesas se vuelven aldeanos y hablan a veces como los personajes de tragedia, otras como aldeanos, de modo que el estilo no es específicamente ni noble ni vulgar. Genette propone llamar a estas obras ‘**parodias mixtas**’⁵⁸.

Para concluir esta parte de su obra Genette presenta una serie de características de *Don Quijote*, algunas de las cuales coinciden con las del *Satyricon*: su carácter hipertextual; su relación con un subgénero de novelas anteriores (de caballería/eróticas griegas); la locura, el delirio como operador básico; su protagonista, “un héros à l’esprit fragile et incapable de percevoir la différence entre fiction et réalité prend pour réel (et actuel) l’univers de la fiction,

⁵⁴ *Ibid.*: 131-135.

⁵⁵ Afirma Genette (*Ibid.*: 149) que a esta categoría pertenecían seguramente las obras citadas por Aristóteles como “parodias”: *Tersites*, *Deillada*, etc.

⁵⁶ “Disconvenance” en el original (*Ibid.*: 151).

⁵⁷ Si bien —aclara Genette— en algunos casos es difícil trazar la frontera entre imitación y transformación (*Ibid.*:150).

⁵⁸ *Ibid.*: 162.

se prend pour l'un de ses personnages, et "interprète" en ce sens le monde qui l'entoure."⁵⁹ Observa después la relación de *Don Quijote* con la parodia y el poema "héroi-comique", presente también en el *Satyricon*: "Entre ce romanesque imaginaire où croit vivre Don Quichotte (...) et la réalité prosaïque où nous le voyons vivre (...), s'établit pour nous un contraste comique proche de celui de la parodie ... Proche de la parodie, l'antiroman l'est donc aussi du poème héroi-comique, qui repose sur un contraste similaire entre l'histoire et le discours..."⁶⁰

6. "Forgerie" y transposición

Después Genette se ocupa de otras dos formas de hipertextualidad: la imitación seria o "forgerie", que no resulta pertinente para analizar la obra de Petronio, y la **transformación seria o transposición**, la más importante de las prácticas hipertextuales, cuyas variantes analiza en detalle. Las diversifica en dos grupos: a) **formales**, b) **temáticas o semánticas**. De las primeras interesa su caracterización de algunos procedimientos habitualmente empleados por Petronio: la amplificación (extensión temática + expansión estilística⁶¹, -mediante *hypotyposis* o *sermocinatio*, por ej.), la transmotivación (sustituir una motivación por otra⁶²), la sustitución (según la fórmula: supresión + adición⁶³), la transmodalización (modificaciones en el modo de representación característico del hipotexto, que se dividen en intermodales (narrativización y dramatización), e intramodales⁶⁴).

En cuanto a las transposiciones semánticas o temáticas, Genette las divide en dos: diegéticas y pragmáticas. Las primeras implican un cambio del cuadro histórico-geográfico en el que se desarrolla la acción⁶⁵, y de este modo se diferencian las homodiegéticas de las heterodiegéticas: cuando, en un movimiento temporal, geográfico y social de aproximación al presente, la acción cambia de marco y los personajes de identidad. Las transposiciones semánticas o temáticas constituyen una modificación de hechos y de conductas constitutivas de la acción⁶⁶ y por lo general son consecuencia inevitable de las transformaciones diegéticas; entre ellas, cabe destacar, por su empleo reiterado en el *Satyricon*, la transmotivación

⁵⁹ *Ibid.*:168.

⁶⁰ *Ibid.*: 169.

⁶¹ *Ibid.*: 306.

⁶² *Ibid.*: 315.

⁶³ *Ibid.*: 314.

⁶⁴ *Ibid.*: 323.

⁶⁵ *Ibid.*: 343.

⁶⁶ *Ibid.*: 341.

(sustitución de un motivo por otro⁶⁷) y la transvalorización (toda operación de orden axiológico que afecta el valor atribuido a una acción o conjunto de acciones⁶⁸).

RESUMEN:

1. Diferencia la **intertextualidad** de la **hipertextualidad**.
2. Considera a la **citación** y a la **alusión** como prácticas intertextuales.
3. En el plano de las relaciones hipertextuales diferencia dos procedimientos o dos formas de relación entre el hiper- y el hipotexto: **imitación** y **transformación**.
4. Entre las prácticas hipertextuales imitativas (mimotextos), diferencia: el "**pastiche**" (imitación en régimen lúdico: desea divertir), la **caricatura** (imitación en régimen satírico: desea burlarse) y la "**forgerie**" (imitación en régimen serio: desea continuar o extender una realización literaria preexistente).
5. Entre las prácticas hipertextuales de transformación diferencia: la **parodia** (desvío ("détournement") de un texto con una transformación mínima en régimen lúdico: desea divertir), el "**travestissement burlesque**" (se conservan el tema y las acciones de una obra, pero se le impone un estilo vulgar; es una transformación en régimen satírico: desea burlarse) y la **transposición** (transformación de una obra en régimen serio).
6. Observa la existencia de prácticas **hiperestéticas** en las artes plásticas y en la música.
7. A diferencia de los formalistas rusos y de Bajtin, su definición de **parodia** es muy limitativa, y además no profundiza en las posibles relaciones existentes entre el hipo- y el hipertexto ni en el efecto cómico que suele desenlazar.
8. Señala la ambigüedad propia de la lectura hipertextual y su capacidad de instalar las obras antiguas en un nuevo circuito de sentido.

1. 5. L. HUTCHEON

En su libro *A Theory of Parody*⁶⁹, L. Hutcheon parte de la observación de que la parodia concentra enorme interés en el mundo actual, no sólo por sus incidencias en la literatura, sino también en las artes plásticas y la música. Vincula el interés contemporáneo por la parodia con la crisis de la noción de sujeto como fuente de significación coherente y con la

⁶⁷ *Ibid.*: 372.

consideración de la complementariedad de los procesos de producción y recepción textuales. Expresa su deseo de construir una teoría a partir de la naturaleza y función de la parodia en el siglo XX.

Observa que la parodia es una forma de ocuparse del pasado, de reactivarlo: no se trata de una imitación nostálgica, sino de un acercamiento creativo a la tradición, de una confrontación estilística, de una recodificación que establece diferencias en el corazón de la similaridad. También está vinculada con el interés del arte moderno por las formas de autorreflexividad.

Al criticar el enfoque formal o estructuralista de Genette, especialmente su definición de parodia como “mínima transformación de un texto”⁷⁰ y su rechazo de una dimensión hermenéutica, afirma que su perspectiva es dual: tanto formal como pragmática, en la medida en que un semiótico pragmático como U. Eco ofrece herramientas para avanzar mucho más allá. No considera a la parodia como sinónimo de intertextualidad —palabra de origen estructuralista—, si bien afirma que toda parodia es intertextual⁷¹; tampoco analiza sistemáticamente las técnicas paródicas, ya que son tan numerosas como los diversos tipos de relación entre textos.

Para definir la parodia⁷² L. Hutcheon parte de la etimología: el prefijo *παρά* significa ‘contra’ y ‘al lado de’; a partir del primer significado surge la consideración de la parodia como oposición o contraste entre textos y el carácter ridiculizante habitualmente ligado a ella; a partir del segundo, se sugiere la existencia de un acuerdo o intimidad entre ambos textos, de modo que no hay nada en la parodia que incluya necesariamente el concepto de ridiculización.⁷³ Así pues, sus rasgos pragmáticos distintivos van desde el ridículo despreciativo hasta el homenaje reverencial.

La parodia implica una repetición que incluye una diferencia, una imitación con distancia crítica⁷⁴; marca más la diferencia que la similaridad. En su transcontextualización irónica la parodia puede ser definida como una “síntesis dialéctica”⁷⁵. Constituye un género, más que una técnica, que aparece en épocas de gran sofisticación y que exige una amplia

⁶⁸ *Ibid.*: 393.

⁶⁹ N. York and London, 1985.

⁷⁰ Hutcheon (1985: 21).

⁷¹ *Ibid.*: 23.

⁷² *Ibid.*: 32-49.

⁷³ *Ibid.*: 32.

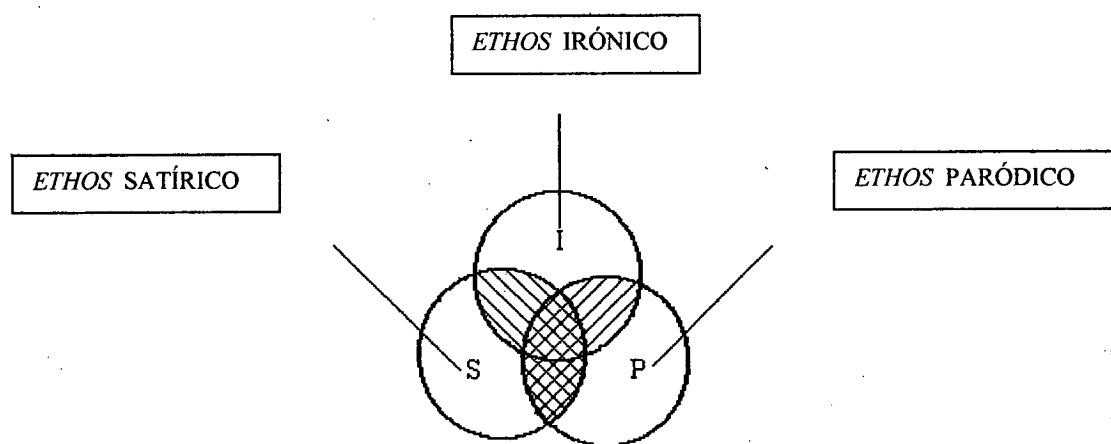
⁷⁴ *Ibid.*: 37.

⁷⁵ *Ibid.*: 35. En su artículo de 1981 (p. 143) Hutcheon añade: “...un text parodique est l’articulation d’une synthèse, d’une incorporation d’un texte parodié (d’arrière plan) dans un texte parodiant, d’un enchâssement du vieux dans le neuf. Mais

parodia también representa una marca de diferencia mediante una superposición de contextos. Así que la ironía opera en un nivel microscópico (semántico) de la misma manera que la parodia en un nivel macroscópico (textual). Paradojalmente, ambas unen la diferencia con la síntesis, la alteridad con la incorporación. Esta similitud estructural explica el uso privilegiado de la ironía en la parodia.

En el nivel pragmático la **ironía** se asemeja a la **sátira**. Hutcheon hace referencia al *ethos*, concepto no comparable con el homónimo de Aristóteles, sino con el *pathos*: "réaction voulue, une impression subjective qui est quand même motivée par une donnée objective: par le texte."⁸² Observa que la ironía verbal posee un *ethos* burlón marcado en el sentido (lingüístico) de que está codificado peyorativamente; sin él la ironía dejaría de existir. Este *ethos* articula una serie de valores que van de la deferencia a la burla, de la sonrisa maliciosa a la acritud irónica, y sólo el contexto pragmático permite percibir el desnivel entre los contextos semánticos.⁸³ La sátira también posee un *ethos* marcado, pero que está codificado aún más negativamente: es despreciativo, desdeñoso, se manifiesta en la cólera que comunica al lector mediante invectivas; ahora bien, el objetivo reformador es esencial para la definición del género satírico: desea corregir los vicios que han suscitado ese arrebató.

Estas interrelaciones entre ironía, sátira y parodia se reflejan en el siguiente esquema⁸⁴:



Hutcheon plantea a continuación nuevas interacciones e interferencias entre los tres *éthe*.

Con respecto a la **parodia** alude a la existencia de dos teorías críticas principales: la primera la define en términos de su naturaleza cómica, la segunda insiste en su función crítica,

⁸² *Ibid.*, 144.

⁸³ *Ibid.*: 146.

⁸⁴ Hutcheon (1985:55)

pero en ambas subsiste el concepto de ridiculización. Sin embargo, observa Hutcheon, en la actualidad hay oposición a esta limitación del *ethos* paródico a la broma; en efecto, hay parodias que son de carácter **respetuoso** o **deferencial**, si bien marcan una distancia crítica y una diferenciación. Hay además otras que muestran un *ethos* **neutral** o **juguetón**, con un grado cero de agresividad hacia el texto parodiado. Si se tiene en cuenta que hay parodias **desafiadoras** o **contestatarias**, queda claro que el *ethos* de la parodia debería ser definido como **no marcado**, puesto que se la puede valorizar de diferentes modos. Y dentro del *ethos* burlón de la ironía hay una gradación: desde la “risa desdeñosa”- ahí se entrelaza con el *ethos* despectivo de la sátira- hasta la “sonrisita de reconocimiento” - propia del *ethos* lúdico de la parodia-. Se aclara que la parodia funciona intertextualmente, mientras la ironía lo hace intratextualmente.

Cuando se entrelazan la sátira y la parodia, muchas veces acompañadas por la ironía, se llega a reconocer la intención “debilitante” del autor con respecto a los planos literario y social. Si se trata de un texto paródico de carácter contestatario, aparece una **parodia satírica**, que apunta a un blanco intertextual. Si de un texto satírico que apunta a un objetivo social o moral, pero que utiliza la parodia como dispositivo estructural, es una **sátira paródica**.

El último capítulo de *A Theory of Parody* se refiere al hecho de que para elaborar una nueva teoría sobre la parodia se debe considerar el acto de enunciación en toda su complejidad y, por lo tanto, tratar la posición y el poder del agente enunciadore, situar los actos intencionales inscriptos en el texto y observar los diversos tipos de manipulación emprendidos. Y también se debe tener en cuenta la triple competencia del lector para emprender la decodificación de la parodia y también de la ironía: 1) lingüística: comprender lo que se dice y lo que está implícito; 2) retórica: conocimiento de las normas literarias o retóricas que permita entender la desviación de las pautas canónicas emprendida; 3) ideológica: conocimiento de los valores institucionalizados. Los códigos paródicos deben ser compartidos para poder entender que tal pasaje constituye una parodia y cuál es su sentido; los lectores son más co-creadores del texto paródico que de otros: deben construir un segundo significado a partir de la percepción de dos códigos en un solo mensaje.

RESUMEN:

1. Parte de la naturaleza y la función de la parodia en el siglo XX para construir una teoría sobre ella.

2. Afirma que su perspectiva acerca de la parodia es dual: formal y pragmática, pero desarrolla especialmente la última. No tiene en cuenta la diferenciación establecida por Genette entre imitación y transformación ni caracteriza con precisión los diversos tipos de relaciones que él llama hipertextuales.
3. Parte del doble significado de *παρά* en griego: 'contra' o 'al lado de'; de este modo puede haber entre el texto parodiante y el parodiado un contraste u oposición o bien un acuerdo; no considera a la ridiculización como elemento necesario de la parodia, cuyos rasgos pragmáticos distintivos van desde el ridículo despreciativo hasta el homenaje reverencial.
4. Desarrolla las características del *ethos* irónico, del satírico y del paródico y marca sus entrecruzamientos.
5. Afirma que la parodia es un género y que se puede ejecutar la parodia de un artista, una obra, un período, un estilo, un género. Se ocupa de parodias de formas extendidas.
6. La parodia, reactivación del pasado, marca la diferencia en el centro de la similitud, porque implica una repetición que incluye una diferencia, una imitación con distancia crítica. En su transcontextualización irónica la parodia puede ser definida como una "síntesis bitextual dialéctica".

2. MARCO TEÓRICO

El concepto de intertextualidad, ya conocido desde Aristóteles, se abrió camino con suma dificultad en la teoría literaria, a tal punto que hasta el siglo XX no fue objeto de nuevas investigaciones que procuraran dar entidad teórica al fenómeno y abrir caminos para su interpretación.

Lo que primero llama la atención al revisar la teoría del siglo XX sobre la intertextualidad es que hasta el trabajo de G. Genette en 1982 sólo aparecen definidas dos de sus formas: la estilización y la parodia (Tynyanov, Bajtin, Jenny, que considera esta última como "transformación y asimilación de textos"); las demás son mencionadas como prácticas intertextuales distintas de la parodia (Jenny), pero no son nombradas ni definidas. De modo que el hecho de no haberse producido desde el comienzo de la teorización una delimitación del campo y de sus diversas formas, ha coadyuvado para que el fenómeno intertextual tuviera una conceptualización débil. Esta situación cesa con la obra de Genette, que procura limitar con

exactitud las diversas formas de la actividad intertextual. Después Hutcheon, que no acuerda con Genette ni en el enfoque ni en su concepción de la parodia, considera a ésta un género que, de acuerdo con las características que le asigna, abarcaría diversas prácticas intertextuales. Los vaivenes de la teoría literaria parecen indicar pues que la parodia ha sido considerada, desde Aristóteles, la actividad intertextual por excelencia, que ha oscurecido a las demás.

El análisis intertextual de la obra petroniana me ha permitido, por una parte, llegar a una coincidencia absoluta con muchas de las conceptualizaciones formuladas por los teóricos ya mencionados, y por otra, a considerar mi divergencia de otras, que intentaré explicar. Si bien la distinción que establece Genette entre intertextualidad (relación de co-presencia entre dos o más textos: citación, plagio, alusión) e hipertextualidad (toda relación que une un texto B (hipertexto) a otro anterior, A (hipotexto), en el que se injerta de una manera que no es la del comentario) es procedente, utilizaré en el desarrollo de la tesis como sinónimos las palabras “hipertextualidad” e “intertextualidad”, dejando de lado la diferencia entre ambos conceptos y considerando la cita y la alusión en el mismo campo de las prácticas hipertextuales. Esta determinación responde a la divulgación y el empleo casi absoluto de la palabra “intertextualidad” en la crítica literaria actual.

Otra divergencia importante con la obra de Genette se refiere a su conceptualización de la parodia en sentido estricto: “desvío (“détournement”) de un texto con una transformación mínima”. Esta definición me parece demasiado limitativa, y de ninguna manera un fenómeno tan extendido, que se da en todas las artes⁸⁵, puede quedar reducido a los ejemplos que da Genette. Por eso, y teniendo en cuenta la distinción de éste entre transformación e imitación y el análisis intertextual del texto de Petronio, considero que la parodia constituye una transformación de un enunciado anterior, al que se contrapone en algún aspecto, y precisamente a partir de esa oposición surge el efecto cómico que la acompaña. Por eso, en relación con el texto de Petronio tampoco acuerdo con el excesivamente vasto panorama semántico que concede Hutcheon a la parodia a partir de las dos significaciones del prefijo *παρά*: desde el ridículo despreciativo hasta el homenaje reverencial.

Procedo ahora a enumerar como elementos del marco teórico que sustenta esta tesis algunos de los conceptos vertidos por los teóricos mencionados⁸⁶:

SOBRE INTERTEXTUALIDAD:

⁸⁵ Cf. Hutcheon (1895: *passim*).

⁸⁶ Detrás de cada concepto se indica el autor con la letra inicial de su apellido.

- 1) Diferenciación entre estilización y parodia; en la primera, hay correspondencia, en la segunda, desplazamiento entre los dos planos del texto. (T-B)
- 2) Hostilidad, contraposición entre el texto parodiante y el parodiado, que es desenmascarado y/o destruido por el primero. (B).
- 3) Asociación de parodia con comicidad y ridiculización, en relación con la función del carnaval y el travestimiento/transformismo en la genealogía del 'mundo al revés'. (B)
- 4) División de las prácticas intertextuales en dos grupos: a) las que proceden por imitación (mimetismo)= mimotextos; b) las que proceden por transformación. (G) No obstante, considero que algunos mimotextos pueden tener un efecto paródico a partir de la contraposición e "inconveniencia" entre el texto y la situación en que se produce.
- 5) Las prácticas hipertextuales imitativas se dividen en: "pastiche" (régimen lúdico), caricatura (régimen satírico) y "forgerie" (régimen serio). (G)
- 6) Las prácticas hipertextuales de transformación se dividen en: parodia (régimen lúdico), "travestissement" (régimen satírico) y transposición (régimen serio).(G)
- 7) La intertextualidad introduce un nuevo modo de lectura que hace estallar la linealidad del texto y abre su espacio semántico; por eso tiene una riqueza y una densidad excepcionales.(J)
- 8) El engarce en un texto de enunciados preexistentes se forja sobre tres tipos de relaciones semánticas: a) isotopía metonímica, b) isotopía metafórica, c) montaje no isotópico.(J)
- 9) Las figuras de la intertextualidad que catalogan las modificaciones a que son sometidos los enunciados preexistentes son: elipsis, amplificación, hipérbole, interversiones varias, cambio de nivel de sentido. (J)
- 10) Entre las variantes de prácticas hipertextuales empleadas según Genette en las transposiciones, menciona algunas que aparecen en Petronio: formales: transmotivación, sustitución, transmodalización intermodal e intramodal, y semánticas (heterodieéticas): transmotivación, transvalorización.
- 11) La crítica de las prácticas intertextuales debe incluir un enfoque pragmático y tener en cuenta la triple competencia del lector: lingüística, literaria e ideológica.
- 12) La parodia marca más la diferencia que la similitud; en la transcontextualización irónica se produce una síntesis bitextual dialéctica. (H)
- 13) La ironía, estrategia retórica común a la ironía y a la parodia, es un fenómeno semántico y pragmático, que tiene dos funciones: contrastiva y evaluativa. (H).

- 14) En el nivel semántico la ironía se asemeja a la parodia, y en el nivel pragmático, a la sátira, de modo que habrá que establecer las distinciones pertinentes en cada caso.(H)

SOBRE POÉTICA HISTÓRICA:

- 1) La parodia es un elemento catalizador de la evolución literaria.(T)
 - 2) La situación extraverbal es un constituyente de la estructura semántica del texto. (B)
 - 3) Son necesarias ciertas condiciones histórico-sociales para el surgimiento de la novela. (B)
 - 4) La parodia es uno de los modos de penetración del dialogismo en la novela y por ende un elemento central en el proceso de constitución de este género. (B)
 - 5) Vinculación probable entre una crisis cultural generalizada y una actividad intertextual múltiple (J).
 - 6) Vinculación probable entre la existencia de géneros literarios sobrecodificados y su reelaboración paródica (J).
 - 7) La parodia aparece en épocas de gran sofisticación y exige una amplia competencia de parte de los lectores, que deben decodificar los elementos paródicos y construir un segundo significado a partir de éstos. (H)
-

CAPITULO 2

ANTES DE LA CENA (CAPS. 1-26.6): DE LA

ESPECULARIDAD A LA INTERTEXTUALIDAD

1. LA ESPECULARIDAD NARRATIVA

Esta primera sección del *Sat* presenta una serie de problemas que deben ser esclarecidos. En primer lugar, los vinculados a la transmisión del texto y a su estado fragmentario. En algunas de las *inscripciones* de los mss. figuran expresiones que indican que faltan partes de la obra¹ o que ésta es fragmentaria y resultado de *excerpta*^{2 3}. Además, por referencias del texto mismo, es evidente que el cap. 1 es la parte final de una escena que debió de ser más larga, y que no nos ha sido transmitido el final de la obra. En los primeros veintiséis capítulos, como se verá, no sólo hay muchas lagunas sino que el relato presenta, en mayor proporción que el resto de la obra, fallas en la congruencia, hechos injustificados, referencias a acciones o personajes desconocidos, situaciones que se desanudan de la trama, escenas-espejo, como si el autor hubiera querido acumular en esta primera sección formas narrativas peculiarmente enigmáticas. Varios críticos, mediante una reconstrucción de las supuestas partes perdidas de la obra, proponen su versión de lo que pudo haber escrito Petronio⁴.

Sin hacer referencia al problema, tan discutido, de la dimensión estimada del *Sat.*, interesa recordar que en algunos mss. hay indicaciones divergentes acerca de la ubicación de esta primera sección de la obra y de sus componentes. En la primera parte del ms. *Traguriensis* (*Paris. lat. 7989*, del siglo XV), que contiene el texto petroniano de los *excerpta brevia* (=A), tanto la *inscriptio* como la *subscriptio* dicen que esos fragmentos, que abarcan toda la obra menos la *Cena*, corresponden a los libros XV y XVI del *Sat.*⁵; pero hay otros testimonios, de la Edad Media, que asignan determinadas partes a otros libros: a) el interpolador de las *Mythologiae* de Fulgencio (*Paris. Lat. 7975*, del siglo XI) observa que el cap. 20.5-7, y por ende todo el episodio de Cuartila corresponde al libro XIV⁶; b) el *Codex Harleianus 2735*, del siglo IX, que contiene el *Glossarium Sancti Benedicti Floriacensis*, dice que el comienzo del cap. 89 del *Sat.* corresponde al libro XV⁷.

Estos datos, algunos de los cuales se contradicen entre sí, han dividido a los editores con

¹ PETRONII ARBITRI AFRANII SATYRICI LIBER. DESVNT PLVRIMA *** L Ed. de F. Bücheler de 1958 [1862]: 2.

² A (*codex Parisinus lat. 7989 olim Traguriensis excerpta vulgaria*) Petronii Arbitri Satyri fragmenta ex libro quinto decimo et sexto decimo, R (*codex Parisinus lat. 6842 D*) INCIPIUNT EXCERTA PETRONII SATYRICI. Ed. de K. Müller de 1995: *Praef.* 1.

³ Es indudable que la censura o la autocensura de los copistas ha funcionado de manera decisiva en el recorte del texto. Falta un estudio que dé cuenta de ese aspecto del *Sat.*

⁴ Son interesantes las propuestas de Paratore (1933: I.165-178), Ciaffi (1955: *passim*), Sullivan (1968: 34-80) y Walsh (1970: 74 y ss.).

⁵ Müller (1961: *Praef.*, XXX), Müller-Ehlers (1995 [1983]: *Textüberlieferung*, 409), Müller (1995: *Praef.*, XXXVIII).

⁶ Müller (1995: *Praef.*, XXXIII –testim. 13).

respecto a cómo separar los textos correspondientes a los libros XIV, XV y XVI, especialmente en lo que respecta al episodio de Cuartila (caps. 16-26.6). Bücheler considera que el Libro XIV abarca desde el cap. 1 hasta el 26.6, el XV desde el 26.7 hasta el 99 (viaje hacia Crotona), y el XVI, desde el 100 hasta el 141⁸; Sullivan sugiere que al libro XIV le pertenecen los caps. 16-26.6 (con lo cual se desplaza hacia adelante una secuencia de esta primera parte), al XV los caps. 1-15 y 26.7-99) y al XVI el resto⁹; Müller se inclina, pese a las posibles objeciones, por considerar que los caps. 1-26.6 son restos del Libro XIV, que la *Cena* (26.7-78) es el Libro XV y que los caps. 79-141 constituyen los restos del libro XVI^{10, 11}.

Si bien no podemos evaluar el grado de acierto de los testimonios mencionados, hay que tener en cuenta estos datos de la tradición manuscrita, que ponen en evidencia la dificultad de vincular entre sí las secuencias de esta primera parte del *Sat.*

La hipótesis que intentaré demostrar es que la función común de todas las unidades narrativas de esta primera sección es dirigir la atención del lector hacia el tema que atraviesa todo el *Sat.*: la divergencia entre apariencia y realidad. Esa especial atención de parte del lector, que propende a su distanciamiento, la logra Petronio mediante la concreción de secuencias narrativas especulares en las que los personajes repiten actitudes, acciones, palabras de otros u ocurren hechos que constituyen una imitación o paráfrasis o parodia de otros. La curiosa reiteración de elementos similares, algunos de los cuales están cerca de la inverosimilitud, también insertan la ambivalencia en la narración y la ‘des-realizan’.

Esta característica diferencial, unida al hecho de que en esta primera sección hay muy poca actividad intertextual -salvo en los caps. 1 a 5-, a diferencia de lo que ocurre en el resto de la novela, conduce a plantear otra hipótesis: esta parte de la novela constituiría, para los lectores, una preparación para el montaje intertextual que predomina en el *Sat.*, el cual en última instancia funciona también como índice, como marca textual de la oposición entre apariencia y realidad: a Encolpio -y, en menor medida, a otros personajes- le ocurren cosas que son vividas y dichas a través de textos literarios. Como dice Conte: “In his [Encolpius’] mind reality itself will inevitably be interpreted within parameters laid down by the famous models.[...] He is never without a

⁷ *Ibid.*: *Praef.*, XXXII -testim. 10).

⁸ Bücheler (1958 [1862]: VII).

⁹ (1968: 34-35 y 46).

¹⁰ Müller (1961: *Praef.*, XXX-XXXI), (1995 [1983]: *Textüberlieferung*, 412).

¹¹ Para la problemática de la tradición manuscrita, cf. Paratore (1933: I.129-164), Bücheler (1958 [1962]: I-XIII, Díaz y Díaz (1968: I, XLI-XLVI), Müller (1961: *Praef.*), Sullivan (1968: cap. 2), Walsh (1970: 67-77), Müller-Ehlers (1995 [1983]: *Textüberlieferung*), Müller (1995: *Praef.*).

spurious pretense of drama, a misconceived tragicizing of experience. [...] What is melodramatic in him is the projection onto reality of exaggerated and theatrical emotions constructions."¹²

2. PRIMERA UNIDAD NARRATIVA (CAPS. 1-5)

1-2

En el primero y segundo capítulos conservados del *Sat.* se despliega un parlamento de Encolpio que es el final de una conversación entre él mismo y Agamenón sobre la decadencia de la educación retórica, de la elocuencia y de la literatura, temas que constituían un lugar común en los siglos I a. C. y I d. C. y que eran vinculados con la decadencia de la moral en Roma¹³. Encolpio es un *scholasticus*¹⁴ y Agamenón, un maestro de retórica que acaba de recitar una *suasoria* en una escuela, seguramente invitado; los dos han salido de ella –se trataba de una sesión pública- y conversan^{15 16}

A partir de un comienzo *ex abrupto*¹⁷, Encolpio ridiculiza el discurso de los *declamatores* que proponen temas artificiosos, sumamente patéticos y alejados de la realidad cotidiana, que sintetiza así: *mellitos verborum globulos et omnia dicta factaque quasi papavere et sesamo sparsa*. (1.3); y acusa a los rétores de haber destruido la elocuencia. Emplea el símil arte retórica/arte culinaria, que se reiterará a lo largo de la obra. Enumera a grandes poetas y filósofos griegos, que no necesitaron normas retóricas. Define la *grandis et pudica oratio* así: *non est maculosa nec turgida, sed naturali pulchritudine exurgit*. (2.6) y dice que la elocuencia actual surge del asianismo.

Como se observa, los temas del parlamento de Encolpio no poseen originalidad alguna, sino que por el contrario constituyen una especie de ‘vulgata’ que es repetida sostenidamente en Roma

¹² (1996: cap. 1: “The mythomaniac narrator”). Citas de las pp. 4 y 5.

¹³ Para un resumen de este debate, v. Soverini (1985:1707-1710).

¹⁴ Kennedy (1978: 174-175) precisa, a partir de su empleo en Séneca, Petronio y Tácito, el significado de *scholasticus*: no necesariamente ni estudiante ni maestro de retórica, sino uno de los que se amontonaban en las *declamationes* como si fueran contiendas atléticas.

¹⁵ Estas observaciones parten de la reconstrucción de Kennedy (1978: 171-178).

¹⁶ Sobre la teatralidad de este pasaje v. Panayotakis (1995: 1-9)

¹⁷ Es peculiarmente interesante el intento de Cosci (1978: 205-207) de reconstrucción de la parte perdida de la primera escena: a partir del reconocimiento –en parte hipotético- en el texto petroniano de la vinculación de dos paradigmas: Orestes-Furias y declamadores-*furor*, Cosci encuentra un precedente de esta relación en el tratado *Περὶ ὕψους*. 15.8, en el que se establece la distinción entre *φαντασία* retórica, cuyo objetivo es la eficacia y la verosimilitud, y *φαντασία* poética, que tiende a lo fabuloso y lo inverosímil.

por Lucilio, Varrón (*Saturae Menippeae*), la *Rhetorica ad Herennium*, Cicerón (*De oratore*, *De optimo genere oratorum*, *Brutus*, *Orator*), Ps. Longino (*Περὶ Ὑψους*), Horacio (*Satirae*, *Epistulae*, *Epistula ad Pisones*), Séneca el Rétor, Séneca el Filósofo (*De Ira*, *Epistulae Morales ad Lucilium*), Persio, y que seguirán reiterando Quintiliano, Juvenal, Tácito (*Dialogus de Oratoribus*) y Plinio el Joven (*Epistulae*). La reiteración de las críticas, orientadas en el mismo sentido y que señalan las mismas falencias, hace innecesario el estudio intertextual pertinente¹⁸. Inclusive en capítulos posteriores el *vetus poeta* Eumolpo, otro personaje con nombre ‘parlante’ y de rasgos parecidos a los de Agamenón, emite opiniones sobre el lugar del poeta en la sociedad imperial, sobre la decadencia de las artes y de la cultura en general y sobre la poesía, que son semejantes a otras referidas con anterioridad (caps. 83.8-10, 88 y 118).

Ahora bien, frente a la univocidad mencionada, resulta desconcertante que el parlamento de Encolpio contra las *declamationes* se parezca mucho a una declamación y que presente las características de la elocuencia que dice detestar¹⁹: hay contradicción entre los principios enunciados y su puesta en práctica²⁰.

Durante mucho tiempo los críticos petronianos identificaron las palabras de Encolpio con el pensamiento de Petronio y por eso adjudicaron al autor las características de ‘clasicista’ y ‘aticista’²¹; entre ellos se encuentran Collignon²², Sage²³ y Sullivan²⁴. Pero en el siglo XX se fue abriendo camino la idea de reexaminar y revalorar la relación entre estos primeros capítulos y el pensamiento genuino de Petronio, a través de los trabajos de, entre otros, Alfonsi²⁵, que vincula este discurso con el tratado *Περὶ Ὑψους*, de Barnes²⁶, de Cizek²⁷ y de Kissel²⁸, quien tiene en cuenta la complementariedad de los parlamentos de Encolpio y Menelao.

Esta nueva dirección del pensamiento crítico lleva a considerar que sobre este parlamento de Encolpio se proyecta la ironía del autor y que las palabras de Encolpio funcionan no sólo como un elemento de caracterización del personaje, sino también en vinculación con las circunstancias

¹⁸ Para una mención detallada de las fuentes y un análisis comparativo, v. Collignon (1982: 75-86 y 92-106), Sullivan (1968: 163, *adn.* 1), Walsh (1970: 84, *adn.* 2) y Soverini (1985: 1713-1714).

¹⁹ Kissel (1978: 320 y ss.) hace un análisis estilístico de este parlamento. Petersmann (1999: 110) considera estos capítulos como una muestra del estilo retórico en el *Sat.*

²⁰ Walsh aclara (1970: 84): "...the highly rhetorical nature of the style, with its studied antithesis, chiasmus, *anaphora*, *congeries verborum*, and profusion of *sententiae*, shows that Petronius is making sport here by ironically inserting a declamation against declamation..."

²¹ Para una descripción detallada de los estudios críticos sobre este punto, v. Soverini (1985: 1715-1728).

²² (1892).

²³ (1915). (1968:158-165).

²⁴ (1968:158-165).

²⁵ (1948: 46-53).

²⁶ (1973: 787-798).

²⁷ (1975: 197-202).

peculiares de esa escena en el contexto narrativo. Con respecto a Encolpio, es sabido que uno de sus rasgos más conspicuos es su capacidad declamatoria y el hecho de que su discurso tiende a parecerse al de aquel con el que habla²⁹; George aclara: "Many of the variations in his style are *ad hoc* imitations of the style of the person to whom he is speaking at the time." y presenta entre otros ejemplos de ese rasgo el parlamento de los caps. 1-2³⁰. Parece evidente también que con esa prédica, desafiante y agresiva, Encolpio quiere darse importancia y atraer la atención de Agamenón, probablemente porque por su intermedio podría alcanzar una invitación a cenar, de acuerdo con las palabras de Ascylo:

'multo me turpior es tu hercule, qui ut foris cenares poetam laudasti.' (10.2)

Así que, como dice Panayotakis, lo que parece una conversación seria "is in fact a hypocritical performance by two rogues who sought (...) to satisfy not their mental hunger but their physical one."³¹

3-5

Agamenón —otro de los nombres 'parlantes' de la obra— no demuestra estar ofendido por las palabras de Encolpio, sino que elogia la calidad de su discurso y su buen sentido, y dice que le contará los secretos de su profesión (3.1). Esta actitud, poco verosímil en tanto no responde a los ataques de Encolpio, pone en duda la veracidad de todo su parlamento.

Agamenón intenta justificar la conducta de los rétores al decir que proceden así para que los alumnos aprueben su proceder y se queden en sus escuelas; incluso aquí cita una frase de Cicerón (de *Pro Caelio* 41):

'nam nisi dixerint quae adolescentuli probent, ut ait Cicero, "soli in scholis relinquentur".' (3.2)

En seguida introduce dos símiles que revelan su situación social y su verdadero interés —y el de Encolpio—:

sicut ficti adulatores cum cenas divitum captant nihil prius meditantur quam id quod putant gratissimum auditoribus fore (...), sic eloquentiae magister, nisi tamquam piscator eam imposuerit hamis escam, quam scierit appetituros esse pisciculos, sine spe praedae moratur (3.3-4)

²⁸ (1978: 311-328).

²⁹ Soverini (1985: 1724-1725). Barnes (1973: 797) dice: "Encolpius is a product of the rhetorical system, saying what it has taught him to say."

³⁰ (1966: 350). *Ibid.*: 258, *adn.* 10. George niega que Petronio sea aticista.

³¹ (1995: 1).

El primer símil delata su hipocresía y constituye un preanuncio del comportamiento de los *scholastici* en la cena de Trimalción, a la que asistirán ambos, junto con Ascilto y Gitón - seguramente invitados a partir de la vinculación de Encolpio con Agamenón³²-. El segundo muestra la relación dependiente del profesor con respecto a sus alumnos, a quienes debe 'pescar' con anzuelo, y remite al final del *Sat.*, cap. 140.15, donde se dice que los hombres son atraídos por bolsas en las que resuenan monedas a manera de anzuelos. En ambos casos el rétor disculpa las características de la educación retórica a causa del lugar deslucido que el 'intelectual' -o seudointelectual- tiene en la sociedad imperial.

En seguida culpa a los padres de los alumnos, que no aceptan una educación estricta para sus hijos y los envían al Foro demasiado pronto. Luego esboza un sistema educativo severo, gradual, que permitiría recuperar la *grandis oratio* a la que se había referido Encolpio: expone una serie de normas sobre lecturas, filosofía, imitación de modelos y contrapone esa educación ideal a la que se imparte en la actualidad.

De pronto dice:

*sed ne me putes improbasse schedium Lucilianae humilitatis, quod sentio et
ipse carmine effingam* (4.5)

y recita -supuestamente como fruto de una improvisación- un grupo de ocho escazontes o coliambos y otro de catorce hexámetros (§ 5). El tema es uno solo: caracterizar la educación propuesta, pero los elementos morales se agrupan en los escazontes y los culturales en los hexámetros. Por una parte, es una práctica frecuente en los textos de Lucilio la mezcla de versos de diferentes medidas, si bien no la presentada por Agamenón³³, y el hexámetro es un verso habitual en la sátira. También el coliambo es un tipo de verso utilizado especialmente en la sátira y el epigrama. La palabra *schedium* (del griego *σχέδιον* = 'imprevisto', 'improvisado') se aviene al concepto que algunos de los antiguos romanos, por ej. Horacio (*Sátiras*, 1.4, 1.10), tenían de Lucilio como satirista: verboso, descuidado.

Tal como en el parlamento de Encolpio, en el *schedium* se observa el contraste entre los principios literarios referidos y su no implementación en el texto, y además se detecta una contradicción entre los principios morales que deben regir la educación y las características de quien los proclama. En efecto, en los escazontes las palabras que connotan la nueva educación son *severitas* (v. 1: *severae*) y *frugalitas* (v.3), cualidades que, como se verá en la cena de Trimalción, Agamenón no posee. Y además, las normas que imparte:

³² Panayotakis (1995: 7) vincula esta figura con la del parásito de la comedia romana.

*nec curet alto regiam truce[m] vultu
cliensque cenas impotentium captet...* (5. 4-5)

serán inmediatamente violadas por él mismo. Hasta aquí, pues, el texto se mueve dentro de los cánones de la sátira: se le exige al postulante lo contrario de lo que se observa en la sociedad: una conducta intachable, una actitud ética reñida con todo oportunismo o facilismo. Esta es la base del plan educacional de Agamenón.

Cuando comienzan los hexámetros (a partir del v. 9 y hasta el 22) el texto cambia de tema y estilo³⁴. Agamenón presenta para el aspirante un programa de lecturas y conocimientos: épica homérica, diálogo socrático, discursos de Demóstenes y luego- a diferencia de Encolpio- los modelos romanos, y aconseja la ejercitación del alumno en diversos géneros literarios y el pulimiento de la obra. Pero este plan de estudios está expresado con una serie de imágenes artificiosas (*hinc Romana manus circumfluat et modo Graio/ exonerata sono mutet suffusa saporem...* -vv.15-16), perífrasis míticas (*Sirenum domus* -v. 11), epítetos inesperados (ej: *armigeræ Tritonidis arces* -v.9) y repeticiones negligentes (ej: *mentem* -v.2- y *mentis* -v.7-), que también pueden explicarse por el hecho de que es una improvisación. De modo que el texto se constituye en una antítesis de los consejos que proporciona. De nuevo se entra en el campo de la ambivalencia: la ironía de Petronio se proyecta en estos versos.

La crítica se ha planteado qué relación tienen estos versos con la obra de Lucilio, pero no hay univocidad en sus conclusiones. Collignon analiza el vocabulario del *schedium* compartido por Lucilio y la existencia de temas semejantes en ambos³⁵ y concluye que podría tratarse de una imitación de Lucilio, pese a que los fragmentos supérstites de este autor son muy escasos³⁶. Sullivan parece concordar con esta afirmación³⁷. Cosci considera que este texto es sumamente elaborado, una especie de *collage* literario, y que parece lo opuesto a un *schedium Lucilianæ humilitatis*³⁸.

Por mi parte, considero que los parlamentos de Encolpio y Agamenón pueden ser considerados como estilizaciones paródicas, según Bajtin³⁹ o "pastiche", según Gennette; también

³³ Ésta se presenta en Persio.

³⁴ Para un análisis detallado de la propuesta de Agamenón y de algunos ecos textuales de Propertio, Horacio y Ovidio, v. Collignon (1892: 68-73).

³⁵ (1892: 229-235).

³⁶ *Ibid.*: 235.

³⁷ Dice: "In this passage we probably have what was meant to be a real imitation of Lucilius." (1968: 191).

³⁸ (1978: 202, *adn.* 5).

³⁹ *Cf. supra* p. 16.

resulta apropiado el nombre de “divertimento mimético” que les otorga Soverini⁴⁰, tomado de un trabajo de La Penna⁴¹. Sus efectos paródicos son insoslayables.

Con respecto a la función de estos cinco capítulos se puede concluir que, al plantear tal contraposición entre lo que se propone como norma y lo que se hace verdaderamente en el texto, entre las altas consignas morales declamadas y la inmoralidad de quienes las proclaman, Petronio no sólo destaca la divergencia entre realidad y apariencia, eje temático de la obra, como ya lo hemos propuesto, sino que inicia aquí la tematización de la crítica a la literatura de la época, concretamente a la sátira, cuya voz censora puede esconder una actitud hipócrita respecto de la crítica de costumbres y el tono moralizante que caracterizan el género.

3. SEGUNDA UNIDAD NARRATIVA (CAPS. 6-11)

Pese a las dificultades que presenta el texto a causa de múltiples lagunas, se pueden separar dos secuencias narrativas, conectadas entre sí: la del burdel (6-9.1) y la rencilla entre Ascylo y Encolpio por Gitón (9.2-11).

6-9.1

Encolpio, mientras escucha a Agamenón, se da cuenta de que Ascylo ha huido; un grupo de *scholastici* sale de la escuela y Encolpio aprovecha la ocasión para escaparse y perseguir a Ascylo. Pero se pierde en el camino a la posada; le pregunta a una *anicula* vendedora de verduras si sabe dónde vive él, y ella lo guía supuestamente a su morada⁴²; al rato Encolpio se da cuenta de que lo ha llevado a un *lupanar*, del cual intenta escapar, hasta que en la puerta se encuentra con Ascylo, quien le dice que le ha ocurrido algo semejante: se perdió y un *pater familiae*, que también se ofreció para orientarlo, lo lleva al burdel para mantener un encuentro sexual. Finalmente Encolpio divisa a Gitón -nueva Ariadna- entre la niebla y se dirige hacia él.

Este relato presenta varios puntos oscuros, debido a los problemas de la tradición manuscrita originados quizá en la censura o a la propia voluntad de Petronio: no se sabe cuándo Ascylo se alejó de Encolpio frente a la escuela de retórica, no se sabe si el relato de Ascylo sobre cómo llegó

⁴⁰ Soverini (1985: 1736).

⁴¹ “‘Satura’ e farsa filologica”; *Belfagor* 33, 1978, p. 572.

⁴² Walsh (1970: 87) y Slater (1990: 33 y *adn.* 17) comparan el hecho de que la *anicula* guíe a Encolpio a su casa y éste la considere *divina* (7.2) con *Eneida*, 1.305 y ss., cuando Venus aparece ante Eneas caracterizada como una virgen espartana, lo orienta, y Eneas piensa que es una diosa (1.228).

al burdel es veraz o es una coartada para ocultar su visita a Gitón mientras Encolpio hablaba con Agamenón, no se conocen los sucesos acaecidos en el burdel después del encuentro de Encolpio y Ascylo ni tampoco por qué Gitón aparece de improviso en un sendero⁴³.

Sin dejar de lado el hecho de que quizá el relato de Ascylo podría ser falso, considero que la especularidad de ambos relatos, marcada por el narrador⁴⁴, destaca su especial significación⁴⁵. Como observan Ciaffi⁴⁶ y Fedeli⁴⁷, se plantea en este relato la temática del laberinto, que atraviesa la obra entera. Los personajes pierden el camino y vuelven al punto de partida, tanto en el plano espacial como afectivo:

sed nec viam diligenter tenebam [quia] nec quod stabulum esset sciebam. itaque quocumque ieram, eodem revertabar... (6.3-4)

at ille[Ascyllus] deficiens 'cum errarem' inquit 'per totam civitatem nec invenirem quo loco stabulum reliquissem, accessit ad me pater familiae ...' (8.2)

En el interin, caen en diversas trampas, de las que no pueden salir sino por algún hecho azaroso; en este caso, la visión de Gitón en un recodo del camino. La similaridad de ambos relatos: a) perder el camino; b) falso guía; c) engaño; d) huida, no sólo replantea el tema de la divergencia entre apariencia y realidad sino que pone el acento en la condición 'natural' de los protagonistas del *Sat.*: *errare, fugere* sin rumbo fijo; se trata de personajes cuyo objetivo es salir de una situación de peligro, pero, sin tener conciencia de ello, se dirigen, de manera inconsciente e invariable, hacia otro riesgo⁴⁸. En estos capítulos, la ciudad se configura como un laberinto (6.3-4), y también el lupanar, que tiene dos accesos (7.4)⁴⁹. La reiteración de la imagen del laberinto en diversos episodios del *Sat.* debe de estar relacionada con la imagen del mundo que estos personajes poseen. Dice Fedeli: "...per l'eroe del romanzo antico il mondo ostile che deve affrontare, le mille prove che deve superare prima di giungere alla soluzione felice altro non sono, in definitiva, se non la proiezione dello schema del labirinto..."^{50 51}.

⁴³ Sobre estas dudas que presenta el texto, v. Ciaffi (1955: 26-27).

⁴⁴ ...*per medium lupanar fugere coepi in alteram partem, cum ecce in ipso aditu occurrit mihi aequae lassus ac moriens Ascyllus; putares ab eadem anicula esse deductum.* (7.4).

⁴⁵ Sobre esta coincidencia v. Jones (1991: 108) y sobre otras escenas-espejo: 109, *adn.* 13.

⁴⁶ (1955: 26 y ss.; 66 y ss.)

⁴⁷ (1981b: 91-117, esp. 110-111).

⁴⁸ Para el motivo de la fuga, muy antiguo, v. Callebat (1973:288-290), quien observa que ese motivo está vinculado por una parte con la perspectiva psicológica de Encolpio: es inestable e incapaz de integrarse a los grupos sociales que encuentra; por otra, con las informaciones suministradas por Encolpio y sus amigos, según las cuales él es fugitivo por necesidad y está perseguido por seres humanos, no por dioses.

⁴⁹ Fedeli (1981b: 110).

⁵⁰ *Ibid.*: 111.

che deve superare prima di giungere alla soluzione felice altro non sono, in definitiva, se non la proiezione dello schema del labirinto...⁵¹.

9.2-11

Este pequeño drama de celos puede constituir, según Heinze⁵², una parodia de la novela erótica griega, en la que héroes y heroínas encuentran personajes lascivos que intentan separarlos⁵³. Panayotakis⁵⁴ recuerda también que los celos y la infidelidad matrimonial son motivos habituales en la comedia y en el mimo.

La situación del triángulo amoroso formado por Encolpio, Ascylo y Gitón, se repetirá en los caps. 78-80, se solucionará en el cap. 91 y en el 94, eliminado Ascylo, Eumolpo ocupará su lugar.

Se inicia la primera escena con la llegada al *deversorium* de Encolpio; Gitón, luego de lágrimas y remilgos, le dice al primero:

'tuus' inquit 'iste frater seu comes paulo ante in conductum accucurrit coepitque mihi velle pudorem extorquere. cum ego proclamarem, gladium strinxit et "si Lucretia es" inquit "Tarquinius invenisti".'

(9.4-5)

Además del tono épico⁵⁵ que emplea Gitón en la narración, cabe observar en las palabras de Ascylo a Gitón una característica propia de los *scholastici* del *Sat.*: su concepción libresca del mundo⁵⁶, según la cual todas las vicisitudes de sus vidas son sentidas y expresadas literariamente y en registro hiperbólico. En este caso Ascylo transpone a su situación personal el episodio narrado por Tito Livio en 1.58; así la figura de Gitón –personaje cuyas características centrales son, como se verá, la infidelidad y la hipocresía, - queda asociada y a la vez contrapuesta a la de Lucrecia, generando efectos paródicos y aumentando la comicidad de la situación. Por otra parte, el relato denota una especial ambigüedad: no se sabe si hubo o no abuso sexual: la expresión *gladium stringere* – también empleada por Tito Livio (...*stricto gladio*... -1.58.2-) puede ser entendida literal o metafóricamente⁵⁷.

⁵¹ Sobre la significación del laberinto en diversas culturas, v. Fedeli (1981b: 111-117) y la bibliografía allí indicada.

⁵² (1889: 495-497).

⁵³ Por ej., Melite en *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, y Arsace en *Etiópicas*, de Heliodoro.

⁵⁴ (1995: 10 y *adn.* 38, donde presenta ejemplos de la comedia griega y romana).

⁵⁵ Panayotakis (1995: 15).

⁵⁶ Campuzano (1984: 74).

⁵⁷ Adams (1982:20- 21, *l.c.*), observa que *gladium* es metáfora de 'pene' y considera esta oración como "a possible double entendre".

Sigue la pelea mediante insultos y golpes entre Ascylto y Encolpio (9.6-10.3). En su transcurso aparecen algunos elementos que sugieren que esta pelea transcurre en un plano ambivalente, a mitad de camino entre la literatura y la realidad:

inhorrescere se finxit Ascyltos... (9.7)⁵⁸

itaque ex turpissima lite in risum diffusi pacatius ad reliqua secessimus
(10.3)

Inclusive la elaboración retórica del intercambio de insultos y acusaciones en 9.8-9, donde se observan ejemplos de reiteración, paralelismo, gradación de miembros crecientes, anáfora, isócolon, aliteración, *transductio*⁵⁹, demuestra su literariedad:

'non taces' inquit 'gladiator obscene, quem ꝑ de ruina ꝑ harena dimisit?'
'non taces, nocturne percussor, qui ne tum quidem, cum fortiter faceres,
cum pura muliere pugnasti, cuius eadem ratione in viridario frater fui
qua nunc in deversorio puer est?'

Y además, cuando Encolpio acusa a Ascylto de haber huido cuando conversaba con Agamenón, Ascylto lo increpa de tal modo que se conoce el verdadero objetivo de la conversación con el rétor: conseguir la invitación a una cena:

'...multo me turpior es tu hercule, qui ut foris cenares poetam laudasti.'

Esta afirmación apunta a demostrar retrospectivamente la hipocresía de Encolpio.

Después de una laguna, llega el aparente desenlace: Encolpio le propone a Ascylto repartir sus pertenencias y continuar cada uno su camino tratando de remediar su pobreza, supuestamente a partir de su conocimiento de literatura (*et tu litteras scis, et ego. -9.5-*). Ascylto accede, pero propone postergar la separación para más adelante, ya que esa noche están invitados a una cena *tamquam scholastici* (9.6): de nuevo alude al resultado de la conversación con Agamenón.⁶⁰

El verdadero desenlace es una breve escena de farsa⁶¹ (cap. 11), con golpes y gritos, en la que se presenta una característica habitual en las escenas sexuales del *Sat.*: alusiones veladas a la relación corporal y empleo de metáforas eufemísticas⁶². Como dice Gill⁶³, "the more physical and

⁵⁸ En esta frase se advierte la diferenciación entre el yo protagonista y el yo narrador. *V. infra* pp. 98-108.

⁵⁹ Walsh (1970: 87)

⁶⁰ Entre otros, Sullivan propone algunas posibilidades para dar coherencia a la secuencia narrativa entre los caps. 10 y 11.

⁶¹ Slater (1990:35).

⁶² Dice al respecto Fischer (1976: 5): "Nous voulons par contre démontrer l'existence, dans le *Satiricon*, d'un interdit sexuel se manifestant par un interdit de langage qui se révèle d'abord dans l'emploi constant, systématique, de la métaphore...".

⁶³ (1973: 178).

intimate the actions are, the more obliquely they are expressed.”; de ahí la descripción de 11.1 y el uso de *ludere*⁶⁴ para referirse a la cópula:

*in cellulam redii osculisque tandem bona fide exactis alligo artissimis complexibus
puerum fruorque votis usque ad invidiam felicibus. nec adhuc quidem omnia erant
facta, cum Ascylos furtim se foribus admovit discussisque fortissime claustris invenit
me cum fratre ludentem.*

(11.1-2)

También cabe destacar que, como ocurre en otras escenas sexuales en el *Sat.*⁶⁵, Ascylo debe de haber espiado por la cerradura para entrar en el momento oportuno. Y la comicidad de la escena crece a partir de la invocación irónica a Encolpio: *frater sanctissime* (11.3)⁶⁶.

Con respecto a las palabras finales que Ascylo le dirige a Encolpio luego de darle algunos azotes: *'sic dividere cum fratre nolito'*, se observa el uso de *dividere* con significado sexual, ya atestiguado en Plauto.^{67 68}

4. TERCERA UNIDAD NARRATIVA (CAPS. 12-15)

La laguna existente después del cap. 11 podría haber desarrollado la reconciliación de Encolpio y Ascylo, condición supuesta para el desarrollo de esta tercera unidad narrativa y de la siguiente. En su desarrollo se dan a conocer oblicuamente una serie de datos previos que deben de haber transcurrido en las partes perdidas de la novela: el *pallium* que llevan al foro a vender es *raptum latrocinio* (12.2)⁶⁹, Encolpio había perdido *in solitudine* (12.5) una túnica con monedas de oro cosidas en sus costuras y fue acusado de robarla (*exhilaratus ego non tantum quia praedam videbam, sed etiam quod fortuna a turpissima suspicione dimiserat....*-13.4-).

La aparente simplicidad de esta narración encierra una complejidad problemática. En el cap. 12 se presenta una serie de sugerencias, que veladamente muestran la realidad tras las apariencias:

⁶³ (1973: 178).

⁶⁴ Ya usado anteriormente con ese significado en Catulo, Propertio y Ovidio: v. Adams (1982: 162, 223, 225).

⁶⁵ 26.4, 96.1, 140. 11.

⁶⁶ Con respecto a *vesticontubernium*, que no figura en el *OLD* y no es aceptada por Müller en la edición de 1995, v. las ediciones de Bücheler, Ernout y Müller (1961) y Panayotakis (1995: 18, *adn.* 71).

⁶⁷ Adams (1982: 219)-

⁶⁸ Sullivan (1968), que ha colocado esta expresión entre los “sexual puns y double meanings” (pp. 225-226) sugiere que puede haber una relación intertextual con respecto a la carta 88.11 de las *Epistulae* de Séneca: *Quid mihi prodest scire agellum in partes dividere, si nescio cum fratre dividere?* (p. 210). Si fuera así, se trataría de una parodia desacralizadora.

⁶⁹ Cf. Aragosti (1979: 102, *adn.* 4) para las diversas interpretaciones de este pasaje.

van a vender un manto al Foro en circunstancias ventajosas (al oscurecer) para que no se aprecie su origen:

veniebamus in forum deficiente iam die, in quo notavimus frequentiam rerum venalium, non quidem pretiosarum sed tamen quarum fidem male ambulanti obscuritas temporis facillime tegetet. (12.1)

En seguida aparece un personaje: *rusticus quidam familiaris oculis meis*. Este semidesconocido es, según parece, el campesino al que Encolpio y Ascylo le robaron el *pallium* y el que se llevó la túnica que oculta un tesoro. De modo que los dos objetos motivos de disputa son, como dice Aragosti: “da una parte, ciò che è e non sembra essere (la *tunica*), dall'altra ciò che sembra essere e non è (il *pallium*). Come si vede, dunque, la sequenza narrativa dell'episodio è impostata sull'opposizione funzionale di due elementi che fondano sullo scarto realtà-apparenza la propia rilevanza strutturale.”⁷⁰

Tanto el campesino como Encolpio y Ascylo cumplen las mismas acciones: aquel observa atentamente el *pallium*; Ascylo también mira interesado la túnica que el *rusticus* lleva sobre los hombros, cree reconocerla, luego se la saca de los hombros y la palpa; también Encolpio cree reconocer al *rusticus* y luego lo asegura. Este reconocimiento progresivo deja por ahora a los *scholastici* en una situación de superioridad, ya que sólo ellos están a punto de reconocer su prenda. La reiteración de *lacinia*, usado en el § 2 con respecto al *pallium* y en el § 6 a la túnica, insiste en la especularidad de las acciones.

La divergencia entre apariencia y realidad se acentúa cuando el narrador observa: ... *sed tamquam mendici spoliium etiam fastidiose [rusticus] venditabat*. (13.1). Después Ascylo pregunta a Encolpio de qué manera reivindicar la posesión de la *tunicula*, que parece llena de monedas (*'illa est tunicula adhuc, ut apparet, intactis aureis plena'*). (13.3). Encolpio prefiere hacerlo de manera legal, Ascylo, que teme a las leyes, pregunta irónicamente:

'quis' aiebat 'hoc loco nos novit aut quis habebit dicentibus fidem?' (14.1)

y recita unos dísticos sobre un tema remanido (14.2), que volverá a tratar en 77.6, 88.8 y 137.9): la sobrevaloración del dinero en la sociedad, que da lugar a la venalidad de la justicia⁷¹. El prefiere vender

⁷⁰ (1979: 103). V. también Mazzoli (1986: 199-217).

⁷¹ La crítica petroniana vincula este texto con Lucilio y con las *Satirae Menippeae* de Varrón: *Sexagesis*, XIV (9) 498: *quod leges iubent, non faciunt: δὲς καὶ λαβὲ fervit omnino* (Ed. de Bücheler-Heraeus: 1958 [1862]: 316). Por otra parte, el tema es un *topos* del mimo: Publilio Siro: *Pecunia * * * regimen est rerum omnium*. Aragosti (1978: 108, *adn.* 19) cita también antecedentes griegos.

Cuando Encolpio y Ascylo deciden vender el *pallium* para poder comprar la túnica, se produce el vuelco inesperado de la situación: la mujer que acompaña al *rusticus*, después de examinar el *pallium*, acusa a Encolpio y a Ascylo de habérselo robado a ellos, y a su vez Encolpio y Ascylo hacen lo mismo con respecto a la túnica:

cum primum ergo explicuimus mercem, mulier aperto capite [quae cum rustico steterat]⁷² inspectis diligentius signis iniecit utramque lacinae manum magnaue vociferatione latrones tenere clamavit. contra nos perturbati, ne videremur nihil agere, et ipsi scissam et sordidam tenere coepimus tunicam atque eadem invidia proclamare nostra esse spolia quae illi possiderent. sed nullo genere par erat causa... (14.5-7)

El autor sigue marcando la similitud de las acciones de ambos grupos: a la acusación de la mujer, hecha después de inspeccionar el *pallium*, le sigue inmediatamente la de Encolpio y Ascylo, que acusan a su vez al *rusticus* porque intuyen que es la única posibilidad de salvación; la elección de vocablos también apunta a marcar la especularidad: la *mulier...iniecit utramque lacinae manum* (14.5) le corresponde *Ascylos iniecit contemplationem super umeros rustici emptoris* (12.4), expresión artificiosa que constituye casi un oxímoron, dado además el origen religioso de *contemplatio*. Se vuelve a insistir en la diferenciación entre apariencia y realidad: *ne videremur nihil agere*.

Al final del cap. 14 se produce pues una situación simétrica entre ambos grupos: cada uno de ellos acusa al otro de haber robado una prenda. Pero el ser y el parecer divergen: lo que ven los *cociones*⁷³ -y de ahí su risa- es una *pretiosissimam vestem* frente a una *pannuicam ne centonibus quidem bonis dignam*. (14.7).

El cap. 15 se inicia con una *sententia* de Encolpio que parece aportar la solución del caso, aparentemente igualitaria:

'videmus' inquit 'suam cuique rem esse carissimam; reddant nobis tunicam nostram et pallium suum recipiant.' (15.1)

Aquí se produce un elemento de dilación: los *advocati nocturni*, con la excusa de que hay presunción de robo por ambas partes, quieren secuestrar el *pallium* y la *tunicula* y llevar la cuestión a un tribunal; en realidad, su objetivo es *pallium lucri facere...* (15.2). Cuando uno de los *cociones* se apodera del *pallium* y dice que lo presentará al día siguiente, el narrador marca la divergencia entre realidad y apariencia:

⁷² La colocación entre corchetes de esta frase ha sido muy discutida, así como la elección de la *lectio aperto*, que algunos editores han corregido en *aperto*. La discusión surge en parte de la vinculación de este episodio con el de Cuartila. Cf. Aragosti (1979: 101, *adn.* 1) y van den Paardt (1996: 65-66).

⁷³ Petersmann (1999: 117) presenta esta palabra como ejemplo de vulgarismo en medio de un pasaje de prosa sofisticada.

*ceterum apparebat nihil aliud quaeri nisi ut semel deposita vestis inter
praedones strangularetur et nos metu criminis non veniremus ad constitutum.* . .
(15.5)

La afirmación siguiente del narrador: *Idem plane et nos volebamus*. (15.6), paradójal puesto que identifica el deseo de los *advocati nocturni* y de los *cociones* con el de Ascylo y Encolpio, ha suscitado diversas soluciones de parte de Bücheler⁷⁴, van Thiel, Scheidweiler y Aragosti⁷⁵.

El desenlace es aportado por el *casus*: el campesino, indignado porque los otros piden la restitución de la *tunicula*, sin ningún valor económico aparente, se la arroja a Ascylo y exige que éste deposite en custodia el *pallium*. De este modo Encolpio y Ascylo recuperan su tesoro y huyen. Considero que Petronio, luego de construir un relato en torno del eje de la especularidad y la simetría externas, las quiebra, ya que se intuye que el *rusticus* no recuperará el *pallium*; el autor logra su objetivo incorporando un tercer grupo de personajes —los *cociones* y los *advocati nocturni*—, a los que queda asimilada, y en consecuencia descalificada moralmente, la pareja de Encolpio y Ascylo⁷⁶.

*et recuperato, ut putabamus, thesauro in deversorium praecipites abimus praeculisque
foribus ridere acumen non minus cocionum quam calumniantium coepimus, quod nobis
ingenti calliditate pecuniam reddidissent.*

(15.8)

Con respecto a la comparativa *ut putabamus*⁷⁷, que constituye una reserva, sugiere nuevas dificultades y reitera la diferencia entre ‘creer’ (apariencia) y ‘estar seguro’ (realidad); considero, siguiendo a Aragosti⁷⁸, que se trata de la expresión de la tensión existente entre el yo narrador y el yo protagonista, que aflora en determinados momentos del *Sat.*; aquí engendra un suspenso que no se concreta en acciones en razón del estado fragmentario de la obra.

Este final abrupto e inesperado recuerda los de las fábulas milesias y los de los cuentos de esas características insertos en el *Sat.*: el del vidrio irrompible (51.1.6)⁷⁹, el del licántropo (61.6-62.14) y el de las brujas (63.3-10).

El desarrollo de esta narración remite más bien a los géneros teatrales, especialmente a la comedia *palliata (duplex)*⁸⁰ y al mimo: el reconocimiento, el intercambio de roles, el desarrollo

⁷⁴ Transcribo la nota del aparato crítico de Bücheler (1958 [1862]: 17): *nulla lacuna in libris. suppleas: rusticus autem et mulier uestem suam quam primum recuperare uolebant*

⁷⁵ Remito a la detallada explicación de Aragosti (1979: 11-114, *adn.* 28).

⁷⁶ Van den Paardt (1996: 72) dice que la túnica puede ser interpretada como un símbolo poético, como una metáfora de la novela misma, de apariencia humilde, pero de gran valor y, con respecto a las monedas de oro que esconde, seguramente robadas, sugiere que pueden ser una metáfora de la rica intertextualidad del *Sat.*

⁷⁷ Para las diversas interpretaciones de la comparativa, v. van den Paardt (1996: 64-65).

⁷⁸ (1979: 118-119).

⁷⁹ Cf. Walsh (1970: 88) y Panayotakis (1995: 31).

⁸⁰ Aragosti (1979: 103-104, *adn.* 9).

paralelo y rápido de acciones, las tretas y engaños, los elementos legales, el tesoro escondido, son elementos de la tradición cómica puestos al servicio de la narración⁸¹.

El tema de la Fortuna o *casus*, que atraviesa la obra entera, vincula esta narración tanto con la tradición teatral como con la novela erótica griega. Aquí aparece en 13.1: *O lusum fortunae mirabile!* como exclamación del narrador cuando descubre que la *tunicula* tiene ocultas las monedas, y en el final el *casus* como agente de la acción y personificado:

itaque utriusque partis votum casus adiuvit. (15.8)

Al respecto conviene citar algunas observaciones de Callebat que permiten explicar la interrelación entre la Fortuna (*Tύχη*) como elemento motor de la acción y la personalidad de Encolpio⁸²: “La motivation narrative du Satyricon apparaît fondée sur l’interférence des thèmes de la Fortune et de la fuite. (...) le personnage-narrateur situe explicitement les aventures qu’il traverse sous la responsabilité d’une Fortune rarement bénéfique, ou comme par jeu (...), ennemi victorieux et assurant inlassablement sa surveillance maligne.” Añade Callebat que los rasgos psicológicos de Encolpio: inestabilidad, pasividad, disponibilidad, se adecuan a esa función de la *Fortuna*.

5. CUARTA UNIDAD NARRATIVA (CAPS. 16-26.6)

El episodio de Cuartila es uno de los más problemáticos del *Sat.* tanto por su discutible ligazón con episodios anteriores y posteriores como por su carácter fragmentario, que da lugar a varias reiteraciones y a cierta confusión en cuanto al lugar y tiempo de la acción. Como se observó⁸³, Sullivan considera que pertenece al Libro XIV del *Sat.* y que precede a los caps. 1-15; propone además algunas modificaciones en el ordenamiento interno de sus elementos y reconstruye el episodio entero⁸⁴. Los demás críticos se inclinan por analizar el texto en el estado en que lo conservamos; en su reconstrucción del *Sat.* Paratore⁸⁵, a quien sigue Ciaffi⁸⁶, establece una

⁸¹ V. Panayotakis (1995: 21-31).

⁸² (1973: 288-289).

⁸³ Cf. *supra* p. 44.

⁸⁴ (1968: 50-53).

⁸⁵ (1933: I. 171-173).

⁸⁶ (1955: 37).

interesante vinculación –hipotética– entre este episodio y el inmediatamente anterior, el del Foro. Ciaffi⁸⁷ considera que este episodio se compone de dos escenas: la primera transcurre en una habitación del *deversorium* donde se hospedan los *scholastici* y ocupa los caps. 16 a 21.3; la segunda, el *pervigilium Priapi*, en la casa de Cuartila (en el *triclinium* y el *cubiculum*), y abarca desde 21.4 hasta el final; a partir de ciertas marcas textuales, llega a la conclusión de que hay un corte entre ambas escenas, es decir que el episodio transcurre a lo largo de dos noches⁸⁸.

Rasgo sobresaliente de este episodio es su teatralidad, característica que, si bien es aplicable a todo el *Sat.*, aquí se destaca ostensiblemente. Ya Collignon había enumerado una serie de elementos que vinculaban al *Sat.* especialmente con el mimo: el empleo de términos vinculados con la escena (*mimus, scaena, pantomimus*), de artificios como trucos, disfraces, escondites, el tema del adulterio, la irreverencia ante los dioses, el uso de *sententiae*⁸⁹. Después Rosenblüth⁹⁰ incrementó el material reunido por Collignon. Preston⁹¹ aclara que muchos de los rasgos nombrados por los anteriores son también comunes en la comedia, y añade otros: aceleración de la acción al final de un episodio y terminación abrupta mediante la desaparición de uno o más personajes⁹², riña general, azotes, rotura de objetos, sorpresas, violencia, sueños premonitorios, presencia de ciertos personajes estereotipados: el médico, el cocinero, la intermediaria en amores. Panayotakis⁹³ completa este enfoque analizando en detalle cada pasaje de la obra; con respecto a este episodio destaca la importancia de la gestualidad, del lenguaje corporal, del “role-playing”.

La protagonista de este episodio, Cuartila, sacerdotisa de Priapo, es la primera de los personajes femeninos del *Sat.* que acosan a los varones buscando exclusivamente placer sexual; a ese grupo pertenecen Trifena y Circe⁹⁴; como en los otros casos, la respuesta de Encolpio es la impotencia. Sullivan⁹⁵ observa que este personaje se basa en un tipo satírico: el de la mujer

hipócrita que enmascara su sexualidad bajo la apariencia de una actitud religiosa, como Enotea, la otra sacerdotisa de Priapo que aparecerá en el episodio de Crotona. Sin duda, como dice Walsh⁹⁶, Petronio recurrió a figuras históricas contemporáneas para elaborar el personaje: Julia,

⁸⁷ Ciaffi (1955: 31-37).

⁸⁸ Sullivan (1968: 50) no se define en esto, pero aclara: “It has been suggested that the first part of the action takes place at the inn, but that the vigil lasts three nights and we have large portions of the second night, which ends in the mock marriage.”

⁸⁹ (1892: 275-283).

⁹⁰ (1909).

⁹¹ (1915: 261-269).

⁹² Este recurso ya apareció en 6.2 y 15.8.

⁹³ (1995: 37).

⁹⁴ *V. infra* pp. 116-118.

⁹⁵ (1968: 122-123).

⁹⁶ (1970: 89-90).

Octavia, Mesalina y tantas otras⁹⁷; pero también continúa la expresión de la misoginia propia de la sátira⁹⁸. En cuanto al hecho de que Cuartila se presente como sacerdotisa de Príapo, conviene recordar que en Roma el culto a este dios sufrió un proceso de desacralización a partir de la exacerbación de su atributo erótico-sexual, de modo que resultan pertinentes en el desarrollo de este episodio las referencias a aspectos eróticos del ser humano y el empleo de un lenguaje obsceno y escatológico⁹⁹. No obstante es evidente que a través de este episodio Petronio critica la actitud religiosa y los cultos místéricos en especial^{100 101}.

16

En este capítulo, que funciona como un prólogo teatral¹⁰² al episodio, entra la *ancilla Quartillae*, avisa que su ama está por llegar y acusa a Ascylo y Encolpio de haber perturbado el *sacrum ante cryptam*. Termina su parlamento llamándolos *iuvenes urbaniores*, es decir que pasa de una actitud de censura a una actitud elogiosa.¹⁰³

Antes de su entrada Petronio, mediante la personificación de elementos inanimados, ha logrado una atmósfera de misterio que asusta a los *scholastici*: las puertas de la habitación resuenan, la cerradura cae y las hojas de la puerta se abren repentinamente:

*ostium [non] satis audaci strepitu exsonuit impulsum . . . cum et ipsi ergo pallidi
rogaremus quis esset, 'aperi' inquit 'iam scies'. dumque loquimur, sera sua sponte
delapsa cecidit reclusaeque subito fores admiserunt intrantem.*

(16.1-2)

Walsh sugiere que la figura de Cuartila puede ser una evocación cómica de la Sibila virgiliana¹⁰⁴; a mi juicio, se trata más bien de una inversión paródica de su figura. Es probable que Petronio haya parodiado dos versos del Canto 6 de la *Eneida* que describen el momento en que las puertas del *antrum* de la Sibila se abren solas y que preceden inmediatamente a las palabras proféticas de la sacerdotisa:

*ostia iamque domus patuere ingentia centum
sponte sua uatisque ferunt responsa per auras...* (Verg. *A.* 6. 80-81)

⁹⁷ Walsh sugiere también un juego de palabras entre Octavia y Quartilla (*ibid.*: 90).

⁹⁸ V. Richlin (1992: cap. 7 y p. 194).

⁹⁹ V. *infra* pp. 271-272, donde se hace referencia a la evolución del culto a Príapo y a los *Carmina Priapea*.

¹⁰⁰ Walsh (1970: 91).

¹⁰¹ Para el análisis de todo el episodio remito al trabajo de Aragosti-Cosci- Cotozzi (1988).

¹⁰² *Ibid.* (1988: 50).

¹⁰³ Sobre la conveniencia de eliminar o no del texto la frase *illa...steterat*, que algunos editores como Müller consideran inclusión de glosa explicativa, pero que otros aceptan porque identifica a la *ancilla* con la *mulier* que acompaña al *rusticus* de los caps. 12-15, v. Ciaffi (1955: 35 y ss.), y Aragosti-Cosci- Cotozzi (1988: 48-49).

¹⁰⁴ *Ibid.*: 89.

puertas del *antrum* de la Sibila se abren solas y que preceden inmediatamente a las palabras proféticas de la sacerdotisa:

*ostia iamque domus patuere ingentia centum
sponte sua uatisque ferunt responsa per auras...* (Verg. *A.* 6. 80-81)

Aquí Petronio, como en otras ocasiones, acerca su texto al de la *Eneida* con el objeto de plantear una aproximación entre las figuras de Encolpio y Eneas, pero inmediatamente en la mente de sus lectores se produce una neta diferenciación entre ambos, con los efectos cómicos consiguientes: mientras estos versos de la *Eneida* preceden a la profecía de Apolo dicha por la Sibila en la que se presagia a Eneas el comienzo de la guerra en el Lacio, la existencia de un segundo Aquiles y la desdicha proveniente de una segunda mujer extranjera, las palabras del narrador del *Sat.* preceden al parlamento de una *ancilla*.

17

Entra Cuartila, se sienta sobre la cama de Encolpio y se echa a llorar: es una entrada efectista, en la que se destacan la gestualidad y el lenguaje corporal¹⁰⁵:

*ut ergo tam ambitiosus detumuit imber, rexit superbum pallio caput et manibus inter
se usque ad articularum strepitum constrictis* (17.3)

Los *scholastici* la reciben así:

*ac ne tunc quidem nos ullum adiecimus verbum, sed attoniti expectavimus lacrimas ad
ostentationem doloris paratas.* (17.2)

La calificación de las lágrimas de Cuartila, muy distante de la que podría haber pensado el yo protagonista, que estaba entre los *attoniti*, es evidentemente una observación del yo narrador¹⁰⁶.

En su parlamento se perciben dos objetivos enfrentados: 1) la acusación de los *scholastici*, de efecto intimidatorio; 2) su deseo de congraciarse con ellos, lo que le permitirá obtener el *remedium tertianae* que parece ser su objetivo central. De este modo, a cada elemento acusatorio se contrapondrá otro de disculpa: en el § 4 se los acusa de *audacia*, de haber cometido *latrocinia* desmesurados, de haber violado un tabú visual conectado con lo religioso (*quod non licet adspicere*)¹⁰⁷, pero en el § 5 se disimulan esos cargos mediante una observación acerca de la

¹⁰⁵ Conte (1996: 111) transcribe dos fragmentos del *De Ira* de Séneca sobre las manifestaciones externas de la cólera (1.1.3-4 y 3.4.2) que Petronio pudo haber tenido en cuenta para esta descripción.

¹⁰⁶ Aragosti-Cosci-Cotrozzi (1988: 52-53) proporcionan interesantes observaciones sobre las lágrimas ficticias como *topos* de la elegía y de la tradición satírica y sobre la diferencia entre *dolor* y *ostentatio doloris*.

¹⁰⁷ Se trata probablemente de su intrusión en una ceremonia destinada exclusivamente a mujeres. Acerca de la confusión del dios Príapo con el itálico Mutinus Tutinus y su culto femenino pero con características fálicas y de iniciación matrimonial, v. Aragosti-Cosci-Cotrozzi (1988: 3-4).

excesiva cantidad de dioses en esa región, -afirmación conectada con el epicureísmo, pero paradójal en cuanto proviene de una sacerdotisa que se burla de su propia función-, y mediante la excusa de la juventud de los *scholastici*:

'utique nostra regio tam praesentibus plena est numinibus ut facilius possis deum quam hominem invenire. ac ne me putetis ultionis causa huc venisse, aetate magis vestra commoveor quam iniuria mea.' (§ 5-6)

La siguiente acusación: *imprudentes enim...admisistis inexplabile scelus*. (§ 6) liga la acusación más fuerte: *inexplabile scelus* con *imprudentes*, que funciona a manera de excusa para los jóvenes. Se refiere a su sentimiento de *horror* frente a lo ocurrido, tan intenso que teme haberse enfermado de fiebre terciana. Relata que recurrió a una *incubatio* para que el dios le sugiriera en sueños un remedio y que él le ordenó que recurriera a los culpables para que morigeraran su enfermedad. Luego de una preterición (*sed de remedio non tam valde laboro...*), que cumple el objetivo de colocar aparentemente en segundo término lo que en realidad es más importante, Cuartila inicia la parte final de su parlamento empleando hipérboles y pidiendo a los jóvenes no divulgar los secretos vistos en el templo de Príapo:

'maior enim in praecordiis dolor saevit, qui me usque ad necessitatem mortis deducit, ne scilicet iuvenili impulsu licentia quod in sacello Priapi vidistis vulgetis deorumque consilia proferatis in populum.' (§ 8)

La parte final del parlamento constituye su clímax, por el lenguaje solemne, las reduplicaciones y la actitud propia de la plegaria¹⁰⁸:

'protendo igitur ad genua vestra supinas manus petoque et oro ne nocturnas religiones iocum risumque faciatis neve traducere velitis tot annorum secreta, quae vix tres homines noverunt.' (§ 9)

Por otra parte, este pasaje parece parodiar un texto de Virgilio:

*'talibus attonitus uisis et uoce deorum
.....
corripio e stratis corpus tendoque supinas
ad caelum cum uoce manus...'*
(Verg. A. 3. 174, 176-178)

La divergencia entre ambos textos es clara: Eneas, atónito por las palabras que le han transmitido los dioses Penates en medio de un sueño, eleva sus manos hacia el cielo junto con su voz en un gesto de agradecimiento a los dioses. En cambio, en el texto de Petronio Cuartila eleva sus manos

¹⁰⁸ El clímax iría seguido de un anticlímax si se adoptara en lugar de *tres* la *lectio mille*, que aceptaron Bücheler y Ernout.

hacia las rodillas de los jóvenes, gesto que, si bien es propio de un suplicante, se vuelve ridículo en la medida en que una sacerdotisa sólo debería suplicar a los dioses.

18-19

Cuando deja de hablar, Cuartila continúa con su llanto y sus gemidos y acomoda medio cuerpo en el lecho de Encolpio; éste le responde *et misericordia turbatus et metu*, es decir con una ambivalencia que responde a la del parlamento de Cuartila: dice que ellos no divulgarán los ritos sagrados (*sacra*) y que colaborarán con la *divina prudentia* inclusive con su propio riesgo.

A partir de 18.4 Cuartila transforma su llanto en risa e inicia movimientos eróticos hacia Encolpio. Dice que hará una tregua con ellos y que retira su acusación, siempre que estén de acuerdo con la medicina; luego transcribe en dísticos elegíacos consideraciones generales, de valor gnómico, sobre su situación particular.

La risa de Cuartila, la *ancilla* y la *virguncula* que había entrado con ella, acompañada de aplausos, produce temor en los *scholastici*. Mientras ellos no comprenden el repentino cambio de las mujeres, *omnia mimico risu exsonuerant*. (19.1)¹⁰⁹. A partir de aquí y hasta el cap. 22 el texto está entrecortado por lagunas, seguramente vinculadas con la censura del erotismo.

En el cap. 19 Cuartila afirma que nadie entrará en el *deversorium* hasta que ella reciba el remedio pedido, lo que sumerge a los *scholastici* en el estupor. El narrador dice:

ego autem frigidior hieme Gallica factus nullum potui verbum emittere. (19.3)

En esta frase la construcción *frigidior hieme Gallica* preanuncia la inercia erótica y la impotencia que Encolpio mostrará en este episodio¹¹⁰. Luego Encolpio calcula las fuerzas de los dos grupos: las mujeres y ellos, y añade:

tres enim erant mulierculae, si quid vellent conari, infirmissimae scilicet contra nos, si nihil aliud, virilis sexus. sed et praecinctorum certe altius eramus. immo ego sic iam paria composueram, ut si depugnandum foret, ipse cum Quartilla consisterem, Ascyrtos cum ancilla, Giton cum virgine (19.4-5)

Aquí se observa el empleo de la ironía (*virilis sexus*) y de la ambivalencia: a) *paria composueram* puede ser una referencia a la formación de parejas de gladiadores para el combate, pero también

¹⁰⁹ Aragosti-Cosci-Cotrozzi (1988: 71) aclaran que el verbo *exsonuerant*, unido a la personificación de elementos inanimados, reitera el empleado en la frase que inicia esta unidad narrativa (*ostium [non] satis audaci strepitu exsonuit impulsus* . . . -16.1) y contribuye a reinstalar el clima misterioso allí sugerido. Sobre el *mimicus risus* y la posibilidad de que implique un comentario del yo narrador, cf. *ibid.*: 71-72. Callebat (1974:292-293) observa que la risa en el *Sat.* tiene dos funciones importantes: afirmación de la vida (por ej., en las escenas eróticas, muy cercana a la risa ritual, signo de energía vital) y cuestionamiento de seres y valores.

¹¹⁰ La otra ocurrencia en el *Sat.* de la forma comparativa de *frigidus* aparece en 132.8.5, aplicada al pene de Encolpio: *metu frigidior rigente bruma*. Cf. Korn-Reitzer (1986: 89).

habitual de 'luchar en un combate' o 'luchar como gladiador en la arena'¹¹¹ o el de 'hacer el amor', a partir del verbo simple *pugnare*, registrado con ese sentido¹¹².

20

Su estado es completamente fragmentario; en él transcurre la fase preliminar del rito expiatorio¹¹³, es decir la primera parte del *pervigilium Priapi*, que Cosci¹¹⁴ caracteriza así: "un rito cioè non solo fortemente osceno (...) ma anche strettamente misterico, così come gli altri culti orgiastici di matrice orientale diffusisi a Roma nei secoli dell'impero...".

Probablemente, dice Cosci, se cumpliría un rito de iniciación de los *scholastici* en los misterios que ellos habían profanado, y ese rito consistiría, como en todas las culturas, en la muerte simbólica del aspirante, que debe acceder a una nueva vida; allí se reproducirían las costumbres propias de una muerte verdadera, entre las cuales está la de ligar los dedos de los muertos¹¹⁵.

Partiendo de estas observaciones se pueden observar en este capítulo acciones que, pese al deficiente estado del texto, pueden ser consideradas parte de la muerte simbólica de los *scholastici*¹¹⁶: el ruego de Encolpio en el § 1, que Ascylo se cubra la cabeza con el *pallium* en el § 3, que la *ancilla* ate los pies y las manos de los *scholastici* en el § 4. Inmediatamente aparecen otras que están conectadas con lo exclusivamente sexual: *sollicitavit inguina mea mille iam mortibus frigida*. (20.2), el hecho de que beban satureo¹¹⁷, hierba aromática afrodisíaca, la imagen de Gitón besándose con la *virguncula* (20.8). Cabe considerar la violencia de los movimientos eróticos de esta escena: *sollicitavit* (20.2), *invasit* (20.8).

21-22

¹¹¹ OLD (2000: s.v. 1 y 2).

¹¹² Adams (1982: 147).

¹¹³ Aragosti-Cosci-Cotrozzi (1988: 72).

¹¹⁴ (1980: 199).

¹¹⁵ *Ibid.*: 199-200.

¹¹⁶ *Ibid.*: 200.

¹¹⁷ Mc Mahon (1998: 88, *adn.* 84 y 197).

En el cap. 21 se suceden imágenes que presentan un trato vejatorio para los *scholastici*: Psyque y la niña persiguiendo a Encolpio y Ascylo, un *cinaedus* lanzándose sobre ellos y besuqueándolos, hasta que Cuartila lo detiene; el juramento (*religiosissimis verbis*) de que el secreto perecería con ellos (21.3). También aquí se destaca la violencia de los movimientos eróticos del *cinaedus*: *cecidit, basiis olidissimis inquinavit...* (21.2).

Ya totalmente sumisos, los *scholastici*, luego de la entrada de los masajistas, son llevados *in proximam cellam* –probablemente un *triclinium* en la casa de Cuartila, según la hipótesis de Ciaffi-, donde se les sirven aperitivos y un exquisito Falerno y se duermen, lo cual genera el enojo de Cuartila, ya que están celebrando el *pervigilium Priapi*. Esa somnolencia reiterada a lo largo de todo el *pervigilium* muestra la mirada irónica del autor¹¹⁸.

La estructura repetitiva de la narración¹¹⁹ (*Ascylos gravatus tot malis...* -22.1-; *iam ego etiam tot malis fatigatus...* -22.2-) continúa en el cap. 22, en el que se describe el sueño general de los participantes en el rito:

iam ego etiam tot malis fatigatus minimum veluti gustum hauseram somni; idem et tota intra forisque familia fecerat, atque alii circa pedes discumbentium sparsi iacebant, alii parietibus appliciti, quidam in ipso limine coniunctis marcebant capitibus; lucernae quoque umore defectae tenuae et extremum lumen spargebant: cum duo Syri expilaturo [lagoenam] triclinium intraverunt...

(22.2-3)

Según es habitual en el *Sat.*, para quebrar la monotonía de la narración y brindarle vivacidad, Petronio presenta la llegada de dos sirios que entran a robar, mediante una proposición temporal con un *cum inversum* –procedimiento habitual en la *Cena*-¹²⁰; de este modo, invirtiendo la estructura lógica de la oración, pone el acento en el verbo de la subordinada: *intraverunt* (22.3). Un pequeño accidente hace que algunos se despierten; luego entra una cimbalista¹²¹ que despierta a todos:

iam et tricliniarches experrectus lucernis occidentibus oleum infuderat, et pueri deterisis paulisper oculis redierant ad ministerium, cum intrans cymbalistris et concrepans aera omnes excitavit. (22.6)

Callebat observa que en este capítulo se produce un efecto iterativo entre dos pasajes no contiguos: el § 6, micronarración con efecto de ruptura, reproduce y refleja la estructura narrativa

¹¹⁸ Aragosti-Cosci-Cotrozzi (1988: 88).

¹¹⁹ *Ibid.*: 88.

¹²⁰ Cf. Perrochat (1940: 287-288).

¹²¹ Con respecto al címbalo como instrumento propio del culto a la *Magna Mater* y a Baco, lo que podría reafirmar el carácter pseudosagrado del episodio, cf. Aragosti-Cosci-Cotrozzi (1988: 93); se lo consideraba euforizante y afrodisíaco (*Ibid.*: 102).

análoga –y aparentemente cerrada- de los §§ 2-3¹²².

23-24

El *convivium* se rehace. En seguida entra un *cinaedus* –probablemente el mismo de 21.2¹²³-, en cuyo ingreso se observa la importancia de la gesticulación teatral y del lenguaje corporal en este episodio (*infractis manibus*¹²⁴ –23.2-).

En seguida el *cinaedus* recita cuatro versos sotadeos, llamados así a partir de su creador, Sotades de Maronea, del siglo III a.C. El metro sotadeo, que surgió trasponiendo elementos de hexámetros épicos¹²⁵, invierte la estructura normativa del hexámetro y el contenido propio del *epos*; el texto escrito en estos versos, siempre vinculados con los *cinaedi*, se propone como antítesis de la masculinidad épica¹²⁶.

Bettini¹²⁷ destaca dos filones en la producción latina de versos sotadeos. El primero, representado también por un texto del *Sat.*: 132.8, se caracteriza por la formulación épica y el tratamiento eufemístico de temas obscenos y por apelar al doble sentido. El segundo, representado por este poema del *cinaedus*, es casi el único ejemplo claro de poesía ‘cinédica’ que nos ha llegado¹²⁸: invita a bailar a otros *cinaedi* (quizá castrados), a quienes caracteriza:

*'huc huc <cito> convenite nunc, spatolocinaedi,
pede tendite, cursum addite, convolate planta,
femore <o> facili, clune agili, [et] manu procaces,
molles, veteres, Deliaci manu recisi.'* (23.3)¹²⁹

¹²² (1974: 301, *adn.* 2).

¹²³ Ciaffi (1955: 32).

¹²⁴ Sobre las referencias a los movimientos de las manos en este episodio como ‘artificio de iteración’, v. Bettini (1982: 87-88).

¹²⁵ Cf. Bettini (1982: 67-69).

¹²⁶ Connors (1998: 31).

¹²⁷ (1982: 87).

¹²⁸ Barchiesi (1999 [1986]: 131-134), cuando desarrolla la relación entre el *Sat.* y la llamada novela de Iolao (P. Oxy. 3010, del s II d.C.), de la cual sobrevive apenas un fragmento, afirma que el autor usa versos sotadeos; en ellos un *cinaedus* resume el conocimiento surgido de la iniciación en los misterios de la diosa Cibeles. Barchiesi también se refiere a un mimo de Charitión (P. Oxy. 413'), un mimo prosimétrico, que proporciona otro paralelo para los vv. del *cinaedus* de Petronio: se trata de un rey bárbaro que recita versos sotadeos invitando a bailar en registro paratrágico; y Barchiesi añade: “Thus, these songs seem to be genuine mime arias.” (134, *adn.* 24). Bettini (1982: 90-92) marca también la analogía entre estos vv. del *cinaedus* y el fragmento de la novela de Iolao; recuerda que el texto de Petronio de 132.8 se refiere a un intento de autocastración.

¹²⁹ Para el análisis léxico, estilístico, métrico y retórico de este pasaje remito al análisis de Aragosti-Cosci –Cotrozzi (1988:105-110).

Es probable que el primer verso sea una parodia de Séneca, *Med.* 980-981 o de *Phaed.* 1247-1248; el primero es un parlamento de Jasón a sus soldados para que intenten apresar a Medea, el segundo, un parlamento de Teseo para que le acerquen los restos de su hijo.

[JAS.]... *huc, huc, fortis armiferi cohors,
conferte tela, uertite ex imo domum.* (Sen. *Med.* 980-981)

[THES:] *Huc, huc, reliquias uehite cari corporis
pondusque et artus temere congestos date.* (Sen. *Phaed.* 1247-1248)

El objetivo de la parodia es claro: los parlamentos de Séneca corresponden a los momentos más patéticos de ambas tragedias, el del *cinaedus* es una exhortación a otros homosexuales a la danza. La aproximación formal a los textos de Séneca pone de relieve, con el efecto cómico correspondiente, la divergencia.

Terminada la recitación, el *cinaedus* inicia el acoso sexual de Encolpio mediante una serie de acciones, en gradación ascendente de violencia, sin resultado positivo alguno:

*immundissimo me basio conspuit. mox et super lectum venit atque omni vi
detexit recusantem. super inguina mea diu multumque frustra moluit.* (23.4-5)

Cierra el capítulo una imagen grotesca del *cinaedus* (23.5)¹³⁰. También en este aspecto Petronio continúa el género satírico: ya Lucilio había presentado la desvalorización del *cinaedus*¹³¹.

24

La desesperación –siempre en registro hiperbólico– de Encolpio ante los embates del *cinaedus* lo lleva a sugerirle a Cuartila que le envíe el *cinaedus* a Ascylo; Cuartila asiente y aquel cumple la orden en seguida:

*ab hac voce equum cinaedus mutavit transituque ad comitem meum facto clunibus eum
basiisque distrivit.* (25.4)

Aquí se emplea una metáfora habitual del lenguaje erótico y se observa otra nota de violencia: *distrivit*. Richlin acota¹³² a esta escena: “She rapes them [*scholastici*] by means of *cinaedi*...”.

¹³⁰ Para la valoración social del homosexual pasivo en Roma, v. Veyne (1987: 51-64) y Richlin (1992: Introducción y Apéndice II). Sobre la no polaridad heterosexualidad/homosexualidad en el mundo antiguo y sobre la ambivalencia sexual de los protagonistas del *Sat.* v. Konstan (1994: 119, *adn.* 40 y 120-122).

¹³¹ Richlin (1992: 171).

¹³² (1992: 194).

A continuación la narración se centra en Gitón, que no había aparecido hasta ahora como víctima, sino todo lo contrario. Cuartila pregunta quién es, Encolpio lo identifica como su *frater*; entonces ella besa al efebo y, luego de manosear su miembro, dice:

...'*haec*' inquit '*belle cras in promulside libidinis nostrae militabit; hodie enim post asellum diaria non sumo.*' (24.7)

Estas frases de cierre, construidas a partir del doble sentido (*asellus* significa tanto 'asno' como 'merluza' y puede indicar también bestialismo¹³³) y de metáforas¹³⁴, pone en evidencia un eje temático central en el *Sat.*: la correspondencia comida/sexo¹³⁵. La expresión *in promulside libidinis nostrae* "è un segnale del doppio registro, cena e sesso, su cui l'episodio si imposta: l'antropofagia erotica viene qui allusa....."¹³⁶ Con respecto a *asellus* hay interpretaciones encontradas¹³⁷: algunos piensan que puede aludir a un caso de bestialismo, otros, a un pene de enormes dimensiones, otros, a 'merluza', como alimento opuesto a la ración diaria (*diarium*) de esclavos y prisioneros. Conviene recordar que el asno es un animal consagrado a Priapo.

25

La acción se precipita: la *ancilla* Psyche sugiere a Cuartila que se desvirgue a Paniquis. Su nombre, 'parlante' (de *παννύχιος*: 'que dura toda la noche', o de *παννυχίς*: 'fiesta nocturna'), remite al *pervigilium* y al aspecto misterico de este episodio; a la vez, como será la protagonista de las *nuptiae*, se lo puede relacionar con la defloración ritual¹³⁸.

Encolpio trata de impedir que se cumpla lo sugerido por Psyche. Esa intervención da lugar a que Cuartila se refiera, en registro hiperbólico, a su vida erótica, presentada en términos de suciedad (*inquinata sum*: 'ensuciar' en sentido físico y moral)¹³⁹, de exterioridad (*me applicui*: de la raíz *plek-: 'plegar'¹⁴⁰) y de pluralidad (*cum paribus, maioribus pueris*); no menciona ninguna vivencia interna, ninguna relación personal:

'*nam et infans cum paribus inquinata sum, et subinde procedentibus annis maioribus me pueris applicui, donec ad [hanc] aetatem perveni.*' (25.5)

¹³³ OLD (2000: s.v): 1) 'asno'; 3) 'pescado', quizá 'merluza'; con alusión al bestialismo: *l.c.*

¹³⁴ La segunda aparece registrada en Otto (1890: 40; n° 179).

¹³⁵ Al respecto, v. Conte (1996: cap. 4, esp. 111-113).

¹³⁶ Aragosti-Cosci-Cotrozzi (1988: 120), que añaden: "Il partner è qui ridotto a cibo da consumare..." (*ibid.*).

¹³⁷ Cf. *ibid.*: 120-121.

¹³⁸ Aragosti-Cosci-Cotrozzi (1988: 122).

¹³⁹ Ernott-Meillet (1959: s.v.).

¹⁴⁰ *Ibid.*: s.v. En 126.13 Encolpio utiliza el mismo verbo: *nec diu morata dominam producit e latebris laterique meo applicat, mulierem omnibus simulacris emendatiorem.*

Encolpio se dirige a ver el *officium nuptiale* con el objeto de proteger a Gitón.

26

Se inicia la breve descripción de la ceremonia nupcial de Paniquis y Gitón, con la peculiaridad de que cada elemento del rito oficial ha sido degradado¹⁴¹:

*iam Psyche puellae caput involverat flammeo, iam embasicoetas praeferebat facem,
iam ebriae mulieres longum agmen plaudentes fecerant thalamumque incesta
exornaverant veste, cum Quartilla [quoque] iocantium libidine accensa et ipsa surrexit
correptumque Gitona in cubiculum traxit. (26.1-2)*

Psyche envuelve la cabeza de la niña con un *flammeum* (velo de color naranja); en lugar del *puer patrimus et matrimus*, un niño con padre y madre vivos que llevaba una antorcha especial en el cortejo, aquí la lleva el *embasicoetas*; en lugar de las *matronae univirae*, aquí unas *ebriae mulieres* forman el cortejo y cubren el tálamo con una *incesta veste*: precisamente el significado de *incestus*, negación de *castus*, término de la lengua religiosa¹⁴², define el de la ceremonia: ‘impuro, culpable, criminal’). La estructura sintáctica de la oración dirige la atención del lector hacia la suboración temporal que cierra el párrafo, un *cum inversum*: aquí Cuartila toma a Gitón y lo arrastra a la cámara nupcial, es decir que está funcionando como *pronuba* -una mujer de edad que debía haber tenido un solo marido, era garante del matrimonio y conducía a los novios-, mientras se vuelve ostensible la pasividad de Gitón. Es evidente la parodia ejecutada por Petronio mediante la inversión de cada uno de los elementos del rito matrimonial. También es posible pensar en una parodia de los matrimonios místicos de los misterios. Preston¹⁴³, siguiendo a Rosenblüth¹⁴⁴, observa que este matrimonio ‘mímico’ había sido tratado probablemente en el escenario, refiriéndose a *Nuptiae*, de D. Laberio¹⁴⁵.

La consideración del sexo como *performance* teatral da lugar a otro *spectaculum*, el de los *voyeurs*, en la puerta del *cubiculum*, que preanuncia el de 140.11, con la significativa diferencia de que ante Cuartila Encolpio permanece pasivo, mientras cumple una función activa con el hijo de Filomela:

... consedimus ante limen thalami, et in primis Quartilla per rimam improbe diductam applicuerat oculum curiosum lusumque puerilem libidinosa speculabatur diligentia. me quoque ad idem spectaculum lenta manu traxit, et quia considerantium <co>haeserant

¹⁴¹ V. la descripción del rito en Grimal (1965: 103-109).

¹⁴² Ernout-Meillet (1959: s.v.).

¹⁴³ (1915: 262).

¹⁴⁴ (1909: 53).

¹⁴⁵ Walsh (1970: 91) sugiere también una probable relación con un elemento de la realidad: el ‘casamiento’ de Nerón con Pitágoras en el 64, narrado por Tácito en *Annales* 15.37.9.

vultus, quicquid a spectaculo vacabat, commovebat obiter labra et me tamquam furtivis subinde osculis verberabat

(26.4-5)

Preston¹⁴⁶ observa que describir hechos a través de una cerradura es un rasgo favorito del escenario. En esta narración, donde se presenta la actividad sexual de los jovencitos con una imagen ambivalente: *lusus puerilis*, contrapuesta en una suerte de quiasmo a la *libidinosa diligentia* de Cuartila y su agresividad sexual (*me tamquam furtivis subinde osculis verberabat*), la pluralidad de lexemas referidas al campo semántico de la visión parece remitir a la especularidad de la escena.

Presumiblemente el episodio termina con la siguiente frase, situada entre dos lagunas y adaptable a esta situación:

abiecti in lectis sine metu reliquam exegimus noctem

Así concluye el *pervigilium Priapi*, una supuesta vigilia sacra degradada en orgía, una nueva trampa para los *scholastici*, meros objetos fálicos para las mujeres y los *cinaedi*. La trampa, el laberinto se reiterarán en el próximo episodio, la *Cena Trimalchionis*, donde también quedarán sometidos a otro personaje del que no escaparán con facilidad.

Si bien no se conocen las formas del culto a Priapo, es lógico suponer, dadas sus características, que incluyera elementos sexuales. A partir de las escenas de displacer sexual presentadas, y especialmente de la parodia de las *nuptiae*, se concluye que Petronio propone una nueva versión de la actividad sexual: puede originar tanto placer como displacer y, al estar alejada de la fertilidad, queda desvinculada de la órbita religiosa de Priapo y también de su reglamentación social en el matrimonio.

6. CONCLUSIONES

El elemento común de los primeros veintiséis capítulos del *Sat.*, que no poseen unidad de contenido como las otras partes de la novela, es la especularidad de actitudes, palabras, sentimientos o hechos que constituyen una imitación o paráfrasis de otros. Esa especularidad reverbera en dos temas centrales que atraviesan la obra: la divergencia entre apariencia y realidad, entre ser y parecer, y la configuración del mundo como un espacio laberíntico en el que el único recurso es huir, pero en el *Sat.* se huye de un peligro y se vuelve al punto de partida.

¹⁴⁶ (1915: 262).

En la escena ocurrida delante de la escuela de retórica (caps. 1-5), tanto Encolpio como Agamenón muestran una divergencia profunda entre lo que son y lo que aparentan ser: su conducta nada tiene que ver con lo que dicen ni en el plano ético ni en el profesional. Encolpio huye.

En la escena del burdel (caps. 6-9.1) ni la *anícula* ni el *pater familiae* son lo que parecen. Los *scholastici* huyen. La especularidad es tan marcada y tan escasamente verosímil que 'desrealiza' la narración.

La pelea por Gitón entre Encolpio y Ascylo (caps. 9.2-11) se diluye rápidamente; Ascylo se va, pero regresa para burlarse y castigar a Encolpio, de modo que el triángulo amoroso preexistente persiste: Encolpio, Gitón y Ascylo regresan a la misma situación afectiva, aunque el primero resulta humillado.

En la escena del Foro (caps. 12-15) las dos parejas de personajes acometen acciones semejantes, pese a lo cual la situación de ambas se vuelve asimétrica: Encolpio y Ascylo huyen con la túnica que esconde un tesoro, los otros, no recuperarán el *pallium*. La túnica y el *pallium* son los objetos simbólicos que encarnan la dicotomía apariencia/realidad.

En el episodio de Cuartila (caps. 16-26.6), que se caracteriza por su teatralidad, la clave es la ambivalencia. Está articulado en dos niveles: en apariencia se trata de una ceremonia sagrada, quizá iniciática, con el objeto de que los *scholastici* expíen ante el dios Príapo su culpa por haber participado de un culto del que los hombres estaban excluidos; en realidad, se trata de un *pervigilium* orgiástico, con visos de iniciación, que Cuartila emprende para satisfacer sus propios instintos sexuales. Las *mimicae nuptiae* de Gitón y Paniquis —en sí una paráfrasis— constituyen una "mise en abîme" del episodio entero. Como en las unidades narrativas anteriores, los *scholastici* no tienen la menor posibilidad de salir por su cuenta de la trampa que les tendió Cuartila, personaje en el que se canaliza la misoginia propia de la sátira.

Parecería pues que esta parte del *Sat.*, de escasa actividad intertextual significativa, está centrado en la contraposición apariencia/realidad, a lo que contribuye la acumulación de escenas y acciones de carácter especular que pueden conducir a un desenlace simétrico o asimétrico. La posibilidad de establecer adecuadamente esa diferenciación le posibilitaría al lector captar e interpretar el montaje intertextual de la novela, que también funciona como índice de la oposición entre apariencia y realidad.

CAPÍTULO 3

CENA TRIMALCHIONIS (CAPS. 26.7-78):

DESDE LA SÁTIRA

1. LA INTERTEXTUALIDAD EN LA CENA

1.1. LOS HIPOTEXTOS BÁSICOS

El hipotexto básico es la Sátira 2.8 de Horacio; pero es posible que Petronio haya tenido en cuenta otros textos de la tradición satírica latina hoy perdidos.

También tomó algunos rasgos de personajes descriptos por Teofrasto en los *Caracteres* para perfilar a algunos de los libertos, e incluyó en el *sermo vulgaris* que ellos utilizan refranes y expresiones remanidas usuales en la época.

Petronio parodia pasajes de la Epístola 47 de Séneca sobre las relaciones entre esclavos y hombres libres. Cita en tres oportunidades versos de la *Eneida* (2.44, *Haec ubi dicta dedit*, un hemistiquio repetido y 5.1), y cada cita logra, por su relación con el contexto, un efecto paródico. Ejecuta una parodia sostenida del Canto 6 de la *Eneida* en la parte final de la *Cena*, cuando los *scholastici* se dan cuenta de que es casi imposible salir de la casa del viejo liberto, y así se activa la ecuación *Inferi* = casa de Trimalción. El *Symposion* de Platón es el texto central que se invierte y se degrada en la *Cena*: ésta se transforma en su antítesis.

Por otra parte, las relaciones conyugales presentadas en la *Cena* constituyen una inversión tanto del lazo amoroso que une a la pareja central de las novelas eróticas griegas como de la imagen matrimonial teorizada por el estoicismo de la época.

1.2. TRIMALCIÓN Y LA REALIDAD CONTEMPORÁNEA

La crítica petroniana propone de manera unánime que Petronio para configurar a Trimalción, cuyo nombre resulta clave para la comprensión del personaje¹, tomó muchos elementos de la realidad contemporánea. En primer lugar Petronio debe de haber tenido en cuenta un hecho socioeconómico que cobra fuerza bajo el Imperio: el avance rápido de los

¹ La raíz *malekh*, de origen semítico, significa 'señor', de modo que *Trimalchio* puede significar 'tres veces señor'. Cf. Sullivan (1968: 151, *adn.* 2).

libertos ricos hacia el poder político y financiero²; ese fenómeno trae aparejada la crítica virulenta a ese grupo social, que resulta amenazador para las clases altas, únicas poseedoras hasta entonces de los bienes económicos y culturales³. Es conveniente resaltar que Trimalción no sólo ostenta su gran poder económico, sino que también muestra un lugar respetable en la comunidad a la que pertenece y aparenta poseer bienes culturales, sin tenerlos verdaderamente. Por eso la actitud de enfrentamiento con los *scholastici*, que, pese a su pobreza, poseen esos bienes culturales cuya posesión le daría a Trimalción una sensación de triunfo que no puede lograr.

Es evidente que Petronio le brindó a Trimalción rasgos de la figura de Nerón⁴, tal como lo presenta Suetonio (*Nero*). En el texto de Suetonio aparecen las siguientes referencias compartidas por ambos personajes, demasiado numerosas para que sean sólo una coincidencia⁵: el uso de una *aurea armilla* en el brazo derecho (*quas tamen aureae armillae ex uoluntate matris inclusas dextro brachio gestauit aliquamdiu -6.3-*)⁶; su gusto por los espectáculos de todo tipo y participación en ellos (*spectaculorum plurima et uaria genera edidit: iuuenales, circenses, scaenicos ludos, gladiatorium munus. -11.1-*); (*instituit et quinquennale certamen primum omnium Romae more Graeco triplex, musicum gymnicum equestre, quod appellavit Neronia...-12.3-*)⁷; realismo de los espectáculos auspiciados, que implica cierta indiferenciación entre ficción y realidad: (*inter pyrricharum argumenta taurus Pasiphaam ligneo iuuencae simulacro abditam iniit, ut multi spectantium crediderunt; Icarus primo statim conatu iuxta cubiculum eius decidit ipsumque cruore respersit. -12.2-*)⁸; en una ceremonia solemne guarda su primera barba (*...inter buthysiae apparatus barbam primam posuit conditamque in auream pyxidem et pretiosissimis margaritis adornatam Capitolio consecrauit. -12.4-*)⁹; tiene planes muy ambiciosos de obras públicas (16: pórticos delante de todas las casas e *insulae* de Roma, prolongación de los muros romanos hasta Ostia, apertura de un canal para conectar a Roma con el mar; 31.3: construcción de una piscina que se

² V. Alföldy (1996 [1984]: cap. 5, esp. pp. 179-182) y Rostovtzeff (1962²).

³ Sobre la vida de Trimalción y la movilidad social en el Imperio v. Veyne (1961).

⁴ V. Crum (1952: 161-167).

⁵ Walsh (1970: 138).

⁶ Como Trimalción (32.4, 67.7).

⁷ Trimalción, además de incluir diversos espectáculos en la *cena*, silba (64.5) y canta un *canticum de Laserpiciario mimo* (35.6) y canciones de Menócrates, personaje muy admirado por Nerón (Suet. *Nero* 30.2).

⁸ Crum (1952: 162) sugiere que este episodio puede haber incidido en el del acróbata que se cae sobre Trimalción en *Sat.* 54.1.

⁹ Como Trimalción: *praeterea grande armarium in angulo vidi, in cuius aedicula erant Lares argentei positi Venerisque signum marmoreum et pyxis aurea non pusilla, in qua barbam ipsius conditam esse dicebant . . .* (29.8).

extendería desde el cabo Miseno hasta el lago Averno, construcción de un canal desde el Averno hasta Ostia)¹⁰; es supersticioso (19.1, 56)^{11 12}; tiene un gusto desmedido por la música y el canto, no sólo como oyente sino como ejecutante, y crea *factiones plausuum* (20)¹³; hace durar sus banquetes desde el mediodía hasta la medianoche (*epulas a medio die ad mediam noctem protrahebat, refotus saepius calidis piscinis ac tempore aestiuo niuatis...* (27.2)¹⁴; tiene un *puer* favorito, *Sporus*, a quien metamorfoseó en mujer, y a quien tomó como esposa (*puerum Sporum exectis testibus etiam in muliebrem naturam transfigurare conatus cum dote et flammeo per sollemni<a> nuptiarum celeberrimo officio deductum ad se pro uxore habuit...*(28.1)¹⁵; su favorito es llevado en litera (*hunc Sporum, Augustarum ornamentis excultum lecticaque uectum, et circa conuentus mercatusque Graeciae ac mox Romae circa Sigillaria comitatus est identidem exosculans. -28.2-*)¹⁶; pesca con una red dorada (*piscatus est rete aurato et purpura coccoque funibus nexis.-30.3-*)¹⁷; se hace construir una casa enorme (la *Domus Aurea*) (31)¹⁸; en el techo de los comedores hay tablillas de marfil móviles, para poder esparcir desde ahí flores o perfumes sobre los invitados (*...cenationes laqueatae tabulis eburneis uersatilibus, ut flores, fistulatis, ut unguenta desuper spargerentur... -31.2-*)^{19 20}; hace caso de astrólogos (36.1)²¹; gusto por el órgano hidráulico (*passim*)²²; es aterrorizado por sueños y presagios (*terrebat ad hoc euidetibus portentis somniorum et*

¹⁰ Trimalción en 48.3 dice: '*nunc coniungere agellis Siciliam volo, ut cum Africam liberit ire, per meos fines navigem.*'

¹¹ Como Trimalción: 74.1-5.

¹² También el emperador Augusto lo era (Suet. *Aug.* 92.2 y 94.12).

¹³ Toda la *cena* —en especial la entrada de las fuentes de comida— se desarrolla con diversos acompañamientos musicales, y hasta en el traslado desde los baños hasta la casa de Trimalción un músico lo acompaña tocando la flauta (28.5).

¹⁴ Aunque se desconoce el horario de la *Cena*, sin duda se prolonga durante muchas horas y termina bien entrada la noche (79.1). Inclusive se emplea el recurso de ofrecer un baño caliente a los invitados con el objeto de disipar la borrachera; luego se pasa a otro triclinio (73).

¹⁵ Trimalción tiene también su *puer delicatus*, llamado —lógicamente— Creso (64).

¹⁶ Creso es transportado en un *chiramaxium*, que va delante de la litera de su amo. (28.4).

¹⁷ Crum (*Ibid.*: 163-164) señala la predilección de Trimalción por el color escarlata (28.4, 32.2, 38.5).

¹⁸ V. la descripción que hace Trimalción de su casa en 77.4.

¹⁹ Como en *Sat.* 60.1-3.

²⁰ Crum (1952: 163) sostiene que el terror manifestado por Encolpio ante ese artificio puede explicarse como una velada referencia al hecho de que Nerón intentó matar a su madre haciendo caer esas tablillas sobre ella mientras dormía. (Suet. *Nero* 34.2).

²¹ Como Trimalción (76.10-77.3).

²² En *Sat.* 36.6 Encolpio presenta así a Carpo trinchando las carnes: *processit statim scissor et ad symphoniam gesticulatus ita laceravit obsonium, ut putares essedarium hydraule cantante pugnare.*

auspicioorum et ominum, cum ueteribus tum nouis. -46.1-)²³; gran interés por componer poesía y gran afición por la pintura y la escultura (52.1)²⁴.

Además, en el texto de Suetonio hay otros elementos que, aunque no se refieran a Trimalción, aparecen en el *Sat.*: el hecho de que Nerón a veces miraba los Juegos no desde el palco, sino a través de *parvis foraminibus (nam perraro praesidere, ceterum accubans, paruis primum foraminibus, deinde toto podio adaperto spectare consueuerat.* -12.2-), lo que remite a *Sat.* 26.4 y 140.11; el objetivo -logrado- de Nerón de apropiarse de herencias (caps. 30 y 32) recuerda a los *hederipetae* en el episodio de Crotona, así como la referencia a comer carne cruda de 37.2 se puede relacionar con el cap. 141 del *Sat.* También la frase de Suetonio (*liberalis disciplinas omnis fere puer attigit. sed a philosophia eum mater auertit monens imperaturo contrariam esse...* -52.1-) recuerda una de las frases del monumento sepulcral de Trimalción ('...*nec umquam philosophum audivit.*' -71.12-). Y, por supuesto, la *Troiae halosis* declamada por Eumolpo (89) remite al poema de Nerón cantado por él en el incendio de Roma: *Halosis Ilii* (38.2).

Además las observaciones que hace Trimalción sobre su funcionamiento intestinal (47.2-6) pueden vincularse con lo que cuenta Suetonio sobre el emperador Claudio (Suet. *Cl.* 32).

Algunos críticos²⁵ consideran que Petronio también tuvo en cuenta para configurar a Trimalción personajes de la realidad romana a los que se refiere Séneca en algunas de sus Epístolas. En 12.8, en medio de una valoración de la vida y también de la vejez, Séneca recuerda a un tal Pacuvio, que vivió en la época de Tiberio, quien diariamente imitaba su propio funeral, luego del banquete pertinente. En *De breuitate vitae* 20.3 Séneca se refiere a Turanio, un anciano de noventa años, que, ofendido porque Calígula lo alejó de sus funciones, imitó su propia muerte. Así procede Trimalción en el cap. 78.

En *Ep.* 27.5-8 Séneca evoca a Calvisio Sabinio, un coetáneo suyo: *et patrimonium habebat libertini et ingenium* (27.5); como tenía mala memoria y se olvidaba de los nombres de los protagonistas de los mitos, habituales en la conversación, compró esclavos que supieran de memoria a Homero, a Hesíodo y a los líricos, y atormentaba a sus invitados solicitándoles sin cesar versos y más versos.

²³ También Trimalción: 74.1-5.

²⁴ Trimalción recita versos en varias oportunidades: 34.10, 55.3, 55.6; recuérdense los frescos que describe Encolpio al entrar a su casa (29) y las estatuas de su monumento funerario (71.9-11).

²⁵ Sullivan (1968: 129-138), Walsh (1970: 136.137)

En la Epístola 114 Séneca, cuando, al censurar la *luxuria*, evoca la figura de Mecenas, representante según su criterio de la *corrupti generis oratio*, dice:

Non statim cum haec legeris hoc tibi occurret (...) hunc[Maecenatem] esse qui <in> tribunali, in rostris, in omni publico coetu sic apparuerit ut pallio velaretur caput exclusis utrimque auribus, non aliter quam in mimo fugitivi divitis solent; hunc esse cui tunc maxime civilibus bellis strepentibus et sollicita urbe et armata comitatus hic fuerit in publico, spadones duo, magis tamen viri quam ipse (...)?
Sen. Ep. 114.6

En esta referencia se encuentran dos elementos que reaparecen en la caracterización de Trimalción: el primero, en la descripción de su ingreso al *triclinium*:

pallio enim coccineo adrasum excluserat caput ... (32.2)

El segundo, en la descripción del juego de pelota antes de entrar a los baños:

nam duo spadones in diversa parte circuli stabant, quorum alter matellam tenebat argenteam, alter numerabat pilas... (27.3)

Estos dos probables ecos textuales deben ser vinculados con el *cognomen* que se atribuye Trimalción en su epitafio:

inscriptio quoque vide diligenter si haec satis idonea tibi videtur: "C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus hic requiescit. (71.12)

Petronio no pudo leer a Suetonio, aunque sí muy probablemente a Séneca; de todas formas los datos anteriormente mencionados puede haberlos obtenido de otras fuentes escritas o de testimonios orales o de su propia experiencia. Pero esos elementos permiten asegurar que a Petronio, a diferencia de autores anteriores, le interesa de manera primordial—y especialmente en la *Cena Trimalchionis*—la inclusión de elementos de la realidad sin idealización.

1. 3. LA CENA Y LA SATIRA

Como observa Shero²⁶, en la literatura grecorromana los textos vinculados con los banquetes se dividen en dos grupos: los que se refieren a las comidas que se sirven en la cena (*δείπνα*) y los que desarrollan primordialmente la conversación de los invitados

(*συμπόσια*), que provienen de los *Συμπόσια* de Platón y Jenofonte²⁷. Esta última línea se desarrolló bastante en Grecia y también en Roma -probablemente²⁸- en una sátira del libro XXVIII de Lucilio (fragmentos 251 y ss., Marx) y en algunas de las *Saturae Menippeae* de Varrón (Fragm. 333: *ΠΕΡΙ ΕΔΕΣΜΑΤΩΝ* (Gellius 6. 16)).

En Roma la construcción de este subgénero responde a cambios socioculturales que se inician con el filohelenismo creciente y se aceleran en los siglos I a.C. y I d.C. La primitiva frugalidad fue siendo dejada de lado -en las clases acomodadas- y cambiada por una elaboración cada vez más sofisticada de los alimentos, en la que se empleaban técnicas gastronómicas refinadas y productos provenientes generalmente de zonas alejadas de Roma: el quehacer culinario se transforma en *ars*. En las *cenae* empezaron a cundir diversos entretenimientos: acróbatas, bailarines, cantores, actores, lectores, músicos, con lo que se transformaron en verdaderos *shows*. Testimonios de estos cambios se encuentran en diversas épocas, anteriores y posteriores a Petronio; como ejs: Horacio, *Epod.* 2.49-60, Plinio *Ep.* 1.15.2-3, 9.17.1 y Juvenal, 11.

Con respecto a las sátiras de **Lucilio**, es probable que los fragmentos del libro XX formaran parte de una descripción del banquete de un tal Granio, personaje mencionado por Cicerón. En ese libro aparecen fragmentos (568 y 569, Marx) que ponen de relieve la ostentación de riqueza tanto en las comidas como en ciertas características del servicio, y también la destacan otros fragmentos pertenecientes al libro XIII (440 y 441, Marx):

LIBRO XX: 568: Prisc. GL 2.486K.20: *purpureo tersit tunc latas gausape mensas.*

569: Non. 151M.20: *illi praeciso atque epulis capiuntur opimis.*

LIBRO XIII: 440: Non. 216M.13.440: *hoc fit idem in cena. dabis ostrea milibus nummum/empta*

441: Non. 511M.13: *nam sumptibus magnis/ extract<a> ampliter atque * **

** cum accumbimus mensa...*

Shero pasa revista a diversas interpretaciones²⁹ -en buena parte basadas en la mera especulación- sobre el contenido de los fragmentos supérstites y su posible ubicación. Opina que también podría haber habido la descripción de un banquete en el libro XIII o en el XIV y advierte semejanzas y desemejanzas entre ciertos fragmentos de Lucilio y la Sátira 2.8 de

²⁶ (1923: 126-127).

²⁷ V. Rudd (1966: 213-215).

²⁸ Dada la fragmentariedad de los textos supérstites.

²⁹ *Ibid.*: 128-134.

Horacio. Con todo, señala aspectos coincidentes entre ciertos fragmentos lucilianos y de satiristas posteriores, que se convierten en *topoi* de este subgénero y que se encuentran en la *Cena Trimalchionis*: 1) ostentación de riqueza y de saber gastronómico del dueño de casa; 2) que los huéspedes se tapen la cara con las servilletas para poder reír a gusto; 3) palabras en griego del dueño de casa para mostrar sus conocimientos de esa lengua. A partir de estas similitudes Shero infiere que las sátiras lucilianas constituyeron el modelo de la Sátira 2.8. de Horacio³⁰. De todas formas conviene recordar que tanto Horacio como Petronio pueden haber tenido acceso a otros textos de la literatura simposíaca griega hoy perdidos y de la diatriba estoico-cínica, que ya criticaba la espectacularidad de las comidas³¹.

Shero señala³² también algunos rasgos propios de los *δειπνα* y *συμπόσια* griegos que no aparecen en Horacio pero que están presentes en la *Cena Trimalchionis*: a) los acróbatas de 53.11 y los recitadores de 59.3 proporcionan los *ἀκροάματα* y *θεάματα* habituales en los banquetes griegos; b) la figura del personaje *ἄκλετος* (Habinas); c) la discusión (entre Fortunata y Trimalción).

En sus *Sermones* Horacio se ocupa dos veces de temas vinculados con la comida: en 2.4 Catio brinda una especie de conferencia culinaria dando una serie de engorrosos preceptos gastronómicos; en 2.8 se narra una cena brindada por Nasidieno a un grupo de amigos, entre los que se encuentran Mecenas mismo y Fundanio –un poeta cómico integrante del círculo de aquel-. El marco ficticio es un encuentro de Horacio y Fundanio en la calle, al día siguiente de esa comida. La narración, de carácter dialógico e impregnada de ironía, se organiza en torno de las preguntas de Horacio, a las que responde Fundanio.

Se destacarán los elementos de la sátira 2.8. de Horacio vinculados con la *Cena Trimalchionis*³³. En primer lugar ambos textos comparten la técnica narrativa de la *Icherzählung* (narración en primera persona)³⁴: Fundanio y Encolpio, los narradores, estuvieron presentes en los banquetes³⁵, y también la mirada irónica del narrador.

Comparten además las características de ambos protagonistas: Nasidieno y Trimalción son *parvenus* y, en la medida en que no han recibido educación, desean ser apreciados por su *savoir faire* y ser elogiados; por eso tratan de monopolizar la conversación

³⁰ *Ibid.*: 134.

³¹ Révay (1922: 207).

³² *Ibid.*: 138.

³³ V. Collignon (1892: 254 y ss.), Révay (1922: 206-211) y Shero (1923: 134-139), a quienes sigo en el análisis.

³⁴ Révay (1922: 204-205).

³⁵ Según Révay (1922: 204), esta técnica narrativa es propia de la literatura simposíaca griega.

– de gran banalidad- y de lograr el visto bueno de los invitados; Nasidieno pretende ser reconocido por sus conocimientos gastronómicos, Trimalción, también por sus conocimientos culturales.

Comparten además una serie de *topoi*, que se desarrollarán en el análisis. A la pregunta de Horacio sobre qué comieron al principio, Fundanio enumera rápidamente (vv.6-9) los alimentos ofrecidos en el comienzo, a diferencia de las morosas descripciones de comidas del *Sat.*; una pregunta semejante le hace Trimalción a Habinnas, que ha llegado retrasado de un banquete fúnebre, en 66.1. Estas preguntas son habituales también en la literatura simposíaca anterior.

En los vv. 10-11 se presenta un elemento de ostentación de riqueza en la descripción del esclavo que limpia la mesa *gausape purpureo*, que remite a Lucilio, fragm. 569³⁶:

*his ut sublatis puer alte cinctus acernam
gausape purpureo mensam pertersit ...* Hor. S. 2.8.10-11

En el *Sat.* hay varias ocurrencias de *gausape*, que significa ‘género grueso y de pelos largos’³⁷ o ‘tela de frisa’³⁸; la que nos interesa es:

*hinc involutus coccina gausapa lecticae impositus est praecedentibus phaleratis
cursoribus quattuor et chiramaxio...* (28.4)

En esta imagen de Trimalción, transportado a su casa después de los baños, como en la del *puer* luciliano, se destaca la tela de color escarlata o púrpura, teñidos de alto costo y utilizados en ambos casos para no dejar dudas sobre la riqueza poseída. Además Shero³⁹ señala que se presenta la misma ostentación de riqueza en el *Sat.* 34.1-3, cuando Encolpio cuenta que, al retirar los *gustatoria*, a un esclavo se le cae una bandeja de plata y la levanta, pero Trimalción ordena que se la tire de nuevo al suelo y se la barra junto con los desperdicios.

Y en seguida, la imagen ceremoniosa de los esclavos que traen los vinos, a lo que sigue el ofrecimiento de Nasidieno de otros vinos muy valiosos, que tiene guardados y que ofrece a sus huéspedes quizá por compromiso (vv. 16-17), elemento preexistente en la literatura simposíaca anterior⁴⁰. La importancia concedida al servicio de la mesa, entendido

³⁶ Citado *supra* en la p. 78.

³⁷ Enout-Meillet (1959: s.v.).

³⁸ OLD (2000: s.v.).

³⁹ (1923: 135).

⁴⁰ Révay (1922: 208).

como espectáculo o ceremonia, es compartida por Nasidieno y Trimalción. Fundanio presenta así la actitud procesional de los *pueri* encargados de traer los vinos:

..... *ut Attica virgo*
cum sacris Cereris procedit fuscus Hydaspes
Caecuba vina ferens, Alcon Chium maris expers. Hor. S. 2.8. 13-15

Se puede comparar esta imagen con otras parecidas en el *Sat.*: 36.1, 40.1-6, 47.8-11, 49, 59.6-7. Trimalción también ofrece otros vinos, jactándose, en 48.1.

A la pregunta de Horacio sobre quiénes cenaron con él, Fundanio le indica sus nombres y su ubicación, dándole relevancia a Nomentano, que se encarga de secundar al dueño de casa en su tarea 'didáctica'. En seguida Fundanio enumera los alimentos presentados, que tienen un sabor diferente del conocido (...*longe dissimilem noto celantia succum...-v. 28-*); algo semejante ocurre en la *Cena Trimalchionis*, donde muchas comidas parecen algo distinto de lo que realmente son; por ej., los huevos de pavá, que en realidad son de masa y envuelven un papafigo, en 33.4-8, y el ganso con guarnición de peces y aves de 69.8-70.2, todo hecho con carne de cerdo por Dédalo, el cocinero de Trimalción, de adecuado nombre. Es evidente que este recurso culinario -mediante el que reaparece la polaridad apariencia/realidad-, apenas destacado por Horacio, se incrementa en la *Cena*.

En seguida Vibidio, con el objeto de perjudicar a Nasidieno, pide copas más grandes (vv. 34-35), como en el *Sat.* Dama en 41.10 y Habinas en 65.7, inmediatamente después de la salida de

Trimalción, elemento que también proviene de la literatura simposíaca anterior.

El plato siguiente (vv. 42-43) se describe así:

adfertur squillas inter murena natantis
in patina porrecta.

También en el *Sat.* 36.2-3 se presenta una fuente en la que nadan peces.

A partir del v. 43 Nasidieno explica con minucia la composición de un plato de comida y especifica el momento oportuno para la recolección de cada uno de sus ingredientes. Semejante lección culinaria es interrumpida por un accidente: la caída de los cortinados, que produce grandes nubes de polvo. El dueño de casa se echa a llorar, mientras Nomentano improvisa unos versos sobre la crueldad de la Fortuna y Balatrón reflexiona sobre el incidente y elogia con fina ironía al dueño de casa. Un accidente paralelo le ocurre a Trimalción en 53.11 -55.3: se le cae un acróbata sobre el brazo; luego del alboroto, el viejo liberto dice que

no es conveniente que un hecho pase sin su poema alusivo e improvisa un dístico... de tres versos sobre la Fortuna:

*'quod non expectes, ex transverso fit <ubique,
nostra> et supra nos fortuna negotia curat.
quare da nobis vina Falerna, puer'. (55.3)*

En el *Sat.* los invitados reiteradas veces aparentan elogiar y aplaudir a Trimalción (36.4, 39.6, 40.1, 47.7 y 52.7), quien también llora, si bien por otras causas, en 72.1 y 75.3.

En los vv. 63-64 Fundanio cuenta que Vario, el poeta, apenas puede disimular su risa con la servilleta; en el *Sat.* los asistentes también tratan de que su risa pase inadvertida en 47.7 y 58.1.⁴¹

Nasidieno, luego de la caída de los cortinados, se va del *triclinium* (v. 77); Trimalción abandona el comedor en 41.9 y sus invitados también se alegran por su repentina libertad. El hartazgo de los invitados es común a ambos textos.

Cuando Nasidieno regresa al *triclinium*, se sirve una serie de platos muy apreciados, pero los invitados no los quieren comer porque se hartan de las explicaciones doctorales de Nasidieno y huyen para vengarse (vv. 90-95); en la casa de Trimalción el apetito de los huéspedes también desaparece cuando les presentan fuentes con comidas que les resultan desagradables (65.1 y 69.7); Encolpio, Ascylto y Gitón finalmente logran huir de la casa de Trimalción (78.8)⁴².

Conte⁴³ observa con agudeza qué diferentes son las actitudes de Nasidieno y de Trimalción después del accidente. El primero se desespera y llora, sólo se consuela con las palabras de Balatrón, fruto del sarcasmo; en cambio el segundo no pierde el control, sigue dueño de la situación y continúa moviendo los hilos hasta el final. Asimismo en Horacio los invitados —los intelectuales— no pierden su posición de prestigio y huyen victoriosos, pero en el *Sat.* los *scholastici*, acosados, engañados y doblegados por los excesos del dueño de casa, huyen derrotados: han sido víctimas pasivas, se han revelado incapaces de manejar la realidad.

⁴¹ Révay (1922: 211) señala que este motivo no aparece en la literatura simposiaca anterior.

⁴² Révay (*ibid.*) observa que el motivo de la fuga tampoco tiene antecedentes en la literatura simposiaca anterior.

⁴³ (1996: 124-132).

No cabe duda pues de que la Sátira 2.8. de Horacio constituye el hipotexto central de la *Cena Trimalchionis* ni de que Petronio ha exasperado hasta la saturación ciertos *topoi* de este subgénero.

La primera modificación que surge a la vista es que la *Cena* no sólo consta de *δεῖπνα*, sino también de *συμπόσια*: no sólo hay un despliegue y una descripción de alimentos caros y buscados por los “gourmets”, sino que cobra importancia la conversación entre los asistentes. Por un lado, pues, continúa, si bien con diferencias, la línea de la sátira latina, y por otro, parodia la literatura de los *συμπόσια*.

Desde el comienzo de la *Cena* hasta el cap. 32 inclusive se desarrolla un movimiento de clímax⁴⁴ desde el exterior hacia el interior: desde la escena del juego de pelota en el cap. 27 hasta el ingreso del viejo liberto en el *triclinium*; en su trascurso se muestra la personalidad de Trimalción no sólo en su apariencia y en sus propias acciones, sino a través de la descripción de su *habitat* y de su entorno humano, los esclavos: su arbitrariedad, su gusto por la ostentación, su arrogancia, su superstición, su afán de notoriedad y sus pretensiones culturales —los frescos descritos en el cap. 29—.

A partir del cap. 33 la mayor parte de los platos presentados, con su decoración sobrecargada y grotesca, forman parte de una *performance* cuyo propósito es engañar a los huéspedes y mostrar la mayor capacidad de Trimalción no sólo para distinguir entre apariencia y realidad, sino también para adulterar esta última: los *ova pavonina* (33.3-8), la fuente del Zodíaco, con sus dos niveles (35.1-6, 36.1-5), el *aper pilleatus*, cuya ambientación recuerda las *venationes* del anfiteatro (cap. 40), el cerdo sin eviscerar (47.8-12, 49.1-10) y el *vitulus* perseguido por Ajax (59.6-10) constituyen evidencias de que el banquete se ha transformado en un “show” dirigido por Trimalción, cuyo artífice central es, como su nombre lo indica, el cocinero Dédalo⁴⁵.

Conviene recordar aquí las conclusiones de Callebat⁴⁶, quien identifica en el *Sat.* una estructura generatriz, que se refleja en la superficie mediante una relación de tres términos, entre los cuales se instaura siempre una relación de “*déception*” y de “*duperie*”, y dice que entre el dueño de casa y sus invitados se establece una relación entre engañadores y engañados y que en toda la obra la palabra asume una función de “*déception*” y de “*travestissement*”.

⁴⁴ Panayotakis (1995: 62).

⁴⁵ V. Cameron (1970: 405-406), quien marca su importancia en el desarrollo del tema del engaño en la *Cena*.

En una primera aproximación podría parecer que el viejo liberto sólo trata de demostrar su superioridad en los engaños de orden gastronómico, pero en 39.3 Trimalción dice:

oportet etiam inter cenandum philologiam nosse. (39.3)⁴⁷

Con esta observación el dueño de casa presenta su deseo de competir en *philologia* con sus invitados, a quienes intenta desafiar mediante continuas exhibiciones culturales. Así todo el montaje teatral del servicio, las ostentaciones de cultura, los golpes de teatro, los refinamientos funcionan a manera de trampa. Por eso desde 33.9 y hasta el cap. 65, cuando se produce la entrada de Habinas -dejando de lado los caps. 41.10-46.8, en cuyo desarrollo los libertos hablan libremente sin la presencia de Trimalción-, se suceden enfrentamientos constantes entre el dueño de casa y los *scholastici*, provocados por el primero. En los caps. 35, 36, 41, 50, 56 y 68 el dueño de casa hace varios juegos de palabras, no siempre percibidos ni comprendidos por Encolpio y sus amigos. En los caps. 48, 50, 52 y 59 Trimalción cuenta, tergiversándolos, episodios de la mitología que desconciertan y provocan la risa de los *scholastici*⁴⁸. Luego de explicar el plato del Zodíaco (39.5-15) y de referirse a las bibliotecas que tiene (48.4) y a sus lecturas de Homero (48.7), a quien mezcla con la Sibila de Cumas (48.8), el dueño de casa enfrenta a Agamenón en su "métier", la retórica y lo vence :

'dic ergo, si me amas, peristasim declamationis tuae'. cum dixisset Agamemnon: 'pauper et dives inimici erant', ait Trimalchio 'quid est pauper?' 'urbane' inquit Agamemnon et nescio quam controversiam exposuit. statim Trimalchio 'hoc' inquit 'si factum est, controversia non est; si factum non est, nihil est'. (48.4-6)

Después improvisa defectuosamente unos versos luego de su accidente (55.3), recita otros que le atribuye a Publilio Syro (55.6) y explica las dificultades de las diversas profesiones (56.1-6): continúa en uso de la palabra hostigando precisamente a los que la dominan, los *scholastici*. A este enfrentamiento le pone palabras Equión en el cap. 46, cuando intenta discutir con Agamenón, y Hermerote en los caps. 57-58, cuando interpela a Ascylo y a Gitón. Se observa, pues, que el enfrentamiento entre grupos sociales, presente en la Sátira 2.8 de Horacio, ha sido muy desarrollado en el *Sat*.

⁴⁶ (1974: 290-291 y 298).

⁴⁷ Sandy (1970: 472) dice sobre esta frase: "It announces his intention to put his banquet on equal footing with those of Platon and Xenophon, with predictably humorous results."

⁴⁸ V. *infra* pp. 120-129 el análisis de los juegos de palabras y de las narraciones mitológicas.

Otro elemento que diferencia a la *Cena* de la mencionada sátira de Horacio es la teatralidad de la primera, aspecto exhaustivamente estudiado por Sandy⁴⁹, Rosati⁵⁰ y Panayotakis⁵¹ entre otros y que no será analizado aquí. De entre las múltiples observaciones de Rosati destacaré las siguientes: “Trimalchio stages the play of his own life inside his *triclinium*.”⁵² “Encolpius’ eye, wich is Petronius filter, seems particularly inclined to focus on the more theatrical aspects of reality, and to interpret the world through categories learned by going to the theatre.”⁵³

Sin entrar en el problema de la vinculación del *Sat.* con el género satírico y la sátira menipea⁵⁴, cabe recordar que se ha afirmado y se ha negado que la obra constituya realmente una sátira, dada la inexistencia de un planteo moral sostenido⁵⁵. Entre los que consideran que el autor es un moralista se encuentran Highet⁵⁶ y Arrowsmith⁵⁷; entre los que no, Sullivan⁵⁸, Walsh,⁵⁹ Zeitlin⁶⁰, Conte⁶¹, Callebat⁶² y Petersmann⁶³; Sandy⁶⁴, seguido por Beck⁶⁵, explica “how the *Satyricon* can be both unmoral and satirical.” En realidad se debe marcar que en la *Cena* se despliegan los temas habituales de la sátira, pero no su visión, en la medida en que, como se ha dicho, no hay ni agresividad ni reflexiones morales explícitas; lo que diferencia a la *Cena* de la sátira es un sutil juego de ironía⁶⁶ establecido a partir de una perspectiva narrativa muy bien lograda, como se verá más adelante.

⁴⁹ (1974).

⁵⁰ (1999 [1983]).

⁵¹ (1995).

⁵² Rosati (1999 [1983]: 87).

⁵³ *Ibid.*: 94.

⁵⁴ Cf. Astbury (1999 [1977]).

⁵⁵ Sullivan (1985: 1670-1675).

⁵⁶ *TAPA* (1941).

⁵⁷ (1966).

⁵⁸ (1968: 110).

⁵⁹ (1974).

⁶⁰ (1971^a).

⁶¹ (1996: 178-179).

⁶² (1998 [1994]: 69-75).

⁶³ (1999: 75).

⁶⁴ (1969: 293-303; la cita es de p. 293).

⁶⁵ (1982: 209). Beck presenta como antecedentes del sofisticado narrador del *Sat.* el yo de las sátiras de Lucilio, Varrón y Horacio y el de *Amores* de Ovidio. Cf. Beck (1975: 282-283).

⁶⁶ Veyne (1964: 305) observa al respecto: “...une ironie détachée prend ainsi la place de la satire... (...) Sur le fond de la question, il partage évidemment l’opinion d’Horace, de Sénèque, de Tacite, des deux Pline, de tout le monde; mais, sur la manière de la manifester, il n’hésite pas à donner un exemple de bon goût à travers le personnage d’Encolpe...”

1. 4. OTROS HIPOTEXTOS: APROPIACIÓN

Algunos críticos⁶⁷ opinan que Petronio puede haber tomado aspectos de sus personajes de las caracterizaciones que emprende Teofrasto en sus *Χαρακτήρες*. Si se confrontan pasajes del cap. 3 de esta obra, dedicado a ὁ ἀδολέσχης con los correspondientes del cap. 44 del *Sat.* (el parlamento del liberto Ganymedes), puede observarse hasta qué punto es notable el parecido:

εἶτα δὴ προχωροῦντος τοῦ πράγματος λέγειν, ὡς πολὺ πονηρότεροί
εἰσιν οἱ νῦν ἄνθρωποι τῶν ἀρχαίων, καὶ ὡς ἄξιοι γεγονάσιν οἱ πυρο
ἰ ἐν
τῇ ἀγορᾷ (...), καὶ εἰ ποιήσειεν ὁ Ζεὺς ὕδωρ πλεῖον, τὰ ἐν τῇ γῆ
βελτίω ἔσεσθαι (...), καὶ ὡς χαλεπὸν ἔστι τὸ ζῆν... Th. *Char.* 3.3

*'narratis quod nec ad caelum nec ad terram pertinet, cum interim nemo curat,
quid annona mordet. (...) et quomodo siccitas perseverat. (...). itaque populus
minutus laborat... (...) o si haberemus illos leones, quos ego hic inveni, cum
primum ex Asia veni. illud erat vivere.'* (44.1-4)

Y en el mismo capítulo 3 Teofrasto presenta otra característica del charlatán:

ὁ δὲ ἀδολέσχης τοιοῦτός ἐστιν, οἶος, ὃν μὴ γινώσκει, τούτῳ παρακα
θεζόμενος πλησίον πρῶτον μὲν τῆς αὐτοῦ γυναικὸς εἰπεῖν ἐγκώμιον
· εἶτα ὁ τῆς νυκτὸς εἶδεν ἐνύπνιον, τοῦτο διηγήσασθαι· εἶθ' ὃν εἶχε
ν ἐπὶ τῷ δείπνῳ, τὰ καθ' ἕκαστα διεξελεῖν. Th.
Char. 3.2

Habinas, cuando llega a la casa de Trimalción, detalla, a pedido de Trimalción, los platos servidos en el banquete de donde viene, es decir, cumple una de las acciones características del charlatán (66.2-7).

En el cap. 6 de *Caracteres* Teofrasto presenta, entre los rasgos del ἀπονενοημένος:

ἀμέλει δυνατὸς καὶ ὀρχεῖσθαι νήφων τὸν κόρδακα κού προσωπεῖον
ἔχων ἐν κωμαστικῷ χορῷ. Th. *Char.* 6.3

Trimalción está a punto de bailar esa danza muy lúbrica, el córdax, pero en ese momento Fortunata lo convence de que no lo haga (52.9.10).

⁶⁷ Collignon (1892: 313-315), Sullivan (1968: 138-139) y Walsh (1970: 133-135)

Trimalción revela a sus invitados cómo curó su estreñimiento (47.2); el ἀηδής del cap. 20 de Teofrasto hace algo parecido:

καὶ ἐσθίων δὲ ἅμα διηγείσθαι, ὡς ἐλλέβορον πίων ἄνω καὶ κάτω
καθαρθεῖη καὶ ζωμοῦ τοῦ παρακειμένου ἐν τοῖς ὑποχωρήμασιν αὐτ
ῶ
μελαντέρα <εἶη> ἢ χολή. Th. Char. 20.6

Aunque dejo de lado otras coincidencias entre *Characteres* y *Satyricon*, considero que los ejemplos aducidos fundamentan la hipótesis de que Petronio debió de haber tenido en cuenta esta obra de Teofrasto -o una de sus antologías- para elaborar los personajes de la *Cena*.

Uno de los mayores aciertos del autor en el *Sat.* es la incorporación de los parlamentos de los libertos asistentes y del mismo Trimalción en la *Cena*⁶⁸. Anteriormente el *sermo familiaris* se había integrado parcialmente a varios géneros o subgéneros literarios: la comedia en sus diversas ramas, la epistolografía, la sátira, el mimo. Pero en la *Cena* se trata de una imitación del lenguaje plebeyo⁶⁹ (*sermo vulgaris*⁷⁰), que además entra en contraste no sólo con el *sermo urbanus*, sino con las diversas lenguas de los géneros literarios que Petronio parodia. De modo que, al incluirlo en una obra tan rica en ‘dialectos’ genéricos como ésta, no sólo se le está dando identidad literaria, sino que se lo hace dialogar con aquellos, relativizando precisamente cada una de las cosmovisiones que comportan. Se produce así en el *Sat.* la inserción del plurilingüismo y de la interrelación entre las lenguas y los horizontes ideológico-verbales; para lograr esto ha debido producirse previamente, en medio de determinadas condiciones histórico-sociales, la “descentralización semántico-verbal del universo ideológico”⁷¹. A diferencia de las novelas eróticas griegas, portadoras de un monolingüismo evidente, el *Sat.* puede ser definido pues como una verdadera novela, es decir, como un *sistema de combinaciones de lenguajes organizado desde el punto de vista artístico*⁷². Para plasmar la lengua de los libertos Petronio ha echado mano, entre otros

⁶⁸ Para un estudio detallado de sus características, v. los comentarios de Sedgwick (1950), Perrochat (1962), Smith (1975) y muy especialmente el libro de Boyce (1991), que resume los estudios anteriores sobre la lengua de los libertos, estudia organizadamente los rasgos peculiares del *sermo vulgaris* y caracteriza la relación entre la lengua de cada uno y sus características personales.

⁶⁹ Boyce (1991: 34).

⁷⁰ Petersmann (1999: 118).

⁷¹ Bajtin (1991: 182).

⁷² Bajtin (1991: 177).

elementos, a refranes o expresiones remanidas⁷³. Hermerote dice al caracterizar a Fortunata⁷⁴:

est sicca, sobria, bonorum consiliorum... (37.7)

Este par aliterante y asindético se encuentra en:

a) un pasaje de una *fabula togata*, *Divortium*, de Afranio: 59-61

Non. 21M.127h. *IVigila/ns ac sollers, si/cca sana so/bria:*

Viro/sa non sum, et si/ sum, non desu/nt mihi

Qui ultro/ dent: aetas i/ntegra est, formae/ satis. Afran. Tog. 127h 1.61-63

b) en las *Epístolas* de Séneca:

Hoc multo fortius est, ebrio ac vomitante populo siccum ac sobrium esse...

(18.4)

Si ille sanus est, si compositus, gravis, temperans, ingenium quoque siccum ac sobrium est... (114.3)

c) y luego en Marcial (12.30.1).

En el cap. 43 *Fileros*, refiriéndose a *Crysantho*, un amigo que acaba de morir, dice:

frater eius fortis fuit, amicus amico, manu plena, uncta mensa. (43.4)

Esta expresión proverbial aparece ya en *Plauto* (*Mil.* 660)⁷⁵ y está registrada varias veces en la colección de *Otto*⁷⁶.

En seguida *Fileros* añade:

longe fugit, quisquis suos fugit. (43.6)

Se trata de otro proverbio, citado en *Otto*⁷⁷, que es a su vez título de una de las *Saturae Menippeae* de *Varrón*: *Longe fugit qui suos fugit*.

Y en seguida:

numquam autem recte faciet, qui cito credit, utique homo negotians. (43.6)

Otro proverbio, también registrado en *Otto*⁷⁸ y que aparece en *Ovidio*:

nec cito credideris... Ov. *Ars* 3.685

⁷³ Horsfall (1989 a y b) presenta una serie de evidencias epigráficas y arqueológicas que confirman las características del mundo de los libertos que presenta *Petronio*. Cf. pp. 76 y ss. para el uso de proverbios.

⁷⁴ Cf. Averbach (1979: cap. 2).

⁷⁵ Smith (1975: 103-104).

⁷⁶ *Otto* (1890: s.v. *amicus*, 11), p. 23).

⁷⁷ *Ibid.*: s.v. *fugere*, p. 55.

⁷⁸ *Ibid.*: s.v. *credere*, 2), p. 97.

Como observa Smith⁷⁹, al añadir Fileros *utique homo negotians*, introduce un juego de palabras entre dos significados de *credere*: 'creer' y 'prestar'.

En su parlamento Ganymedes, el *laudator temporis acti*, dice, refiriéndose a la mansedumbre con que el pueblo acepta a sus gobernantes:

nunc populus est domi leones, foras vulpes. (44.14)

Este es otro refrán, citado en Otto⁸⁰, que ya aparece en Aristófanes, *Pax*, 1189-1190:

Πολλὰ γὰρ δὴ μ' ἠδίκησαν,
ὄντες οἴκοι μὲν λέοντες,
ἐν μάχῃ δ' ἀλώπεκες.

En el cap. 45 Equión le dice a Ganymedes, que acaba de hablar:

'oro te' inquit Echion centonarius 'melius loquere. "modo sic, modo sic" inquit rusticus...' (45.1)

La expresión destacada está citada en Otto⁸¹, lo mismo que el refrán con que termina este parlamento:

manus manum lavat. (45.13)

Este le es atribuido por Platón (*Axiochus* 366c) a Epicarmo y está citado en Otto⁸². Lo curioso es que ambos modismos, que enmarcan el cap. 45 del *Sat.*, aparecen casi juntos en la *Apocolocyntosis* de Séneca, cuando se describe la actitud de Hércules en la asamblea de los dioses, lo que sugiere una relación más directa entre ambas obras:

Hercules enim, qui uideret ferrum suum in igne esse, modo huc modo illuc cursabat et aiebat: 'noli mihi inuidere, mea res agitur; deinde tu si quid uolueris, in uicem faciam: manus manum lauat.' Sen. *Apoc.* 9.6

Estos son apenas algunos de los refranes y clichés insertos en la lengua de los libertos; hay muchos más. En los casos presentados se ha observado que esos elementos no son compartidos por los géneros literarios 'altos' sino por los menores: comedias, *fabulae togatae*, epístolas, sátiras menipeas. Nuevamente se constata el deseo de Petronio de trabajar en su texto con expresiones de carácter popular.

⁷⁹ (1975: 105)

⁸⁰ (1890: s.v. *leo*, 3), p. 189).

⁸¹ *Ibid.*: s.v. *modo*, p. 226. V. p. XXX.

⁸² *Ibid.*: s.v. *manus* 3), p. 210.

Más complejo resulta el problema de un poema recitado por Trimalción en 55.5-6. El viejo liberto, luego de improvisar un distico...de tres versos, le pregunta a Agamenón:

'rogo' inquit 'magister, quid putas inter Ciceronem et Publium interesse? ego alterum puto disertiozem fuisse, alterum honestiozem. quid enim his melius dici potest?'

(55.5)

Y recita dieciséis senarios yámbicos, que él atribuye a Publilio Syro, en los que se desarrolla un *locus de divitiis* en relación con la comida y con la conducta sexual, cliché habitual en la tradición satírica latina⁸³. La reiteración de aliteraciones y la acumulación de compuestos (v. 6: *pietaticultrix-gracilipes-crotalistría*) le brindan el matiz arcaico necesario⁸⁴.

La mayoría de los críticos petronianos considera que no corresponden a Publilio, sino al mismo Petronio⁸⁵. Sandy⁸⁶ los defiende como obra del mimógrafo a partir de algunos testimonios de Séneca el Rétor, que indican que sus versos eran considerados *disertissimi* y que desarrolló en sus mimos el motivo de la *luxuria* (*Contr.* 7.3. [18] 8-9), y de Séneca el Filósofo, que prueban lo mismo; como ej.:

... quantum disertissimorum versuum inter mimos iacet! quam multa Publilii non excalceatis sed coturnatis dicenda sunt!
Sen. Ep. 8.8

En cuanto a los motivos para la inclusión de este poema, es interesante la sugerencia de Courtney de que Petronio deseaba parodiar el uso muy frecuente de citas que hace Séneca para ilustrar sus enseñanzas morales (hay nueve citas de Publilio en las *Epistulae* y dos en *Dialogi*)⁸⁷. Lo paradójal es que este poema sobre los excesos en la comida y en la riqueza ocurre en una cena que tiene esas mismas características y es recitado por quien la ha organizado. Esto de desacreditar con la palabra la propia acción puede provenir del gusto de Trimalción por brindar una serie de imágenes sin pensar o sin relacionarlas con el contenido, lo cual implicaría un ingreso en el ámbito del sinsentido, al que no es extraño Trimalción, como se verá más adelante. Otra posibilidad es, como dice Prieto⁸⁸, que el viejo liberto diga esos versos "porque eso es *philologia*, cultura, esa cultura que (...) da lustre."

⁸³ Está desarrollado también en el poema *De bello civili*, que improvisa Eumolpo (119.1-38).

⁸⁴ Para un análisis detallado del poema, v. Connors (1998: 56-60).

⁸⁵ Para un detalle de esta cuestión v. Sullivan (1968: 192-193), Panayotakis (1995: 87, *adn.* 87) y especialmente la *adn.* 381 de Prieto (2002: 283-284).

⁸⁶ (1976: 286-287).

⁸⁷ Courtney (1991: 21).

⁸⁸ (2002: 283). Prieto remite la palabra *philologia* a '*Oportet etiam inter cenandum philologiam nosse.*' (*Sat.* 39.3)

1. 5. OTROS HIPOTEXTOS: PARODIA

Los textos que Petronio parodia en la *Cena* son: a) la Epístola 47 de Séneca; b) el Canto 6 de la *Eneida*; c) el *Symposion* de Platón.

Con respecto a la **Epístola 47 de Séneca**, en la que éste se refiere a las relaciones entre los hombres libres y sus esclavos, Petronio parodia especialmente los §§ 1 y 10:

Libenter ex iis qui a te veniunt cognovi familiariter te cum servis tuis vivere: hoc prudentiam tuam, hoc eruditionem decet. 'Servi sunt.' Immo homines. 'Servi sunt.' Immo contubernales. 'Servi sunt.' Immo humiles amici. 'Servi sunt.' Immo conservi, si cogitaveris tantundem in utrosque licere fortunae. Sen
Ep. 47.1

Vis tu cogitare istum quem servum tuum vocas ex isdem seminibus ortum eodem frui caelo, aequae spirare, aequae vivere, aequae mori! tam tu illum videre ingenuum potes quam ille te servum. Sen Ep.
47.10

diffusus hac contentione Trimalchio 'amici,' inquit 'et servi homines sunt et aequae unum lactem biberunt, etiam si illos malus fatus oppresserit. tamen me salvo cito aquam liberam gustabunt. ad summam, omnes illos in testamento meo manu mitto.'

(71.1)

En esa carta Séneca, refiriéndose a ciertos principios del estoicismo que reaparecerán en Epicteto, parte de la igualdad básica de los seres humanos (§ 10) y del hecho de que es la Fortuna quien decide quiénes son amos y quiénes esclavos (§ 1); le pide a Lucilio que sea clemente con sus esclavos, que los tenga como amigos, que les infunda respeto en lugar de miedo; y a la vez critica la existencia de esclavos con un único trabajo (por ej., el trinchador y el escanciador), el hecho de que en los banquetes muchos esclavos sirvan la mesa; se refiere a que sus tareas son muy desagradables, a la glotonería y la crueldad de los amos, que los castigan con azotes, y al hecho de que los antiguos establecieron una fiesta periódica (las Saturnales) para que amos y esclavos intercambiaran sus roles. En el texto de Petronio hay una referencia directa a las Saturnales⁸⁹ en 69.9, y en 70.10 Trimalción invita a sentarse a la mesa a varios de sus esclavos, inclusive al cocinero Dédalo, de modo que está poniendo en práctica los consejos que le da Séneca a Lucilio, pero en un nivel superficial: los cumple exclusivamente al invitarlos a sentarse a la mesa, ya que ha sido excluido de la carta todo el

⁸⁹ V. Grondona (1978).

transfondo filosófico acerca de la igualdad entre los hombres y sus causas. Con esto el pensamiento de Séneca queda invalidado en sí porque no muestra su sustento, pero también porque es manifestado por un amo que ha cometido diversas arbitrariedades y que humilló a sus esclavos: los trató como a cosas (el eunuco de 27.5-6), hizo azotar al que se le había caído una bandeja (30.7-11), los llamó *putidissimi servi* (34.5), los amenazó (47.11.12, 52.4) y en 53.2 se lee en los *urbis acta* que se ha dado muerte a un esclavo que maldijo al *genius* de Trimalción. De modo que se puede coincidir con Sullivan, quien opina con respecto a este pasaje que se trata del “dramatic use of Senecan material to throw scorn on its philosophical implications.”⁹⁰

Para desarrollar las relaciones intertextuales entre la *Eneida* y la *Cena*, se comenzará por las citas. La primera ocurre cuando Trimalción, luego del paréntesis narrativo de los caps. 37 y 38 en los que Hermerote le explica a Encolpio quién y cómo es Fortunata, dice un hemistiquio del v. 44 del Canto 2:

sic notus Ulixes?

Y en seguida el viejo liberto pasa a explicar el significado de la fuente del Zodíaco. Como se recordará, este hemistiquio lo dice Laocoonte al tratar de convencer a los troyanos de que no acepten el supuesto regalo de los griegos, el caballo. Fedeli⁹¹ observa que en ambos casos el objeto que provoca esa referencia a Ulises tiene un doble nivel de significación: el aparente y el real. Con esa cita Trimalción se arroga a sí mismo la inteligencia de Ulises y la intuición de Laocoonte como para percibir lo real bajo la apariencia y se identifica con ambos personajes, de modo que la cita, mediante la cual Trimalción desea ser identificado con los personajes heroicos citados, logra un efecto paródico. Teniendo en cuenta que él mismo añade en seguida:

Oportet etiam inter cenandum philologiam nosse. (39.3)

se podría afirmar que a partir de este momento Trimalción intenta afirmar su superioridad sobre los comensales, no sólo como dueño de casa y organizador del banquete, sino también a nivel filosófico-filológico⁹²; por eso se multiplican desde ahora los juegos de palabras, los relatos mitológicos y los juegos escénicos, como se verá más adelante.

⁹⁰ (1985: 1682).

⁹¹ (1981: 99-101). Cf. Cameron (1970: 397-425).

⁹² Fedeli (1981: 101).

La otra cita de Virgilio ocurre en el cap. 61, en boca del narrador, y también tiene un efecto paródico. Luego de las palabras de Nicerote, que dice temer que los *scholastici* se burlen de él, Encolpio afirma:

..... *haec ubi dicta dedit*
talem fabulam exorsus est... (61.5)

El hemistiquio *Haec ubi dicta dedit* es muy habitual en la *Eneida* (2.790, 6.628, 7.323 y 471, 8.541, 10.633, 12.82 y 441); y el verbo *exorsus est* también remite a esa obra, precisamente al comienzo del Canto 2:

Conticuere omnes intentique ora tenebant;
inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto... Verg. A. 1-2

En ambos casos las formas del verbo *ordiri* señalan el comienzo de un parlamento, el de Eneas y el de Nicerote; obviamente su inserción como preludio de este cuento tiene carácter irónico: como en otras oportunidades, nada mejor para diferenciar un parlamento de la *Eneida* de un cuento mediocre y vulgar⁹³ como el de Nicerote.

Otra cita de Virgilio aparece en 68.4, cuando el esclavo de Habinas, Masa, pronuncia con voz sonora:

Interea medium Aeneas iam classe tenebat... Verg. A. 5.1

Encolpio aclara que Masa mezclaba con Virgilio *Atellanicos versus*, de manera tan desagradable que entonces por primera vez Virgilio le desagradó. En su edición de Petronio, Díaz y Díaz⁹⁴ sugiere que el verso citado puede tener sentido obsceno⁹⁵. Considero que la cita de este verso, mezclado con otros de la *fabula atellana*, es decir de dos géneros desvinculados entre sí, tiene la función de caracterizar a los libertos, que no tienen manera de discriminar: buscan la ornamentación cultural de la cena, y cualquier espectáculo sirve para ese fin; ocurre lo mismo que en el cap. 29, cuando Encolpio le pregunta al *atriensis* qué pinturas hay en el medio, a lo que responde:

'Iliada et Odysasian' inquit 'ac Laenatis gladiatorium munus'. (29.9)

⁹³ Barchiesi (1999 [1986]: 138).

⁹⁴ (1969: 26, vol. II).

⁹⁵ V. también Horsfall (1989: 78).

Tampoco Trimalción ha discriminado entre los temas de los frescos: las escenas de la *Iliada* o de la *Odisea* son equivalentes a la de un combate de gladiadores⁹⁶.

La parodia del Canto 6 de la *Eneida* tiene lugar a partir de 72.7, cuando Trimalción, una vez descrito su monumento funerario y recitado su epitafio, invita a los presentes a tomar un baño caliente⁹⁷; en ese momento *los scholastici*, ebrios y hastiados, deciden escapar, pero al llegar a la puerta por donde habían entrado a la casa, un perro encadenado los asusta tanto que Ascylo y Encolpio caen a una piscina; éste recuerda que al entrar lo había asustado hasta un perro pintado (29.1-2). En seguida Encolpio afirma -aclarando a los lectores que se ha dado cuenta de que la salida de la casa es prácticamente imposible- que están en un laberinto:

quid faciamus homines miserrimi et novi generis labyrintho inclusi, quibus lavari iam coeperat votum esse?
(73.1)

En el comienzo del Canto 6 de la *Eneida*, vv. 14-33, se desarrolla una *ἔκφρασις* de las puertas del templo de Apolo, cuyas imágenes constituyen diversos momentos del mito sobre el laberinto de Cnosos: Dédalo, el tributo de los atenienses, Pasífae y el toro, el Minotauro y la construcción del laberinto:

...*Minotaurus inest, Veneris monimenta nefandae,*
hic labor ille domus et inextricabilis error;
Verg. *A.* 26-30

Como se sabe, estas imágenes del laberinto de Creta como preludeo a un texto sobre el descenso al mundo de los muertos, se explican por la asociación del laberinto con la iniciación y los misterios de la muerte, pero también con las dificultades implícitas en el ingreso a ese ámbito, ingreso al que Virgilio le concedió gran importancia en tanto ocupa los versos 1 a 263 del Canto. Las palabras destacadas en el texto virgiliano parecen resumir esta última parte de la *Cena*, dedicada al intento de fuga del cap. 72 y, una vez producida la huida, a tratar de encontrar su *stabulum* (reiteración de formas del verbo *errare* y del sustantivo *error* en el cap. 79: *errantibus* -§ 1-, *errorem, errantibus* -§ 4-); sólo la previsión de Gitón, que había marcado con tiza en las columnas el camino hacia la casa de Trimalción (79.4), les permite llegar a su posada.

⁹⁶ V. Bagnani (1954: 28-29).

En el mismo cap. 72 asoman ecos textuales de la *Eneida*⁹⁸:

cum haec placuissent, ducente per porticum Gitone ad ianuam venimus, ubi canis catenarius tanto nos tumultu excepit, ut Ascylos etiam in piscinam ceciderit. nec non ego quoque ebrius <et> qui etiam pictum timueram canem, dum natanti opem fero, in eundem gurgitem tractus sum. servavit nos tamen atriensis, qui interventu suo et canem placavit et nos trementes extraxit in siccum. et Giton quidem iam dudum se ratione acutissima redemerat a cane; quicquid enim a nobis acceperat de cena, latranti sparserat, at ille avocatus cibo furorem suppresserat. ceterum cum algentes udique petissemus ab atriense ut nos extra ianuam emitteret, 'erras' inquit 'si putas te exire hac posse qua venisti. nemo umquam convivarum per eandem ianuam emissus est; alia intrant, alia exeunt'.
(72.7-10)

En primer lugar, Gitón se comporta como *dux* en este intento de salida y es él quien calmará al perro dándole sobrantes de la comida; de manera semejante actúa Déifobe en *Eneida*, para que, una vez dormido Cerbero, ella y Eneas puedan continuar su camino:

*cui [Cerbero] uates horrere uidens iam colla colubris
melle soporata et medicatis frugibus offam
obicit. ille fame rabida tria guttura pandens
corripit obiectam, atque immania terga resoluit
fusus humi totoque ingens extenditur antro.* Verg. A. 419-423

Gitón, figura feminoide, funciona aquí como nueva Déifobe, así como después será una nueva Ariadna en el cap. 79.

En el relato petroniano llama la atención que sólo los ladridos de un perro encadenado hagan caer a la piscina a Ascylo y Encolpio, por más ebrios que estuvieran; parecería pues que mediante esa caída Petronio sugiriera una imagen hiperbólica del terror producido por el animal con el objeto de lograr en los lectores la asociación *canis catenarius/Cerberus*. Más llama la atención la referencia a la piscina como *eundem gurgitem*, dado que el significado básico de *gurgis* es 'gouffre, abîme'⁹⁹, un nombre casi inadecuado para mencionar una piscina. Quizá ese nombre pueda entenderse como un eco textual de la siguiente descripción en *Eneida*:

⁹⁷ V. Smith (1975: 199) acota: "...moralists and physicians were armed at the practice of taking a hot bath immediately after heavy meal, or even during the course of it." Así, después del baño, podían seguir comiendo y bebiendo.

⁹⁸ Courtney (1987: 409) niega que Petronio haya utilizado como hipotexto el canto 6 de la *Eneida* y asegura que sigue a Platón en el *Protágoras*, 315 b y 315 c, donde este remite a *Odisea*, 11. 582 y 601, imágenes de la *Νεκρία* mediante las cuales Platón sugiere su menosprecio por los sofistas.

⁹⁹ Ernout-Meillet (1959: s.v.).

*Hinc uia Tartarei quae fert Acherontis ad undas.
turbidus hic caeno uastaque uoragine gurgēs
aestuat atque omnem Cocyto eructat harenam.* Verg. A. 6. 295-297

Por fin las observaciones del *atriensis* acerca de que por una puerta se entra y por otra se sale recuerdan no sólo una característica central del laberinto, sino la referencia a las dos puertas del sueño en *Eneida*:

*Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur
cornea, qua ueris facilis datur exitus umbris,
altera candenti perfecta nitens elephanto,
sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes.
his ibi tum natum Anchises unaque Sibyllam
prosequitur dictis portaque emittit eburna...* Verg. A. 6. 893-898

Otro punto de coincidencia con la *Eneida* es que el camino de entrada al mundo de los muertos es totalmente diferente del de salida.

Todas estos ecos textuales de la *Eneida* no sólo tienen como objetivo aproximar ambos textos para marcar simultáneamente su contraposición –como suele ocurrir con los hipotextos épicos de todo el *Sat.*– y lograr la comicidad pertinente, sino consolidar la imagen de la casa de Trimalción como un laberinto –salir de ella es casi imposible–; por eso los hipotextos virgilianos aparecen en los últimos capítulos de la *Cena*. Efectivamente, la salida sólo se logra mediante una intervención externa: los *vigiles*, asustados por haber oído a los tocadores de cuernos, llegan pensando en un incendio y rompen la puerta: de este modo los *scholastici* pueden huir (78.5-9).

Ya Ciaffi¹⁰⁰ afirmaba: “Ma in realtà tutta la cena (...) è costruita come un’unica e grande trappola (...). Ma che si tratti lì dentro di prigionia o di labirinto, è solo a LXXII,7 – LXXIII, 2 che lo avvertiamo, quando il tentativo di fuga per l’appunto fallisce...” Fedeli¹⁰¹ parte de esta afirmación: “A parer mio tutta la *cena* va interpretata *sub specie labyrinthi*...”.¹⁰² Y lo demuestra desplegando los sucesos, las descripciones, los personajes que encuentran los *scholastici* en la “lunga e faticosa marcia di avvicinamento al triclinio”¹⁰³ (26.7-31.3), que delinea desde el comienzo el motivo de la casa-laberinto. Luego considera que la serie de platos “con sorpresa” es también una proyección del esquema del laberinto. También es significativo el nombre del cocinero: Dédalo, que aparece recién al final de la *Cena* y de

¹⁰⁰ (1955: 77).

¹⁰¹ Para el estudio detallado del tema del laberinto en la *Cena*, remito a su trabajo de 1981 b, esp. 99-109, al que sigo en el análisis.

¹⁰² (1981 b: 102).

manera obsesiva (caps. 70-75). Observa Fedeli que, cuando Trimalción se refiere a la construcción de su casa (77.4), se transforma no sólo en su artífice, sino también en el Minotauro mismo: “...egli non divora le sue vittime, ma si preoccupa d’impadronirsi del loro spirito; tuttavia egli agisce da Minotauro, in quanto è il tiranno di una casa, la quale non serve realmente che a lui, e ad ogni banchetto esige la sue vittime.”¹⁰⁴

Más complejo es el problema de la vinculación hipertextual de la *Cena* con el *Symposion* de Platón. Como se observó anteriormente¹⁰⁵, la *Cena* combina de manera innovadora en su desarrollo dos temas que por lo general aparecen separados en la literatura sobre banquetes: las comidas que se sirven (*δείπνα*) y la conversación de los invitados (*συμπόσια*).

El *Symposion* es una obra dividida en tres partes, dejando de lado el prólogo y el epílogo: a) exposición de teorías no filosóficas sobre el amor: los cinco parlamentos de Fedro, Pausanias, Erisímaco, Aristófanes y Agatón (178a-178c); b) exposición sobre el amor desde el punto de vista filosófico: intervención de Sócrates (199b-212c); c) llegada e intervención de Alcibiades: elogio de Sócrates (212c-223a).

Con respecto a la primera parte, ya Cameron¹⁰⁶ sugería que “...the real counterpart of the philosophical conversation proper to a dialogue is of course the homely philosophies of the freedmen.” Perutelli¹⁰⁷ considera que los cinco discursos de los libertos: Dama, Seleuco, Fileros, Ganymedes y Equión, que se extienden entre los caps. 41 y 46 del *Sat.*, constituyen una parodia en su forma externa, con inversión de contenido y estilo, de los cinco elogios del amor que encabezan el *Symposion*. Los discursos de los libertos configuran una inmersión en su cosmovisión, cuyos puntos centrales son: sobrevaloración del dinero (Seleuco, Fileros), importancia del azar en la vida humana (Fileros), misoginia (Fileros), idealización del pasado (Ganymedes), conciencia de clase (Ganymedes, Equión), sentimientos ambiguos frente a los *scholastici*: humillación, temor a la burla (Equión) y a la vez superioridad en lo económico (Equión)¹⁰⁸. Bessone¹⁰⁹ marca ciertas correspondencias entre el *Symposion* y la *Cena* y

¹⁰³ *Ibid.*: 105.

¹⁰⁴ *Ibid.*: 197.

¹⁰⁵ *Supra* p. 77.

¹⁰⁶ (1969: 367-370).

¹⁰⁷ (1985).

¹⁰⁸ V. especialmente el cap. 3 de Boyce (1991).

¹⁰⁹ (1993: 63-78). En el análisis sigo a este trabajo.

considera que el primer parlamento de Dama, con su confesión de ebriedad, podría constituir la inversión paródica de las teorizaciones sobre la moderación en el beber de Erisímaco en el *Symposion*. También explica la interpelación a Agamenón de Equión como un signo de la inversión paródica realizada: Equión le reclama que no se burle y que hable él, que sabe hablar: *quia tu, qui potes loquere, non loquis*. (46.1): le estaría reclamando que tomara la palabra, tal como lo habían hecho los discípulos de Sócrates en el *Symposion*.

Teniendo en cuenta que el parlamento de Sócrates es el centro de la segunda parte del *Symposion*, parecería pues que el juego intertextual proyecta en Agamenón la sombra de Sócrates, un “Socrate mancato” y degradado¹¹⁰, en la medida en que, invitado a hablar, no habla, y además funciona en el cap. 48 como un parásito adulator de Trimalción. Este último también compartiría la función de Sócrates en cuanto se mantiene en el centro de la escena a partir del cap. 47.

Cameron¹¹¹ dice que la entrada de Habinas (cap. 65) en el banquete está modelada sobre la de Alcibiades en el *Symposion*, si bien niega que se trate de una parodia¹¹². Pero, si se comparan ambos textos, se observa la inversión y degradación del modelo, es decir, una parodia. Las secuencias narrativas iniciales son semejantes:

a) Golpes a la puerta:

*καὶ ἐξαίφνης τὴν αὐλείου θύραν κρουμένην πολὺν ψόφον παρασχεῖ
ἵν ὡς κωμαστῶν, καὶ αὐλητρίδος φωνὴν ἀκούειν.* Plat. *Symp.* 212 c

*triclinii valvas lictor percussit, amictusque veste alba cum ingenti frequentia
comissator intravit.* (65.3)

b) Entrada del personaje, ebrio, apoyándose en los hombros de una mujer, y con una ornamentación especial:

*Καὶ οὐ πολὺ ὕστερον Ἀλκιβιάδου τὴν φωνὴν ἀκούειν ἐν τῇ αὐλῇ
σφοδρὰ μεθύοντος καὶ μέγα βοῶντος, ἐρωτῶντος ὅπου Ἀγάθων καὶ
κελεύοντος ἄγειν παρ’ Ἀγαθῶνα. ἄγειν οὖν αὐτὸν παρὰ σφᾶς τὴν
τε αὐλητρίδα ὑπολαβοῦσαν καὶ ἄλλους τινὰς τῶν ἀκολουθῶν, καὶ
ἐπιστῆναι ἐπὶ τὰς θύρας ἐστεφανωμένον αὐτὸν κιττοῦ τέ τι
στεφάνῳ δασεῖ καὶ ἰων, καὶ ταινίας ἔχοντα ἐπὶ τῆς κεφαλῆς πάνυ
πολλάς....* Plat. *Symp.* 212 d-e

¹¹⁰ *Ibid.* : 76.

¹¹¹ (1969: 367-370).

¹¹² *Ibid.*: 367.

ille autem iam ebrius uxoris suae umeris imposuerat manus, oneratusque aliquot coronis et unguento per frontem in oculos fluente praetorio loco se posuit continuoque vinum et caldam poposcit.
(65.6-7)

Aquí conviene observar las diferencias: Alcibíades se sostiene en una flautista y otros acompañantes, Habinas, en los hombros de su mujer, Escintila; Alcibíades entra llevando una corona de hiedra y violetas y cintas en el pelo, Habinas, con algunas coronas, mientras el unguento le cae por la frente hasta los ojos. Los elementos ornamentales del *Symp.* están degradados en el *Sat.* y Habinas es la contrafigura de Alcibíades.

c) Primer parlamento del recién llegado: Alcibíades pregunta si aceptan a un hombre ebrio (Plat. *Symp.* 212 e -213 a), Habinas se dirige al lugar principal, el *locus praetorius*, y explica las características del banquete de donde ha llegado: una *cena novemdialis*, comida ritual celebrada nueve días después del entierro de un difunto (65.9-11).

Aquí los dos textos se separan completamente, pero de todas maneras el texto central de la tercera parte del *Symposion*, el elogio de Sócrates dicho por Alcibíades y el relato de sus intentos de vincularse sexualmente con él, tiene como contrapartida en el *Sat.* la enumeración que hace Habinas de los platos de comida del banquete fúnebre¹¹³ -enumeración que condensa toda la *Cena* (66.2-7)-, y de sus propios problemas intestinales, como Trimalción en 47.2-6. Después le sigue la discusión entre las dos parejas (67.4-13) y otros episodios de ese calibre hasta la *mimica mors* de Trimalción. Parece indudable pues la existencia de una degradación de esa última parte del *Symposion* platónico.

De modo que probablemente la idea central que se presenta en la *Cena*, la equivalencia de sexo, comida y dinero¹¹⁴, es decir, la exacta antítesis del *Symposion*, se haya construido mediante la degradación del texto platónico.

¹¹³ Conte (1996: 120-121) dice haciendo referencia a la diferencia entre la literatura simposiaca griega y la *Cena*: "The symposium began just when the banquet ended: speech triumphed over food. Here the exact opposite happens."

2. ASPECTOS NARRATOLÓGICOS

2.1. EL NARRADOR

En general la crítica petroniana considera a Encolpio como un personaje de rasgos inconsistentes, ambiguo y de reacciones contradictorias (Sullivan¹¹⁵, Walsh¹¹⁶, Campuzano¹¹⁷). George¹¹⁸ considera que sus características son la pasividad y la impotencia psicológica; y añade: "... Encolpius is a compound of literary sophistication (...) and practical naïveté."¹¹⁹: diferencia a la vez entre el estilo de Encolpio y el del autor y se refiere a "a shift of focus"¹²⁰ entre ambos, ligado con frecuencia a la ironía.

En 1964 Veyne publicó un artículo muy valioso sobre el empleo de la primera persona narrativa en el *Sat*. Sobre el juego complejo entre el autor y el narrador afirma¹²¹: "Le *je* d'Encolpe joue ainsi un double jeu perpétuel entre son propre personnage et l'optique de l'auteur et du lecteur...(…) Distinguons radicalement l'épisode réaliste et romain qu'est la *Cena*, où le narrateur joue la naïveté, et les épisodes burlesques dans un décor hellénisant qui forment le reste du roman; le narrateur y manie l'auto-ironie. Dans le premier cas, Encolpe apparaît comme le porte-parole de l'auteur et, dans le second, comme son alibi." Luego desarrolla su hipótesis acerca del parentesco entre las narraciones de viajes y el *Sat*.

En 1973 Beck escribe un artículo fundamental para comprender la figura del narrador en el *Sat*. Distingue entre tres entidades diferentes: el autor, el narrador Encolpio y el personaje Encolpio. Afirma que estos dos últimos son personas diferentes y separadas además por un largo período de tiempo. "The narrator (...) is sophisticated and competent, while his former self is chaotic and naïve. Strictly speaking, one should say only that *that version of his former self which the narrator chooses to present* is chaotic and naïve."¹²² Se

¹¹⁴ Conte (1996: 109 y ss.).

¹¹⁵ Sullivan (1968: 116-119) dice de Encolpio en la p. 119 "... alternatively romantic and cynical, brave and timorous, malevolent and cringing, jealous and rational, sophisticated and naïve..."

¹¹⁶ Walsh (1970: 81-82) dice en p. 81: "simple soul and man of the world, sadist and soft-hearted, sentimentalist, parasitic flatterer and ingenuous guest..."

¹¹⁷ Campuzano (1984: 72) dice: 'Encolpio, sin embargo, parece presentar como único signo su ambigüedad y reaccionar siempre de manera inesperada y contradictoria.'

¹¹⁸ (1966: 349).

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*: 355; George aclara: "Often the switch is so rapid, and the lines of demarcation so hazy, that it is very difficult to pin down any stylistic consequences of the shift of focus." (p. 355).

¹²¹ (1964: 302-303).

¹²² (1973: 43).

trata de una versión forjada para entretenimiento de los lectores¹²³. Añade que lo que justifica la presencia de versos en la obra es la *persona* del narrador, que moldea sus experiencias vitales mediante formas literarias. Con respecto a versos recitados por otros personajes del *Sat.*, por ej. los versos de Enotea en 134.12 sobre el poder de las magas, considera que son más bien el fruto de lo que el joven Encolpio imaginaba que una maga le podría decir, es decir, el resultado de una proyección del protagonista. En cuanto a los versos recitados por Encolpio y su calidad hiperbólica, opina que son el resultado de los 'viajes' del protagonista – no del narrador– al mundo de la literatura y el mito, en los cuales se produce un corte con la realidad; como ejemplo de esta aseveración presenta el poema de 135.8, la descripción idealizada de la *cella* de Enotrea, como se verá más adelante. Concluye¹²⁴: “The contrast between the hero’s fantasies and the real situations in which he lives and moves is established by the narrator through the subtle and humorous juxtaposing of verse and prose.”

En un artículo posterior (1975) Beck analiza el contraste entre el narrador y el protagonista en la *Cena*. Manifiesta su desacuerdo con Veyne no sólo acerca de la “fausse naïveté” de Encolpio en la *Cena* sino sobre todo en su postulado de que hay una diferencia real entre el Encolpio de la *Cena* y el del resto de la obra. Observa que las primeras reacciones del protagonista y sus compañeros en la *Cena* son de admiración y extrañeza por lo que ven y que, a medida que avanza el banquete, crecen las expresiones de disgusto y de rechazo ante las excentricidades de Trimalción; presenta muchas citas¹²⁵ en apoyo de su opinión.

Jones (1987)¹²⁶ analiza algunos pasajes del *Sat.* en los que el narrador no se distancia del yo protagonista, y Codoñer¹²⁷ (1995) examina los recursos que emplea el narrador para dar comicidad al relato de Encolpio y qué lugar se otorga al protagonista–narrador en la obra.

Conte¹²⁸ completa en 1996 esta serie de estudios; “trata de fijar la relación dialéctica [entre autor, personaje y narrador] de manera sistemática: Encolpio interpreta cada suceso en términos de la literatura sublime (especialmente la épica y la tragedia), mientras el autor lo coloca siempre en situaciones melodramáticas inspiradas por la novela griega y por la literatura popular, un contraste que causa un efecto paródico muy original.”¹²⁹ Encolpio, el mitomaniaco protagonista, es víctima de sus experiencias literarias y se exalta ingenuamente a

¹²³ *Ibid.*: 46.

¹²⁴ *Ibid.*: 60.

¹²⁵ (1975: 275, *adn.* 7, 276, *adn.* 8).

¹²⁶ (1987: 810-819).

¹²⁷ (1995: 701-714).

¹²⁸ Conte (1996: cap. 1).

¹²⁹ Tomo esta síntesis de la obra de Conte de un artículo de Fusillo (1996: 287).

sí mismo identificándose con personajes literarios heroicos del pasado¹³⁰. La realidad será interpretada en su mente dentro de los parámetros ofrecidos por los modelos famosos y pierde así su significado real. Conte pone de relieve un hecho central: "The reader is led to identify himself not with the protagonist but with the hidden author; indeed he feels a strong sense of superiority which the ironic author exploits as a narrative strategy precisely in order to make the reader his accomplice."¹³¹

2.2. LA FICCION AUTOBIOGRÁFICA

A mi juicio los planteos anteriores, que esclarecen progresivamente la compleja función del narrador en el *Sat.*, no parten de la consideración de algo obvio, pero que entendemos sustancial: la especial consistencia del yo autobiográfico, que funciona en el *Satyricon* como sostén de la obra entera¹³². En esta narración autodiegética¹³³, en la que el protagonista cuenta en primera persona diversos sucesos de su vida¹³⁴, el yo autobiográfico, si bien ficcional, posee características semejantes y utiliza mecanismos equivalentes a los de un yo autobiográfico real. Hay que analizar pues en el *Sat.* algunos problemas propios de la literatura autobiográfica: 1) si hay recurrencia en la selección de episodios representativos de la vida de Encolpio y adónde apunta esa visión unitaria; 2) las relaciones entre el *erzähltes Ich* (lit. 'yo narrado') y el *erzählendes Ich* (lit. 'yo que narra'): el paso del tiempo entre los sucesos contados y el momento del relato y los cambios internos del narrador; sus 'intrusiones'; 3) cómo incide la 'ilusión' autobiográfica en los lectores: el 'pacto referencial'.

1) Visión unitaria de la vida

En una autobiografía un sujeto selecciona elementos de su vida, los agrupa en un esquema de conjunto y por lo general brinda una visión unitaria mediante una interpretación retrospectiva. La memoria no sólo recuerda, sino que también altera, inventa, dispone de una manera y no de otra: la memoria sólo actúa desde la perspectiva compleja del sujeto que se pone a escribir.

¹³⁰ Cf. Campuzano (1984: 70-77, 93-95).

¹³¹ Conte (1996: 24).

¹³² Callebat (1974: 286).

¹³³ Genette (1989: 298 y ss.).

Si bien el estado fragmentario del *Sat.* impide establecer un principio organizativo único seguido por la memoria en la selección de los sucesos, se observa en el protagonista, tal como ocurre en una autobiografía no ficcional, una recurrencia de estados de ánimo, formas de conducta, maneras de implicarse y de enunciar los hechos, y además una visión unitaria de su vida. Los elementos recurrentes son los siguientes:

a) Considera el curso de su vida como guiado por la Fortuna: cuando Ascylo encuentra sorpresivamente la túnica donde habían guardado dinero, Encolpio exclama:

O lusum fortunae mirabilem! (13.1)

Observaciones semejantes aparecen en 82.6 y 125.2.

b) Presenta su vida como una huida constante; de ahí la frecuencia de palabras como *fuga*, *fugere*¹³⁵ y *errare*, con su doble sentido de 'dar vueltas' y 'equivocarse'¹³⁶. Hay numerosos ejemplos: 8.2, 27.1, 78.9, 79.1, 105.11, 125.4.

c) En algunos episodios revela sensación de encierro e imposibilidad de salir, como si estuviera en un laberinto. Cuando Encolpio no puede encontrar el camino para regresar a su posada, dice:

itaque quocumque ieram, eodem revertabar... (6.4)

La misma sensación aparece al final de la cena de Trimalción, cuando no pueden encontrar la salida (72.10, 73.1, 79.4)¹³⁷, y también se insiste en la dificultad de escapar de la nave de Licas (101 y ss.).

d) Muestra tendencia a ser engañado y a caer en trampas de diversa índole¹³⁸. Se recuerda aquí la observación de Callebat sobre la existencia permanente del engaño en el *Sat.*¹³⁹. Esa tendencia de Encolpio aparece de manera preponderante en la *Cena*, donde sucumbe repetidas veces a los juegos de palabras, a los relatos mitológicos y a otras tramoyas teatrales ideadas por el viejo liberto.

e) Muestra habitualmente miedo y sufrimiento, expresado en llanto o en tiradas melodramáticas. Como ejemplos: 18.7; luego de la traición de Gitón, los vs. de 80.9 y el soliloquio de 81.2-6; 91.8 y 92.4. También aparece la sensación complementaria, el asombro

¹³⁴ Cf. Romberg (1962: 4 y ss.).

¹³⁵ Cf. Callebat (1974: 289-90).

¹³⁶ V. Fedeli (1987: *in fine*).

¹³⁷ Cf. Fedeli (1981 b: *passim*).

¹³⁸ Cf. Ciaffi (1955: 65 y ss.)

¹³⁹ (1974: 290 y ss.). V. *supra* pp. 82-83.

ante una situación placentera o favorable: luego de vivir un tiempo en Crotona agradablemente, brota el pesimismo de Encolpio:

...et 'quid' aiebam 'si callidus captator exploratorem in Africam miserit mendaciumque deprehenderit nostrum? quid, si etiam mercennarius praesenti felicitate lassus indicium ad amicos detulerit totamque fallaciam invidiosa prodicione detexerit?
(125.3)

f) Evidencia falta de escrúpulos y permanencia al margen de la ley:

dii deaeque, quam male est extra legem viventibus! quicquid meruerunt, semper expectant.
(125.4)

La recurrencia de estos elementos en el texto transmitido permite determinar, por lo tanto, continuidad y cohesión en los rasgos centrales de Encolpio y coherencia en sus reacciones, en contra de lo que afirma buena parte de la crítica petroniana. No se observa una evolución del personaje, que permanece igual a sí mismo.

2. Relaciones entre el *erzähltes Ich* y *erzählendes Ich*. Las 'intrusiones' del narrador.

La relación entre pasado y presente es de por sí compleja, y es probable que en la evocación se produzcan en el narrador diversos estados de ánimo que lo lleven a un contraste o a una identificación o a una sensación de superioridad con respecto al yo narrado. G. Genette observa respecto de *À la recherche du temps perdu*¹⁴⁰: "Como en todo relato de forma autobiográfica" el yo narrador (*erzählendes Ich*) y el yo narrado (*erzähltes Ich*) "están separados por una diferencia de edad y de experiencia que permite al primero tratar al segundo con una especie de superioridad condescendiente e irónica...". Hay que tener en cuenta también si se producen cambios en la focalización del narrador o si ésta es uniforme, y cuáles son los objetivos de las 'intrusiones' del narrador, que logran un contacto especial con los lectores.

Con respecto a la relación entre narrador y protagonista, considero que, aunque a veces se produce un distanciamiento o una diferenciación entre ambos, por lo general no surge una dualidad manifiesta o un contraste, y que las llamadas 'intrusiones' del narrador cumplen en el relato una peculiar función operativa.

En los capítulos iniciales de la novela, los anteriores a la Cena (1-27.6), no se produce un distanciamiento marcado entre narrador y protagonista. Sólo en dos oportunidades aparece un cambio en la focalización del narrador:

inhorrescere se finxit Ascyltos... (9.7)

...sed attoniti expectavimus lacrimas ad ostentationem doloris paratas. (17.2)

En ambos casos el cambio de focalización -pasaje a la perspectiva omnisciente- pone de relieve la credulidad de Encolpio: en el primero, destaca el enojo ficticio de Ascytlo, en el segundo, la hipocresía de Cuartila.

En la *Cena* la relación entre protagonista y narrador es más compleja. Por una parte el narrador utiliza con mucha frecuencia la primera persona del plural, un *nos* inclusivo-colectivo, como lo denomina Codoñer¹⁴¹, con el que se refiere a su grupo de pertenencia, los *scholastici*, enfrentado al de Trimalción y los otros libertos¹⁴². Como observa Beck,¹⁴³ en los primeros episodios el narrador prodiga expresiones de elogio y admiración hacia el viejo liberto, claramente irónicas, cuyo objetivo es marcar la diferencia de idiosincrasia entre los dos grupos sociales¹⁴⁴ y, además, hacer progresar la comicidad; a medida que se desarrolla la cena, las expresiones irónicas van dejando paso a una actitud condenatoria o de burla declarada¹⁴⁵. De este modo el narrador guía a los lectores desde el aparente elogio -irónico- hasta la condena más absoluta. En ambos casos es imposible discriminar si esas expresiones corresponden al narrador o al protagonista; con toda seguridad ambos comparten la misma actitud hacia las estrafalarias costumbres de Trimalción.

Por otra parte, el narrador utiliza también la primera persona del singular; con ella destaca algunas actitudes de Encolpio que marcan su singularidad dentro del grupo de los *scholastici*: destaca su ingenuidad (33.7), su temor permanente (60.2, 65.4) y especialmente su interés por descubrir las causas de algunos dichos o sucesos de la Cena que no comprende,

¹⁴⁰ Genette (1989: 307).

¹⁴¹ Codoñer (1995: 708).

¹⁴² Cf. Ciaffi (1955: 41-50).

¹⁴³ (1975: 274-276).

¹⁴⁴ Algunos ejemplos: *sequimur nos admiratione iam saturi...* (28.6), *his repleti voluptatibus cum conaremur [in triclinium] intrare, exclamavit unus ex pueris...* (30.5), *in his eramus lautitiis...* (32.1), *laudamus urbanitatem mathematici...* (39.6).

¹⁴⁵ Algunos ejemplos: *nullus sonus unquam acidior percussit aures meas...* (c. 68.5), *ac ne sic quidem putidissimam eius iactationem licuit effugere...* (73.2), *hinc primum hilaritas nostra turbata est...* (74.8), *ibat res ad summam nauseam...* (78.5).

lo que lo lleva a preguntar a sus compañeros de mesa¹⁴⁶: por el significado de la repetición de *carpe* (36.7-8), por la identidad de Fortunata (37.1) y acerca de por qué motivo el jabalí tenía un gorro de liberto (41.1); más adelante, a medida que va conociendo a Trimalción, él mismo conjetura diversas posibilidades de explicación para las sucesivas excentricidades que observa: en 50.3 espera que Trimalción asegure que él es el único que tiene verdaderos bronces corintios porque se los traen de Corinto; en 69.9 cree adivinar el verdadero material con el que está hecho un postre. De modo que en este episodio de la novela en que Encolpio es más bien espectador que protagonista, el narrador, que lo ha incluido en un grupo, resguarda su individualidad y su especificidad dentro de los *scholastici*.

Curiosamente en la Cena abundan las 'intrusiones' del narrador, es decir los momentos en que éste asume funciones extranarrativas¹⁴⁷. Procuraremos analizar cómo operan en el relato.

En 28.1, luego de la primera descripción de Trimalción en los baños, el narrador acota: *longum erat singula excipere*; así da cuenta de la imposibilidad de describir todo en detalle y marca su presencia como narrador. En 31.5, después de oír el canto de unos esclavos, Encolpio dice: *ego experiri volui an tota familia cantaret, itaque potionem poposci*. y añade: *pantomimi chorum, non patris familiae triclinium crederes* (31.7); este comentario desempeña una función conativa sobre el lector y hasta ideológica: actúa sobre él y subraya la ingerencia de las formas teatrales en la *Cena*.

Tanto en 47.8, luego de oír las consideraciones de Trimalción sobre sus problemas intestinales, como en 69.8 se producen 'intrusiones' del narrador constituidas por cambios en la focalización -pasaje a la perspectiva omnisciente-: *nec adhuc sciebamus nos in medio [lautitiarum], quod aiunt, clivo laborare*. (47); *nam cum positus esset, ut nos putabamus, anser attilis circaque pisces et omnium genera avium, '<amici>' inquit Trimalchio...* (69). De este modo el narrador vigoriza su presencia, diferencia su saber del del protagonista, marca la diversidad entre el tiempo de lo narrado y el de la enunciación y, en el primer caso, anticipa con pesar todo lo que aún deberán soportar.

En 56.10, en la presentación de los *apophoreta*, el narrador dice: *sexcenta huiusmodi fuerunt, quae iam exciderunt memoriae meae.*: marca su presencia y alude a sus olvidos, naturales a causa del paso del tiempo.

¹⁴⁶ Codóñer (1995: 705-708).

En 65.1, justo antes de la entrada de Habinas - clímax de la Cena-, y en 70.1 el narrador se refiere a sus sentimientos de vergüenza ante lo que recuerda o ante lo que debe narrar: *hanc humanitatem insecutae sunt mattheae, quarum etiam recordatio me, si qua est dicenti fides, offendit.* (65); *puDET referre quae secuntur...* (70). Aquí el narrador insiste en señalar su presencia y en marcar la divergencia entre el tiempo de lo narrado y el de la enunciación y alude a su credibilidad; en el segundo caso reclama la atención del lector sobre el suceso que se cuenta en seguida.

Un poco después (70.11), cuando Trimalción ordena a algunos esclavos participar de la cena, el narrador irrumpe así: *quid multa? paene de lectis deiecti sumus, adeo totum triclinium familia occupaverat.* Esta pregunta la hace el narrador a los lectores y muestra su interés por mantener contacto con ellos (función fática); además dirige el interés de éstos hacia la frase siguiente¹⁴⁸.

Con respecto a la cuestión de por qué se concentran en la *Cena* tantas 'intrusiones' del narrador, se pueden hacer las siguientes consideraciones. Como se trata de un relato sumamente extenso en comparación con los otros episodios de la obra tal como nos ha sido transmitida, un relato en el que Encolpio es más bien un espectador, parece lógico que el narrador intente recuperar con sus 'intrusiones' algo del protagonismo que le es inherente como personaje central; ya hemos visto que el narrador también destaca la actuación específica de Encolpio dentro del grupo de los *scholastici*. Los cambios en la focalización - variaciones en el "punto de vista"-, la diversidad de saberes del narrador y del personaje, que apunta a diferenciar el tiempo de lo narrado y el de la enunciación, y por fin el señalamiento que de sí mismo hace el narrador, quien logra distanciarse del protagonista, son elementos propios y característicos de la literatura autobiográfica.

En los primeros capítulos posteriores a la *Cena* (79-99), el narrador se limita a indicar su presencia mediante cambios en la focalización: después de los endecasílabos falecios de

¹⁴⁷ Cf. Genette para su concepto y clasificación (1989: 308-312).

¹⁴⁸ Cabe recordar que también Eumolpo cuando relata los cuentos del efebo de Pérgamo y de la matrona de Éfeso recurre a diversos procedimientos que destacan su función de narrador: como Encolpio, busca el contacto, la complicidad con los lectores y comenta los hechos de manera más o menos irónica. Ejemplos: 86.6, 87.3, 111.12, 112.1, 112.2. Cf. Dimundo (1982-83) y (1983), Fedeli (1986), Dimundo-Fedeli (1988) y Perutelli (1991: 24-25).

79.8, en los que Encolpio evoca su noche de amor con Gitón, aparecen observaciones del narrador de carácter omnisciente: *ego sic perire coepi. sine causa gratulor mihi.*

En 91.7 vuelve a presentarse otro cambio en la focalización: después de la reconciliación de Encolpio con Gitón, el narrador aclara con respecto al jovencito: *postquam se amari sensit, supercilium altius sustulit.* Y un poco más tarde, después de contar sucesivos intentos de suicidio por parte de Encolpio y de Gitón, el narrador, distanciándose y desde el presente, acota: *dum haec fabula inter amantes luditur...* (95.1).

Durante los sucesos en el barco de Licas y el naufragio subsiguiente (100-117), y durante el episodio de Crotona (126-141), sólo se registra un cambio en la focalización - pasaje a la perspectiva omnisciente-: en 108.11, luego de contar nuevamente otros intentos de suicidio de Encolpio y de Gitón, añade con respecto a éste: *audacius tamen ille tragoediam implebat...*, tomando distancia de los sucesos y desde el presente de la enunciación.

En resumen, podemos afirmar que en el aspecto analizado - relaciones entre el narrador y el protagonista y entre el narrador y los lectores- se registra en la obra un tratamiento divergente: en la *Cena* el distanciamiento entre narrador y protagonista está dado no sólo por modificaciones en la focalización, sino también por las 'intrusiones' del narrador; por el contrario, en el resto de la obra sólo aparecen formas de distanciamiento constituidas por alteraciones en la focalización y por algunos elementos irónicos. Esta peculiaridad, unida al hecho de que no se registran 'intrusiones' del narrador en los episodios de la novela de mayor densidad intertextual, como el del viaje en el barco de Licas y el de Crotona, permite formular la siguiente observación: la aparición de 'intrusiones' del narrador está en relación inversamente proporcional a la inclusión de elementos intertextuales en el relato. Según parece, el autor desea producir en el lector, ya sea mediante determinadas 'intrusiones' del narrador, ya sea mediante el empleo de técnicas paródicas u otras vinculadas con la intertextualidad, una suerte de extrañamiento o distanciamiento, efecto buscado para realzar la calidad innovadora de su discurso.

De modo que la diferenciación entre la *Cena* y el resto de la obra, observada ya por Veyne en su artículo de 1964 y atribuida por él a la identificación entre autor y narrador en la *Cena* y al empleo de la autoironía en el resto de la novela, respondería más bien -a mi juicio- al hecho de que el autor utiliza en ambas partes recursos literarios diferentes, aunque con un

objetivo común, el distanciamiento del lector: en la *Cena*, menor actividad intertextual y mayor cantidad de ‘intrusiones’ del narrador, en el resto de la novela, mayor entramado intertextual y menos ‘intrusiones’ del narrador.

3. La ‘ilusión’ autobiográfica: el ‘pacto referencial’

Según afirma Lejeune, “lo que define a la autobiografía para quien la lee es, ante todo, un contrato de identidad que es sellado por el nombre propio [del autor]”¹⁴⁹. Este ‘pacto autobiográfico’ implica también un ‘pacto referencial’, que el mismo Lejeune explica así: “...la biografía y la autobiografía son textos *referenciales* (...). Su fin no es la mera verosimilitud, sino el parecido a lo real; no el ‘efecto de realidad’, sino la imagen de lo real. El pacto referencial (...) es coextensivo con el pacto autobiográfico, siendo ambos difíciles de disociar...”¹⁵⁰ La autobiografía impone también un modo de lectura: el yo ‘autoritario’¹⁵¹ del narrador establece entre el texto y la realidad extratextual una relación muy peculiar: convence a los lectores de la autenticidad de lo narrado y genera una sensación de veracidad que el lector incorpora por lo general sin problematizarla.

En una autobiografía ficcional como el *Sat.*, la ‘ilusión’ autobiográfica incide tanto en los aspectos referenciales como en el modo de lectura que propone. En una obra en la que la intertextualidad afecta el discurso del narrador y de los personajes de manera casi permanente, produciendo en el lector una sensación de extrañeza que lo distancia, el encuadre autobiográfico se transforma en el medio más eficaz para anclar ese discurso en la realidad y lograr que el lector considere fidedignos los aspectos de la realidad representada. En el juego dialéctico entre un texto articulado sobre la base de la intertextualidad por una parte y la realidad extratextual por la otra, la ‘ilusión’ autobiográfica se constituye en garante de la veracidad de esa realidad: opera, pues, como un contrapeso de la articulación intertextual de la novela.

Frente a la ebullición de la actividad intertextual, que desasosiega al lector y propicia en él una forma de lectura que lo incita a revisar, confrontar y cuestionar las formas literarias vigentes, la ‘ilusión’ autobiográfica le suscita una sensación opuesta: la certidumbre en la

¹⁴⁹ Lejeune (1991: 55).

¹⁵⁰ *Ibid.*: 57.

¹⁵¹ Así lo califica Romberg (1962: 59); v. también 31-40 y 58-62.

referencialidad del contenido. Precisamente en la combinación de esos elementos centrífugos y centrípetos radica la originalidad del *Sat*.

3. ASPECTOS TEMÁTICOS

3.1. LA CONCEPCIÓN DEL AMOR

A diferencia del resto del *Sat*, en la *Cena* se configura la **representación del vínculo conyugal** a través de los avatares de la relación de una pareja heterosexual estable, compuesta por Trimalción y su esposa, Fortunata, cuyo nombre es un ejemplo claro de la “constricción del significante”¹⁵². Esta aparece caracterizada por primera vez en el *Sat*, por uno de los libertos asistentes a la cena: Hermerote (37. 2-8). Éste, de acuerdo con la cosmovisión propia de su clase, destaca su riqueza y el cambio producido entre su situación actual y la anterior, señala su previsión, su sobriedad y buen sentido, su mala lengua; y añade:

‘nunc (...) in caelum abiit et Trimalchionis topanta est. ad summam, mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet.’ (37.4-5)

De modo que en esta primera imagen de Fortunata, absolutamente subjetiva, pero con pretensiones de objetividad¹⁵³, se la presenta dominando a su marido. Paradojalmente, pues, Trimalción, que manipula a los *scholastici*, que trata con arbitrariedad a sus esclavos, que se instaura como centro del poder doméstico, ocupa - según la visión de Hermerote- el lugar del sometido.

Por otra parte, se despliega a lo largo de la *Cena* la imagen de Fortunata como mujer romana tradicional, cuidadosa de las labores domésticas y actuando en un discreto segundo plano: corre por todas partes disponiendo los preparativos de la cena (37.1), no descansa sino después de ordenar la platería y distribuido los restos de comida entre los esclavos, según Trimalción (67.1), dispone exquisiteces en otro triclinio (73.5), muele pimienta (74.5). En el cap. 52 Trimalción, próximo a la ebriedad, le sugiere a Fortunata que baile el córdax -danza

¹⁵² Cf. las observaciones de Schmeling (1969: 9).

¹⁵³ V. Averbach (1950: 31-54, esp. p. 33).

obscena de la comedia griega-, y él mismo se dispone a bailar cuando Fortunata se acerca y lo insta a suspender la danza:

*et prodisset in medium, nisi Fortunata ad aurem accessisset; [et] credo, dixerit non decere gravitatem eius tam humiles ineptias. nihil autem tam inaequale erat; nam modo Fortunatam <verebatur>, modo ad naturam suam revertebatur.*¹⁵⁴
(52. 10-11)

Se yuxtaponen dos conductas opuestas: la de Trimalción, cercana al descontrol, la de Fortunata, prudente y mesurada, propia de una matrona romana tradicional. Interesa especialmente el comentario del narrador, quien deja entrever -en consonancia con Hermerote- la sujeción de Trimalción a su esposa. De modo que la caracterización de Fortunata posee rasgos de ambivalencia: parece una matrona romana tradicional y parece ser la figura de poder en la pareja.

La entrada de Habinas (65.3), que llega ebrio al banquete, apoyándose en los hombros de su esposa, Escintila, constituye un elemento importante en la economía narrativa de la *Cena*: permite la transición a la escena final, clímax del episodio, en la que se desarrolla el tema de la muerte; desde el punto de vista de la configuración de los personajes actúa como elemento catalizador: posibilita la modificación de conductas y actitudes de Fortunata y Trimalción y la revelación final del protagonista.

Cuando ambas parejas, que guardan entre sí notables semejanzas, interactúan, cada acción de un miembro suscita una reacción simétrica en el personaje equivalente de la otra; así, la ostentación de joyas de parte de Fortunata (67.6) da lugar a la misma acción por parte de Escintila (67.9), y las quejas de Trimalción por los gastos de las mujeres -tópico de la literatura misógina - son repetidas y ampliadas por Habinas (67.10). Ambas esposas compiten entre sí por ostentar alhajas de mayor valor; ambos maridos, por insultar a las mujeres: mientras dicen ser sus víctimas, se transforman en sus victimarios.

La competencia es también un elemento clave en la relación de Fortunata y Trimalción, a diferencia de lo que ocurre entre Habinas y Escintila. En efecto, ésta, luego de mostrar sus alhajas, afirma:

... 'domini' inquit 'mei beneficio nemo habet meliora'. (67.9)

Es decir que reconoce con humildad -aparente, por lo menos- el *beneficium* que le ha hecho su marido, al que nombra como *dominus*. En cambio, luego que Fortunata le muestra sus joyas a

¹⁵⁴ Para el problema textual que ofrece este pasaje, v. las observaciones de Smith (1975: 141-142).

Escintila, Trimalción entra en competencia con su esposa y hasta hace pesar su propio brazalete para demostrar públicamente que éste vale más que el de su mujer (67.7-8).

Parecería, por lo tanto, que estas parejas, simétricas aunque de comportamiento divergente, ejemplifican dos tipos de relación matrimonial: 1) el lugar de poder lo ocupa el varón (Habinas); 2) el lugar de poder lo posee la mujer (Fortunata), lo cual da lugar a la actitud competitiva de Trimalción.

Las tensiones interpersonales anteriormente indicadas se resuelven así:

interim mulieres sauciae inter se riserunt ebriaque iunxerunt oscula, dum altera diligentiam matris familiae iactat, altera delicias et indiligentiam viri. dumque sic cohaerent, Habinnas furtim consurrexit pedesque Fortunatae correptos super lectum immisit. 'au au' illa proclamavit aberrante tunica super genua. composita ergo in gremio Scintillae incensissimam rubore faciem sudario abscondit.

(67.11-13)

Aparecen pues elementos nuevos que revierten sobre la relación matrimonial de ambas parejas: complicidad y acercamiento homoerótico de las mujeres, aproximación y familiaridad cómplice de Habinas y Fortunata, situación enfatizada por el empleo de vocablos que tienen que ver con lo subrepticio: *furtim, rubor, abscondere*. Este sentimiento latente entre ellos ya ha sido sugerida al comienzo del cap. 67, cuando Habinas dice: *'atqui (...) nisi illa (sc. Fortunata) discumbit, ego me apoculo'...* Otra vuelta de tuerca sobre el tema central del *Satyricon*: la tensión entre apariencia y realidad¹⁵⁵.

En los capítulos siguientes se siguen develando otros elementos vinculados con la relación matrimonial: en el 68, se presenta la relación homosexual que existe entre Habinas y su esclavo Masa, que Escintila parece conocer y tolerar; en 70.10 se produce la inversión de la situación del cap. 52: ahora es Trimalción quien, al invitar a los esclavos a participar de la cena, impide que Fortunata baile.

Ya ingresados en el mundo carnavalesco de las *Saturnales*¹⁵⁶, escenario apropiado para la *mimica mors* de Trimalción - el cambio de roles y la suspensión aparente de las barreras jerárquicas entre hombres libres y esclavos (70.13) se adecuan a la idea de la transitoriedad de la vida y a la alternancia vida/muerte-, Trimalción declara heredera a Fortunata y describe el monumento funerario que Habinas le está construyendo, en el que aparecen plasmadas dos imágenes complementarias del viejo liberto: por una parte, él como

¹⁵⁵ Cabe recordar lo que al respecto dice Callebat (1974: 302): "Dans cet universe représenté, où l'apparence se découvre réalité et où la réalité se dissout dans l'apparence, tout objet, tout événement semble appeler son contraire, toute parole, tout personnage son double parodique."

¹⁵⁶ Cf. Bajtin (1988: 171 y ss.).

personaje público importante y de enorme fortuna (71.9-10), por otra, él en su mundo doméstico:

*'ad dexteram meam ponas statuam Fortunatae meae columbam tenentem: et
catellam cingulo alligatam ducat: et cicaronem meum...* (71.11)

Esta imagen emblemática de su situación personal opera como una institucionalización de su bisexualidad, ya presentada en 28.4. Con respecto a la enorme difusión de la homosexualidad masculina en el mundo antiguo y a su consideración como algo natural, cabe recordar las observaciones hechas por Foucault¹⁵⁷, Veyne¹⁵⁸ y Richlin¹⁵⁹. El segundo dice: "...daba igual amar a uno o a otro (*sc. sexo*), y se tenía la misma consideración hacia ambas formas del amor. Pero ello no quiere decir que los paganos vieran la homosexualidad con indulgencia; la verdad es que no la consideraron un problema específico..."¹⁶⁰ Foucault afirma que en Roma el amor de los muchachos se practicaba sobre todo con los jóvenes esclavos, ya que allí el efebo de nacimiento libre era sustituido por el esclavo.¹⁶¹

El conflicto matrimonial estalla en el cap. 74, cuando Trimalción besa prolongadamente (*diutius*) a un *puer non inspeciosus* que acaba de ingresar al *triclinium*. La reacción de Fortunata es la siguiente:

*itaque Fortunata, ut ex aequo ius firmum approbaret, male dicere
Trimalchioni coepit et purgamentum dedecusque praedicare, qui non
contineret libidinem suam.*

(74.8)

Asoma aquí de nuevo esa imagen de matrona romana tradicional que Fortunata muestra de manera intermitente: conocedora de los aspectos jurídicos (primera observación destacada), y dispuesta a no permitir las pulsiones libidinales de su marido (segunda observación destacada).

Cuando Trimalción, luego de recibir un insulto, le arroja a Fortunata una copa a la cabeza, ella se refugia primero en el regazo de Escintila y luego en el hombro del *puer non inspeciosus*: nueva alianza entre las mujeres y aproximación física de Fortunata al esclavo que había despertado el erotismo de Trimalción¹⁶².

¹⁵⁷ (1991: t. 3, cap. VI).

¹⁵⁸ (1987: 51-64).

¹⁵⁹ (1992: Introducción y Apéndice II).

¹⁶⁰ *Ibid.*: 51.

¹⁶¹ (1991: T. 3, 175).

¹⁶² Panayotakis (1995: 107, *adn.* 133) menciona escenas semejantes a ésta en Plauto: *Asin.* 878-937 y *Men.* 110-122.

Sigue un largo parlamento de Trimalción (74.13-77) que aporta nuevos elementos a la caracterización del vínculo existente entre él y su esposa. Allí se observa un cambio profundo en el nivel de lengua utilizado: se multiplican los vulgarismos, las frases cortas, los proverbios, elementos característicos del *sermo vulgaris* empleado por los libertos en la *Cena*¹⁶³. El parlamento puede ser dividido en tres partes:

1) En su parte inicial (74.13-74.17) Trimalción, en el momento más alto de su cólera, luego de insultar y degradar a su esposa, menciona lo que quizá sea un punto central de su enfrentamiento con ella: la esterilidad de la mujer. Los castigos que pretende imponerle a Fortunata por su hostigamiento parecen más bien una amenaza entre otras:

'Habinna, nolo statuam eius in monumento meo ponas, ne mortuus quidem lites habeam. immo, ut sciat me posse malum dare, nolo me mortuum basiet.'

(74.17)

Parecería que Trimalción acepta de por vida la situación existente entre él y su mujer, el tipo de vínculo que los une, aunque no acepte perder su papel -aparente- de dominador, ya esbozado en 67.7.

2) En su parte central (75.3-75.9) Trimalción, llorando, se dirige a Habinas y luego a sus invitados: trata de convencerlos de que besó al *puer* no por su belleza, sino por su excelencia, y enumera sus habilidades (75.4) en un pasaje simétrico a 68.6-8, en el que Habinas había elogiado a Masa. Ambos varones tratan de ocultar o de disimular su vertiente homosexual.

3) En su parte final (75.10-77) Trimalción parece haber depuesto su ira hacia Fortunata. Cuenta la historia de su vida a partir del momento en que llegó a Italia como esclavo desde Asia Menor y devela así características personales ocultas hasta ese momento: reconoce que fue su condición de amante tanto de su ex-amor como de su ex-ama lo que le permitió ser nombrado heredero y acceder a un *patrimonium laticlavium*; de modo que aquí Trimalción vincula su bisexualidad con el hecho de haber llegado a una situación económica privilegiada. Cuando se refiere al comienzo de su ascenso económico y al naufragio de su escuadra, añade:

'hoc loco Fortunata rem piam fecit; omne enim aurum suum, omnia vestimenta vendidit et mi centum aureis in manu posuit. hoc fuit peculii mei fermentum.'

(76.6)

La calificación de este acto de desprendimiento de Fortunata como *pious* es significativa: por un lado, el mismo campo semántico de la palabra, que alude a uno de los valores centrales de la cultura romana; por otro, el hecho de que éste sea uno de los dos únicos registros del

¹⁶³ Cf. Walsh (1970: 123-124) y Boyce (1991: 102)..

vocablo en el *Sat.*¹⁶⁴; el otro corresponde a la caracterización que Trimalción hace de sí mismo en su epitafio¹⁶⁵: '*pius, fortis, fidelis...*' (71.12). Esta única referencia positiva a Fortunata a lo largo de la historia de su vida echa luz sobre uno de los motivos de su ligazón con ella: el agradecimiento, y también sobre la relevancia del factor económico en su escala de valores. Cabe añadir que en dos oportunidades se refiere a Fortunata como *vipera* (77.1 y 4), término injurioso habitual para aludir a las mujeres y especialmente a las prostitutas¹⁶⁶.

Fortunata y Trimalción, pues, parecen ser dos personas en absoluta soledad afectiva, mutuamente dependientes, tratando cada una de someter a la otra, unidas por viejas frustraciones y agradecimientos, entre las cuales el deseo erótico no existe: ambos intentan o logran concretar con otros relaciones eróticas. El vínculo que los une es de carácter externo y formal, y utilizado también para disimular u ocultar otras apetencias, más perturbadoras desde el punto de vista de la moral romana tradicional.

Algo semejante parece haber en la relación entre los otros personajes del *Satyricon* enlazados por el vínculo conyugal: Escintila y Habinas. Se trata, pues, de dos matrimonios compuestos por dos varones bisexuales, que privilegian el amor a los muchachos, y por dos mujeres de comportamiento sexual indefinido; inclusive se sugiere un interés erótico de Habinas hacia Fortunata. En ambas parejas los hombres parecen dominar a las mujeres, pero en el caso de Trimalción y Fortunata el primero parece estar sometido a la segunda. Diversas situaciones de incomodidad se registran en otras parejas matrimoniales a las que aluden algunos libertos invitados a la cena: Seleuco se refiere negativamente a la esposa de Crisanto, el que también era *puellarius* (42.6-7, 43.8); Equión cuenta que la mujer de Glicón se entregó a su mayordomo (45. 7-9). Y la viuda de Éfeso, pese a su desconsuelo inicial, se entrega rápidamente al soldado y no vacila en colocar en la cruz el cadáver de su marido con tal de salvar a su amante.

Para intentar responder a la pregunta de qué sentido puede tener en el *Satyricon* esta representación del vínculo matrimonial, hay que tener en cuenta tres cuestiones: a) la representación de las relaciones amorosas en el *Satyricon*; b) la representación del amor en la novela griega; c) la teorización sobre el amor y el matrimonio.

¹⁶⁴ Korn-Reitzer (1986: 172-173).

¹⁶⁵ Para un minucioso análisis de la *inscriptio* cf. Mommsen (1878): "Trimalchios Heimath und Grabschrift"; *Hermes* 13, 106-121.

a) La representación de las relaciones amorosas en el resto del *Sat.*

Abundan las relaciones eróticas, momentáneas o duraderas, homo- o heterosexuales, en las que ni la edad ni el *status* social aparecen como obstáculos. En la mayor parte de los casos se trata de una pulsión sexual desgajada de una verdadera relación afectiva. Esa pulsión sexual errática que atraviesa a muchos personajes del *Satyricon* está vinculada con la índole de éstos: seres vagabundos girando a la deriva en un mundo laberíntico¹⁶⁷, desprotegidos e incapaces de establecer vínculos sólidos que impliquen una forma de arraigo.

En la representación de estas relaciones amorosas está implícito el modelo de la pederastia griega de la época clásica, tal como lo caracterizó Foucault¹⁶⁸: una relación entre un *ἐραστής* adulto, activo, en una posición de poder, y un *ἐρόμενος* jovencito, absolutamente pasivo. Como observa Konstan¹⁶⁹, este tipo de relación, de carácter asimétrico, ocupa una posición central en el *Sat.*, en el sentido de que se establece entre sujetos deseantes –no todos de sexo masculino– (Encolpio, Ascilto, Eumolpo, Trifena, Circe) y objetos deseados (Gitón, Encolpio); entre los personajes del primer grupo y los del segundo hay disparidad de poder y deseo, hay posiciones de dominación y otras de subordinación.

Si bien la relación amorosa central, la de Encolpio y Gitón, está construida sobre este modelo homoerótico, se observan algunas quiebras: Encolpio ha tenido e intenta otras relaciones heterosexuales: con Doris y con la esposa de Licas, con Circe, en la que ocupa un papel tan pasivo que cae en la impotencia; Gitón, paradigma de la infidelidad, siempre es deseado por diversos sujetos que lo rodean (Ascylto, Trifena, Eumolpo).

Asimismo, la posición activa, deseante y dominadora del *ἐραστής* la ocupan algunas mujeres, como Cuartila, Trifena y Circe, quienes toman la iniciativa en el marco de una relación heterosexual, mientras que los objetos deseados –Encolpio, Gitón y Encolpio-Polieno respectivamente– conservan un papel pasivo. Se trataría pues de la configuración básica del homoerotismo plasmada en relaciones heterosexuales protagonizadas por una *ἐραστής* femenina, entidad anómala, como la considera Konstan¹⁷⁰.

¹⁶⁶ Cf. Smith (1975: 210).

¹⁶⁷ Cf. Fedeli (1981b: *passim*).

¹⁶⁸ Foucault (1991: t. 2, cap. I, t. 3, cap. VI).

¹⁶⁹ Konstan (1994: 113-123, esp. 116).

¹⁷⁰ *Ibid.*: 120.

Mediante estas modificaciones al modelo canónico del homoerotismo, Petronio parece estar cuestionando la vigencia y la perduración de este modelo de antigua data.

b) La representación del amor en las novelas griegas

Las novelas griegas, en las que empiezan a aparecer elementos de lo que Foucault llama la “nueva Erótica”¹⁷¹, presentan una configuración muy especial de la relación amorosa: un muchacho y una joven se enamoran imprevistamente; adviene una separación y otras múltiples peripecias; en su transcurso el amor permanece, alimentado por la fidelidad, y es recompensado al final con el matrimonio. La relación amorosa de la pareja central es de tipo simétrico o recíproco¹⁷²: tanto el hombre como la mujer se constituyen en sujetos deseantes, no hay discriminación entre funciones activas y pasivas en el vínculo.

Este tipo de relación amorosa está ausente del *Satyricon*, más bien constituye la antítesis de todas las que aparecen en la obra. Esta observación es congruente con la teoría de Heinze¹⁷³ acerca de que el *Sat.* es una parodia de la novela griega, con la pareja homosexual de Encolpio y Gitón sustituyendo a la pareja central heterosexual de las novelas griegas. Esta teoría fue ampliamente discutida y es aceptada total o parcialmente hoy por buena parte de los estudiosos de Petronio¹⁷⁴.

c) La teorización sobre el amor y el matrimonio

Según Foucault¹⁷⁵ el matrimonio en la época helenística y en la romana tuvo una evolución que puede resumirse así: “...el matrimonio aparece cada vez más como una unión libremente consentida entre dos copartícipes cuya desigualdad se atenúa hasta cierto punto sin por ello desaparecer”; “El matrimonio se concluye más netamente como un contrato querido por los dos cónyuges, que se comprometen personalmente.”¹⁷⁶

A partir de esta transformación del concepto y de la práctica matrimoniales se escriben una serie de textos sobre este tema (la ‘nueva Erótica’) que conllevan una profunda novedad

¹⁷¹ Foucault (1991: t. 3, 211 y ss.).

¹⁷² V. Konstan (1994: cap. I, *passim*).

¹⁷³ (1889: 494-519).

¹⁷⁴ Cf. Walsh (1970: 7 y ss., 78 y ss). En 1992 Lucía Galli defendió su tesis *Petronio e il romanzo greco: una verifica della teoria di Heinze* (Pisa), cuyo resumen aparece en *PSN*, 27, 1-2, 1997, 13.

¹⁷⁵ (1991: t. 3, cap. III, esp. 69-78).

¹⁷⁶ *Ibid.*: 73.

con respecto a los textos prescriptivos anteriores del siglo IV a.C.¹⁷⁷: revalorizan el matrimonio y el lazo afectivo entre los esposos, defienden la conyugalización de las relaciones sexuales -lo que implica la fidelidad recíproca-, a la vez que descalifican el amor a los muchachos. Como dice Foucault¹⁷⁸, “el matrimonio ya no se piensa como una “forma matrimonial” que fija la complementariedad de los papeles en la gerencia de la casa, sino también y sobre todo como “lazo conyugal” y relación personal entre el hombre y la mujer. Este arte de vivir casado define una relación *dual* en su forma, *universal* en su valor y *específica* en su intensidad y en su fuerza.”

Parte de esta formulación teórica fue escrita por un contemporáneo de Petronio al que seguramente éste debió de conocer: el filósofo estoico Musonio Rufo -maestro de Epicteto-, quien fue condenado al exilio luego de la conjuración de Pisón contra Nerón. Luego fue continuada por Plutarco, Epicteto, Hierocles y Marco Aurelio.¹⁷⁹

Podemos decir que las relaciones conyugales que se presentan en el *Sat.* constituyen casi una inversión de la imagen matrimonial que se desprende de esta teorización: no hay descendencia ni comunidad o camaradería de vida en el presente, no hay benevolencia permanente, sino enfrentamiento y competencia, no hay placeres sexuales compartidos ni un estilo de conducta que demuestre el dominio de sí. De modo que muy probablemente Petronio debe de haber tenido en cuenta esta teorización para construir, invirtiéndola, parodiándola, su versión del lazo conyugal entre esposos.

Consideradas las cuestiones antedichas, se observa que la concepción del amor implícita en el *Satyricon* es antitética de la representada en la novela griega y de la delineada teóricamente en la ‘nueva Erótica’ y diverge del modelo canónico de la relación homoerótica: su autor parodia la relación heterosexual simétrica de los enamorados sustituyéndola por una pareja homosexual asimétrica con veleidades heterosexuales, caricaturiza el planteo estoico del matrimonio al presentarnos una pareja conyugal que compite y se enfrenta continuamente y cuestiona también el modelo canónico de la relación homosexual en la medida en que la posición activa, deseante y dominadora del *ἐραστής* la ocupan algunas mujeres que toman la iniciativa en el marco de una relación heterosexual, como Cuartila, Trifena y Circe.

¹⁷⁷ *Ibid.* t. 3, caps. II, V y VI.

¹⁷⁸ *Ibid.*: 140.

¹⁷⁹ *Ibid.*: 140 y ss.

Se debe concluir, pues, que en esta Erótica que Petronio ha diseñado entre líneas con especial referencia al matrimonio aparece un cuestionamiento tanto de los planteos teóricos sobre el amor como de las obras literarias -de la 'alta' literatura- que giran en torno de la relación amorosa. Petronio modifica de raíz las representaciones canónicas del amor en tanto incorpora elementos de la realidad contemporánea, del mimo¹⁸⁰ y de otros géneros considerados subliterarios.

1.2. EL TEMA DE LA MUERTE: LA SATURACION DEL ESPACIO NARRATIVO

A partir del trabajo de Hubbard sobre la arquitectura narrativa del *Sat.*¹⁸¹ no quedan dudas acerca de la estructura circular de la *Cena*, que constituye además "a microcosmic recapitulation of the novel as a whole"¹⁸². Algunos de estos elementos son: el *bucinator* que le recuerda a Trimalción su mortalidad en 26.9 y el *bucinus* de 74.2, las escenas de baños (28.1-3 y 73.2-4), el perro pintado en la pared que ven los *scholastici* en 29.1-2 y el perro real que les ladra en 72.7-9.

Desde que comienza la *Cena* se observa, pues, en Trimalción una honda preocupación por la muerte, que se reitera en los caps. 34 (la *larva argentea*) y 47 (comentario sobre sus problemas intestinales), por ej. Pero la muerte es el centro de la narración desde el cap. 65 (la entrada de Habinas) hasta el final del episodio, y aparece asociada a determinados elementos, que se aislarán en el análisis.

Como se sabe, Habinas viene de una comida fúnebre (una *cena novemdialis*)¹⁸³ y entra al banquete cuando éste se halla muy avanzado. Aunque viene ebrio, lo primero que hace es pedir más vino (65.7), y Trimalción interrumpe la narración de su amigo sobre el motivo del banquete fúnebre para preguntarle:

quid habuistis in cena? (66.1)

¹⁸⁰ V. Walsh (1970: 24 y ss.), Konstan (1994: 114) y la bibliografía allí indicada.

¹⁸¹ Hubbard (1986: 109-212).

¹⁸² *Ibid.*: 194.

¹⁸³ Para éste y los demás ritos funerarios que aparecen en la *Cena* v. Cumont (1949: cap. I) y (1959: cap. I) y Daremberg et Saglio (1926-1929: t. II, 2^{me} partie, s.v. *funus* (Rome. III. *Rites funéraires*).

Pregunta que Habinas responde extensamente haciendo referencia a todos los alimentos presentados, y también a sus problemas intestinales y a los de su esposa. De modo que en ambos personajes la alusión a la muerte aparece conectada con la bebida y la comida, como si estos elementos obturaran el vacío provocado por su imagen. Y, en el mismo contexto, hay una serie de referencias a fenómenos vinculados con el vaciamiento del cuerpo, con lo abyecto (defecación, vómito).

Un poco después, en el cap. 67, la muerte aparece asociada a la ostentación de riqueza, como si aquella –el vacío- atrajera a la riqueza –lo lleno-: Fortunata, Trimalción y Escintila compiten entre sí; cada uno trata de demostrar que sus alhajas valen más que las de los otros (67.6-10).

Sobreviene después otro elemento que obtura el vacío: el erotismo. Algunos pasajes del cap. 67 (1-5, 11-13) muestran con imágenes veladas impulsos eróticos de Habinas y de las dos mujeres; asimismo en 68.2-8 y 69.1-5 se despliega la relación entre Habinas y su esclavo Masa. Y justamente Trimalción comenta así este vínculo:

risit Trimalchio et 'adcognosco' inquit 'Cappadocem: nihil sibi defraudat, et mehercules laudo illum; hoc enim nemo parentat.' (69.2)

En medio de una referencia a la sexualidad estalla una asociación con la muerte¹⁸⁴.

A partir del cap. 71 se inicia la *mimica mors* de Trimalción. Se suceden –en orden inverso al de una muerte real y con un “crescendo” dramático- las etapas pertinentes: lectura del testamento (71.4), descripción del monumento funerario y lectura del epitafio (71.6-12), llanto general de la *familia* (72.1), presentación de los elementos para las exequias (77.7-78.4) y colocación de Trimalción en el lecho fúnebre (78.5).

Tanto las características del monumento funerario como las del cepotafio y las de la *inscriptio* son semejantes –salvo en las dimensiones, muy superiores- a las que presentan las tumbas supérstites, en las que se encuentran a menudo escenas de la vida familiar del difunto o referencias a sus cargos o situación social¹⁸⁵. Trimalción proyecta dos imágenes complementarias de sí mismo: la primera, como ciudadano honroso para su comunidad y en

¹⁸⁴ Asimismo Fileros, luego de referirse a la actividad sexual de Crysanto, un amigo suyo que acaba de morir, dice:

'nec improbo, hoc solum enim secum tulit'. (43.8)

¹⁸⁵ Cf. Daremberg et Saglio (1926-1929: t. IV, 2^{ème} partie, s.v. *sepulcrum* (*Italie préromaine. Etrurie. Rome*), 1232 y ss. Para las dimensiones de las tumbas, cf. Ernout (1942: *tituli sepulcrales*) y *Remains of Old Latin* (1956: IV).

su momento de plenitud (71.9-10), la segunda, rodeado de las personas de su ámbito doméstico (71.11), en las que reaparecen elementos anteriores¹⁸⁶:

te rogo ut naves etiam [monumenti mei] facias plenis velis euntes, et me in tribunali sedentem praetextatum cum anulis aureis quinque et nummos in publico de sacculo effundentem; scis enim quod epulum dedi binos denarios. faciantur, si tibi videtur, et triclinia. facias et totum populum sibi suaviter facientem. ad dexteram meam ponas statuam Fortunatae meae columbam tenentem: et catellam cingulo alligatam ducat: et cicaronem meum, et amphoras copiosas gypsatas, ne effluent vinum. et unam licet fractam sculpas, et super eam puerum plorantem. horologium in medio, ut quisquis horas inspiciet, velit nolit, nomen meum legat.
(71.9-11)

En la *inscriptio* se reitera la caracterización de Trimalción como personaje público importante y de enorme fortuna y se incluyen algunas alusiones paródicas¹⁸⁷. Cierra la lectura del epitafio el llanto general de la *familia* (72.1), con lo cual se completa la inversión fiesta/duelo, que se inicia con la lectura del testamento en 71.4.

Sorpresivamente, sin transición alguna, Trimalción dice:

immo iam coeperam etiam ego plorare, cum Trimalchio 'ergo' inquit 'cum sciamus nos morituros esse, quare non vivamus? sic vos felices videam, coniciamus nos in balneum, meo periculo, non paenitebit. sic calet tamquam furnus'. (72.2-3)

La imagen de la muerte lo lleva a mirar hacia la vida; pero, como es sabido, el baño caliente implica una pausa digestiva, disipa la ebriedad y permite seguir comiendo y bebiendo. En seguida los invitados pasan a otro comedor, en cuya descripción (73.5) se incrementa la noción de saturación, en este caso, de objetos. Trimalción dice:

tum Trimalchio 'amici,' inquit 'hodie servus meus barbatoriam fecit, homo praefiscini frugi et micarius. itaque tangomenas faciamus et usque in lucem cenemus'. (73.6)

Este movimiento inconsciente que liga dos elementos polares: la muerte/la vida -en términos de saturación de comida y bebida- se ha producido también en momentos anteriores de la *Cena*: en el cap. 34, luego de la presentación de un Falerno, Trimalción medita sobre la vida del hombre, más breve que la del vino, y su conclusión es también:

¹⁸⁶ *me in tribunali sedentem praetextatum ...*(71.9) remite a *in deficiente vero iam porticu levatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat.* (29.5); la referencia a *Petratis omnes pugnas* (71.6), a 52.3: *nam Hermerotis pugnas et Petratis in poculis habeo...*; el *horologium* mencionado en 71.11 remite a 26.9: *'Trimalchio, lautissimus homo . . . horologium in triclinio et bucinatorem habet subornatum, ut subinde sciat quantum de vita perdiderit'.*

¹⁸⁷ V. las observaciones de Smith (1975: 198-199) a *Maecenatianus*, a *huic seviratus absenti decretus est y a nec umquam philosophum audivit.*

quare tangomenas faciamus. vinum vita est. (34.7)

Y en el cap. 55, luego da sufrir un pequeño accidente, Trimalción hace consideraciones sobre lo imprevisto de la Fortuna y dice:

quare da nobis vina Falerna, puer. (55.3)

En el cap. 54 un impulso erótico de Trimalción (besa a un *puer non inspeciosus*) motiva el enfurecimiento de Fortunata, lo que da paso a un largo monólogo del protagonista (74.13-77.6) en el que se desenmascara y revela sin ambages la verdad sobre su vida. En su transcurso se apiñan las referencias al vínculo con su esposa –la esterilidad de la unión y el problema de la herencia-, a su bisexualidad –relaciones con su ex-amor y su ex-amorosa-, a la construcción de su riqueza, a las características de su casa, a su gusto por la astrología. El monólogo se cierra con una serie de refranes:

'credite mihi: assem habeas, assem valeas; habes, habebis. sic amicus vester, qui fuit rana, nunc est rex. interim, Stiche, profer vitalia, in quibus volo me efferi. profer et unguentum et ex illa amphora gustum, ex qua iubeo lavari ossa mea.'
(77.6-7)

Luego de reafirmar la importancia del dinero y de designarse a sí mismo como *rex*, es decir, como personaje que ocupa el puesto más alto de la estructura social, pasa abruptamente a pedir los elementos necesarios para las exequias. Se ha producido, pues, el mismo movimiento inconsciente anteriormente descrito, pero a la inversa: la imagen de completud (*rex*) desencadena la referencia a la muerte.

Después de comentar la excelente calidad de su mortaja, del bálsamo y del vino que se usará para lavar sus huesos, finge una invitación a sus *parentalia*¹⁸⁸. El narrador acota: *Ibat res ad summam nauseam*¹⁸⁹ (78.5). Trimalción, en la cumbre de su ebriedad, pide que ingrese una nueva orquesta. Así llegamos a la última imagen del protagonista, que refracta especularmente la de su ingreso al comedor (32.1)¹⁹⁰:

Fultus (...) cervicalibus multis extendit se supra torum extremum et 'fingite me' inquit 'mortuum esse. dicite aliquid belli'. (78.5)

¹⁸⁸ Fiestas de conmemoración de las almas de los antepasados, realizadas anualmente en el mes de febrero. V. Cumont (1959: 63 y 71).

¹⁸⁹ La náusea, correlativa a la saturación, aparece también en 64.6: *puer autem lippus, sordidissimis dentibus, catellam nigram atque indecenter pinguem prasina involvebat fascia panemque semesum ponebat supra torum [atque] ac nausea recusantem saginabat.*

¹⁹⁰ *in his eramus lautitiis, cum ipse Trimalchio ad symphoniam allatus est positusque inter cervicalia munitissima expressit imprudentibus risum.*

A lo largo del análisis se ha comprobado que toda referencia a la muerte está seguida por imágenes o acciones que aportan la sensación —aparente— de completud: comida, bebida, erotismo, ostentación de dinero. En cada ocasión la ilusión de completud se vuelve efímera, ya que, una vez concretado el deseo, reaparece la sensación de vacío. Como dice Arrowsmith¹⁹¹: “By eating he proposes to forget death, to ‘seize the day’ and to live; he passionately desires life, but with every mouthful he takes, he tastes death.” Se construye así una cadena sin fin de deseos; en cada eslabón el deseo se encuentra con su opuesto: la comida, con la constipación o el vómito; la bebida, con la ebriedad; el deseo erótico, con la impotencia (Encolpio).

Sin inmiscuirme en una crítica literaria de fundamentación psicoanalítica, considero que este movimiento de imágenes que van de lo lleno a lo vacío y viceversa puede estar relacionado con un movimiento pulsional que Kristeva presenta así: “la repetición incansable de una pulsión que, propulsada por una pérdida inicial, no cesa de errar insatisfecha, engañada, desvirtuada, antes de encontrar su único objeto estable, la muerte.”¹⁹² El mismo Freud¹⁹³ ya había explicado la relación entre el erotismo anal y el interés por el dinero, vinculando además esos rasgos con otros propios de la neurosis obsesiva: la pertinacia y el gusto por los detalles, características que también posee Trimalción¹⁹⁴.

Debe de estar relacionado con el movimiento pulsional descrito y con las peculiares condiciones psicológicas de Trimalción un elemento clave de la *Cena*, que la diferencia netamente del resto del *Sat.*: la ausencia de espacios vacíos y de silencio. Dice Callebat al respecto: “Cet envahissement du décor et des choses est particulièrement sensible dans la *Cena* où les objets introduits conditionnent fréquemment l’action, provoquent et justifient les prises de parole, constituant même le support existentiel de Trimalcion.”¹⁹⁵ La lente del narrador focaliza desde el comienzo y de manera persistente múltiples objetos, personajes de todo tipo en actividades incesantes, melodías, cantos, incidentes variados, platos de comida travestidos, risas, escenas teatrales, voces —diálogos, monólogos, declamaciones, relatos, juegos de palabras—, una suma de elementos heterogéneos, que se constituye a través de la polaridad lleno/vacío en el reverso del tema de la muerte. De modo que esa saturación del

¹⁹¹ (1966: 308).

¹⁹² (1988: 35).

¹⁹³ (1979 a, b y c).

¹⁹⁴ En 75.5 Trimalción dice: *nosti me: quod semel destinavi, clavo tabulari fixum est.* Con respecto a los detalles, hay que tener en cuenta los minuciosos pormenores en la presentación de los platos de comida.

¹⁹⁵ (1974: 296). V. además 297-302.

espacio narrativo propia de la *Cena* podría explicarse como la contrapartida, como la otra cara de la muerte.

3.3. LA AMBIVALENCIA DEL LENGUAJE: LOS JUEGOS DE PALABRAS Y LOS 'JUEGOS MITOLÓGICOS'

Se ha observado anteriormente¹⁹⁶ que la *Cena* a partir de 39.3. se transforma en un *ἀγών σοφίας* o *ἐπίδειξις σοφίας*, elemento convencional de todos los simposios literarios de la Antigüedad clásica¹⁹⁷. Pero este *ἀγών* es *sui generis*; para analizarlo hay que considerar la peculiar situación del dueño de casa y de sus invitados. Ciaffi¹⁹⁸ ha estudiado con gran sutileza las reacciones que provocan en Trimalción y sus colibertos los *scholastici* que ha traído consigo a la cena el rétor Agamenón: afirma que el interés de Trimalción -por lo menos hasta la llegada de Habinas (65.3)- gravita en torno de los *scholastici*; todos sus gestos, actos y palabras están condicionados por la presencia de éstos, quienes lo humillan con su silencio y su desprecio. Trimalción sabe que estos *scholastici* son su límite y su ideal y desea tanto vencerlos como igualarse a ellos; a diferencia de otros libertos, como Equión, Hermerote y Nicerote, que expresan de diversas maneras la tensión existente entre ambos grupos sociales, Trimalción no descubre explícitamente su complejo de inferioridad, que compensa mediante constantes exhibiciones culturales.

Trimalción intenta cruzar esa línea divisoria entre *scholastici* y libertos trazada por la pertenencia o no al mundo de la cultura y se siente superior a aquellos sólo en algunos instantes: cuando los desconcierta mediante juegos de palabras que llevan al sinsentido, cuando los sume en el estupor al tergiversar los relatos mitológicos canónicos o cuando mediante disfraces, artificios u otras formas del engaño logra sorprenderlos y manejarlos a su arbitrio.

A partir de esta hipótesis se analizarán primero **los juegos de palabras**. La crítica petroniana no les ha concedido atención especial ni los ha estudiado sistemáticamente.

¹⁹⁶ V. *supra* pp. 82-83..

¹⁹⁷ Sandy (1970: 472).

¹⁹⁸ Ciaffi (1955: 43-50).

Sullivan, al comentar los juegos de palabras insertos en el *Sat.* establece una diferenciación entre los que aparecen en la *Cena* y los que están fuera de ella¹⁹⁹. A los dichos por Trimalción los considera “childishly naïve or ponderously artificial”²⁰⁰ y considera que satirizan las deficiencias de ingenio del viejo liberto. Panayotakis, al referirse a un juego de palabras que aparece en 36.7, dice²⁰¹: “...this wordplay (...) shows Trimalchio’s fondness for jests of any kind and belongs clearly in the tradition of the puns of Roman popular theatre.” Y observa que Cicerón (*De Orat.* 2.259) menciona, en conexión con los mimos, juegos que conciernen a palabras tomadas en sentido literal y no metafóricamente.

La mayor parte de los que utiliza Trimalción se basan en la homonimia o equívocidad, fenómeno caracterizado por la Retórica y vinculado con la *obscuritas* y la *ambiguitas*²⁰². Por lo tanto es conveniente relacionarlos con la ambivalencia, elemento clave del *Sat.* y de la personalidad del viejo liberto, y además determinar en qué medida esos juegos de palabras son pronunciados por Trimalción como palabras-trampa para su auditorio.

Transcribiremos y analizaremos esos **juegos de palabras** según su orden de aparición.

1...*'suadeo' inquit Trimalchio 'cenemus; hoc est ius cenae'*. (35.7)

Está trazado sobre la doble significación de *ius*: ‘ley’, ‘salsa’²⁰³. La expresión *hoc est ius cenae* puede aludir a las normas que reglaban la progresión del banquete y así debe de haber sido entendida por los asistentes. Pero en 36.3 el narrador dice:

notavimus etiam circa angulos repositorii Marsyas quattuor, ex quorum utriculis garum piperatum currebat super pisces, qui quasi in euripo natabant.

Aparece aquí el *garum*, la salsa a la que seguramente también aludió Trimalción en *hoc est ius cenae*²⁰⁴. Ni el narrador ni ninguno de los invitados manifiesta haber captado este juego de palabras.

2. *non minus et Trimalchio eiusmodi methodio laetus 'Carpe' inquit. processit statim scissor et ad symphoniam gesticulatus ita laceravit obsonium, ut putares essedarium hydraule cantante pugnare. ingerebat nihilo minus Trimalchio lentissima voce: 'Carpe, Carpe'*. (36.5-7)

¹⁹⁹ Sullivan (1968: 225-228).

²⁰⁰ *Ibid.*: 226.

²⁰¹ (1995: 72 y *adn.* 50).

²⁰² Cf. Lausberg (1975: §§ 132, 142, 143 y 145-152).

²⁰³ Cf. Ernout-Meillet (1959: s.v.).

²⁰⁴ Avery (1960: 115-118) comenta minuciosamente este juego de palabras y hace una defensa impecable de la *lectio ius*.

Trimalción juega aquí con la homonimia de *Carpe* (vocativo del nombre *Carpus*) y *carpe* (imperativo de *carpere*)²⁰⁵. La repetición insistente de esta palabra lleva a Encolpio a sospechar que se trate de alguna *urbanitas* y por fin le pregunta a su compañero de mesa, el liberto Hermerote, quien le explica: '*vides*' inquit '*illum qui obsonium carpit: Carpus vocatur. itaque quotienscumque dicit 'Carpe', eodem verbo et vocat et imperat*'. (36.8)²⁰⁶. Se suma, pues, otro elemento paradójico: es un liberto, un hombre de bajo nivel cultural, quien explica al narrador el sentido del "calembour". Trimalción ha sorprendido al *scholasticus*, que aparece en un lugar inferior con respecto a los libertos.

3. *ad quem sonum conversus Trimalchio 'Dionyse' inquit 'liber esto'. puer detraxit pilleum apro capitique suo imposuit. tum Trimalchio rursus adiecit: 'non negabitis me' inquit 'habere Liberum patrem'*. (41.7-8)

Trimalción juega con la homonimia de *liber* (nominativo del adjetivo que significa 'libre') y *Liber* (nominativo del sustantivo *Liber*, nombre de un antiguo dios itálico que luego fue asociado a Dionisio). Aquí surgen varias posibilidades de significación, incongruentes entre sí. *Dionyse, liber esto* puede significar: a) "Dioniso, serás libre", donde "Dioniso" sería el nombre del esclavo y *liber* aludiría a su liberación, significado coherente con el gesto del esclavo de colocarse el *pilleus* sobre la cabeza; b) "Dioniso, serás *Liber*", donde el esclavo constituiría una representación del dios Dioniso, según la descripción que se ha hecho de él anteriormente²⁰⁷, y Trimalción le otorgaría al dios el nombre *Liber*.

Se le pueden adjudicar varios significados alternativos a '*non negabitis me... habere Liberum patrem*': c) "No negaréis que yo poseo al padre *Liber*", donde *pater* sería un título honorífico del dios²⁰⁸, significado congruente con b), pero no con a); d) "No negaréis que yo tengo como padre a *Liber*", afirmación que se contrapone a a) y puede resultar coherente con b); e) "No negaréis que yo tengo un padre de condición libre", aseveración quizá ligada al deseo de Trimalción, pero absolutamente incongruente con a) y con b). Y puede haber otros significados.

²⁰⁵ Fedeli (1981 b: 91-117) sugiere también la vinculación con la expresión *carpere diem*, que se corresponde con la inclinación del viejo liberto a filosofar sobre la fugacidad de la vida humana.

²⁰⁶ Tanto Perrochat (1952: 29) como Smith (1975: 79), a partir de un artículo de P. Grimal: "Note à Pétrone, *Satiricon*, 36 (*RPh* 1941, 19-20), se refieren a la posibilidad de que haya aquí una referencia a un esclavo favorito de Nerón de ese nombre.

²⁰⁷ ... *puer speciosus, vitibus hederisque redimitus, modo Bromium, interdum Lyaeum Euhiumque confessus, calathisco uvas circumtulit et poemata domini sui acutissima voce traduxit*. (41.6)

Al ofrecer diversas posibilidades de significación y acercarse a la incongruencia, Trimalción pone en evidencia la ambigüedad del lenguaje. Podría concluirse que éste constituye otro triunfo del viejo liberto frente a su auditorio, el cual -ahora sí- ha captado el juego²⁰⁹; le demuestra que mediante el empleo de la homonimia puede distorsionar las posibilidades significativas del lenguaje, y que éste -campo de competencia de los rétores y *scholastici*- presenta hondas deficiencias, ya que puede llegar al sinsentido.

4. *quam cum Agamemnon propius consideraret, ait Trimalchio: 'solus sum qui vera Corinthea habeam.' expectabam, ut pro reliqua insolentia diceret sibi vasa Corintho affferri. sed ille melius: 'et forsitan' inquit 'quaeris, quare solus Corinthea vera possideam: quia scilicet aerarius, a quo emo, Corinthus vocatur. quid est autem Corintheum, nisi quis Corinthum habet? (50.2-4)*

Este juego de palabras es muy interesante, ya que aquí Trimalción propone un nuevo significado para la palabra *Corinthus*: no 'originario de Corinto', sino 'comprado al bronceista Corinto'²¹⁰. Y además presenta una forma de hipercorrección: *Corintheus* en lugar de la forma normal *Corinthus*²¹¹.

El texto está constituido por una serie de afirmaciones equívocas, dispuestas en un "crescendo", que nos llevan de nuevo al ámbito del sinsentido. El narrador acota: *sed ille melius...*: la palabra de Trimalción sobrepasa su expectativa; Encolpio subraya, irónicamente, la habilidad del viejo liberto para atrapar o engañar a sus interlocutores mediante el absurdo.

5. En 56. 8-10 se presentan a los invitados en pequeñas tarjetas (*pittacia*) los nombres de los regalos que luego los invitados se llevarán a su casa, y los regalos mismos (*apophoreta*). Como era costumbre²¹², se producen juegos de palabras entre los títulos y los regalos, y además se establece un fuerte contraste entre el regalo y la expectativa que su nombre ha despertado²¹³. El estupor del auditorio se traduce en risa: *diu risimus* -acota Encolpio (56.10)-.

²⁰⁸ V. Perrochat (1952: 47) y Segebade-Lommatzsch (1962: s.v. *pater*, II a).

²⁰⁹ Encolpio acota irónicamente: *laudavimus dictum [Trimalchionis]...* (41.8).

²¹⁰ Otro de los personajes del *Sat.* determinados por su nombre, como Carpo y Dédalo.

²¹¹ V. Boyce (1991: 99).

²¹² V. Suet. *Aug.* 75: *Saturnalibus, et si quando alias libuisset, modo munera diuidebat, uestem et aurum et argentum, modo nummos omnis notae, etiam ueteres regios ac peregrinos, interdum nihil praeter cilicia et spongas et rutabula et forpices atque alia id genus titulis obscuris et ambiguís.*

²¹³ V. Smith (1975: 151).

Los juegos de palabras de la *Cena* entre *pittacia* y *apophoreta* han sido minuciosamente estudiados por Ullman²¹⁴, quien los vincula con los de los libros XIII y XIV de los *Epigramas* de Marcial, por Rankin²¹⁵ y por Mitchell²¹⁶, quien precisa las relaciones entre cada título y el regalo correspondiente. No obstante, es conveniente destacar que Trimalción, al formular juegos de palabras basados en relaciones caprichosas e inusuales entre significado y significante (por ej., *contumelia*= *contus cum malo*, *murena*= *murem cum rana alligatum*), deja en suspenso el sistema de la lengua, quiebra la relación entre los dos planos del signo lingüístico, establecida en términos de arbitrariedad y necesidad. De este modo se produce una nueva incursión en el ámbito del sinsentido. Rankin observa: "They represent a harmless irruption of the anti-world of the unconscious mind, the incongruous punning of dreams (...). Chaos emerges instead of the hoped-for contrasts."²¹⁷. Otra vez Trimalción maneja los hilos y atrapa a sus interlocutores mediante sus palabras, disparadas ahora hacia el absurdo.

No casualmente el liberto Hermerote, quien contrasta explícitamente su educación ligada a los negocios y su capacidad práctica de leer y escribir con la educación liberal de los *scholastici*²¹⁸, reafirma su supuesta superioridad frente a Gitón en el ámbito del discurso: luego de decirle: *iam scies patrem tuum mercedes perdidisse, quamvis et rhetoricam scis*. (58.8), le propone varias adivinanzas, que a éste le resultan incomprensibles (58. 7-9)²¹⁹.

6. *interposito deinde spatio cum secundas mensas Trimalchio iussisset afferi, sustulerunt servi omnes mensas et alias attulerunt scobemque croco et minio tinctam sparserunt et, quod numquam ante videram, ex lapide speculari pulverem tritum. statim Trimalchio 'poteram quidem' inquit 'hoc fer[i]culo esse contentus; secundas enim mensas habetis.* (68.1-2)

Está construido sobre la doble significación de *secundas mensas*: 'postre', 'mesas traídas en segundo lugar'. Trimalción ordena a sus esclavos que traigan el postre, pero éstos no lo comprenden así y entonces retiran las mesas y traen otras. Ni el narrador ni los otros asistentes parecen percibir el juego.

²¹⁴ (1941: 346-355).

²¹⁵ (1962: 134-142).

²¹⁶ (1975: 90-100).

²¹⁷ (1962: 137).

²¹⁸ Boyce (1991: 91).

²¹⁹ Smith (1975: 162) afirma sobre las adivinanzas: "...it seems as if each of the riddles has an obscene solution...and also a respectable solution."

Panayotakis²²⁰ acota que este tipo de juego de palabras, que implica la confusión entre el sentido literal y el metafórico, es habitual en la comedia plautina y da lugar a la producción de malentendidos, como en el *Sat*.

Analizaremos ahora los **relatos mitológicos** de Trimalción, de acuerdo con su orden de aparición. La crítica petroniana los ha interpretado unívocamente por como muestras de su bajo nivel cultural. Intentaremos demostrar que en realidad constituyen juegos de ingenio en la misma medida en que lo son los juegos de palabras analizados anteriormente, y que su objetivo es sorprender a los *scholastici*.

1. *haec aliaque cum effusissimis prosequeremur laudationibus, 'rogo' inquit 'Agamemnon mihi carissime, numquid duodecim aerumnas Herculis tenes, aut de Ulixé fabulam, quemadmodum illi Cyclops pollicem ꝑporicinoꝑ extorsit? solebam haec ego puer apud Homerum legere. nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: Σίβυλλα, τί θέλεις; respondebat illa: αποθανεῖν θέλω.'* (48.7-8)

Trimalción alude correctamente a los doce trabajos de Hércules y luego, transformándolo, a un episodio de la leyenda de Ulises, el enfrentamiento con el cíclope Polifemo: invierte el resultado de la contienda e incluye la torsión del pulgar de Ulises, elemento que no aparece en la versión odiseica, aunque sí en otra que debe de haber sido popular en el sur de Italia en la época de Petronio²²¹. Cierra el relato con la afirmación de que él solía leerlo así en Homero cuando era jovencito. Y añade una anécdota personal sobre la Sibila de Cumas que no tiene relación alguna con las referencias anteriores -salvo la cercanía geográfica-. Tanto la versión no canónica de la leyenda de Ulises como la referencia -injustificada- a la Sibila causan seguramente sorpresa en los interlocutores.

A Trimalción le interesa indicar su supuesta participación personal en el ámbito de la cultura: su lectura de Homero y el haber visto a la Sibila. El viejo liberto ha mostrado una actitud semejante en la parte anterior de este capítulo 48 (4-6): luego de sorprender a los *scholastici* con la utilización precisa y oportuna de palabras técnicas propias de la Retórica²²², anula de un plumazo a su adversario -Agamenón- y relativiza la actividad de los rétores; ésa es su participación en ese campo.

²²⁰ (1995: 99).

²²¹ Cf. Gilmore (1976: 51-52), quien remite al capítulo 1 de Page (1955).

²²² Cf. Campuzano (1984: 231-232).

2. *'et ne me putetis nesapium esse, valde bene scio, unde primum Corinthea nata sint. cum Ilium captum est, Hannibal, homo vafer et magnus stelio, omnes statuas aeneas et aureas et argenteas in unum rogam congescit et eas incendit; factae sunt in unum aera miscellanea. ita ex hac massa fabri sustulerunt et fecerunt catilla et paropsides <et> statuncula. sic Corinthea nata sunt, ex omnibus unum, nec hoc nec illud.'* (50. 5-6)

En opinión de Baldwin²²³, Trimalción se burla en este relato tanto de la moda de los bronces de Corinto como de la historia acerca de su formación. El viejo liberto incorpora una serie de errores y anacronismos; las acciones son supuestamente 'verdaderas', pero los personajes, los tiempos y las circunstancias geográficas están tergiversados. A los elementos erróneos: Troya, Aníbal, toma e incendio de Troya, les corresponden de modo correlativo: Corinto, L.Mummio, toma e incendio de Corinto.

De todas formas, ubicar en Troya la formación de los bronces de Corinto parece un error demasiado grueso -incluso en una persona de bajo nivel cultural como Trimalción- como para no ser deliberado. Por otra parte, la tergiversación del relato está urdida de modo coherente: están confundidos los sujetos y el lugar, no la acción central. De esta manera Trimalción, apelando al absurdo, al sinsentido, promueve el estupor de sus interlocutores.

También llama la atención la inclusión en un relato mitológico de palabras de carácter popular como *nesapium*, *vafer*, *stelium*, *catilla*, *statuncula*.²²⁴

3. *'habeo scyphos urnales plus minus . . . quemadmodum Cassandra occidit filios suos, et pueri mortui iacent sic ut vivere putes'*²²⁵. *habeo capidem quam reliquit patrono < meo> rex Minos, ubi Daedalus Niobam in equum Troianum includit.'* (52.1-2)

La primera equivocación de este relato es evidente: se ha sustituido a Medea por Casandra. Otra es la ubicación cronológica del rey Minos. Luego aparecen errores más complejos: nombres y acciones que aluden a varios mitos y que son incongruentes entre sí. Trimalción ha mezclado elementos de varias leyendas: a) Dédalo, el Minotauro y el laberinto; b) Dédalo, Pasífae y la vaca; c) Ulises, los soldados griegos y el caballo de Troya; d) Níobe. La mención de Níobe aparece totalmente fuera de lugar en este contexto, pero Aquiles en el

²²³ (1973: 46-47).

²²⁴ Cf. Perrochat (1952: 80) y Smith (1975: 134-135).

²²⁵ Cf. Elsner (1993: 45, *adn* 12), quien afirma que esta imagen es una *reductio ad absurdum* del naturalismo, y Conte (1996: 173 y 174), quien observa (p. 173): "...Petronius here is caricaturing a stereotype of contemporary art criticism, and in his usual fashion pushes to an extreme the implications of the artistic theory of mimesis, almost to the point of subverting it."

canto XXIV de la *Iliada* (v. 599 y ss.) presenta la imagen de Níobe rodeada de los cadáveres de sus hijos; de ahí el posible desplazamiento de esta figura.

Se mantiene así vigente la pregunta de si Trimalción muestra verdadero desconocimiento de la mitología o si, conociéndola, tergiversa algunos elementos con la intención de sorprender a sus oyentes al enfrentarlos con el desconcierto provocado por la permutación de personajes y escenas míticas.

4. *'Diomedes et Ganymedes duo fratres fuerunt. horum soror erat Helena. Agamemnon illam rapuit et Dianam cervam subiecit. ita nunc Homeros dicit quemadmodum inter se pugnent Troiani et Tarentini. vicit scilicet et Iphigeniam, filiam suam, Achilli dedit uxorem. ob eam rem Ajax insanit et statim argumentum explicabit.'* (59. 4-7)

Como observa Smith²²⁶, llama la atención que cada detalle del relato distorsione alguna parte identificable de la versión canónica de la guerra de Troya. Por otra parte, la narración de Trimalción guarda absoluta coherencia interna; para lograr la congruencia con la versión canónica el lector debe permutar los sujetos y los objetos y modificar la ubicación temporal de las últimas oraciones.

El texto, pues, parece demasiado elaborado como para ser fruto del desconocimiento; se lo ha tergiversado con sumo cuidado colocando el elemento erróneo en el lugar preciso. Además Trimalción demuestra que conoce detalles de los momentos previos a la guerra: el compromiso matrimonial de Aquiles con Ifigenia -aunque lo ubica mal temporalmente- y la sustitución de la joven por una cierva -aunque se equivoca de personaje-.

También hay que tener en cuenta que la guerra de Troya es el tema épico por excelencia de la época de Nerón²²⁷; de modo que quizá Trimalción se esté burlando de ese hecho. Mientras tanto, promueve el estupor de los invitados y logra una nueva incursión en el absurdo, en el sinsentido. El narrador emplea irónicamente el verbo *mirari* para referirse al estado de ánimo de los comensales: *'secutus est Ajax (...) ac (...) mirantibusque vitulum partitus est'* (59.7); *'nec diu mirari licuit tam elegantes strophas...'* (60.1).

Este relato desemboca en la aparición de un esclavo disfrazado de Áyax, quien, mientras 'actúa' su locura, corta la carne de un ternero y distribuye los trozos entre los invitados; de modo que el relato mítico de la guerra de Troya se banaliza: se lo utiliza para rodear de elementos culturales y escenificar la presentación de un plato de comida.

²²⁶ (1975: 165).

El análisis precedente nos permite allegar algunas conclusiones:

1. Sobre los juegos de palabras:

Constituyen ejercicios sobre la ambivalencia del lenguaje a partir de elementos de homonimia (*ius, carpe, liber, secundas mensas*), intento de otorgar un nuevo significado a una palabra (*Corintheus*), cuestionamiento del elemento clave de la lengua como sistema de signos: la relación entre significante y significado (*apophoreta*). En algunos casos en el discurso de Trimalción irrumpe la incongruencia, el sinsentido, la paradoja.

No se trata de triviales e inocentes juegos de palabras, por más que en ellos se evidencien las características lúdicas y burlonas del personaje. Lo que hace Trimalción es explorar el lenguaje, potenciar y a la vez relativizar sus posibilidades de significación, transgredir sus normas, observar sus deficiencias; en suma: ponerlo en tela de juicio, relativizarlo.

Interesa recordar algunas observaciones de J.J.Lecerle con respecto al sinsentido²²⁸: “Deriva del sinsentido una concepción implícita del lenguaje (...): el lenguaje es un instrumento de comunicación inadecuado, porque permite la ambigüedad y el juego de palabras; el sinsentido tiene una estrategia correctiva: poner a funcionar todas las posibilidades de fallos del lenguaje para denunciarlos, para remediarlos.

2. Sobre los ‘juegos mitológicos’:

Muestran una tergiversación de los elementos míticos no necesariamente vinculada con la ignorancia del personaje; de ahí el nombre de ‘juegos mitológicos’. El manejo distorsivo de los relatos míticos opera en el nivel de los referentes en el mismo sentido que los juegos de palabras en el nivel de la lengua: desarticula la relación entre los sintagmas sujetos y los sintagmas predicados, tal como lo ha hecho en el plano de la lengua en la relación entre significante y significado. Trimalción también experimenta en este campo construyendo relatos míticos que constituyen parodias de los tradicionales: de esta forma los relativiza, los cuestiona. Y además, los degrada o, en términos bajtinianos, los ‘profana’²²⁹, en la medida en que los vincula con episodios fútiles: su preferencia por la vajilla de vidrio (50.7), la caída del cáliz (52.4-6), la aparición del esclavo disfrazado de Áyax (59.7).

²²⁷ Neraudau (1985: 2032-2045, esp. 2032-2034).

²²⁸ Observaciones elaboradas por J.J.Lecerle en su tesis *Le Non-sense*. Cita tomada de Gadet-Pêcheux (1981: 215).

Como los juegos de palabras, la tergiversación de las narraciones míticas, que presenta una gradación intensiva creciente, logra sumir a los *scholastici* en el desconcierto, que se traduce en admiración y silencio: el escamoteo de la 'verdad' mitológica paraliza a los circunstantes.

Si se tiene en cuenta que tanto los juegos de palabras como los 'juegos mitológicos' operan sobre el campo de competencia de los *scholastici*, no cabe duda de que, en su insistencia por experimentar en ambos niveles, Trimalción se enfrenta a ellos, cuya atención atrapa, paradójicamente, en la medida en que ejecuta un manejo transgresor de la lengua y de la mitología, tema predilecto de la literatura.

Al relacionar este manejo transgresor que Trimalción evidencia en la *Cena* con el montaje paródico de todo el *Sat.*, se puede concluir que aquí también por medio del viejo liberto, Petronio parece estar cuestionando, replanteando el manejo de la lengua y, a la vez, postulando una nueva manera de escribir literatura.

4. CONCLUSIONES

Este episodio, el único que se conserva completo de todo el *Sat.*, presenta características diferenciales con respecto a los demás: hay poca actividad intertextual e inclusión de numerosos elementos de la realidad contemporánea. Esta inclusión se verifica de diversas maneras: para elaborar al protagonista de la *Cena*, Petronio se apodera de gestos, actitudes y conductas de algunos emperadores y de otros personajes del siglo I d. C. (Augusto, Mecenas, Claudio, Nerón especialmente, Calvisio Sabino, Turanio, Pacuvio), figuras que conoce directamente o a través de testimonios orales o escritos. Toma para sus personajes otros rasgos caracterológicos de los *Caracteres* de Teofrasto y, para la elaboración del *sermo vulgaris* que emplean los libertos, utiliza refranes y expresiones remanidas atestiguadas en obras literarias y en inscripciones. Importa destacar que en todos estos casos se trata de incluir elementos de la realidad, sin idealización alguna.

Esta característica, unida al hecho de que en la *Cena* se presenta un fenómeno social importante: el crecimiento del poder político y económico de los libertos ricos, cuyo universo Petronio plasma en la *Cena*, ha llevado a muchos críticos petronianos a considerar este episodio como una muestra del realismo de la Antigüedad¹. En la actualidad la noción de realismo es

¹ Entre otros, Averbach (1979[1942]: 32).

evanescente y resulta desaconsejable para referirse a la obra de Petronio², en especial si se tienen en cuenta, como dice Jones³, que "...in the *Satyrice* the 'real world' is deeply perplexing, not necessarily something that can be reached." En la *Cena* habría que hablar más bien de verosimilitud que de realismo⁴. Pero sin duda lo que produce este episodio es un efecto de realidad muy amplio que no se registra con la misma intensidad en otros pasajes del *Sat.*, por más que en toda la obra aparecen rasgos realistas que por lo general son anulados o neutralizados⁵. Este efecto de realidad se logra no sólo mediante la pluralidad de minuciosas descripciones de platos, de sucesos, de vestimentas, de pinturas, y apelando a una narración de hechos que pretende ser objetiva en gran parte de su transcurso, sino mediante un empleo peculiar del tiempo novelesco: es un relato de tipo isócrono⁶, que está compuesto casi en su totalidad de 'escenas', si bien en él hay 'pausas'⁷ descriptivas: el tiempo de la historia parece coincidir con el tiempo de la enunciación, a diferencia de lo que ocurre en el resto de la obra.

En este episodio Petronio parte de la tradición satírica latina, que ya desde Lucilio trata el tema del banquete en el que se ofrecen a los invitados manjares refinados y el dueño de casa hace ostentación sus conocimientos gastronómicos. El modelo de la *Cena* ha sido la Sátira 2.8 de Horacio: ambos textos comparten una serie de motivos comunes, que ponen en relieve las diferencias. En primer lugar, Petronio les da mayor relieve a las conversaciones entre los asistentes, parodiando así la literatura de los *συμπόσια*: desde 39.3 hasta el cap. 65 Trimalción no deja de ostentar su bagaje cultural mediante juegos de palabras, relatos mitológicos tergiversados, conocimientos de astrología y prácticas retóricas. En la *Cena* los platos de comida constituyen *performances* y muchos de ellos implican un engaño para los asistentes (tema central del *Sat.*: tensión entre apariencia y realidad). Los *scholastici* de la *Cena* huyen vencidos por los excesos del dueño de casa. En la *Cena* el enfrentamiento entre los grupos sociales de los libertos y de los *scholastici* es contundente y se expresa varias veces en los altercados entre uno y otro grupo, cada uno de los cuales ostenta bienes propios: el dinero, los primeros, la cultura, los segundos. De peculiar interés resulta el ingreso a la literatura del *sermo vulgaris* de los libertos en la *Cena*.

² Cf. Jones (1991) y Conte (1996: cap. 6).

³ (1991: 114).

⁴ *Ibid.*: 116.

⁵ Callebat (1998 [1994]): 73-75).

⁶ Conte (1996: 182-183).

⁷ Genette (1989: 155-160, 163-166

Sobre el debatido asunto de la vinculación de la *Cena* con la sátira, se concluye que allí “se retrouvent seules les données extérieures de la satire (effets de grossissement ou *caricatura*, effets de risible et de ridicule)”⁸, pero no su espíritu: no se manifiestan ni la agresividad ni el afán didáctico ni el propósito moralizante inherentes a la sátira⁹; la peculiar figura del narrador, con su ingenuidad y sus defectos, impide la actitud satírica pura y establece un sutil juego de ironía.

En la *Cena* el autor también ejercita la parodia. En primer lugar, parodia la Epístola 47 de Séneca, sobre la relación entre hombres libres y esclavos, en el cap. 71: le quita todo el sustento filosófico y aplica los consejos de Séneca al mero hecho de invitar a los esclavos a compartir la mesa, luego de haberlos maltratado en varias oportunidades.

Las citas de tres versos de la *Eneida* logran efectos paródicos y comicidad por la vinculación con sus respectivos contextos. Al final de la *Cena*, cuando los *scholastici* comprenden que no pueden salir de la casa de Trimalción, Petronio inicia un acercamiento paródico al Canto 6 de la *Eneida*: acerca ambos textos para contraponer ambos mundos y lograr la comicidad pertinente, y además consolida la imagen de la casa de Trimalción como un laberinto.

Quizá el texto que centra la actividad paródica en la *Cena* sea el *Symposion* de Platón. Todos los críticos coinciden en que la entrada de Habinas en la *Cena* (cap. 65) constituye la degradación de la de Alcibíades en el diálogo platónico. Algunos opinan que los cinco parlamentos de los libertos parodian los cinco discursos iniciales del *Symposion* sobre las teorías no filosóficas acerca del amor. De modo que probablemente la idea central que se presenta en la *Cena*, la equivalencia de sexo, comida y dinero -es decir, la exacta antítesis del *Symposion*-, se haya construido mediante la degradación del texto platónico.

Por otra parte, las diversas teorías sobre el narrador llegan a ciertas coincidencias esclarecedoras: se establece la existencia de tres entidades diferentes: autor, yo narrador y yo protagonista, dicotomía esta última propia de la literatura autobiográfica. La característica central del Encolpio protagonista es vivir y expresar sus sentimientos en los términos estereotipados propios de los géneros literarios elevados, mientras el autor lo coloca en situaciones melodramáticas propias de la novela griega y la literatura popular. El lector tiende a identificarse con el autor, no con el protagonista, de modo que experimenta un sentimiento de superioridad hacia Encolpio.

Al analizar el *Sat.* como una autobiografía ficcional advertimos que: a) hay una visión unitaria de la vida del protagonista; b) la relación entre el yo narrador y el yo protagonista es

⁸ Callebat (1998 [1994]: 71).

diferente en la *Cena* y en el resto de la obra: en la *Cena*, donde hay relativamente poca actividad intertextual, son más numerosas las alteraciones en la focalización y las 'intrusiones' del narrador, mientras que en el resto de la obra se produce lo contrario: hay una relación inversamente proporcional entre actividad intertextual e 'intrusiones' del narrador, elementos que procuran el distanciamiento del lector; c) en el juego dialéctico entre un texto articulado sobre la base de la intertextualidad por una parte y la realidad extratextual por la otra, la 'ilusión' autobiográfica, que implica un 'pacto referencial', se constituye en garante de la veracidad de esa realidad: opera, pues, como un contrapeso de la articulación intertextual de la novela.

En cuanto a los aspectos temáticos, la concepción del amor conyugal en el *Sat.* implica la inversión tanto de la relación amorosa de los protagonistas de las novelas eróticas griegas como de la imagen matrimonial que surge de la teorización estoica sobre el matrimonio. También cuestiona el modelo canónico del homoerotismo en la medida en que la posición activa, deseante y dominadora del *ἐραστής* la ocupan algunas mujeres que toman la iniciativa en el marco de una relación heterosexual.

Con respecto al tema de la muerte en la *Cena* se ha comprobado que toda referencia a ella está seguida por imágenes o acciones que aportan la sensación –aparente- de completud: comida, bebida, erotismo, ostentación de dinero. En cada ocasión la ilusión de completud se vuelve efímera, ya que, una vez concretado el deseo, reaparece la sensación de vacío y cada deseo se encuentra con su opuesto. De modo que la multiplicidad de elementos heterogéneos de la *Cena* y la ausencia de espacios vacíos y de silencio se constituye a través de la polaridad lleno/vacío en el reverso del tema de la muerte. Esa saturación del espacio narrativo propia de la *Cena* podría explicarse, pues, como la contrapartida, como la otra cara de la muerte.

El análisis de los juegos de palabras realizados por Trimalción en la *Cena*, que a veces incursionan en el sinsentido, relativizan las posibilidades de significación del lenguaje, transgreden sus normas, lo cuestionan. Trimalción también construye relatos míticos que son parodias de los tradicionales: de esta forma los relativiza y los cuestiona. En ambos tipos de juegos el viejo liberto se enfrenta a los *scholastici*, cuya atención atrapa, paradójicamente, en la medida en que ejecuta un manejo transgresor de la lengua y de la mitología, tema predilecto de la literatura.

⁹ Beck (1975: 282-283) y Conte (1996: 178).

CAPÍTULO 4

DESPUÉS DE LA CENA (CAPS. 79-99):

ENTRE LA POESÍA AMOROSA Y EL TEATRO

1. LOS HIPOTEXTOS BÁSICOS

El género que sustenta este episodio es el teatro, no por la existencia de ecos textuales de alguna comedia o tragedia o mimo determinado, sino por la estructuración de las acciones, especialmente en la primera y la tercera de las unidades narrativas que la componen.

Entre los hipotextos básicos se halla la poesía amorosa latina, especialmente en la versión catuliana, aunque también hay ecos de la poesía elegíaca. Otros provienen de la épica: del Canto 1 de la *Iliada*, en torno de la isotopía Aquiles/Encolpio, del Canto 2 de la *Eneida*, en la medida en que se representa el *furor* de Encolpio mediante ecos textuales del *furor* de Eneas en la última noche de Troya, y también del Canto 1 de la *Eneida* en lo que atañe a la *ἔκφρασις* de obras de arte.

Además, la sátira romana tiene ingerencia en el texto en el desarrollo de algunos motivos: la caracterización del poeta verboso e incontinente, la censura de las comidas exóticas y refinadas, la declinación moral de la sociedad romana, el ideal de pobreza y austeridad y la función misma del poeta satírico como censor de las costumbres de sus conciudadanos.

Logra especial relevancia la parodia de varios *topoi* estoicos de obras filosóficas de Séneca: *Epístulae Morales ad Lucilium*, *De Ira*, *De Constantia Sapientis*.

También se desarrollan motivos de la novela erótica griega: la *ἔκφρασις* de obras de arte, los intentos de suicidio, la muerte aparente. En el cuento del efebo de Pérgamo se invierte el *Symposion* de Platón. Hay alusiones explícitas al episodio del *Cíclope* en el Canto 9 de la *Odisea*.

2. PRIMERA UNIDAD NARRATIVA (CAPS. 79-82)

Al comienzo se desarrolla una escena especular con respecto a la de los caps. 9-11: el enfrentamiento de Ascylo y Encolpio por Gitón. Si bien éste fue aparentemente resuelto en el cap. 10 con la separación de los *scholastici*, estos han permanecido juntos en los episodios siguientes de la novela. El triángulo amoroso se resolverá en el cap. 80, pero su problemática se reiniciará en el cap. 83, con el ingreso a la trama de Eumolpo, candidato a ocupar el lugar vacío en el triángulo inicial.

Una vez que los *scholastici* logran escapar de la casa de Trimalción, emprenden el camino hacia su posada. En ese camino de regreso se desarrolla el tema del laberinto y la huida (*errantibus* -§ 1-, *errorem* -§ 4-, *errantibus* -§ 4), habitual en el *Sat.*¹ Aquí, como en la *Cena*, Gitón, el *prudens puer* (§ 4), funciona como Ariadna respecto de Teseo²: las marcas dejadas en pilastras y columnas indican el camino; pero hay diferencias básicas: esta Ariadna abandonará a Teseo-Encolpio por Dionisio-Ascylo, y además tanto las notas de ebriedad y agotamiento de los *scholastici* como la imposibilidad de entrar al *stabulum* – un *tabellarius* de Trimalción decide romper la puerta-, alejan a los *scholastici* de las imágenes heroicas evocadas. Ya desde el comienzo Petronio diseña este episodio aproximando a sus personajes a los de un mito heroico y alejándolos luego rápidamente en cuanto se establece en la mente del lector la vinculación intertextual: los efectos paródicos y la comicidad son indudables.

Por otra parte, Mignona³ sostiene que probablemente este regreso de los *scholastici* constituya una deformación de un motivo habitual en la poesía elegíaca: el enamorado, bajo la protección del Amor, se traslada inmune de noche, aunque corra riesgos (Propertio, 3.16.11-20, Tibulo, 1.2.25-34, Virgilio, *Eglogas* 10.64-69, Ovidio, *Amores*, 1.9.15-16). También afirma una posible vinculación con un motivo típico del mimo: el regreso de un banquete de un grupo de ebrios.

Después de una laguna aparece un breve poema en endecasílabos falecios (§ 79.8) en el que Encolpio se refiere al placer de su relación amorosa con Gitón durante esa noche. Si bien la crítica petroniana marca una relación de este texto con Propertio, 2.15 y con un poema de "Platón" de la *Anthologia Palatina* (5.28)⁴, se trata de una coincidencia en el tema, no en el desarrollo. Lo que llama la atención es que no aparecen, a diferencia de lo que ocurre en otros textos poéticos supuestamente recitados por Encolpio, giros grandilocuentes o vinculaciones hipertextuales con la épica o la tragedia. Por el contrario, este poema parece estar encuadrado en lo que algunos críticos consideran la poética 'explícita' de Petronio en 132.15.1-6⁵:

¹ Cf. *supra* pp. 51-52.

² Panayotakis (1995: 111). Añade: "Faithful to the mimic spirit, Petronius presents the story of Ariadne and Theseus in a subversive way."

³ (1996: 72-73).

⁴ Stubbe (1933: 170) y Connors (1998: 69).

⁵ V. *infra* pp. 267-270.

*qualis nox fuit illa, di deaque,
quam mollis torus. haesimus calentes
et transfudimus hinc et hinc labellis
errantes animas. valete, curae
mortales. ego sic perire coepi.
sine causa gratulor mihi. (79.8-9)*

Con respecto al último verso del poema: *ego sic perire coepi.*, considero que constituye un comentario del yo narrador, que se enlaza con *sine causa gratulor mihi.* (79.9): en ambas frases el yo narrador, desde el presente de la narración, se aparta de la referencia a la felicidad lograda, medita sobre el episodio y anticipa los sucesos posteriores; de modo que, a mi juicio, aquí *perire* equivale a 'sufrir'⁶.

En seguida se narra el incidente anticipado por las reflexiones anteriores de Encolpio: Ascylo, aprovechándose del profundo sueño de Encolpio, saca a Gitón de la cama de éste y se lo lleva a la suya:

*volutatusque liberius cum fratre non suo, sive non sentiente iniuriam sive
dissimulante, indormivit alienis amplexibus oblitus iuris humani. itaque ego ut
experrectus pertrectavi gaudio despoliatum torum . . . (79.9)*

Sin duda la expresión destacada es una anticipación del cuento del efebo de Pérgamo, que contará Eumolpo, en el cual se reitera el verbo *sentire* (*iniuriam*): *ut ille non sentiat* (85.6), seguido de *simulantem, si ille ... non senserit* (86.1 y 86.4). Parecería, pues, que se pone de relieve una característica compartida por Gitón y el efebo de Pérgamo: la hipocresía.

Precisamente esa hipocresía de Gitón guarda estrecha relación con las características de su estilo. George⁷ afirma que su estilo es absolutamente literario y artificioso, con empleo habitual de *sententiae*, figuras retóricas, cláusulas rítmicas - preferentemente la muy común *esse videatur*-, elementos patéticos, con incorporación de paralelos literarios para cada situación; en suma, un estilo declamatorio; y también se comporta como un declamador. George añade: "The spurious emotions and false drama demanded of the declaimer in the rhetorical schools have in him become indistinguishable from genuine emotions and real drama."⁸ El significado de su nombre, del griego *γείτων*, que significa 'vecino', 'semejante', también aporta una caracterización del personaje.

⁶ Adams (1982: 159) presenta este verso como ejemplo del empleo metafórico de *perire* para referirse al coito. Cf. Connors (1998: 69).

⁷ (1966: 336-358) se ocupa de vincular carácter y estilo de los personajes del *Sat.*

⁸ *Ibid.*: 341.

Como dice Schmeling⁹, "Giton is the most faithless of lovers and is truest to the male who is closest neighbor."

Después de una supuesta laguna, se narra la reacción de Encolpio ante el atropello:

. . . si qua est amantibus fides, ego dubitavi an utrumque traicerem gladio somnumque morti iungerem. tutius dein secutus consilium Gitona quidem verberibus excitavi, Ascylton autem truci intuens vultu 'quoniam' inquam 'fidem scelere violasti et communem amicitiam, res tuas ocius tolle et alium locum quem polluas quaere.'

(79.10-11)

La primera oración puede remitir a los vv. 188-192 del Canto I de la *Ilíada*: Aquiles, luego de escuchar a Agamenón, que le dice que se llevará a Briseida, γέρας de Aquiles¹⁰, está frente a dos alternativas: sacar la espada y matarlo o calmar su cólera. La actitud de Encolpio, como la de Aquiles, es la menos violenta.

*Ὡς φάτο Πηλείωνι δ' ἄχος γένετ', ἐν δέ οἱ ἦτορ
στήθεσσιν λαίοισι διάνδιχα μερμήριξεν,
ἦ δ' γε φάσγανον ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ
τοὺς μὲν ἀναστήσειεν, δ' δ' Ἀτρείδην ἐναρίζοι,
ἦε χόλον παύσειεν ἐρητύσειέ τε θυμόν.*

Así que este texto parte de una aproximación de Encolpio al airado Aquiles, que continuará en los próximos capítulos y tendrá una conclusión absolutamente antiheroica.

En seguida aparece un rasgo de especularidad, una 'coincidencia' que vincula esta unidad narrativa con la de los caps. 9-11: en 11.9 Ascylto había azotado a Encolpio (*sed [Ascyltos] lorum de pera solvit et me coepit non perfunctorie verberare...*); ahora es Encolpio quien despierta a Gitón con azotes.

Y la última oración del capítulo también retoma la especularidad con respecto a los caps. 9-11¹¹:

*non repugnavit ille, sed postquam optima fide partiti manubias sumus, 'age'
inquit 'nunc et puerum dividamus'.* (79.12)

La primera frase remite a una situación idéntica en 10.4, cuando el narrador dice que Ascylto no rechaza la separación (*non repugnavit ille...*). La segunda, al reparto de las cosas comunes entre los dos contrincantes, situación similar a la actual, en 10.4 (*itaque communes sarcinulas partiamur*). La tercera reitera la frase final de Ascylto a Encolpio en 11.4 (*'sic dividere cum fratre nolito.'*), en la que *dividere* parece tener un significado

⁹ (1969: 8).

¹⁰ Conviene observar que en 80.1 Ascylto le dice a Encolpio: *'non frueris' inquit 'hac praeda, super quam solus incumbis.'* *Praeda* es el equivalente latino de γέρας.

¹¹ Cf. Callebat (1974: 300-301).

sexual, especialmente en un contexto de homosexualidad; probablemente sea ese el significado que Encolpio le atribuye al verbo en esta oportunidad; por eso dice inmediatamente:

iocari putabam discedentem. (80.1)

Pero por las palabras de Ascylo en 80.1, dichas después de desenvainar la espada, parecería que el *scholasticus* no estaba pensando en un significado sexual para *dividere*: una nueva forma de ambigüedad en el texto.

Sobre este pasaje remitimos al análisis hecho por A. Barchiesi¹². El crítico italiano afirma que el modelo podría haber sido el juicio de Salomón (1° Reyes, 3, 16 y ss.)¹³, pero que resulta imposible probar la relación entre ambos textos; añade que recientemente se encontró un texto del siglo II a. C. donde se menciona un escrito de un rétor del siglo IV a. C., Filisco de Mileto, alumno de Isócrates, en el que hay un relato semejante al de Salomón: un pleito entre dos madres se soluciona proponiendo cortar al niño en dos partes. Justamente en torno del *double entendre* del verbo *dividere* en 79.12 observa Barchiesi: "And here begins the perversion of the model."¹⁴, concepto que aclara así: "This technique of undermining a famous text from within, by focusing on a possible sexual double meaning, is quite frequent in Homeric parodies. It is a feature common to *Priapea* and Sotadean parody and attested also elsewhere in Petronius."¹⁵

La pluralidad de analogías, más allá de que se justifica porque esta unidad narrativa es una continuación -y un replanteo- de la que abarca los caps. 9 a 11, debe de estar relacionada, como vimos en el cap. 2, con la configuración del mundo y del espacio afectivo como laberinto y su consecuencia: regresar, mientras se busca escapar de una situación oprimente, al mismo lugar o a la misma situación afectiva¹⁶. Conviene observar que en este caso los sujetos de la acción de azotar son Ascylo primero y Encolpio después, y los objetos también son diferentes: primero, Encolpio, después, Gitón. De este modo se produce un efecto iterativo y expansivo a la vez que obliga al lector a detenerse y a reflexionar retrospectivamente acerca de este mundo cerrado en el que se mueven los protagonistas, que no presenta posibilidad de salida alguna.

¹² (1999 [1986]: 124-141; especialmente pp. 129-130).

¹³ Prieto (2002: p.320-321, *adn.* 646).

¹⁴ Barchiesi (1999 [1986]: 130).

¹⁵ *Ibid.*: *adn.* 19.

¹⁶ *Cf. supra* p. 139, *adn.* 1.

Como se observó anteriormente, las palabras de Ascylo luego de desenvainar su espada permiten suponer un final sangriento para la situación:

*... 'non frueris' inquit 'hac praeda, super quam solus incumbis. partem meam
necesse est vel hoc gladio contemptus abscindam'.*
(80.1)

Conviene destacar que tanto *praeda* como *praemium* (80.8), aplicadas ambas a Gitón, significan originariamente 'botín tomado al enemigo'; luego se diferencian en cuanto a que *praemium* implica la parte del botín tomada al enemigo que se ofrece al dios que dio la victoria o al general vencedor, y de ahí significa 'recompensa legítima'¹⁷. Ambas recuperan el significado del griego *γέρας*, que es precisamente el nombre con el que Aquiles se refiere a Briseida en *Iliada* 1.356, cuando le cuenta a Thetis lo sucedido. De modo que el paralelo heroico de Gitón es la joven Briseida.

Por su parte, Encolpio se pone en posición de combate, y en seguida los acontecimientos se desvían hacia lo trágico:

*inter hanc miserorum dementia infelicissimus puer tangebatur utriusque genua
cum fletu petebaturque suppliciter ne Thebanum par humilis taberna spectaret
neve sanguine mutuo pollueremus familiaritatis clarissimae sacra. 'quod si
utique proclamabat 'facinore opus est, nudo ecce iugulum, convertite huc
manus, imprimite mucrones. ego mori debeo, qui amicitiae sacramentum
delevi'.*
(80.3-4)

Se observa en este pasaje un registro hiperbólico creciente: el léxico pasa de un nivel melodramático (*hanc miserorum dementia, infelicissimus puer*) a uno solemne (*sanguine...sacra*); la actitud de suplicante de Gitón se transforma en un discurso directo propio de una tragedia o de un poema épico, como se verá en seguida. Sólo la construcción antitética *Thebanum par // humilis taberna* da cuenta de la realidad circundante (la pelea entre Gitón y Ascylo) y de su contraposición con respecto a las vivencias literarias de Gitón, que los vincula con Eteocles y Polinices luchando en torno de Tebas.

Con respecto al parlamento de Gitón, son varios los hipotextos que pueden subyacer en él, los cuales tienen la misma estructura argumental: el hablante pide que dirijan sus armas contra él/ella y explica las causas de su culpabilidad:

*'me, me, adsum qui feci, in me conuertite ferrum,
o Rutuli! mea fraus omnis, nihil iste nec ausus
nec potuit; caelum hoc et conscia sidera testor;*

¹⁷ Ernout-Meillet (1959: s. vv.).

tantum infelicem nimium dilexit amicum.'

Verg. A. 9. 427-430

tum Sabinae mulieres (...) ausae se inter tela uolantia inferre, ex transuerso impetu facto dirimere infestas acies, dirimere iras, hinc patres, hinc uiros orantes, ne sanguine se nefando soceri generique respergerent, ne parricidio macularent partus suos, nepotum illi, hi liberum progeniem. 'si adfinitatis inter uos, si conubii piget, in nos uertite iras; nos causa belli, nos uolnerum ac caedium uiris ac parentibus sumus...'

Liv. 1.13. 1-3

[Iocasta:] In me arma et ignes uertite, in me omnis ruat unam iuuentus quaeque ab Inachio uenit animosa muro quaeque Thebana ferox descendit arce: ciuis atque hostis simul [hunc petite uentrem, qui dedit fratres uiro] haec membra passim spargite ac diuellite: ego utrumque peperit.....

Sen. Phoen. 443-449

En los tres casos los hablantes –Niso, las sabinas y Yocasta- se sienten responsables, respectivamente, de la muerte de Eurialo, de la guerra entre romanos y sabinos y del enfrentamiento entre Eteocles y Polinices por el trono de Tebas. Petronio puede haber tenido en cuenta los tres como hipotextos, pero sigue fundamentalmente a Livio, quien probablemente también haya sido influido por modelos trágicos o épicos. En este texto se encuentran dos proposiciones sustantivas encabezadas con *ne* y el sintagma *sanguine nefando* en la primera de ellas, que tiene como “pendant” en el *Sat. sanguine mutuo*; también hay dos proposiciones condicionales encabezadas por *si*, que Petronio condensa en una, y la forma *uertite*, que transforma en *convertite*. Probablemente el autor haya querido proyectar sobre la figura de Gitón las sombras de Niso, de Yocasta y de las mujeres sabinas, y quizá especialmente las de estas últimas; de este modo, se resaltaría la femineidad de Gitón, y además las figuras de los contrincantes reales se enriquecerían a partir de su acercamiento a Polinices y a Eteocles o a Rómulo y los primeros romanos y a Tito Tacio y los sabinos. El acercamiento implica un alejamiento radical, con su corolario de parodia y comicidad a partir de la contraposición entre ellos¹⁸.

Desechado el combate, Ascylo propone que Gitón decida con quién quiere quedarse y Encolpio, seguro de su relación con el jovencito, acepta. Inmediatamente, sin vacilar, Gitón elige a Ascylo. El tono melodramático de la narración asciende cuando se

¹⁸ Para el comentario de este pasaje v. Barchiesi (1999 [1986]: 129-130), La Penna (1994: 123-134) y Comte (1996: 78-81 y esp. *adn.* 10). No pude acceder al artículo de M. Labate: “Petronio, *Satyricon* 80-81”, *MD* 34 (1995), 165-175, quien observa la interferencia de paradigmas míticos como el de Tebas y el de los romanos y los sabinos en el único fragmento supérstite de *Sabinae* de Enio (370-371: *Cum spolia generis detraxeritis, quam, <patres>, / Inscriptionem dabitis?*

presenta el deseo de Encolpio de suicidarse y las imágenes finales del abandono: *in loco peregrino destituit abiectum*. (§ 8). Panayotakis¹⁹ acota que este pasaje evoca la estructura de un mimo de adulterio.

Siguen dos breves poemas en dísticos elegíacos (§ 9). El primero es una reflexión de Encolpio sobre la presencia o ausencia de los amigos en relación con los cambios de la Fortuna, que poco tiene que ver con la situación de Encolpio, ya que su abandono se produjo por la decisión de Gitón, no por un cambio de la Fortuna²⁰. Se trata de un lugar común en la literatura latina, que aparece, entre otros, en Cicerón *Amic.* 17.64, Ovidio *Tr.* 1.9.5-6 y *Pont.* 2.3.23-24, Séneca *Ep.* 3, 6, 9, 48 y 63.²¹ El segundo, cuya vinculación con el anterior y con el contexto es bastante discutida, desarrolla también un *topos* que puede provenir de la escuela socrática y que se desarrolla en la diatriba estoica y cínica: la vida como representación teatral, como un mimo²². Conte presenta un enfoque interesante acerca de la vinculación con el contexto: “The strong link that binds these verses to the narrative context lies in their capacity to interpret and comment on the text freed from the sublime travesty of the tragic model.”²³ Como este segundo poema trata de la divergencia entre ficción y realidad²⁴, podría implicar de parte de Encolpio cierta toma de conciencia de la diferenciación entre la *vera facies* y la *ad simulata*.

81

Encolpio se aleja del *deversorium* y alquila un *locum secretum et proximum littori*. Este cambio de escenario implica también un cambio en la actividad intertextual: ahora continúa la vinculación con el Canto 1 de la *Iliada*²⁵: Aquiles, dolido porque le llevaron a Briseida por orden de Agamenón, se dirige a la orilla del mar solo sin sus compañeros – para poder desahogarse y dejar de ser momentáneamente el guerrero invencible- y, llorando, le dirige sus lamentos a su madre:

.....αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς
δακρύσας ἑτάρων ἄφαρ ἔζετο νόσφι λιασθείς,
θῆν' ἔφ' ἄλως πολιτῆς, ὄρων ἐπ' ἀπείρονα πόντον·
πολλὰ δὲ μητρὶ φίλῃ ἠρήσατο χεῖρας ὀρεγνύς·
Hom. *Il.* 1. 248-351

¹⁹ (1995: 111-112).

²⁰ Walsh (1970: 93).

²¹ V. Prieto (2002: 321-322, *adn.* 650) y Otto (1890: 21-22, n° 93 s.v. *amicus*)

²² V. por ej. Sen. *Ep.* 24.13, 76.31, 80.7, 114.6.

²³ Conte (1996: 82 y *adn.* 11).

²⁴ Slater (1990: 14).

²⁵ Para la comprensión de este pasaje y de la mitomanía de Encolpio, v. Conte (1996: 1-12).

De manera semejante Encolpio también se aleja hacia un lugar cercano al mar, pero para no encontrarse con Menelao, el ayudante de Agamenón. Allí se encierra y da rienda suelta a su desesperación:

*ibi triduo inclusus redeunte in animum solitudine atque contemptu verberabam
aegrum planctibus pectus et inter tot altissimos gemitus frequenter etiam
proclamabam (81.2-3)*

Como se observa, la narración se inicia en un registro épico-trágico; inclusive la construcción *tot altissimos gemitus* podría ser un recuerdo de *Eneida*, 11.95, cuando Eneas se despide del cadáver de Pallas:

...substitit Aeneas gemituque haec addidit alto...

Existe una profunda diferencia entre el monólogo de Encolpio y el parlamento de Aquiles: mientras éste, luego de lamentarse por la pérdida de su *τιμή*, narra la expedición a Tebas y las acciones en torno de Criseida y Briseida y le pide ayuda a Thetis, Encolpio, luego de referirse al principio a muertes causadas por fenómenos naturales —quizá un tipo de muerte deseable para él, dentro del contexto melodramático que crea—, presenta una enumeración de acciones criminales supuestamente cumplidas, pronuncia una invectiva contra Ascylo y Encolpio y jura vengarse de ellos. Nuevamente, la aproximación de Encolpio a Aquiles se transforma en el máximo alejamiento: el primero es un enamorado víctima de una traición, el segundo, un caudillo menoscabado en su *τιμή*: el anti-héroe de la novela vs. el héroe de la épica.

Así inicia Encolpio su monólogo:

*'ergo me non ruina terra potuit haurire? non iratum etiam innocentibus mare?
effugi iudicium, harenae imposui, hospitem occidi, ut inter <tot> audaciae
nomina mendicus, exul, in deversorio Graecae urbis iacerem desertus?'*
(81.3)

El tono elevado de las primeras oraciones desciende a partir de *effugi*. La oración *effugi...desertus?* ha dado lugar a que varios críticos petronianos²⁶ consideraran que en las partes perdidas de la obra se narraban las acciones que dieron lugar a estas afirmaciones de Encolpio. Mulroy observa las dificultades ínsitas en esta teoría tradicional, defiende la posibilidad de interpretar la proposición encabezada con *ut* como una consecutiva ("a clause of result"²⁷) y la principal como una interrogación retórica que espera respuesta negativa. De esa manera Encolpio estaría negando haber cometido una mala acción que fuera pasible de un castigo como el que está sufriendo. Además de otros argumentos,

²⁶ Mulroy (1970: 254, *adn.* 1).

Mulroy se refiere a otros dos pasajes del *Sat.* en los que hay acusaciones semejantes hacia Encolpio que quedan anuladas por el contexto; el primero es 9.8-9: insultos de Ascylto al protagonista, de carácter naturalmente hiperbólico, y el segundo, 130.1-4: la carta de Encolpio a Circe, donde él mismo se acusa de matar a un hombre, pero, como se verá después²⁸, esto puede ser un eufemismo o una metáfora para referirse a su verdadero crimen hacia Circe: su impotencia.

Por otra parte, Encolpio ha modelado esa oración a partir de las expresiones de Eneas en el Canto 2 de la *Eneida*, primero, cuando ve a Helena²⁹, después, cuando su padre se niega a irse de la casa³⁰: las frases interrogativas que presentan las imágenes de la derrota enfrentadas a las de los enemigos victoriosos llevan al héroe y a Encolpio a la decisión de ejercer la venganza:

*'scilicet haec Spartam incolumis patriasque Mycenae
aspiciet, partoque ibit regina triumpho?
coniugiumque domumque patris natosque uidebit
Iliadum turba et Phrygiis comitata ministris?
occiderit ferro Priamus? Troia arserit igni?
Dardanium totiens sudarit sanguine litus?
non ita. namque etsi nullum memorabile nomen
feminea in poena est, habet haec uictoria laudem,
extinxisse nefas tamen et sumpsisse merentis
laudabor poenas, animumque explesse iuuabit
ultricis famam et cineres satiasset meorum.'
talia iactabam et furiata mente ferebar,]*

Verg. A. 2. 577-588

*'hoc erat, alma parens, quod me per tela, per ignis
eripis, ut mediis hostem in penetralibus utque
Ascanium patremque meum iuxtaque Creusam
alterum in alterius mactatos sanguine cernam?
arma, uiri, ferte arma; uocat lux ultima uictos.
reddite me Danais; sinite instaurata reuisam
proelia. numquam omnes hodie moriemur inulti.'*

Verg. A. 2. 664-670

En Petronio el módulo inicial de tres interrogaciones retóricas (§§ 2.3) se continúa en los §§ 4 (*et quis hanc mihi solitudinem imposuit?*) y 5 (*quid ille alter?*), pero ahora se trata de una invectiva contra Ascylto y Gitón, se dejan de lado los hipotextos épicos y se adopta otro: la *Segunda Filípica* de Cicerón, que ataca a Antonio así a causa de su vinculación con Curión –de naturaleza equívoca–:

²⁷ *Ibid.* : 255.

²⁸ *Cf. infra* p. 259 y *adn.* 76.

²⁹ Conte (1996: 8-9).

³⁰ Collignon (1892: 121).

Sumpsisti virilem, quam statim muliebrem togam reddidisti.
Cic. Phil. 2.44

Este juego de ambigüedad entre lo masculino y lo femenino se observa en el § 4, dedicado a Ascylo: ...*quem tamquam puellam conduxit etiam qui virum putavit.* y se acrecienta en el § 5, dedicado a Gitón:

'qui [tamquam] die togae virilis stolam sumpsit, qui ne vir esset a matre persuasus est, qui opus muliebri in ergastulo fecit, qui postquam conturbavit et libidinis suae solum vertit, reliquit veteris amicitiae nomen et, pro pudor, tamquam mulier secutuleia unius noctis tactu omnia vendidit.'
(81.5)

En esta estructura de proposiciones relativas, de miembros crecientes, en la que Petronio reelabora el hipotexto ciceroniano: *togae virilis – stolam*, se plantea una absoluta feminización del *puer*: *ne vir...esset- opus muliebri - tamquam mulier secutuleia*.

Y al final del parlamento, que está justamente enmarcado por la palabra *solitudo* (§§ 4 y 6), aparece el sintagma *veteris amicitiae nomen*, eco probable del v. 6 del poema 109 de Catulo: *aeternum hoc sanctae foedus amicitiae*. Es decir que se han desvanecido como hipotextos la épica y la invectiva ciceroniana para dar lugar a la poesía amorosa. En seguida aparece el motivo elegíaco del *exclusus amator*:

*iacent nunc amatores adligati noctibus totis, et forsitan mutuis libidini-
bus attriti derident solitudinem meam.* (81.6)

Pero al final, en el momento en que Encolpio asegura su decisión de vengarse, reaparece el recuerdo de la *Eneida*³¹:

*sed non impune. nam aut vir ego liberque non sum, aut noxio sanguine
parentabo iniuriae meae!* (81.6)

82

En este capítulo, en el que se produce el desenlace de esta unidad narrativa, la actividad intertextual se centra en el desarrollo del *furor* de Eneas en el Canto 2 de la *Eneida*³², unido aquí al motivo del duelo en la épica. En el transcurso de esta parodia, se incorporan constantemente elementos de anticlímax, que contraponen la situación real a la de la epopeya y proporcionan comicidad:

³¹ Cf. *supra* p. 147: *Eneida*, 2. 583 ('non ita.') y 2.670 ('numquam omnes hodie moriemur inulti.', frases negativas que logran desvanecer –en el plano del deseo– las imágenes del enemigo triunfante.

³² Cf. Conte (1996: 9-12) y Damiani (1999: 39-59).

*haec locutus gladio latus cingor, et ne infirmitas militiam perderet,
largioribus cibus excito vires.* (82.1)

En esta primera frase se unen dos elementos reiterados en la *Eneida*, el primero: *haec locutus*, es un sintagma empleado para introducir los discursos directos de los personajes o para indicar el pasaje del discurso a la acción³³; el segundo, *gladio latus cingor*, alude a un momento importante en los poemas épicos: antes del duelo, el héroe se prepara vistiendo las armas; pero aquí el conjunto de coraza, escudo, yelmo y lanza de los héroes épicos queda reducido a la espada. Cabe observar que Petronio sigue de cerca los vv. 671-672 del Canto 2 de la *Eneida*³⁴, cuando Eneas decide abandonar su casa y luchar:

*Hinc ferro accingor rursus clipeoque sinistram
insertabam aptans meque extra tecta ferebam.*

Los héroes, una vez preparados para la lucha, se dirigen al lugar indicado para el duelo. En cambio, Encolpio se dedica a alimentarse *largioribus cibus ne infirmitas militiam perderet*: tanto la acción de alimentarse como el comparativo y la observación de la proposición final quiebran el tono épico logrado con el comienzo de la oración y marcan la divergencia entre la *Eneida* y el *Satyricon*.

En seguida se recupera el tono épico, y aquí precisamente el del Canto 2 de la *Eneida*, donde el autor se ocupa de marcar de diversas maneras el *furor* del protagonista, que lo lleva repetidas veces a lanzarse a combatir³⁵; en el texto de Petronio hay una acumulación de palabras –resaltadas en el texto citado– que indican la belicosidad de Encolpio mientras se dirige por los pórticos de la ciudad buscando a Ascylto y Encolpio para matarlos. Pero este momento de clímax se quiebra de nuevo en el momento en que lo increpa un mero soldado, que le pregunta a Encolpio a qué legión o qué centuria pertenece³⁶:

*mox in publicum prosilio furentisque more omnes circumeo porticus. sed dum
attonito vultu efferatoque nihil aliud quam caedem et sanguinem cogito
frequentiusque manum ad capulum, quem devoveram, refero, notavit me miles,
sive ille planus fuit sive nocturnus grassator, et 'quid tu' inquit 'commilito, ex
qua legione es aut cuius centuria?'* (82.2-3)

³³ Damiani (1999: 55).

³⁴ Son los inmediatamente subsiguientes a los citados *supra*, p. 148.

³⁵ Ejemplos del Canto 2: '*arma amens capio; nec sat rationis in armis, sed glomerare manum bello et concurrere in arcem/ cum sociis ardent animi; furor iraque mentem/ praecipitat, pulchrumque mori succurrit in armis.*' (vv. 314-317); '*italia iactabam et furiata mente ferebar...*' (v. 588).]

³⁶ Quizá podría entenderse esta pregunta como una parodia de los vv. 376-377 del Canto 9 de la *Eneida*: '*state, uiri. quae causa uiae? quiue estis in armis?/ quoue tenetis iter?*', pregunta que dirige Volcente a Niso y Eurialo.

Como afirma Damiani³⁷, en la épica al encuentro de los contendientes lo sigue un intercambio de amenazas e insultos, pero aquí se trata simplemente de una pregunta de orden práctico que le dirige un soldado a otro. Encolpio le responde con una mentira y entonces el soldado le pregunta:

'age ergo' inquit ille 'in exercitu vestro phaecasiati milites ambulant?'
(82.3)

Al percibir este detalle en la indumentaria de Encolpio³⁸, el soldado, vencedor, le ordena deponer las armas y precaverse. De modo que ni siquiera hay una escaramuza entre ellos; no obstante, el vencedor hace uso de su derecho a despojar de sus armas al vencido:

*despoliatus ergo, immo praecisa ultione retro ad deversorium tendo
paulatimque temeritate laxata coepi grassatoris audaciae gratias agere*
(82.4)

En esta frase final, en la que se emplea el verbo *despoliare*, variante del verbo técnico usado en la épica *spoliare*, Encolpio vuelve a su realidad, deja de lado el deseo de venganza y agradece la audacia del supuesto soldado; es decir que su actitud está en las antípodas de la de un héroe épico: prefiere seguir viviendo, vencido –y ni siquiera por sus enemigos verdaderos-, a haberse enfrentado con sus contrincantes. Encolpio mismo se excluye del mundo épico.

No cabe duda de que Petronio ha construido cuidadosamente en esta unidad narrativa un clima épico: una invectiva contra los enemigos traicioneros, un héroe decidido a todo para vengarse, una escena de duelo; pero todos esos elementos tienen como único objetivo precipitar a Encolpio de ese mundo y mostrarlo, acentuando el anticlímax, como un anti-héroe.³⁹

Después de una probable laguna hay un grupo de dos dísticos elegíacos (§ 5) sobre la figura de Tántalo que los críticos petronianos consideran inadecuadamente incluidos en este pasaje. Di Simone⁴⁰, luego de un minucioso análisis de las relaciones entre estos versos petronianos, los vv. 50-52 de la elegía 7 del libro 3 de *Amores* de Ovidio (sobre un episodio de impotencia) y los vv. 1097 y ss. del libro 4 de *De rerum natura* de Lucrecio, considera que Tántalo, ya asociado con la avaricia –*cupiditas* no satisfecha-, se transforma en símbolo de la impotencia sexual –en tanto *libido* frustrada- y, en consecuencia, propone trasladar estos versos a 127.10, después de la primera *défaillance* de Encolpio.

³⁷ (1999: 40 y 58).

³⁸ Eran zapatos de cuero blanco, de origen griego, usados por las mujeres (Fortunata, en 67.4) y por sacerdotes.

³⁹ Acerca de la vinculación de esta unidad narrativa con la tradición caricaturesca y farsesca del mimo, v. Panayotakis (1995: 117).

Con respecto al § 6, se trata de un "Leitmotiv" del *Sat.*: la Fortuna y su *ratio* inescrutable, comentario adecuado al encuentro de Encolpio con el *miles*.

Pero, además, en esta unidad narrativa se traslucen elementos hipotextuales de Catulo y la poesía erótica latina. En efecto, Encolpio percibe y expresa su amor a Gitón en términos y conceptos semejantes a los que presentan Catulo y los elegíacos, y Gitón también. Son los siguientes: a) el concepto de *fides* como base de la relación amorosa, unido a la noción de *foedus amoris*⁴¹; b) la referencia al amor como *amicitia*; c) la vinculación del amor con lo sagrado; d) el referirse a la traición como *iniuria*; e) el tópico del *exclusus amator*; f) la soledad del enamorado.

Transcribimos, catalogados según los ítems indicados, fragmentos, del *Sat.* primero y de Catulo después, donde aparecen estos conceptos.

Petronio, *Sat.*:

- a) . . . *si qua est amantibus fides*... (79.10)
- a) b) [*Encolpius*]: '*quoniam*, *inquam*, *fidem scelere violaſti et communem amicitiam*...' (79.11)
- c) [*Giton*] *petebatque suppliciter ... neve sanguine mutuo pollueremus familiaritatis clarissimae sacra*. (80.3)
- b) c) [*Giton*.]: '*ego mori debeo, qui amicitiae sacramentum delevi*'. (80.4)
- e) [*Ascylos*]... *paulo ante carissimum sibi commilitonem fortunaeque etiam similitudine parem in loco peregrino destituit abiectum*. (80.8)
- f) '*et quis hanc mihi solitudinem imposuit?*' (81.4)
- b) '*[Giton]...reliquit veteris amicitiae nomen et, pro pudor, tamquam mulier secutuleia unius noctis tactu omnia vendidit*. (81.5)
- e) f) [*Encolpius*]: '*iacent nunc amatores adligati noctibus totis, et forsitan mutuis libidinibus attriti derident solitudinem meam*.' (81.6)
- d) '*nam aut vir ego liberque non sum, aut noxio sanguine parentabo iniuriae meae*'. (81.6)

Catulo:

- b) *eripuisti, eheu nostrae crudele venenum vitae, eheu nostrae pestis amicitiae!* (77.3-4)

⁴⁰ Remito al análisis realizado por Di Simone (1993: 87-108).

⁴¹ Fedeli (1993a: 150-151).

a) *nulla fides ullo fuit umquam in foedere tanta,
quanta in amore tuo ex parte reperta meast.* (87.3-4)

a) b) c) *di magni, facite ut vere promittere possit,
atque id sincere dicat et ex animo,
ut liceat nobis tota perducere vita
aeternum hoc sanctae foedus amicitiae.*
(109.3-6)

Además Encolpio, cuando se refiere a su relación nocturna con Gitón (79.8), lo hace en endecasílabos falecios, metro muy habitual en Catulo. Por otra parte, cuando decide poner fin al triángulo amoroso, emplea para con Ascylo una expresión que recuerda la fórmula empleada por un marido romano para decirle a su mujer que quería divorciarse: *res tuas habe*⁴².

'...res tuas ocius tolle et alium locum quem polluas quaere.'

(79.11)

En un primer momento y partiendo del hecho de que la poesía amorosa romana, a diferencia de la griega, implica en general una relación afectiva –real o ficticia– prevalentemente heterosexual⁴³, parecería que el empleo por parte de Petronio de una serie de lexemas y de tópicos propios de la poesía catuliana podría tener como objetivo que los personajes se apropiaran de ellos equiparando el amor homosexual y el heterosexual. Pero cuando se observa que no sólo Encolpio utiliza esa fraseología para referirse a su amor por Gitón, a quien parece amar verdaderamente, sino también para indicar su relación con Ascylo (79.11: *fidem violasti et communem amicitiam*) y que además la emplea Gitón (80.4: *amicitiae sacramentum delevi.*), se infiere que la finalidad de Petronio parece ser la de poner en evidencia la existencia de una fraseología y una cosmovisión estandarizadas para expresar el sentimiento de amor. La lengua de la poesía amorosa latina y la cosmovisión que esta comporta son puestas en evidencia y cuestionadas en la medida en que son aplicadas a situaciones y sentimientos diferentes de los que las habían originado.

⁴² Panayotakis (1995: 113, *adn.* 6).

⁴³ Fedeli (1993a: 145).

3. SEGUNDA UNIDAD NARRATIVA (CAPS. 83-90)

83

Este capítulo se inicia con una versión peculiar de un *topos* que proviene de Homero (la descripción del escudo de Aquiles), se desarrolla en la literatura helenística y aparece en algunas novelas griegas: la *ἐκφρασις* de obras de arte. En el comienzo de *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio (*Praem.*1-2) está la descripción del rapto de Europa por Zeus, y en el de *Dafnis y Cloe*,⁴⁴ de Longo (1.1.3-13), la de una historia de amor, y otras en 3.6-8 y 5.3⁴⁵. Davison observa que las novelas griegas “use descriptions of works of art to foreshadow events, emblemize character, above all to prefigure themes, primarily through mythological subjects.”⁴⁶

El empleo que hace Petronio de este recurso es bastante peculiar y divergente del tradicional: no emprende una descripción morosa de los cuadros, sino que describe sintéticamente aspectos parciales, precisamente aquellos estrechamente vinculados con la problemática de Encolpio; la subjetividad de este personaje desborda lo descriptivo, y la vinculación con los modelos míticos legitima el amor homosexual. Elsner presenta como peculiaridad de esta *ékphrasis* “a bathetic subjectivism in which the viewer sees only himself mirrored in the paintings he views.”⁴⁷ Y Conte añade: “...he uses the objective realism of the representations only to abandon himself to his subjectivism as a lover in torment.”⁴⁸

Encolpio entra a una pinacoteca, donde admira obras de diversos pintores, entre los cuales menciona a Zeuxis, Protógenes y Apeles⁴⁹ -el primero vivió entre los últimos años del siglo V y la primera mitad del IV, los otros en la segunda mitad del siglo IV a.C.-, muy valorados durante los primeros siglos del imperio⁵⁰. El criterio de excelencia artística formulado por Encolpio es la imitación perfecta de la naturaleza, criterio vigente en su época y compartido por Plinio⁵¹:

⁴⁴ Si bien estas dos novelas son posteriores al *Sayricon*, ellas pueden haber incorporado la descripción de una obra de arte como elemento habitual en el género.

⁴⁵ V. Létoublon (1993: 34-36).

⁴⁶ (1976: 329).

⁴⁷ (1993: 33).

⁴⁸ (1996: 184).

⁴⁹ Acerca de los juegos de palabras en torno de sus nombres, v. Elsner (1993: 32) y Walsh (1997: 183-184).

⁵⁰ Sullivan (1968: 160) y Elsner (1993: 31-31), quien presenta los testimonios de Plin. *Nat.* 35.61, 79 y 80 y Quint. *Inst.* 12.10.3-6.

⁵¹ *Nat.* 35.88.

*tanta enim subtilitate extremitates imaginum erant ad similitudinem praecisae,
ut crederes etiam animorum esse picturam.* (83.2)

Si bien es sabido que Protógenes se caracterizaba por la excesiva elaboración de sus obras y por su prolija terminación⁵², llama la atención que en 81.1 Petronio se refiera a sus bocetos diciendo que compiten con la verdad de la naturaleza, ya que por lo general no es ésa la característica de los esbozos:

*Protogenis rudimenta cum ipsius naturae veritate certantia non sine quodam
horrore tractavi.* (83.1)

Cabe preguntarse pues si las manifestaciones de Petronio no constituyen la proyección de su mirada irónica sobre el criterio de excelencia plástica de su época: el realismo mimético.

Encolpio presenta imágenes de tres cuadros, cada una de las cuales representa un momento de un mito que cuenta una historia de amor homosexual: el rapto de Ganimedes por Júpiter; Hylas, amante de Hércules, rechazando a la náyade que lo había raptado; Apolo condenando a sus manos, que habían matado, sin desearlo, a su amante Jacinto. De modo que Encolpio ha seleccionado entre los cuadros tres que, especularmente, reflejan su propia relación con Gitón. En seguida, en un monólogo Encolpio idealiza sendos aspectos de esos mitos para finalmente oponer su caso a los otros: presenta lo que esas imágenes producen en su ánimo⁵³:

*'Iuppiter in caelo suo non invenit quod eligeret, et peccaturus in terris nemini
tamen iniuriam fecit. Hylan Nympha praedata imperasset amori sui, si
venturum ad interdictum Herculem credidisset. Apollo pueri umbram revocavit
in florem, et omnes fabulae quoque habuerunt sine aemulo complexus. at ego
in societatem recepi hospitem Lycurgo crudeliorem.'* (83.4-5)

Con respecto a la trama intertextual, Conte⁵⁴, siguiendo a Zeitlin,⁵⁵ propone como hipotexto de este capítulo el Canto 1 de la *Eneida*: el texto petroniano y el virgiliano comparten un esquema narrativo estereotipado, que abarca las siguientes etapas: 1) un personaje mira representaciones plásticas; 2) esas imágenes le despiertan emociones y reflexiones; 3) entra otro personaje que dialoga con el primero. En la *Eneida*, Eneas ve una serie de imágenes de la guerra de Troya en las puertas del templo de Juno, que despiertan su emoción y su llanto y que describe (446-493); en seguida entra la reina Dido, que pronto dialogará con Ilioneo y luego con Eneas. Inclusive hay ecos verbales de la *Eneida* en el *Sat.*:

⁵² *OCD* (1968 [1949]): s.v.

⁵³ Idealiza tanto que dice que en las historias representadas no hubo un rival, pero se ha referido a la náyade que apartó a Hylas de Hércules.

⁵⁴ Conte (1996: 14-21).

⁵⁵ (1971b: 60).

..... *dum quae fortuna sit urbi
artificumque manus inter se operumque laborem
miratur, videt Iliacas ex ordine pugnans ...*

Verg. A. 454-456

in pinacothecam perveni vario genere tabularum mirabilem.

(Sat. 83.1)

'sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.'

Verg. A. 462

'ergo amor etiam deos tangit.'

Sat. 83.1

Mientras Encolpio se adjudica un rasgo del poeta elegíaco (*dum cum ventis litigo*⁵⁶), entra un personaje central: Eumolpo, del griego Εὖ μολπή, que significa 'buen canto'⁵⁷:

*ecce autem, ego dum cum ventis litigo, intravit pinacothecam senex canus,
exercitati vultus et qui videretur nescio quid magnum promittere, sed cultu non
proinde speciosus, ut facile appareret eum <ex> hac nota litteratorum esse,
quos odisse divites solent.*

(83.7)

Esta caracterización, de gran elaboración (*variatio*, miembros crecientes), despierta la expectativa del lector (*qui videretur nescio quid magnum promittere*), destaca el contraste entre el aspecto exterior, descuidado, y la nobleza de su fisionomía⁵⁸ y ubica socialmente al personaje como un "intelectuale emarginato"⁵⁹, replanteando la temática de la *Cena*. Dice Soverini que Eumolpo es "l'incarnazione di un tipo umano che trovava ampio riscontro nella società del tempo (e forse, sotto taluni punti di vista, nella figura stessa dell'imperatore o di qualche personaggio del suo *entourage*.)"⁶⁰

En los §§ 8-9 se inicia la autopresentación de Eumolpo: se define como *poeta...non humillimi spiritus*, adopta una posición crítica en la medida en que dice que ha recibido *coronas*, es decir, premios, pero que éstos son concedidos habitualmente a los *imperitos*;

⁵⁶ Recuerda la imagen de Propertio en 1.18, 1-4 y 19-30.

⁵⁷ Eumolpo es también el nombre de un personaje mítico. Algunas tradiciones le adjudican la institución de los misterios de Eleusis; otras, el ser padre o hijo del poeta Museo. Cf. Grimal (1963: s.v.), OCD (1968: s.v.) y Connors (1998: 62, *adn.* 34).

⁵⁸ Quizá los siguientes fragmentos de una tragedia perdida de Accio, *Télefo*, puedan haber sido un antecedente de esta caracterización: 613-617: Non. 136M. *que/m ego ubi aspexi, uirum memora/bilem/Intui uide/rer, ni uesti/tus taeter, ua/stitudo,/ Mae/stitudo prae/dicarent ho/minem esse* Non. 226M. *Nam e/tsi opertus squa/litate est lu/ctuque horrifica/bili* Non. 174M. *Profe/cto hauquaquam est o/rtus mediocri/ satu.* 619-620: *Macr. Sat. 6.1.57. . . nam si a me re/gnum Fortuna a/tque opes /Eri/pere quiuit, a/t uirtutem ne/c quiit.*

⁵⁹ Labate (1995: 153).

⁶⁰ Soverini (1985: 1742).

después explica la pobreza de su vestimenta: *Amor ingeni neminem umquam divitem fecit.* (83.9), de modo que Eumolpo parece incorporarse a una tradición satírica de crítica social y moral.

El capítulo se cierra con un poema en hexámetros –una breve sátira- con estructura de “Priamel” en el cual se presentan diversas ocupaciones de los hombres mediante las cuales ganan dinero: navegante, soldado, adulador, cortejador de mujeres casadas; por contraposición, los dos últimos versos presentan a la *facundia*, con andrajos cubiertos de escarcha, que llama a las *desertas artes*. Labate⁶¹ lo considera un proemio a la propia producción poética de Eumolpo, como la Oda 1.1. de Horacio.

84

Prosigue la autopresentación de Eumolpo, que ahora toma un cariz exclusivamente moral:

'non dubie ita est: si quis vitiorum omnium inimicus rectum iter vitae coepit insistere, primum propter morum differentiam odium habet; quis enim potest probare diversa? deinde qui solas exstruere divitias curant, nihil volunt inter homines melius credi quam quod ipsi tenent. insectantur itaque, quacumque ratione possunt, litterarum amatores, ut videantur illi quoque infra pecuniam positi' (84.1-3)

Eumolpo presenta todas las características de un poeta satírico: se presenta como *vitiorum omnium inimicus* y seguidor del *rectum iter vitae*, se muestra crítico de los que sólo buscan ganar dinero, quienes persiguen a los amantes de la literatura, los que se vuelven objetos de odio a causa de la diferencia de costumbres y de valores. Además incluye, como los poetas satíricos, breves oraciones interrogativas, supuestamente dichas por un interlocutor que objeta, a las que responde (83.9). Pronto se develará el contraste entre la pose que adopta el personaje y su conducta real; esa pose proviene de una serie de clichés de la tradición de la diatriba y de la sátira⁶².

Es muy probable que Petronio haya utilizado a la vez a este personaje para parodiar algunos pasajes de las *Epístolas* de Séneca. Un ejemplo es la Epístola 76.4, cuando Séneca cuenta que para ir a casa del filósofo Metronax, debe pasar al lado de un teatro, donde se discuten cosas sin importancia; pero –dice- en la escuela del filósofo hay poca gente, que no es valorada por la mayoría: una idea semejante a la expuesta por Eumolpo en 84.1-3:

⁶¹ (1995: 159).

⁶² V. Labate (1995: 156-162).

...at in illo loco in quo vir bonus quaeritur, in quo vir bonus discitur, paucissimi sedent, et hi plerisque videntur nihil boni negotii habere quod agant; inepti et inertes vocantur.

Otro ejemplo es la Epístola 17.5, cuando Séneca dice:

Si vis vacare animo, aut pauper sis oportet aut pauperi similis. Non potest studium salutare fieri sine frugalitatis cura; frugalitas autem paupertas voluntaria est.

Este concepto es semejante al que presenta Eumolpo en 84.4:

'nescio quo modo bonae mentis soror est paupertas'

85-87

Luego de una laguna, Eumolpo narra el cuento del efebo de Pérgamo, donde se mostrará la brecha existente entre los valores morales que dice defender y su conducta real —una vez más, el contraste entre apariencia y realidad— y se demostrará su capacidad para ser un excelente *fabulator*, a diferencia de *poeta*⁶³. En general, los poemas de Eumolpo forman parte de un repertorio de temas de moda y no poseen originalidad alguna, incluyendo los dos largos: *Troiae halosis* y *De bello civili*. En cambio, los dos cuentos narrados por Eumolpo —éste y el de la matrona de Efeso (§§ 111-112)— constituyen dos obras maestras de la narración⁶⁴, una combinación muy bien lograda de contenido procaz y sumo refinamiento y elaboración.

Por su contenido este cuento parece provenir de las *fabulae Milesiae*⁶⁵, aquellas historias escritas por Arístides de Mileto en el siglo II a. C., traducidas al latín por el historiador Cornelio Sisena en el siglo I a C., y muy divulgadas como material de lectura⁶⁶. Se sabe que eran cuentos eróticos, bastante licenciosos, muchas veces en torno de una situación de adulterio; se ignora si tenían un marco narrativo común. Rasgos típicos de las *fabulae Milesiae* son: a) que el narrador se presente como protagonista de la historia o como testigo visual o auditivo, con el objeto de conferir mayor veracidad a la narración ante una audiencia algo escéptica; b) final abrupto. Desde el punto de vista narratológico⁶⁷, el cuento del efebo de Pérgamo es una analepsis homodiegética.

⁶³ V. Beck (1979: 239-253).

⁶⁴ Remito al análisis léxico, estilístico y narratológico de Dimundo (1982-1983: 133-178), (1986: 83-94) y de Fedeli-Dimundo (1988:16-88; 140-149).

⁶⁵ Sobre las fábulas milesias v. Mendell (1917: 163-164), Haight (1936: 8), Perry (1967: 92-95, 362, *adn.* 7) y Walsh (1970: 10-17); como testimonios antiguos, v. Ov. *Tr.* 2. 413-414 y Apul. *Met.* 1.1.

⁶⁶ V. Plut. *Crass.* 32.

⁶⁷ Genette (1989).

Eumolpo narra este cuento a Encolpio con el objeto de entretenerlo y consolarlo por la pérdida de Gitón: al poner el acento en la hipocresía y la venalidad del *puer*, parece afirmar que todos los efebos son inconstantea y volubles como el del cuento⁶⁸. No se trata, pues, de una digresión narrativa ligada al mero entretenimiento, sino de un *exemplum*, como el de la matrona de Efeso, que también devela la hipocresía de esa mujer. Esto permite asegurar⁶⁹ que, por una parte, ambos tienen una función pedagógica, en el sentido de que, sin pedantería y con humor, imparten lecciones de costumbres poniendo en evidencia comportamientos poco edificantes; por otra, este cuento nos ilustra acerca de la hipocresía, la *libido* y la habilidad del propio Eumolpo: contribuye a la caracterización de este personaje, cuya figura empieza a perfilarse como un candidato a reconstituir el triángulo amoroso que antes integraban Ascylo, Gitón y Encolpio.

En el cuento la inversión de roles es absoluta: el seductor del comienzo (Eumolpo) se transforma en el seducido del final e impone sus reglas a la relación amorosa, con la paradoja de que vuelve, por agotamiento, a su rol originario de pedagogo, mientras que el seducido del inicio (el *puer*) deviene el seductor, que debe aceptar las reglas de juego, tal como él pretendió imponer las suyas al principio. El *puer* comparte con Eumolpo la hipocresía y una *distenta libido*, y constituye una figura paralela a la de Gitón⁷⁰.

Irónicamente, como en una "Ringkomposition"⁷¹, el narrador subraya la inversión de roles:

'quotiescumque enim in convivio de usu formosorum mentio facta est, tam vehementer excandui...' (85.2)

'tum ego totiens excitatus plane vehementer excandui et reddidi illi voces suas: "aut dormi, aut ego iam patri dicam"' (87.9)

Ambas expresiones marcan el punto de partida y el desenlace, y corresponden a dos situaciones opuestas: la primera, a la ira supuesta que ostenta Eumolpo ante los padres del *puer* cuando escucha hablar de relaciones homosexuales, la segunda, cuando se enoja por la reiterada petición de servicios sexuales de parte del *puer*. Dice Dimundo⁷²: "Alla fine della novella ricompare l'ordine originario e tutto riprende come prima, come se nulla fosse accaduto."

⁶⁸ Fedeli-Dimundo (1988: 24).

⁶⁹ Cf. Sommariva (1984: 31-32) y Fedeli-Dimundo (1988: 27).

⁷⁰ Conviene recordar 79.9: ... *Ascylltos, omnis iniuriae inventor, subduxit mihi nocte puerum et in lectum transtulit suum, volutatusque liberius cum fratre non suo, sive non sentiente iniuriam sive dissimulante, indormivit alienis amplexibus oblitus iuris humani.*

⁷¹ Dimundo (1982-1983: 174).

⁷² *Ibid.*: 174.

En este cuento Petronio desmitifica y degrada a los personajes de la tradición filosófica invirtiendo sus acciones y sus características. La unión sexual de los protagonistas se concreta repetidas veces, primero a cambio de regalos —el *puer* se comporta como una meretriz—, después por el placer en sí. Además la relación sexual queda limitada en el relato a lo físico y al placer consiguiente, sin ninguna otra consideración o problemática de tipo filosófico: no ha quedado nada de las diversas concepciones sobre el amor que aparecen en el *Symposion* ni de su lugar en la filosofía. Si al final Eumolpo se niega a otro contacto sexual, sólo lo hace por agotamiento, de modo que paradójicamente la amenaza de anunciarle al padre la situación existente entre ellos sólo es emitida en función de su cansancio, no de su deber como pedagogo del muchacho. Petronio ha vaciado a estos personajes de la tradición filosófica de sus valencias centrales, los ha transformado en sus dobles paródicos, con lo cual la distancia entre uno y otro mundo es irreconciliable. Lo mismo ocurre con los personajes de la otra *fabula Milesia* que narra Eumolpo en 111-112: son los dobles paródicos de los protagonistas del Canto 4 de la *Eneida*.

Hay un punto central de divergencia entre ambos textos: mientras en el diálogo platónico es Alcibiades quien toma la iniciativa en un acercamiento a Sócrates, en el *Sat.* no es el *puer* quien la toma en la primera parte del cuento; lo hará después, cuando Eumolpo recupere su rol de pedagogo⁷⁸. Quizá este cambio sea el producto de una adaptación a la concepción sobre el amor pederástico en Roma, diferente de la que existía en Grecia en el siglo V a. C.. Dimundo presenta como testimonios de esa concepción a autores anteriores y posteriores a Petronio⁷⁹: Horacio (*Sátiras*, 1.6.81), Quintiliano, 1.2.2-5 y Juvenal 10.295⁸⁰.

88

En este capítulo, ocupado por la respuesta de Eumolpo a Encolpio, quien le pregunta por la *causam desidiae praesentis* (88.1), se presenta una serie de lugares comunes sobre la decadencia de las artes plásticas y de la cultura en general, adjudicada al deseo de riqueza de los hombres.

En la primera parte del parlamento (§§ 2-5), cuando Eumolpo evoca los tiempos antiguos, muestra su ignorancia, ya que falta a la verdad en las referencias presentadas. El

⁷⁷ Cf. Marrou (1948: 55-67).

⁷⁸ Dimundo (1983: 264).

⁷⁹ *Ibid.*: 263.

⁸⁰ Sobre la homosexualidad en el mundo grecorromano, v. Veyne (1982: 51-64) y Foucault (1991: cap. 6).

atomista Demócrito no fue celebrado como botánico o como geólogo, ni el matemático y astrónomo Eudoxo sobresalió por sus observaciones personales ni el estoico Crisipo tomó eléboro para desembotar su ánimo⁸¹. Según Plinio⁸², tampoco Lysipo murió pobre, sino rico: esculpió mil quinientas estatuas, y la mayor debilidad de Mirón era no dar suficiente expresión a los sentimientos del alma⁸³. La falsedad de estas observaciones - quizá no perceptible para todos sus lectores contemporáneos- obliga a leer entre líneas la segunda parte de su parlamento, dedicada a su época.

En los §§ 6-10 Eumolpo reitera la crítica a la declinación moral de la sociedad romana⁸⁴ a causa de la sobrevaloración del dinero, cliché predilecto de la sátira⁸⁵, que había transitado a otros géneros⁸⁶, y que había aparecido en la *Cena* en boca de Ganymedes (44.17). Añade Eumolpo que esta declinación moral, producto de la *avaritia* y la *luxuria*, va acompañada de una crisis de involución en los aspectos culturales y artísticos. Como se observa, este parlamento está emparentado con la crítica de Encolpio a la educación y a la sociedad en los caps. 1-2 del *Sat.*⁸⁷ Y, como en aquel caso, la crítica petroniana ha ido variando el enfoque: primero el pasaje fue considerado la expresión genuina del pensamiento de Petronio, luego se pensó que está específicamente ligado a la configuración de Eumolpo.

Ahora bien, aunque hay múltiples textos de los que podría haber partido Petronio, se encuentran ecos de diversos textos de Séneca:

*quis umquam venit in templum et votum fecit, si ad eloquentiam pervenisset?
quis, si philosophiae fontem attigisset?* Sat. 88.7-8

*Ad sapientiam quis accedit? Quis dignam iudicat nisi quam in transitu
nouerit? Quis philosophum aut ullum liberale respicit studium, nisi cum ludi
intercalantur, cum aliquis pluuius interuenit dies quem perdere libet?*
Sen. Q.N. 7. 32.1

ac ne bonam quidem mentem aut bonam valetudinem petunt... Sat. 88.8

*Votorum tuorum veterum licet deis gratiam facias, alia de integro suscipe:
roga bonam mentem, bonam valetudinem animi, deinde tunc corporis.*
Sen. Ep. 10.4

⁸¹ V. OCD (1968: s. vv.), Walsh (1970: 96, adn. 2 y 1997: 184-185) y Slater (1990: 95, adn. 14).

⁸² Nat. 34.37 y 34.58.

⁸³ Cf. Walsh (1970: 96, adn. 3 y 1997: 185), Slater (1990: 95, adn. 15 y 16) y Elsner (1993: 39).

⁸⁴ Para una enumeración -no exhaustiva- de fuentes, v. Soverini (1985: 1743-1744, adns. 168 y 169).

⁸⁵ Como ejs.: Persio, 2.8-14, acerca del deseo de una herencia: '*mens bona, fama, fides*', *haec clare et ut audiat hospes; illa sibi introrsum et sub lingua murmurat: 'o si/ ebulliat patruus, praeclarum funus!' et 'o si/ sub rastro crepet argenti mihi seria dextro/ Hercule! pupillumue utinam, quem proximus heres/ inpello, expungam; nam et est scabiosus et acri/ bile tumet. Nerio iam tertia conditur uxor.'*

⁸⁶ Por ej., Sal. Cat. 10-13, Hor. Ars 330-332, Sen. Con. Proem. 7-8, Sen. Ep. 115.10-12.

Parecería, pues, que en este parlamento Petronio está parodiando a Séneca y a la vez tematizando una crítica a la literatura contemporánea. En efecto, el hecho de que en su primera mitad haya afirmaciones falaces, connota también como mentirosa la segunda. Y así como en el parlamento de Encolpio de los caps. 1-2 había contradicción entre los principios enunciados allí y su puesta en práctica, esa misma inconsecuencia parece existir aquí. Según mi opinión, se puede afirmar que al desarrollar este cliché, por una parte, se configura la caracterización de Eumolpo, a quien ya hemos visto como hipócrita por la oposición entre sus ideas morales (84.1) y su conducta (85-87), y por otra, se parodia a Séneca —como luego en el cap. 115— en la medida en que este autor desarrolla y reitera un cliché: así Petronio tematiza su crítica a la literatura contemporánea. Además en el transcurso de la novela la conducta de Eumolpo mostrará que él no es ajeno al criterio pecuniario de la sociedad en que vive.

89

En este capítulo Eumolpo improvisa una descripción en verso de un cuadro de la pinacoteca sobre la caída de Troya (*Troiae halosis*). Este texto presenta varios aspectos paradójicos: está planteado como una *ἔκφρασις*, pero se desarrolla como una narración en la que el descriptor está presente en los hechos narrados (v. 11: *credidimus*, v. 35: *respicimus*), hechos que implican movimientos que no pueden ser representados plásticamente; además el metro empleado por Petronio, el senario yámbico, coloca el poema en un contexto teatral⁸⁸.

Como dice Soverini⁸⁹, este poema se mueve entre dos polos: el virgiliano —hay numerosas semejanzas de argumento y de expresión con el Canto 2 de la *Eneida*— y el de Séneca —en la medida en que hay diversas coincidencias con el estilo de sus tragedias, especialmente *Agamemnon*—. La crítica petroniana presenta orientaciones divergentes con respecto a su interpretación: desde que imita a Virgilio hasta que parodia o reproduce miméticamente a diferentes autores y/o tendencias literarias de su época. En la actualidad prima la tendencia a considerarlo una parodia del estilo trágico de Séneca.

Sin tomar partido por alguna de las tendencias de la crítica, considero acertado el criterio de Labate⁹⁰, quien, partiendo de una nota de Arrowsmith en su traducción de Petronio, dice: "...i due poemi [*Troia halosis* y *Bellum Civile*] non sono né abbastanza

⁸⁷ Cf. Soverini (1985: 1744, *adn.* 173).

⁸⁸ Slater (1990: 96, *adn.* 19).

⁸⁹ (1985: 1760).

brutti da poterli qualificare come parodia, né abbastanza belli da essere presi come modelli di composizione superiore. (...) vengono sempre più spesso definiti poesia di medio livello.”⁹¹

90

En este capítulo se presenta la recepción del poema de la *Troiae halosis*: los paseantes le tiran piedras a Eumolpo mientras está recitando. El poeta y Encolpio huyen; el joven le pide a Eumolpo que cese de recitar versos y éste se refiere a experiencias anteriores de desagrado y agresión por parte de los oyentes.

Petronio inicia la caricatura de Eumolpo como poeta⁹², que continuará en el cap. 115, tomando elementos de la figura del poeta *vesanus* del final de la *Epistula ad Pisones* de Horacio: vv. 453-476, especialmente los siguientes:

nec satis adparet, cur versus factitet...

.....
 *certe furit ac velut ursus,*
obiectos caveae valuit si frangere clatros,
indoctum doctumque fugat recitator acerbus;
quem vero arripuit, tenet occiditque legendo,
non missura cutem nisi plena cruoris hirudo.

Hor. *Ars* 470-476

En la configuración de Eumolpo ha intervenido también la tradición satírico-menipea, que ya había forjado ese estereotipo⁹³, y la realidad misma, ya que la época de Nerón fue fértil en poetastros inoportunos en busca de oyentes, como Eumolpo.

4. TERCERA UNIDAD NARRATIVA (CAPS. 91-99)

En esta unidad resultan obvias la teatralidad y la influencia del mimo y de la comedia: tanto la multiplicidad de acciones, la constante entrada y salida de los personajes, la ‘doble escena’, el léxico, como el tema mismo del adulterio, muy frecuente en los mimos, remiten al mundo teatral.

⁹⁰ (1995: 163).

⁹¹ Para un análisis de la función y el significado de ambos poemas, v. Soverini (1985: 1763-1771) y la bibliografía allí indicada.

⁹² Sandy (1974: 344) marca la relación de Eumolpo con el teatro a partir de la obtención de *coronas* (83.8) y de sus propias referencias a su aparición en él (90.5; 92.6).

⁹³ Soverini (1985: 1750).

91

Se presenta una imagen de Gitón en los baños públicos (*linteis et strigilibus*); luego de una laguna se produce un encuentro inesperado: Gitón le pide perdón a Encolpio y le solicita castigo. Ambos abandonan a Eumolpo, que estaba recitando un poema en los baños⁹⁴, y se dirigen al *hospitium*. Gitón le explica que él había decidido irse con el más fuerte.

En la melodramática reconciliación reaparece nuevamente en boca de Encolpio el vocabulario de la poesía amorosa encontrado en los caps. 79-81: *vulnus- iniuria* (§ 6), *bona fide* (§ 7), *optima fide – amicitia* (§ 9). Interesa destacar esta frase: *postquam se amari sensit, supercilium altius sustulit . . .* (§ 7), una intervención del yo narrador, que reflexiona con prudencia sobre la conducta del jovencito; sin embargo, Labate⁹⁵ propone eliminar la supuesta laguna después de *sustulit*, incluir la frase dentro de las recriminaciones que el protagonista le hace al jovencito y considerar el pasaje de la primera a la tercera persona como un estilema del discurso ‘agresivo’ del primero, manifestación de su indignación.

92

A partir de aquí y hasta el final se sucederán hechos y acciones de naturaleza farsesca con entradas y salidas continuas de personajes, que resultan de la influencia directa de la comedia y del mimo.⁹⁶

Cuando Encolpio le abre la puerta a Eumolpo y éste ve y elogia a Gitón, el fantasma de los celos y la figura de Ascylo embargan al protagonista:

*non delectavit me tam curiosum principium timuique ne in contubernium
recepissem Ascyli parem.* (92.4)

Panayotakis⁹⁷ recuerda que el tema de los celos es central en el mimo 5 de Herodas, cuya protagonista comparte con Encolpio estas características: la envidia se vuelve ira (*Sat.*

⁹⁴ Es probable que aquí Petronio haya recordado unos versos de Horacio en los que aparece un poeta incontinente, personaje típico de la sátira: *...in medio qui/scripta foro recitent, sunt multi quique lavantes...*
Hor. S. 1.4.74-75-

⁹⁵ (1990: 183-184).

⁹⁶ Panayotakis (1995: 122).

⁹⁷ (1995: 123).

94.3, Herod. 5. 10 y ss.), la sensación de placer por los problemas del rival (*Sat.* 96.4, Herod. 5. 40-53).

Luego de elogiar nuevamente a Gitón, Eumolpo hace una breve narración de lo ocurrido en los baños públicos: un nuevo testimonio de las condiciones de Eumolpo como *fabulator*. Cuenta que él fue expulsado de allí porque estaba recitando versos y, mientras intentaba encontrarlo a Encolpio, vio a un joven, desnudo porque había perdido su vestimenta, llamando a Gitón y rodeado por un grupo de gente que lo admiraba. El motivo de la admiración es el siguiente:

*'habebat enim inguinum pondus tam grande, ut ipsum hominem laciniam
fascini crederes.'* (92.9)

El desenlace de esta narración es:

*'nescio quis enim, eques Romanus ut aiebant infamis, sua veste errantem
circumdedit ac domum abduxit, credo, ut tam magna fortuna solus uteretur.'*
(92.10)

Aquí se retoma un elemento aparecido en 8.2.4, cuando un honorable *pater familiae* lo lleva a Ascylo a un burdel: otra vez la divergencia entre apariencia y realidad. La sentencia final, que parece una imitación de las de Publilio Syro, conceptualiza el sentido del cuento: *'tanto magis expedit inguina quam ingenia fricare.'*⁹⁸ Se aclara en este momento el significado del nombre de Ascylo: del griego ἄσκυλος, que significa 'infatigable', 'inagotable', aquí en sentido sexual.

Encolpio se mantiene en silencio, como si no lo conociera a Ascylo⁹⁹.

93

Ante la cena servida Eumolpo, partiendo de una *sententia* vinculada en principio con la comida y aplicable también a las relaciones amorosas: *'vile est quod licet, et animus errore laetus iniurias diligit.'* (§ 1), recita un poema en endecasílabos falecios en el que critica el lujo excesivo en las comidas, crítica ya desarrollada por Trimalción en el cap. 55 en un poema que él atribuye a Publilio Syro, y que reaparecerá en el poema sobre la guerra civil (119.33-38). Este tema constituye un cliché que contrapone el elogio de la frugalidad a los refinamientos culinarios; aparece, entre otros, en Horacio, *Epodos*, 2.49-55, *Sátiras*, 2.2.21-28, 49-52 y 2.8, *passim*.

⁹⁸ Preston (1915: 264-265 y *adn.* 3) explica el fuerte elemento fálico de esta escena como una forma de bufonería, derivada de la tradición mímica del sur de Italia y de Roma.

Los cinco primeros versos oponen aves exóticas comestibles al ganso, del cual se dice: *...plebeium sapit.* (v. 5). Los siguientes oponen pescados atrapados en zonas lejanas, como el escaro, a un pez común como el *mulus*. Después vincula estos temas culinarios con los personales, que pueden ser aplicados a la situación del triángulo amoroso que ellos componen: *amica vincit/ uxorem.* (vv. 8-9). Termina el poema con una *sententia* que centra su sentido: *'quicquid quaeritur, optimum videtur.'* (v. 10).

Encolpio estalla con violencia cuando lo escucha a Eumolpo recitar de nuevo, le pide que tenga misericordia y que recuerde lo ocurrido en la pinacoteca y en los baños públicos. Gitón interviene de una manera directa y de acuerdo con su habitual infidelidad: recrimina a Encolpio por tratar de esa manera a una persona mayor y por haberse olvidado de su deber (*officium*). Tanto la aposición inicial (*mitissimus puer*) como el elogio final (*multaque...decebant*) pueden ser entendidas como manifestaciones irónicas del yo narrador:

*sic me loquentem obiurgavit Giton, mitissimus puer, et negavit recte facere,
quod seniori conviciarer simulque oblitus officii mensam, quam humanitate
posuissem, contumelia tollerem, multaque alia moderationis verecundiaeque
verba, quae formam eius egregie decebant* (92.4)

94

Eumolpo se dirige a Gitón con un parlamento laudatorio, en el cual se declara su enamorado:

*'o felicem' inquit 'matrem tuam, quae te talem peperit: macte virtute esto.
raram fecit mixturam cum sapientia forma. itaque ne putes te tot verba
perdidisse, amatorem invenisti. ego laudes tuas carminibus implebo. ego
paedagogus et custos etiam quo non iusseris sequar. nec iniuriam Encolpius
accipit, alium amat.'* (94.1-2)

Es interesante la combinación léxica y genérica que emprende aquí Petronio. En el comienzo hay un eco de Virgilio, probablemente elaborado a partir de los siguientes versos:

..... *'quae te tam laeta tulerunt
saecula? qui tanti talem genuere parentes?'*
Verg. A. 1.605-606
*'macte noua uirtute, puer, sic itur ad astra,
dis genite et geniture deos.'*
Verg. A. 9.641-642

⁹⁹ V. Conte (1996: 39, *adn.* 2) sobre la coincidencia entre el significado del nombre del personaje y el acontecimiento narrado.

En el primer texto hay una fórmula ponderativa que consiste en referirse al padre y/o a la madre del interlocutor/a, que engendraron a una persona de tal calidad¹⁰⁰; pertenece al parlamento de Eneas a Dido luego de presentarse y antes de prometerle agradecimiento eterno. La fórmula *macte esto*, que pertenece al lenguaje religioso, acompaña en la plegaria una ofrenda o sacrificio¹⁰¹; modificado por el instrumental *virtute*, se encuentra en textos épicos, trágicos (por ej. Pac. *trag.* 146) e historiográficos (por ej. Liv. 2.2.14, 7.36.5); en Virgilio Apolo se dirige con esta fórmula a Ascanio, que acaba de herir a Rémulo. Como se observa, esas fórmulas corresponden a los géneros elevados y están vinculadas con un agradecimiento o un elogio dependientes de una hazaña. Resulta obvio que la situación presentada en el *Sat.* dista mucho de las que se desarrollan en Virgilio o Livio.

La segunda frase de Eumolpo (*raram...forma*) coincide en tema con la última dicha por Encolpio en 92.4 (*multa...decebant*). Después Eumolpo se define con respecto a Gitón como *amator*, como *paedagogus et custos*; la frase *ego laudes tuas carminibus implebo* recuerda expresiones semejantes de los poetas elegíacos¹⁰².

Ante las palabras de Eumolpo, el narrador, poniendo el acento entre la analogía de acciones y sentimientos que lo enfrentaron con Ascylo, se refiere a su *ira* y su *saevitia*; y – equivocadamente– denomina *prudenti absentia* (§ 4) la salida de Gitón de la habitación. En su respuesta se acumulan los lexemas que vinculan la *ira* con un estado de locura, como si Petronio estuviera aludiendo al *De Ira* de Séneca:

...'*Eumolpe*' inquam 'iam malo vel carminibus loquaris quam eiusmodi tibi vota proponas. et ego **iracundus** sum et tu libidinosus: vide quam non conveniat his moribus. puta igitur me **furiosum** esse, cede **insaniae**, id est **ocius foras exi**'. (§5)

A partir de aquí se suceden rápidamente una serie de acciones, como en un mimo. Primero sale Eumolpo, deja encerrado con llave a Encolpio en la habitación y va en busca de Gitón¹⁰³. Entonces Encolpio decide poner fin a su vida ahorcándose; cuando está a punto de hacerlo, entra Gitón con Eumolpo y se lo impide. En su parlamento a Encolpio el jovencito le dice que él ya había hecho un intento de suicidio y lo invita a contemplar el suyo; entonces toma una navaja, se corta el cuello aparentemente y cae; Encolpio busca la

¹⁰⁰ Probablemente sea un desarrollo de Hom. *Od.*

6.154 *τρίς μάκαρες μὲν σοί γε πατήρ καὶ πότνια μήτηρ/τρίς μάκαρες δὲ κασίγνητοι...*

¹⁰¹ Ernout-Meillet (1959: s.v.).

¹⁰² Prop. 3.2.17-18: *fortunata, meo si qua es celebrata libello! carmina erunt formae tot monumenta tuae.*

¹⁰³ Schmeling (1971: "The *exclusus amator* motif in Petronius", en *Fons Perennis. Saggi critici di Filologia Classica raccolti in onore del Prof. Vittorio D'Agostino*. Torino; 333-357) propone la lectura de este pasaje como una parodia del tópico elegíaco del *exclusus amator*. Panayotakis (1995: 126) se inclina más bien a considerarlo en relación con el "mimic setting" de toda esta escena. Trae a colación la existencia de un *παρακλαυσίθυρον* mímico según Sandy (1974: 342) y escenas afines en la comedia *palliata*.

muerte con el mismo instrumento. Ninguno de los dos queda herido, ya que la navaja no tiene filo y era usada por los aprendices de barbero. El narrador se refiere a la *mimicam mortem* de Gitón (§ 15) y en 95.1 dice: *dum haec fabula inter amantes luditur...*-observación hecha por el yo narrador-: no cabe duda sobre la índole teatral de este pasaje.

En esta escena se desarrolla una rica trama intertextual. El intento inicial de Encolpio de ahorcarse (§ 8) es digno de una heroína trágica¹⁰⁴. La supuesta disponibilidad para provocarse la muerte que muestra Gitón parece vincularse también con la parodia de un *topos* estoico¹⁰⁵, que aparece con frecuencia en las obras de Séneca¹⁰⁶:

'erras' inquit Encolpi, si putas contingere posse ut ante moriaris. prior coepi; in Ascylii hospitio gladium quaesivi. ego si te non invenissem, periturus <per> praecipitia fui. et ut scias non longe esse quaerentibus mortem, specta invicem quod me spectare voluisti. (94.10-11)

En este parlamento, que Stagni relaciona concretamente con Sen. *Phoen.* 63-76¹⁰⁷ (parlamento de Antígona a Edipo), se destacan el supuesto intento prioritario de suicidio por parte del jovencito (*prior coepi...*), la variedad de los medios a utilizar (*gladium, praecipitia*), la teatralidad (*specta-spectare*).

Además Conte¹⁰⁸ aclara que el pasaje en el que Encolpio intenta matarse sobre el supuesto cadáver de Gitón (§ 13) tiene como modelo épico la muerte de Niso sobre el cadáver de Eurialo en el Canto 9 de la *Eneida*, vv. 444-445; y efectivamente en el *Sat.* se encuentran marcas que indican la evocación de la *Eneida*:

haec locutus mercenario Eumolpi novaculam rapit et semel iterumque cervice percussa ante pedes collabitur nostros. exclamo ego attonitus, secutusque labentem eodem ferramento ad mortem viam quaero. (94.12-13)

Haec locutus es una expresión frecuentísima en *Eneida* y *exclamo ego attonitus* es semejante a *Tum vero exterritus. . . / conclamat Nisus...* (Verg. A. 9.424-425). La explicación del narrador sobre por qué ninguno de los dos murió en sus intentos suicidas (§ 13) marca la distancia entre el epos y la novela y asegura la reminiscencia paródica.

Por otra parte hay que tener en cuenta que en las novelas griegas el intento de suicidio --fracasado-- como forma de preservar la lealtad amorosa o como solución a la muerte de la persona amada es un cliché¹⁰⁹ (Char. 1.5.2, 1.6.1-2, 3.3.1, 3.5.6, 5.10.6-10, 6.2.8-11 7.1.5-11; Xen. Eph. 2.7.1, 3.5-8, 5.8.8-9; Ach. Tat. 3.16.5-17.1, 7.6.3-4; Hel.

¹⁰⁴ Panayotakis (1995: 127).

¹⁰⁵ Stagni (1988: 319, *adn.* 8).

¹⁰⁶ *Ep.* 24.25, 70.12.19-21 y 28; *Oed.* 63-76, 140-181; *Phaedr.* 877-878.

¹⁰⁷ (1988: 320).

¹⁰⁸ (1996: 77-80).

intransigencia moral, que parece alejado de la realidad cotidiana y que debe mostrarse imperturbable ante los embates de la Fortuna, se yergue la de Eumolpo, amoral, pero que sabe adaptarse a todas las circunstancias, por complicadas que sean, y afrontarlas.

Esta aproximación a la figura de Eumolpo permite explicar la imagen del combate final en el *deversorium*, en la que se destaca la extensa descripción grotesca de los diversos contrincantes (*interim...Eumolpon*), opuesta a la breve referencia a la exitosa actuación de Eumolpo (*sed...vindicabat*), y también la reiteración del verbo *vindicare*, que había aparecido en el § 6:

interim coctores insulariique mulcant exclusum et alius veru extis stridentibus plenum in oculos eius intentat, alius furca de carnario rapta statum proeliantis componit. anus praecipue lippa, sordidissimo praecineta linteo, soleis ligneis imparibus imposita, canem ingentis magnitudinis catena trahit instigatque in Eumolpon. sed ille candelabro se ab omni periculo vindicabat. (95.8-9)

96

El comienzo del capítulo remite a la escena teatral -una 'doble escena' - en la medida en que se advierte a los lectores que el espectáculo de la lucha es visto a través de un agujero de la puerta. Conviene destacar la alegría de Encolpio por los golpes que recibe Eumolpo y su violencia -*durante adhuc iracundia* (96.3)-: le pega a Gitón a causa de su supuesta misericordia hacia el viejo poeta. En seguida aparece un *deus ex machina*: Bargates, el *procurator insulae*, intenta restablecer la paz. Este se dirige a Eumolpo así:

'o poetarum' inquit 'disertissime, tu eras? et non discedunt ocius nequissimi servi manusque continent a rixa?' (96.6)

Es imposible no captar aquí un eco del poema 49 de Catulo¹¹⁵, en el que se hace un sutil juego de ironía entre las figuras del orador Cicerón y del poeta Catulo. En el texto del *Sat.* el autor ha permutado el genitivo partitivo dependiente de *disertissime*: *poetarum* en lugar de *Romuli nepotum*; con lo cual podría pensarse que se le está atribuyendo a un poeta la cualidad propia de un *orator*; ésa sería la definición de Eumolpo como poeta sugerida por el *auctor absconditus*.

¹¹⁵ *Disertissime Romuli nepotum, /quot sunt quotque fuere, Marce Tulli,/ quotque post aliis erunt in annis,/ gratias tibi maximas Catullus/agit pessimus omnium poeta, /tanto pessimus omnium poeta,/ quanto tu optimus omnium patronus.*

la parodia del cliché tanto en el intento de suicidio de Encolpio como de Gitón, un personaje que había intentado aparentemente suicidarse en 80.3-4, que lo volverá a intentar en 108.10 y cuya característica central es la infidelidad.

95

Se trata de una escena de farsa. Entra el *deversitor* con parte de la cena que estaba encargada; al verlos a Encolpio y Gitón por el suelo, piensa que se quieren escapar sin pagar y los amenaza; en su frase final se advierte el cuidado de Petronio por reflejar el *sermo vulgaris*: introduce la forma *faxo*¹¹⁰, un futuro arcaico con valor resultativo, frecuente en Plauto, que se ha transformado en una especie de fórmula afirmativa¹¹¹:

'iam enim faxo sciatis non viduae hanc insulam esse sed M. Mannicii.'
(95.3)

Eumolpo le contesta con una bofetada. El *deversitor* lo hiere en la cabeza y sale; Eumolpo va en su busca y lo hiere con un candelabro. Encolpio aprovecha la ocasión, cierra la puerta y lo deja afuera a Eumolpo: repite a la inversa la acción de Eumolpo en 94.7. Sigue la descripción de un combate caricaturesco –como el que luego se librará en 108.7-12- entre Eumolpo y los *coctores insulariique*, que van pertrechados con asadores y horquillas como armas. Una anus *lippa*, que azuza a su enorme perro contra el poeta, completa el cuadro. Se trata pues de una escena propia de un mimo o una farsa.¹¹²

Sommariva¹¹³, que quiere demostrar la siguiente hipótesis: “Pare cioè che Petronio abbia sfruttato alcuni aspetti della figura di Eumolpo al fine de evidenziare satiricamente limiti e incongruenze di certo stoicismo contemporaneo, il cui esponente più in vista era Seneca.”¹¹⁴, considera que en los §§ 4-9 hay una respuesta polémica a las afirmaciones de Séneca en *De Constantia Sapientis*:

Facit se adversarium qui contendit et, ut vincat, par fuit. “At sapiens colapho percussus quid faciet?” Quod Cato cum illi os percussum esset: non excanduit, non vindicavit iniuriam, ne remisit quidem, sed factam negavit...
(14.2)

La conducta de Eumolpo es contraria a la que aconseja Séneca: ataca al *deversitor* y se defiende como puede de los *coctores insulariique*. Frente a la figura del sabio estoico, de gran

¹¹⁰ Unica ocurrencia en el *Sat. V.* Korn-Reitzer (1986: 84).

¹¹¹ Cf. Ernout (1953: § 241) y Petersmann (1977: 170-174, esp. 174).

¹¹² V. Preston (1915: 262) y Sommariva (1984: 42-44).

¹¹³ (1984: 41-42).

¹¹⁴ *Ibid.*: 39.

Conte añade¹¹⁶, como ejemplo cómico de esa disponibilidad permanente para componer poesía que Eumolpo ostenta, el parlamento del § 7, entre lagunas, adjudicado a Bargates:

'contubernalis mea mihi fastum facit. ita, si me amas, maledic illam versibus, ut habeat pudorem'
(96.7)

El *procurator* le pide que le haga una invectiva a su mujer, que se muestra desdeñosa hacia él.

97-99

En estos tres capítulos se produce el desenlace de la unidad narrativa. En su desarrollo Petronio juega con diversas vinculaciones intertextuales: por un lado, las alusiones explícitas al episodio del Cíclope en la *Odisea*, por el otro, las características de los mimos de adulterio¹¹⁷, y además, las referencias reiteradas al pensamiento epicúreo y estoico.

En el cap. 97 entra un pregonero, cerca del cual está Ascylo, diciendo que se ha perdido un jovencito de dieciséis años y que hay un premio para el que lo encuentre. Inmediatamente Encolpio le ordena a Gitón que se coloque extendido debajo de una cama y que ate sus manos y sus pies al armazón de ésta; de esa manera *-ut olim Ulixes ꝑꝑroꝑ arietis adhaesisset*¹¹⁸ (97.4)-, escapará a los que lo buscan. Ubicado Gitón, el narrador comenta: *...et Ulixem astu simillimo vicit.* (97.5)

Cuando llega Ascylo a la habitación, el relato sigue así:

ego ad genua Ascyli procubui et per memoriam amicitiae perque societatem miseriarum petii ut saltem ostenderet fratrem. immo ut fidem haberent fictae preces, 'scio te' inquam 'Ascylyte, ad occidendum me venisse. quo enim secures attulisti? itaque satia iracundiam tuam: praebeo ecce cervicem, funde sanguinem, quem sub praetextu quaestionis petisti.'
(97.9)

Como se observa en las frases destacadas, Encolpio, mientras miente, incurre en gestos y palabras de carácter dramático e hiperbólico. Ascylo niega las acusaciones de Encolpio y afirma que sólo está buscando a Gitón.

Cuando en el cap. 98, luego de una laguna, entra Eumolpo y afirma que va a avisar a Ascylo dónde está Gitón, Encolpio reitera los gestos dramáticos que había hecho ante Ascylo (*genua ego perseverantis amplector, ne morientes vellet occidere, et ...*-98.3-) y miente cuando le dice que el jovencito se escapó. En ese momento Gitón estornuda,

¹¹⁶ (1996: 66, *adn.* 47).

¹¹⁷ Panayotakis (1995: 130).

entonces Eumolpo lo saluda e increpa a Encolpio por su mentira. La observación del narrador cuando se lo descubre a Gitón es:

remota etiam culcita videt Ulixem, cui vel esuriens Cyclops potuisset parcere.

(98.5)

Luego de una laguna, se presenta la táctica de seducción de Gitón hacia Eumolpo: cuidados en la herida, cambio de ropa, besos y abrazos, y después:

... 'in tua' inquit 'pater carissime, in tua sumus custodia. si Gitona tuum amas, incipe velle servare. utinam me solum inimicus ignis hauriret vel hibernum invaderet mare. ego enim omnium scelerum materia, ego causa sum. si perirem, conveniret inimicis'

(98.8-9)

Es muy probable que la oración desiderativa (*utinam...mare*) sea un eco del Canto II de la *Eneida*, cuando Venus se dirige a Eneas, enfurecido, y le reclama que asista a su familia en peligro:

*non prius aspicias ubi fessum aetate parentem
liqueris Anchisen, superet coniunxne Creusa
Ascaniusque puer? quos omnis undique Graiae
circum errant acies et, ni mea cura resistat,
iam flammae tulerint inimicus et hauserit ensis.*

(Verg. A. 2.596-600)

El cap. 99 se abre con unas palabras de Eumolpo que parecen remitir a un texto de Horacio:

*'ego sic semper et ubique vixi, ut ultimam quamque lucem tamquam non
redituram consumerem'*

(99.1)

*inter spem curamque, timores inter et iras
omnem crede diem tibi diluxisse supremum...*

(Hor. Ep. 1.4.12-13)

Encolpio ruega el perdón de Eumolpo con su habitual intensidad emotiva y lo presenta como *bonarum artium magister* (99.2); cuando Encolpio, en un parlamento de raigambre estoica, compara la ira con la nieve y con la escarcha, incluye un eco del epicureísmo horaciano:

*'incultis asperisque regionibus diutius nives haerent, ast ubi aratro domefacta
tellus nitet, dum loqueris levis pruina dilabatur. similiter in pectoribus ira
considit: feras quidem mentes obsidet, eruditas praelabatur.'*

(99.3)

¹¹⁸ Labate (1990: 186-187) hace una propuesta interesante para solucionar el *locus desperatus: sic ut olim Ulixes proditur arieti adhaesisse*.

.....*dum loquimur, fugerit invida
aetas: carpe diem quam minimum credula postero.* (Hor. C. 1.11.12-13)

Eumolpo se reconcilia con Encolpio con palabras que retoman en forma burlona el tema de la ira, tratado en el *De Ira*, de Séneca:

*'ut scias' inquit Eumolpus 'verum esse quod dicis, ecce etiam osculo iram
finio.'* (99.4)

Es notoria hasta aquí la manifestación de ideas epicúreas en contraposición con el pensamiento estoico, como se dijo anteriormente. Esta observación se relaciona con la afirmación de Sommariva¹¹⁹: “Si potrebbe inoltre pensare che la caratterizzazione di Eumolpo in chiave ‘socratica’, con riferimenti polemicici allo stoicismo contemporaneo, intenta alludere a una funzione in qualche modo ‘pedagogica’ svolta dal personaggio.”

Luego de la reconciliación, Eumolpo súbitamente les ordena que preparen el equipaje y lo sigan o que lo guíen ellos (99.4). El narrador continúa:

*Adhuc loquebatur, cum crepuit ostium impulsum, stetitque in limine
barbis horrentibus nauta et ...* (99.5)

En este párrafo aparecen una referencia obvia a la comedia, variante de la fórmula *sed crepuit foris*, usada para anunciar la entrada de un personaje en el escenario^{120 121}, y un personaje característico de la novela griega, un marinero de horrible apariencia¹²², un *deus ex machina*¹²³, que irrumpe imprevistamente, como si estuviera anunciando el próximo episodio de la novela.

El narrador continúa así:

*haud mora, omnes consurgimus, et Eumolpus quidem mercennarium suum iam
olim dormientem exire cum sarcinis iubet ...* (99.6)

Es probable que aquí Petronio parodie un pasaje del Canto 5 de la *Eneida* en el que se describe la partida de las naves, en el marco de los Juegos Fúnebres en homenaje a Anquises:

*inde ubi clara dedit sonitum tuba, finibus omnes,
haud mora, prosiluere suis; ferit aethera clamor
nauticus, adductis spumant freta versa lacertis.*
(Verg. A. 5.139-141)

¹¹⁹ Sommariva (1984:50).

¹²⁰ Panayotakis (1995: 136 y *adn.* 2, donde indica también que en 16.1 y 92.1 se utiliza la misma técnica.

¹²¹ Cf. Cavallero (1996: 369-376).

¹²² Con respecto a los rasgos propios de los capitanes de barco y los marineros, cf. Létoublon (1993:176-180).

¹²³ Walsh (1997: 187).

Si bien puede tratarse de una coincidencia fortuita, cabe añadir que ésta es la única ocurrencia de *haud mora* en el *Sat.*¹²⁴. Con ese giro se inicia en ambas obras la descripción de dos acciones paralelas y vinculadas con el mundo de la náutica: en Virgilio, el abalanzarse de los remeros hacia sus remos, en Petronio, el aprestarse de los protagonistas para embarcar. De modo que, como es habitual, Petronio aproxima su texto a la *Eneida* para subrayar la divergencia entre el mundo épico y el de su novela.

En el mismo sentido operan las alusiones explícitas al Canto 9 de la *Odisea* (9.424-461), que tienen efectos paródicos. Al alinear esas referencias, puestas siempre en boca del narrador: *...sic ut olim Ulixes fprof arieti adhaesisset* (97.4), *...et Ulixem astu simillimo vicit.* (97.5); *remota etiam culcita videt Ulixem, cui vel esuriens Cyclops potuisset parcere.* (98.5), la conclusión es que se parte de la similitud entre las acciones de Ulises y Gitón (primera referencia), y que, a partir de la segunda, Gitón es presentado como vencedor del Cíclope: hasta el Cíclope hambriento lo hubiera perdonado. No cabe duda acerca de la eficacia paródica de estas alusiones: contraponen la *πολυτροπία* de Ulises a la capacidad de seducción de Gitón, que se pondrá en práctica en 98.7-9. Es interesante la afirmación de Fedeli con respecto a estas alusiones homéricas: "Il sistema di richiami homerici ha il compito d'introdurre la parte del romanzo che potremmo definire oddisiaca, in quanto essa include il viaggio per mare, le relative peripezie, la tempesta e il naufragio su terre inospitali."¹²⁵

Por otra parte, Panayotakis¹²⁶ considera los caps. 97-99 como la transcripción de un mimo de adulterio¹²⁷. Toma en consideración los vv. 497-514 de *Tristia* 2 de Ovidio, en los que se describe uno de estos mimos, se mencionan el tema, los personajes:

*quid, si scripsissem mimos obscena iocantes,
qui semper vetiti crimen amoris habent,
in quibus assidue cultus procedit adulter,
verbaque dat stulto callida nupta viro?*

(Ov. Tr. 2.497-500)

y una de las principales acciones:

*...cumque fefellit amans aliqua novitate maritum,
plauditur et magno palma favore datur;*

(Ov. Tr. 2.505-506)

¹²⁴ Korn - Reitzer (1986: 143).

¹²⁵ (1981: 99).

¹²⁶ (1995: 130-135). V. también Walsh (1970: 99).

¹²⁷ Sobre los mimos de adulterio, v. Reynolds (1946).

y marca la analogía con la escena del cap. 98, en que Gitón funcionaría como el *cultus adulter*, que se esconde para no ser descubierto por el marido, Encolpio como la *callida nupta*, que imagina la treta para el amante, y Eumolpo como el *stultus vir*.

Paradojalmente, el desenlace de esta unidad narrativa mantiene el problema del cual se parte en el cap. 79: la infidelidad de Gitón. Si bien Ascylo queda eliminado del triángulo amoroso inicial, Eumolpo puede llegar a ocupar su lugar en cualquier momento.

5. CONCLUSIONES

Si bien la teatralidad constituye una característica de todo el *Satyricon*, es en este episodio —especialmente en la primera y la tercera de las unidades narrativas que la componen— donde se destaca plenamente: la multiplicidad y la índole de las acciones, el ritmo vertiginoso, la constante entrada y salida de los personajes, la ‘doble escena’ (visión a través una cerradura o una hendidura), la huida, escenas de pugilato, el léxico, el final abrupto, la aceleración de la acción cerca del desenlace y el tema mismo del adulterio, muy frecuente en los mimos, remiten a la escena. Se trata de una apropiación e inclusión en el género narrativo de elementos originados en la escena teatral. Esta práctica hipertextual se halla comprendida en un tipo de transposición formal que Genette llama transmodalización intermodal¹²⁸: una modificación del modo de representación característico del hipotexto; aquí es una narrativización: un pasaje de lo dramático a lo narrativo.

En este sentido Panayotakis observa¹²⁹: “Thus one finds in the *Satyrica* large scenes and brief incidents constructed as if they were the prose-equivalent of theatrical scripts produced before an imaginary audience.” El mismo afirma que en las situaciones teatrales de la novela Petronio tiene en cuenta toda la tradición farsesca de la comedia¹³⁰.

Otro hipotexto central en este episodio es la poesía amorosa en la versión catuliana y en la de los poetas elegíacos. Este tipo de hipotexto —que aparece con preferencia en los parlamentos de Encolpio— se emplea en los momentos en que éste se refiere a sus

¹²⁸ Genette (1982: 323 y ss.).

¹²⁹ Panayotakis (1995: 191).

sentimientos y en que él, Gitón y Ascylo definen de modo indiscriminado las relaciones existentes entre ellos mismos. No hay inversión ni parodia, sino que la lengua de la poesía amorosa latina y la cosmovisión que ésta comporta son puestas en evidencia en tanto estandarizadas y son cuestionadas, ya que el autor las aplica a situaciones y sentimientos diferentes de los que habían originado esos textos.

Con respecto a los hipotextos épicos, su empleo tiene como finalidad marcar la divergencia entre el mundo épico y el de la novela y proporcionar comicidad al parangonar la desolación de Aquiles ante la deshonra de Agamenón y la pérdida de Briseida con la tristeza de Encolpio tras la huida de Gitón, o el *furor* de Eneas en el Canto 2 con el de Encolpio, decidido a vengarse de Gitón y Ascylo. De la misma manera actúan las alusiones explícitas al episodio del *Cíclope* en el Canto 9 de la *Odisea*.

Hay una evidente parodia del empleo de la *ἔκφρασις* de obras de arte tanto en la épica (*Eneida*, 1) como en las novelas griegas. Las *ἔκφρασεις* que realizan Encolpio en el cap. 83 y Eumolpo en el 89 (*Troiae Halosis*) constituyen sendas modificaciones de la tradicional: la primera, porque hay escasas notas descriptivas y porque prima la subjetividad; la segunda, porque la descripción tiene carácter predominantemente narrativo y porque el descriptor se incluye como presente en los hechos que presenta el supuesto cuadro.

Petronio retoma y desarrolla varios motivos de la sátira romana a través del personaje de Eumolpo, que asume la función del poeta satírico como censor de las costumbres de sus conciudadanos: critica las comidas exóticas y refinadas, se refiere a la declinación moral de la sociedad romana, al ideal de pobreza y frugalidad, y además él mismo es un poeta verboso e incontinente. A la vez, como Petronio pone en evidencia la hipocresía de este personaje, la divergencia entre lo que predica y lo que hace, invalida de alguna manera ese género literario y tematiza parte de su crítica a la literatura contemporánea en la medida en que repite clichés (por ej., el poema sobre el refinamiento en las comidas de 93.2). Es posible que, a través de la coincidencia entre enunciados de Eumolpo y pasajes de obras filosóficas de Séneca, en especial las *Epístolas*, Petronio haya querido corporeizar en este personaje —y ridiculizar— algunos rasgos de la figura de Séneca. Pero a la vez la conducta de Eumolpo en la última parte de este episodio (y en los posteriores) parece señalar los límites y las incongruencias— en especial, la intransigencia moral— del estoicismo, como por ej., su cólera y agresividad hacia el *deversitor* o hacia Encolpio después del engaño realizado en 98.2-3, sus manifestaciones acordes con

¹³⁰ *Ibid.*: 192.

principios epicúreos en 99.1. Esto último parece bastante probable si se tiene en cuenta el juego sutil o más bien polémico que se produce en los últimos capítulos entre ciertos *topoi* del pensamiento estoico (la ira y sus resultados, la disponibilidad para la muerte) y algunas ideas epicúreas: los personajes niegan aspectos básicos del estoicismo. Este hecho debe ponerse en relación con la inversión del *Symposion* platónico que se concreta en el cuento del efebo de Pérgamo.

También se parodia otro *topos* de la novela erótica griega: los intentos de suicidio como forma de preservar la fidelidad o como solución a la muerte de la persona amada, la muerte aparente.

CAPÍTULO 5

EL VIAJE EN EL BARCO DE LICAS Y EL CAMINO

HACIA CROTONA (CAPS. 100-117):

EL CAÑAMAZO ÉPICO

1. EL CAÑAMAZO ÉPICO

Este episodio presenta características sumamente especiales dentro de la obra: pese a que su índole es decididamente novelesca, durante su transcurso el autor recurre a diversos procedimientos ligados a la intertextualidad -alusión, imitación y parodia de elementos propios de géneros literarios diferentes- y construye un texto que puede ser encuadrado dentro de lo que Kroll llama "Kreuzung der Gattungen"¹. En efecto, se observan en su elaboración elementos provenientes de la épica, del teatro, de la novela erótica griega, de la retórica, de la epístolografía y de obras historiográficas.

Esta multiplicidad de rasgos textuales genéricos subsumidos en el episodio va acompañada de otro problema: el hecho de que muchos motivos de la epopeya han transitado previamente tanto a obras dramáticas (especialmente comedias y mimos) como a las novelas griegas, de modo que en algunos pasajes se superponen diversos estratos textuales.

La hipótesis que intentaré demostrar es que el género que sustenta este relato, que le da cohesión, es el *epos*. La confusión genérica no produce ruptura de la coherencia narrativa, pero sí un efecto de discontinuidad, de quiebra, que apunta al distanciamiento del lector y a su reflexión sobre las diversas percepciones de la realidad que los géneros conllevan. Es decir que mientras la yuxtaposición y la superposición de elementos pertenecientes a diversos géneros y subgéneros literarios 'enajena' al lector de su propia lectura, provoca en él un efecto centrífugo y da lugar a una nueva forma de lectura, el cañamazo épico -las reiteradas alusiones y elementos paródicos de la epopeya- neutraliza esos efectos. La épica funciona pues como *texto matriz* y como *texto de anclaje* del episodio, que oscila entre esos dos mundos contrapuestos: el del *epos* y el del *Sat.*, en el que los valores de aquel se han degradado. El texto petroniano se aproxima y se aleja de los hipotextos épicos; cuanto más se aproxima a ellos y logra un efectodeclímax, tanto más se aleja después para llegar al anticlímax: así se acrecienta el *pathos* paródico elaborado. Y mediante este vaivén se delinea un mundo que, si bien está anclado en la épica, se aleja hasta sus antípodas.

¹ Kroll (1964: c. IX).

En la actividad intertextual de este episodio predominan, en términos generales, dos tipos de relación entre el texto petroniano y sus hipotextos: 1) de hostilidad y confrontación, de neto corte paródico; éste es el caso de la épica, del relato historiográfico y, en parte, de la novela y la comedia; 2) de imitación: éste es el caso del teatro (comedia y mimo), de los discursos retóricos, de los textos filosóficos de Séneca y, en parte, de la novela erótica griega.

2. LOS HIPOTEXTOS BASICOS

Los hipotextos básicos señalados por la crítica son: el Canto 9 de la *Odisea* y las novelas eróticas griegas, a los que se superpondrán en algunos momentos del desarrollo elementos de comedias, de mimos y de un drama de sátiros.

La vinculación intertextual del episodio con el Canto 9 de la *Odisea*² fue estudiada por Fedeli, a cuyo artículo me remito³. El crítico italiano marca los siguientes elementos de isotopía: a) Eumolpo, como Odiseo, conduce a sus compañeros a la trampa sin la menor sospecha de lo que ocurrirá (*Od.* 9,173 y ss., *Sat.* 99.5, 101.3-4); b) sensación de miedo y desprotección de los personajes, tanto en la cueva de Polifemo como en el barco de Licas (*Od.* 9.193-194 y 256; *Sat.* 101.2); c) aparición de los antagonistas (Polifemo, Licas-Trifena) en un segundo momento (*Od.* 9.233; *Sat.* 104.1); d) semejanza de la cueva del Cíclope y de la nave: gran tamaño, bloqueo de la única salida (*Od.* 9.182-183, 240-242, 303-305; *Sat.* 101.9, 102.3-5); f) sólo una treta puede aportar la salvación. Ferri estima también que el modelo homérico es "il referente 'contenutistico' di base"⁴, pero considera que entre Homero y Petronio se interponen otros textos, de índole dramática: las tragedias *Ifigenia en Táuride* y *Helena* y el drama satírico *El Cíclope*, de Eurípides.

² Ya Collignon la había observado (1892: 317).

³ (1981 b: esp. 97-99).

Con respecto a las novelas eróticas griegas, los elementos isotópicos que articulan la trama, compartidos por las comedias nuevas griegas y las *palliatae* romanas y ya constituidos como *topoi*,⁵ son: a) amenaza permanente a la felicidad de la pareja central; b) viaje en barco, en medio del cual se produce un temporal y un naufragio (114-115)⁶; c) *topoi*: la Fortuna cruel (101.1-2)⁷, un “segundo encuentro” de los personajes (100.3-4)⁸, los sueños premonitorios⁹(104. 1-2), el reconocimiento o anagnórisis (105. 7 y 9)¹⁰, los celos ante el/la rival amorosa (110: Encolpio ante Trifena), un proceso legal (c. 107), elementos religiosos y supersticiosos. (106. 3-4).

La ingerencia de los géneros teatrales en la elaboración de este episodio¹¹ ha sido estudiada por Panayotakis¹², quien lo examina con el objeto de probar que “the conventional voyage becomes in Petronius’ hands an entertaining spectacle with the spirit of a low theatrical piece.”¹³ Demuestra que en este episodio hay pasajes de índole teatral y elementos vinculados con los mimos y con las comedias nuevas y *palliatae*: viaje en barco, seguido de naufragio o de ataque de piratas, personajes típicos (capitán del barco, esclavos fugitivos, *meretrix*), intrigas farsescas, “role-playing”, afeites y disfraces, anagnórisis, escenas de pleito y de lucha, muertes o heridas falsas, tono

⁵ Collignon (1892: 321-323), Heinze (1899: 494-519), Walsh (1970: 78-79); Létoublon (1993:64-91, 164-69).

⁶ Cf. Panayotakis (1995:136), Létoublon (1993: 64-65, 175-180).

⁷ Fusillo (1989: 42-44).

⁸ Cf. Heinze (1989:502) y Galli (1996:37), quien denomina “second encounters” a los encuentros súbitos e inesperados entre personajes que o ya se habían encontrado antes en el curso de la historia o están relacionados entre sí o vinculados a los personajes centrales de la narración. La autora observa que este elemento está ausente de la épica, aparece en las últimas tragedias de Eurípides (*Ifigenia en Táuride*, *Helena*, *Ión*), luego pasa a la comedia *nea* (y a las *palliatae*) y a las novelas griegas; también determina y clasifica las motivaciones de estos encuentros en las cinco novelas griegas que han llegado enteras hasta nosotros y menciona los cinco encuentros de este tipo encontrados en el *Sat*.

⁹ Aparecen en la mayoría de los géneros literarios de la antigüedad, desde la épica, y se reiteran en las cinco novelas griegas que nos han llegado enteras. Cf. Galli (1996: 41-44), quien se refiere expresamente a los sueños que anticipan un “segundo encuentro” como resultado de una intervención divina y marca la similitud entre el de *Sat*. 104.1-2 y el que despliega Aquiles Tacio (7.12.2-4.). Además precisa la existencia de cuatro “sueños dobles” en la novela griega: Aquiles Tacio (4.1), Heliodoro (8.11, 9.25.1; 10.3.1) y Longo (1.7). y acota: “They are all in the later novels, but the presence of the motif in Petronius is a good reason to suppose it also occurred in some lost and earlier novel.” (42)

¹⁰ Fusillo (1989: 52).

¹¹ Ya señalada por Collignon (1892:276-279), Rosenblüth (1909: 48-49) y Walsh (1970:24-28).

¹² (1995: cap. VI).

¹³ *Ibid.*: 137).

melodramático en general, final jocoso^{14 15}. Por su parte, Sandy¹⁶ había hecho otros aportes para la vinculación de este segmento narrativo del *Sat.* con el teatro: se refiere al hecho de que la *Odisea* parece haber provisto material para obras “of low comedy: Aristoxenus, *apud Athen.* I. 19F (=fragm.135, ed.F.Wehrli) includes *Κύκλωψ τερετίζων* and *’Οδυσσεύς σολοικίζων* as themes in the repertoire of *γελωποιοί*.”¹⁷ Ya Rosenblüth lo había considerado una parodia de los mimos sobre la leyenda de Ulises¹⁸.

3. PRIMERA UNIDAD NARRATIVA DEL EPISODIO (CAPS. 100-110)

100

Al comienzo del c. 100 –luego de una laguna¹⁹– se presenta un monólogo de Encolpio en el que discurre consigo mismo acerca de la conveniencia o inconveniencia de sostener una relación amistosa con Eumolpo, que se ha transformado en un vértice del triángulo amoroso central:

‘molestum est quod puer hospiti placet. quid autem? non commune est quod natura optimum fecit? sol omnibus lucet. luna innumerabilis comitata sideribus etiam feras ducit ad pabulum. quid aquis dici formosius potest? In publico tamen manant. Solus ergo amor furtum potius quam praemium erit? immo vero nolo habere bona nisi quibus populus inviderit. Unus, et senex, non erit gravis; etiam cum voluerit aliquid sumere, opus anhelitu prodet.’
(100.1)

¹⁴ Cabe recordar la frase de Licas en 106.1: *‘nunc mimicis artibus petiti sumus et adumbrata inscriptione derisi.’*

¹⁵ Panayotakis (1995: 136-157).

¹⁶ (1974: 344-346).

¹⁷ *Ibid.*: 344-345.

¹⁸ Referencia tomada de Panayotakis (1995: 145, *adn.* 20).

¹⁹ Fedeli pone en duda la existencia de ésta (1981 b: 99).

Encolpio parte de una sentencia o máxima sobre la comunidad de los bienes que la naturaleza ofrece a los seres humanos. Ésta se encuentra, por ej., en el C. 6 de las *Metamorfosis* de Ovidio, desarrollada como argumento y en boca de Latona cuando demanda agua a los habitantes de Lycia:

*“Quid prohibetis aquis? Usus communis aquarum est.
Nec solem proprium natura, nec aera fecit,
nec tenues undas; ad publica munera veni...”*

(Ov. Met. 6. 349-351)

En el texto petroniano también se utiliza como argumento, pero dentro de un monólogo interior que muestra un conflicto en el personaje, lo que deriva en la inclusión de algunas preguntas retóricas. Además, la segunda parte del monólogo de Encolpio contradice la primera: encabezada con *immo vero*, expresión habitual para introducir una respuesta contraria a la pregunta formulada²⁰, introduce una aserción que niega todos los razonamientos anteriores generados a partir de la máxima indicada. Y después, la aceptación de Eumolpo como contrincante probable en su relación amorosa, caso en el que sería denunciado por su jadeo.²¹ De modo que Petronio desarrolla esa máxima o sentencia de modo muy peculiar: primero la afirma, luego niega su validez. Podría tratarse pues de la mera negación de una máxima aceptada por la comunidad. Pero hay más.

Séneca en la carta 73 de las *Epistulae Morales ad Lucilium* hace un elogio y una defensa de los filósofos y del gobernante que brinda una atmósfera pacífica que permite la dedicación a esa actividad y, mientras señala los bienes compartidos por los hombres, desarrolla también la máxima mencionada:

Nisi forte tam iniquum putas esse sapientem, ut nihil viritim se debere pro communibus bonis iudicet. Soli lunaeque plurimum debeo, et non uni oriuntur.(...) Stulta avaritia mortalium possessionem proprietatemque discernit nec quicquam suum credit esse, quod publicum est: et ille sapiens nihil magis suum iudicat quam cuius illi cum humano genere consortium est.

²⁰ Ernout - Thomas (1959: 430).

²¹ El texto presenta una referencia intratextual al cuento del efebo de Pérgamo: *‘utcumque igitur inter anhelitus sudoresque tritus, quod uoluerat accepit, rursusque in somnum decidi gladio lassus.’* (87.8)

Nec enim essent ita communia, nisi pars illorum pertineret ad singulos; socium efficit etiam quod ex minima portione commune est. Adice nunc, quod magna et uera bona non sic diuiduntur, ut exiguum in singulos cadat: ad unumquemque tota perueniunt (...) at haec individua bona, pax et libertas, ea tam omnium tota quam singulorum sunt.

(Sen. Ep. 73. 6-8)

Es muy probable que Petronio esté parodiando este pasaje de Séneca. Hay elementos semejantes en el léxico, lo que puede deberse al desarrollo de la misma *sententia*. Pero además, mientras tanto en Petronio como en Ovidio y Séneca hay referencias al sol y a otros elementos de la naturaleza comunes al género humano, en Séneca se mencionan al final del párrafo 8 cuáles son *haec individua bona* que él agradece: la paz y la libertad. Este diseño del texto senequiano puede haber determinado el del *Sat.*, que constituye una parodia del primero. En efecto, al principio, Petronio y Séneca parafrasean la máxima mencionada; al final, Séneca define los bienes verdaderos, mientras Encolpio, hostilizándolo, no sólo afirma que sólo desea los bienes que los demás desean, sino que, como se infiere de sus palabras finales, Gitón es los *bona* a los que se refiere. Estaríamos pues nuevamente ante un acercamiento del *Sat.* a un texto 'serio' para alejarse abruptamente de él y ridiculizarlo en su seriedad: Petronio construye un texto semejante a otro y en un momento determinado escamotea su referente y lo sustituye, lo que suscita el efecto de ridiculización.

Esta referencia intertextual al texto de Séneca resulta indubitable al leer el párrafo siguiente, donde aparece otra alusión paródica a ese autor:

Sed repente quasi destruyente fortuna constantiam meam eiusmodi vox super constratum puppis congemit... (100.3)

En efecto, la construcción absoluta, en la que encontramos las palabras *fortuna* y *constantia*, realzadas por su contigüidad, nos lleva a recordar *De Constantia Sapientis*, obra en la que Séneca considera esa cualidad (*εὐπάθεια*) una característica central del sabio estoico, mediante la cual éste enfrenta con imperturbabilidad los cambios de fortuna. Pero en la novela no sólo se presenta un elemento contrapuesto a esa doctrina (*quasi destruyente fortuna constantiam meam*), sino que además ninguna de las acepciones de *constantia*, tales como 'firmeza de propósito', 'dominio de sí'²², puede caracterizar la

²² OLD (2000: s.v. (3)).

conducta de Encolpio, verdadera contrafigura del sabio estoico. Así que esta relación intertextual presenta un carácter doblemente hostil.

En el § 4 se cierra la parodia de Séneca y se prosigue la narración apelando a un *topos* habitual en las novelas griegas²³, aquí duplicado: el súbito encuentro de los protagonistas con otros personajes que ya habían aparecido en la historia: en dos secuencias paralelas Encolpio y Gitón oyen repentinamente dos voces, a las que reconocen y que se refieren a ellos mismos; frente a la pregunta obligada, Eumolpo les da los nombres de sus dueños: Licas de Tarento, el dueño del navío, y Trifena, una exiliada. A mi juicio, tanto la duplicación del recurso y la insistencia en su carácter súbito (*repente* - 100. 3-, *uterque nostrum tam inexpectato ictus sono...* -100.5-) como especialmente su no motivación en la trama²⁴ tienen como objetivo poner en evidencia que se trata de un elemento más o menos mecánico, desgastado, obsoleto. La invocación a la Fortuna subsiguiente, frecuente en las novelas griegas, tendría la misma función.

101

Cuando el narrador da cuenta de su pesar y del de Gitón al reconocer que han caído en manos de sus perseguidores, acumula en los §§ 1 y 2 expresiones de dolor de carácter melodramático²⁵, que continúan las del § 5 del capítulo anterior. Citaré algunas:

uterque nostrum ... amiserat sanguinem. ego praecipue quasi somnio quodam turbulento circumactus diu vocem collegi tremebundisque manibus...[...] intremui post hoc fulmen attonitus, iuguloque detecto 'aliquando' inquam 'totum me, Fortuna, vicisti.' nam Giton ... diu animam egit. [...] 'miserere' inquam 'morientium ... mors venit, quae nisi per te <non> licet, potest esse pro munere'.

Sin intentar determinar una relación intertextual precisa, pero sí sugiriendo de parte de Petronio el conocimiento de las tragedias de Séneca y quizá la búsqueda de un

²³ Cf. *supra* p. 181, *adn.* 8.

²⁴ L. Galli (1996: 36).

²⁵ Utilizo la palabra "melodramático" en el sentido que le proporciona Conte (1996: 5-6 y cap. 1): "He [Encolpius] is never without a spurious pretense of drama, a misconceived tragicizing of experience." "Literature lends him the background scenario with which to give meaning to his own experiences, his adventures (good and bad), his feelings and his passions."

acercamiento paródico a ellas, citaré algunos versos de *Medea* y de *Fedra* que muestran la sensibilidad exacerbada propia de sus personajes y la existencia de ecos textuales en este pasaje del *Sat.*:

MED. *Per ego auspicatos regii thalami toros
per spes futuras perque regnorum status
Fortuna varia dubia quos agitat vice,
precor, brevem largire fugienti moram,
dum extrema natis mater infigo oscula,
fortasse moriens.* Sen. *Med.* 285-290

MED. *... per caelum et undas, coniugi testes mei,
miserere, redde supplici felix vicem.* Sen. *Med.* 481-482

PH. *... Certa descendi ad preces:
Finem hic dolori faciet aut vitae dies.
Miserere amantis.* SEN. *Phaed.* 670-671

A partir del § 3 cede la vinculación intertextual con Séneca, que ha funcionado como exordio del episodio y se inicia otra fase, la específicamente teatral, cuyas características son presentadas en el siguiente parlamento de Eumolpo. Este personaje, a quien sus compañeros le manifiestan su proximidad a la muerte, les asegura que él no ha planeado nada contra ellos, y añade:

*'quae autem hic insidiae sunt' inquit 'aut quis nobiscum Hannibal navigat?
Lichas Tarentinus, homo verecundissimus et non tantum huius navigii dominus
quod regit sed fundorum etiam aliquot et familiae negotiantis, onus
deferendum ad mercatum conducit. hic est Cyclops et archipirata cui vecturam
debemus; et praeter hunc Tryphaena, omnium feminarum formosissima, quae
voluptatis causa huc atque illuc vectatur.'*²⁶ (101.4-5)

²⁶ La referencia a estos dos personajes requiere ciertas precisiones sobre sus nombres y sobre la función de predestinación que Petronio les otorga. Con respecto a Licas me remito al artículo de A. Barchiesi (1984), en el que desarrolla la vinculación entre el Licas petroniano y el personaje mítico homónimo: el compañero de Hércules que le lleva a éste la túnica impregnada en la sangre de Neso, motivo de su muerte; en ambos personajes –dice Barchiesi– hay elementos comunes: una muerte vinculada con el mar, una especial vinculación con una prenda de vestir (túnica de Neso, vestimenta de Isis), una referencia a Hércules. Recordamos la observación de R. Heinze (1989: 500): “...ein prophetischer Name, hindeutend auf den Tod im Meer, ist bei Petron Lichas”. Con respecto a Trifena, Baldwin (1976) manifiesta su desacuerdo ante el significado sexual que se le atribuye casi unánimemente (cf. G. Schmeling (1969: 9) y observa que Trifena era un nombre de la vida real, usado tanto por humildes mujeres de la época como por Antonia Trifena, hija de un rey del Ponto y ligada a la corte romana.

Como Eumolpo aún no conoce el motivo del terror de sus compañeros, no comprende la gravedad de la situación y por eso hay cierta actitud de burla hacia ellos (... *quis nobiscum Hannibal navigat?*). Ahora bien, mientras él quiere llevarlos al plano de la realidad caracterizando a Licas –el “respetabilísimo” dueño del barco, poseedor de tierras y de esclavos- y a Trifena –una hermosísima mujer que viaja por placer-, desliza algunas referencias que señalan explícitamente la doble trama intertextual más ostensible de todo el episodio: *hic est Cyclops et archipirata...*, es decir, la *Odisea* y las novelas eróticas griegas, respectivamente. Y además Petronio, al coordinar copulativamente *Cyclops* y *archipirata* sugiere la equiparación de ambos géneros, en la medida en que sus componentes, convertidos ya en materiales de desecho, están entremezclados en su obra.

Se presenta después el breve parlamento posterior de Eumolpo, que ocurre cuando ya se ha enterado de los motivos de la congoja de sus amigos:

*Confusus ille et consilii egens iubet quemque suam sententiam promere et:
'fingite' inquit 'nos antrum Cyclopi intrasse. quaerendum est aliquod
effugium, nisi naufragium ꝑonimus † et omni nos periculo liberamus.'*
(101.7)

Aquí se insiste en la vinculación con la *Odisea*, como si el autor, refrendara, a través de Eumolpo, que sigue paso a paso un modelo literario. Por otra parte, el imperativo inicial *fingite* –si bien está relacionado con el teatro, como se verá en seguida- propone de alguna manera a los personajes que la literatura moldee y dicte los sentimientos que experimentan; y este rasgo debe de ser particularmente significativo, porque en el parlamento anterior la vinculación de la situación narrada con el C. 9 de la *Odisea* era presentada por el mismo personaje en son de burla; de modo que cuando Eumolpo –como tantas otras veces Encolpio- se interna en una situación de peligro, pasa de la realidad a la literatura sin transición: no son dos compartimentos estancos²⁷. Además, el *ponimus*, como observa Panayotakis²⁸, señala hacia la escena, puesto que significa ‘representar una obra’²⁹. Se observa también que aquí Eumolpo propone el naufragio como forma de escapar al peligro; de este modo el naufragio parece lograr desde el texto cierta autonomía, como si fuera necesario que ocurriese, porque las características genéricas así lo reclaman.

²⁷ Campuzano (1984: 72-79), Conte (1996: *passim* y esp. p.75, *adn.* 2).

²⁸ (1995: 149-50 y *adn.* 23).

²⁹ Panayotakis considera que *ponimus* no debe ir entre *cruces* (*Ibid.*: 149) y presenta dos testimonios de *ponere* con el significado de ‘representar una obra’.

C. 101.8 – 103

En este segmento narrativo, que funciona como una unidad, la acción se detiene³⁰: Encolpio, Gitón y Eumolpo intercambian una serie de ideas sobre cómo evitar ser descubiertos por Licas y Trifena. Su construcción está absolutamente vinculada con el teatro, como lo demuestra C. Panayotakis³¹.

Considero que esta “escena”³², construida a partir de la imitación, tiene como objetivo parodiar un motivo habitual de la comedia: las maquinaciones del *servus callidus* para engañar al antagonista de su amo. Como en toda parodia, hay elementos comunes con el texto parodiado y otros divergentes. El léxico empleado por los personajes para referirse a sus propias tretas y para criticar las de los demás reproduce la utilizada en las comedias *palliatae*: ...*fingite*... (Eumolpo, 101.7); ...*finge*... (Eumolpo, 101. 11); ...*finge*... (Encolpio, 102. 11);*finge*... (Gitón, 102. 15), y el engaño es llamado por el narrador *fallaciam* (103. 3)³³. Incluso Eumolpo critica la primera propuesta de Encolpio porque no es *veri simile* (101. 9), cualidad requerida por toda treta para ser creíble³⁴. La índole teatral es subrayada por la frase de Eumolpo:

‘...nisi naufragium tponimus t et omni nos periculo liberamus.’³⁵

La escena presenta una serie de rasgos hiperbólicos y de reiteraciones que otorgan a la imitación efectos paródicos. En primer lugar, está construida sobre la base del “role-playing”³⁶; pero aquí son tres –no uno, como en las *palliatae*– los personajes que actúan como *servi callidi*, cuyas propuestas son invalidadas una a una y airadamente criticadas. Otros rasgos hiperbólicos son las réplicas muy agresivas de algunos personajes (por ej., la de Eumolpo en 101. 11 *in fine* y la de Gitón en 102. 15) y el empleo repetido del motivo

³⁰ Fedeli (1981 b: 94). Cf. además el análisis narratológico del episodio entero (*ibidem*: 91-97).

³¹ (1995: 143-149)

³² Genette (1989: 163 y ss.).

³³ Cf. Pl. *As.* 250 y 252, donde el objeto del verbo *fingere* es *fallaciam*. Se observa que en este pasaje de Petronio aparecen cuatro formas de este verbo sobre un total de catorce en la obra entera. Cf. Korn – Reitzer (1986: 85-86).

³⁴ Cf. Pl. *Ps.* 403, Ter. *An.* 225, *Heau.* 802 y 990, *Hec.* 130 y 399, *Ad.* 627.

³⁵ Cf. *supra* p. 188, *adn.* 34.

³⁶ Para la caracterización del “role-playing”, cf. N. Slater (1985: 12-13; 160-162). G. Sandy (1974: 345) añade: “With the emphasis on *finge* and *puta*, the plotters of *mimicae artes* appear to insist that their proposals be visualized in terms of play-acting and the stage.”

del disfraz (102. 14-15)³⁷ -frecuente en la comedia y en las *fabulae togatae y atellanae*³⁸-, que culmina en el cap. 103:

*Non est dilata fallacia, sed ad latus navigii furtim processimus capitaque cum
superciliis udanda tonsori praebuimus. Implevit Eumolpus frontes utriusque
ingentibus litteris, et notum fugitivorum epigramma per totam faciem liberali
manu duxit.*
(103. 3-4)

Aquí aparecen dos elementos tomados del mimo: el rasuramiento completo de la cabeza y la colocación del estigma en la frente de los esclavos fugitivos³⁹; ambos están exagerados: el *mercennarius* de Eumolpo les afeita no sólo la cabeza, sino también las cejas (¿probable alusión a su homosexualidad?) y Eumolpo dibuja las letras del estigma por toda la cara. Inclusive se destaca en algunos puntos del pasaje el tono admonitorio propio del mimo: '*quid enim attinet innocentem alieno periculo imponere*' (102. 2), '*adhuc aliquod iter salutis quaerendum est. (...) hoc ergo remedio mutemus colores...*'⁴⁰ (102.13); '*tamquam hic solus color figuram possit pervertere; multa oportet consentiant et non una ratione...*' (102. 14).

Como se observa, si bien Petronio imita elementos de la comedia y del mimo, procede simultáneamente a su ridiculización mediante la exageración de esos mismos elementos: la imitación logra efectos paródicos.

La crítica también propone otras relaciones intertextuales con la épica, que considero secundarias: a) una reminiscencia del v. 262 del Canto 2 de la *Eneida* en el cap. 102.1 (*...per funem lapsi...*) ; b) una alusión probable al Canto 4, vv. 435 y ss. de la *Odisea* (ocultamiento bajo pieles de foca de Menelao y sus compañeros para engañar a Proteo) en el cap. 102.8 y 10).

Para el análisis de otras posibles vinculaciones intertextuales en este pasaje, remito al artículo de Mazzilli⁴¹, que lo relaciona con los vv. 613 y ss. del Canto 3 de la *Eneida* (la versión virgiliana del episodio del Cíclope) y con algunos motivos de la poesía elegíaca (la amiga enferma como excusa femenina para alejarse del hogar, la cosmética, etc.).

³⁷ Panatotakis acota: "...Giton uses the theatrical motif to the point of ridiculing its function and actual essence. (...) The comic irony is very subtle: Giton disputes the exaggerated role-playing with which he is so well acquainted." (1985: 148).

³⁸ *Ibid.*: 147-148.

³⁹ *Ibid.*: 148-149. Cf. Jones (1987).

⁴⁰ Panayotakis (1995: 145, *adn.* 22) observa que esas frases parecen un eco del apotegma de Publilio Syro *Nil turpe ducas pro salutis remedio*.

Por otra parte, el análisis intertextual de los caps. 100-103 del *Sat.* en relación con el C. 9 de la *Odisea*, con *Ifigenia en Táuride*, *Helena* y *El Cíclope* de Eurípides lleva a establecer las siguientes conclusiones.

En el texto petroniano se produce no sólo una degradación de los personajes de la *Odisea* (una conversión del héroe en anti-héroe) sino una corrosión tal del relato mítico que su sentido queda invalidado. El autor lleva al lector a recordar el mito y, una vez producida esta vinculación, opera su inversión. En primer lugar el Odiseo homérico entra a la cueva de Polifemo por su afán de investigar, el eurípideo, por necesidad de alimento; en cambio los protagonistas del *Sat.* entran al barco de quien es su enemigo llevados por el azar: ellos mismos, sin sospecharlo, se ponen a merced de aquel. La ideación de la estratagema para escapar, en la *Odisea* y en *El Cíclope* le corresponde a Ulises, que logra su salvación y la de sus compañeros; en cambio, en el *Sat.*, Encolpio y Gitón proponen algunas tretas que son rechazadas; es Eumolpo quien propone la que será puesta en práctica, que tampoco tendrá éxito; la salvación de los protagonistas del *Sat.* no debe nada a la astucia y habilidad de Encolpio. De modo que este personaje no posee las características más específicas del Ulises homérico: el afán de conocer, la inteligencia y la astucia para resolver situaciones límites, el coraje, características que se han invertido en el Encolpio del *Sat.*, dando lugar a la pasividad y a la ineficiencia.

Con respecto a la vinculación de este pasaje con *Ifigenia en Táuride* y *Helena*, de Eurípides⁴², tragedias en las que se presenta un debate entre personajes en situación difícil que buscan huir (*Ifigenia en Táuride*, 1017-1051; *Helena*, 1032-1092), resulta obvio que ambas podrían haber sugerido a Petronio la discusión que estamos analizando, en la que se encuentran funciones y oposiciones idénticas a las de las obras eurípideas⁴³. No obstante, en ambas son sólo dos los personajes que participan –Ifigenia-Orestes y Helena-Menelao– y las sugerencias de los varones son inmediatamente sustituidas por las estratagemas ideadas por Ifigenia y Helena, mucho más adecuadas; además no hay en estos personajes ningún intento de zaherir al otro, como en el *Sat.*

⁴¹ (2000:49-72).

⁴² Cf. *supra* p. 181, *adn.* 8.

⁴³ Ferri (1988: 312-313).

Más interesante resulta la vinculación con *El Cíclope*, de Eurípides, drama de sátiros que presenta ya *per se* una obvia degradación de los personajes y de sus motivaciones⁴⁴, rasgos que pueden haber sido acogidos y reelaborados por Petronio. Además, Eumolpo actuaría la parte de Sileno⁴⁵, y esa identificación le traspasaría al viejo poeta la sexualidad desbordada del ayo de Dionisio.

Por otra parte, la multiplicidad de estratagemas propuestas por Eumolpo, Encolpio y Gitón y el hecho de que aquella puesta en práctica no tenga éxito, debe de tener como objetivo caricaturizar las escenas propias de la comedia *palliata* a cargo del *servus callidus*. Los momentos culminantes de la caricatura aparecen en 102.10 y 13-15, donde se acumulan las proposiciones comparativo-condicionales encabezadas por *tamquam*, las interrogaciones retóricas, los *tricola*.

La actividad intertextual en los caps. 100 a 103 tiende a: a) invertir el paradigma heroico representado por el Odiseo homérico; b) dar un nuevo paso en la degradación del personaje de Odiseo operada ya en *El Cíclope*; c) caricaturizar el rol del *servus callidus* en la comedia romana; d) invertir las normas morales presentes en las *Epistulae* de Séneca y caricaturizar la sensibilidad exacerbada de los personajes trágicos senequianos.

104

Se reinicia la acción luego del debate anterior: una vez rasurados Encolpio y Gitón y marcados aparentemente con el estigma, se produce un vuelco en la situación: la narración, apelando a la especularidad y al paralelismo -como ocurre a lo largo de todo este episodio-, presenta los sueños premonitorios de Licas y Trifena, enmarcados mediante el mismo sintagma: '*uidebatur dicere*' (104.1 y 2). A éstos se les aparecieron en sueños Príapo y una estatua de Neptuno⁴⁶ y les predijeron que encontrarían en el barco a Encolpio y a Gitón. Licas decide inspeccionar la nave, pese a que Eumolpo niega toda veracidad a los sueños; entonces el pasajero que había visto cómo Encolpio y Gitón eran rasurados la

⁴⁴ *Ibid.*: 313; por ej., expresiones de dolor y miedo por parte de Ulises (vv. 194, 347-355).

⁴⁵ *Ibid.*: 315.

⁴⁶ Los dioses que aparecen en ambos sueños son Príapo, dios cuya vinculación con Encolpio se sostiene a lo largo de toda la obra, y Neptuno, el dios perseguidor de Ulises en la *Odisea*, con lo cual se sugiere una vez más la identificación de Encolpio con el rey de Ítaca.

noche anterior denuncia el hecho, considerado un signo de mal agüero en un viaje marítimo, según una antigua superstición⁴⁷.

Si bien es cierto que la comunicación de esos sueños premonitorios permite un avance en la acción y que la narración de Heso⁴⁸, testigo del rasuramiento a bordo de Encolpio y Gitón (104.5), presagia el naufragio final, parece evidente que aquí Petronio está parodiando un motivo literario de larga tradición en la épica, la tragedia y la comedia y que pasa luego a la novela griega⁴⁹. El motivo no tiene aquí únicamente carácter anticipatorio de la acción, sino que está cuestionado como tal. En efecto, en cuanto Licas y Trifena exponen sus sueños, el autor niega la base teórica de la significación de los sueños apelando mediante el parlamento de Eumolpo a la doctrina epicúrea⁵⁰; no obstante, la narración subsiguiente desmiente irónicamente esa condena. De este modo, el autor desorienta al lector, porque primero le presenta un cliché compartido por varios géneros literarios para anticipar la acción: el sueño premonitorio, después niega su validez, pero más tarde la acción la confirma. Así el autor pone en evidencia este recurso y lo cuestiona como elemento empleado de modo casi mecánico por diversos géneros literarios. Esta observación está de acuerdo con la conclusión de Galli⁵¹: "The episode aboard the ship may be an implicit reflection upon the traditional rules of the novel."

105-106

En estos capítulos se produce un neto avance de la acción: una vez que Licas se entera de la falta cometida, Eumolpo pretende engañarlo diciéndole que en realidad él ordenó que se les cortara el pelo a sus esclavos porque estaban muy sucios y para que se les vieran

⁴⁷ Cf. Ov. *Fasti*, 3.327-382 y Fröhlke (1980).

⁴⁸ Con respecto a la presunta vinculación de este texto con la *Pharsalia* de Lucano (1.445: ... *horrensque feris altaribus Esus...*), que la crítica marca, considero que, en el caso de que *Hesus* estuviera en el texto original— *Hesus* está atestiguado por L, mientras que t^m presenta *laesus omine* y Müller (1995) comenta: *utrumque hoc loco molestum*—, podría tratarse de una mera coincidencia fonética, quizá un recuerdo de la obra de Lucano, sin ninguna otra resonancia intertextual. En efecto, el nombre de este pasajero del barco de Licas nada tiene que ver con el nombre galo del dios Marte (según Gaffiot (1934, s.v.)) o del dios Mercurio (según Bourgery (1926: l.c.)), acepciones posibles de *Esus* en el texto de Lucano.

⁴⁹ Cf. Cavallero (1996: 104-107) y Panayotakis (1995: 149, *adn.* 31 para la novela griega y 149 para las *palliatae* y los mimos de Herodas).

⁵⁰ Sigue a Epicuro: *Fragmenta: Sententiae Vaticanae*, 24: Πρὸς Ἡρόδοτον, 51, y a Lucr. 4.962-1036, 5.8-10. Cf. además el fragm. XLIII de Müller, que la mayor parte de los editores ubica en este lugar y el art. de Musurillo (1958).

bien sus estigmas. Encolpio y Gitón son azotados públicamente: las criadas de Trifena y ella misma reconocen a Gitón por su voz, Licas a Encolpio, por sus genitales. Licas y Trifena, mientras recuerdan las afrentas que aquellos les habían inferido⁵², coinciden en aplicar el castigo a los culpables; el primero considera que los dioses rigen la vida de los seres humanos y que les advirtieron mediante sueños paralelos.

Como se sabe, las escenas de anagnórisis son frecuentes en las tragedias, las comedias y en las novelas griegas y conducen al desenlace. En el texto petroniano se advierte una serie de elementos que implican una reelaboración muy peculiar del *topos*, cuyo objetivo sería destacarlo y ponerlo en evidencia como tal. Por eso ambos reconocimientos son narrados en un tono exaltado. En efecto, en el reconocimiento de Gitón, se emplean en un texto breve tres superlativos (*vilissimo sanguine* -105.4-, *notissima voce* -105.5- y *crudelissimas voces* -105.7-) y una hipérbole seguida de un descenso abrupto (*et ego quidem tres plagas Spartana nobilitate concoxi...* (105.5)).

El reconocimiento de Encolpio, de elaboración más lograda, se inicia así:

Lichas, qui me optime noverat, tamquam et ipse vocem audisset, accurrit et nec manus nec faciem meam consideravit, sed continuo ad inguina mea luminibus deflexis movit officiosam manum et 'salve' inquit 'Encolpi.' (105.9)

En este pasaje se observa en primer lugar el giro coordinante de adversación subjetiva *nec...nec...sed*, que destaca el último término: *inguina*⁵³, inesperado en tanto forma parte de una serie encabezada por elementos tales como *manus* y *faciem*, apropiados estos sí para un reconocimiento. Lograda así la sorpresa del lector, el autor coloca en forma contigua a *inguina mea* un ablativo absoluto: *luminibus deflexis*, referido a los ojos, pero con una metáfora –si bien ya lexicalizada– propia de la lengua poética. Cabe destacar también en esta oración la acumulación de verbos encabezados por el preverbio *de-*: *deflectit* (105.8), *devolat* y *deflexis* (105.9), que presentan movimientos hacia abajo, hacia la tierra, como dirigiendo los ojos de los lectores hacia los órganos sexuales. El adjetivo *officiosus* también remite a la esfera sexual⁵⁴. En suma, es evidente la intención del autor de marcar,

⁵¹ Galli (1996:44).

⁵² V. Cohen (1925:26) y Ciaffi (1955:5-20) para una narración de los probables sucesos anteriores vinculados con Hedile y Licas.

⁵³ Sobre el uso eufemístico de *inguen* como sinónimo de *mentula*, v. Adams (1990:47).

⁵⁴ Cf. *ibid.*: 163-164 acerca del significado sexual –como eufemismos– de palabras vinculadas al campo semántico del ‘deber’, como *officium*, *officiosus*.

mediante este movimiento pendular de lexemas que remiten a dos realidades corporales complementarias pero opuestas en la visión de la Antigüedad, la diferencia entre las anagnórisis canónicas de la 'alta' literatura y la que él presenta en este episodio. Esa demarcación se evidencia, como se indicó anteriormente, en la negación *nec manus nec faciem meam... consideravit...*⁵⁵

En la oración siguiente:

miretur nunc aliquis Ulixis nutricem post vicesimum annum cicatricem invenisse originis indicem, cum homo prudentissimus confusis omnibus corporis lineamentis ad unicum fugitivi argumentum tam docte pervenerit.

(105.10)

se incluye una alusión explícita al reconocimiento de Odiseo por Euriclea en el Canto 19 de la *Odisea* (392 y ss.). Conte observa que Encolpio no puede dejar de lado las referencias literarias ni siquiera en un momento de peligro⁵⁶, y añade: "...he remembers not just the canonical texts but also their annotations." Obviamente esta alusión insiste en el deseo del autor de parangonar y diferenciar las anagnórisis tradicionales de la que él presenta. A esta misma finalidad apuntan el empleo irónico del adjetivo *prudentissimus* aplicado a Licas y del adverbio *docte*, lexemas incongruentes con el tipo de reconocimiento ejecutado por ese personaje. El hecho de que los órganos sexuales de Encolpio sean referidos como *unicum fugitivi argumentum*, es decir, con un lexema vinculado con el lenguaje literario y la retórica, subraya la incongruencia léxica del pasaje.

De modo que esta peculiar reelaboración, de carácter irónico, del *topos* del reconocimiento hace surgir en el lector una risa 'destronadora' —en el sentido bajtiniano— y provoca que aquel sea cuestionado. Petronio lo logra escamoteando sus referentes habituales: rostro, manos, objetos identificadores y otros elementos distintivos, y sustituyéndolos por otros, inesperados. Los vaivenes lexemáticos del enunciado acompañan y refuerzan el desasosiego que produce su lectura, que redundando en un cabal distanciamiento.

⁵⁵ Al defender la lección *manus*, puesta en sospecha por Courtney (1970), Labate (1990:187) recuerda el reconocimiento de Telémaco por Menelao en *Od.* 4. 149 y ss. y la semejanza entre Astíanax y Ascanio sugerida por Andrómaca (Verg. *A.* 3. 489-490): en ambos las manos y la cara (o cabeza) constituyen elementos esenciales; y añade: "Lica non si limita a riconoscere Encolpio da quell'unico inconfondibile tratto caratteristico, ma rivolge inopinatamente ad esso un ironico gesto di saluto (...): per salutare qualcuno è normale prendere con la propria mano la sua mano, e non i suoi attributi virili!"

⁵⁶ (1996:53-54 y *adn.* 22). El pasaje de Conte citado hace referencia a las críticas de Aristóteles a esa anagnórisis de la *Odisea*.

107

Se presenta una especie de debate, “in forma quasi di processo”⁵⁷, entre Eumolpo y Licas, cuyo objetivo –como se intentará demostrar– es poner en evidencia de nuevo la inutilidad de la formación retórica que se impartía en Roma, tema habitual en la literatura y la historiografía latinas de los ss. I a.C. y I d.C. y desarrollada en el *Sat.* en los caps. 1-5, 83-84 y 88⁵⁸.

En efecto, Eumolpo, abogado defensor de Encolpio y Gitón, quiere convencer a los presentes de algo inverosímil: que nuestros protagonistas no se embarcaron por casualidad en el barco de Licas, sino deliberadamente, porque sabían quiénes viajaban en él y querían reparar las injurias inferidas, y que se hicieron grabar los estigmas en la frente como castigo. Un buen abogado debería haberse referido al arrepentimiento de ambos personajes, a sus sufrimientos y a su auto-castigo como forma de reparación de los daños perpetrados. Pero Eumolpo, que evidencia aquí una educación retórica poco sólida, construye su alegato con escasa habilidad argumentativa. Dice:

'nisi forte putatis iuvenes casu in has plagas incidisse, cum omnis vector nihil prius quaerat quam cuius se diligentiae credat. flectite ergo mentes satisfactione lenitas, et patimini liberos homines ire sine iniuria quo destinant. saevi quoque implacabilesque domini crudelitatem suam impediunt, si quando poenitentia fugitivos reduxit et dediticiis hostibus parcimus. quid ultra petitis aud quid vultis? in conspectu vestro supplices iacent iuvenes ingenui, honesti, et quod utroque potentius est, familiaritate nobis aliquando coniuncti. si mehercules intervertissent pecuniam vestram, si fidem proditione laessissent, satiari tamen potuissetis hac poena quam videtis. servitia ecce in frontibus cernitis et vultus ingenuos voluntaria poenarum lege proscriptos.' (107.1-6)

En efecto, presenta el primero de los dos puntos centrales de su argumentación (*nisi forte...credat*) mediante una proposición condicional restrictiva de carácter irónico y con elipsis de la principal,⁵⁹ mostrando como inverosímil la situación real, y además la supuesta causa que invalidaría la aserción anterior (el hecho de que todos los viajeros averiguan a quién confían sus vidas) está presentada como una proposición concesiva; todo

⁵⁷ Paratore (1933: II.341).

⁵⁸ V. Soverini (1985).

esto dificulta la capacidad persuasiva de este argumento. El segundo punto principal: que Encolpio y Gitón se hicieron marcar los estigmas deliberadamente, para castigarse, está mencionado al final y no aparece ningún coordinante o subordinante que destaque alguna conexión lógica o cuasilógica con lo anterior; por ende, no tiene sustento alguno.

En el resto de este parlamento se enhebran una serie de *topoi* propios del discurso judicial: el pedido de clemencia (*flectite...destinant.*), el intento de persuasión mediante la inclusión de *exempla* –por analogía– (*saevi...parcimus.*), preguntas retóricas (*quid...vultis?*), la caracterización patética de los reos (*in conspectu...coniuncti*), el empleo del razonamiento hipotético (*si...videtis.*). Se trata pues de una retórica privada de aquello que debería caracterizarla: la capacidad de persuasión, ya que los elementos patéticos y los vinculados con el *ethos* del orador no están respaldados por una argumentación adecuada.

Esa retórica vacía queda invalidada por la respuesta de Licas (§ 7-11), quien primero sugiere el propósito real de su contrincante: '*noli*' inquit '*causam confundere...*' y después refuta rápidamente cada una de las afirmaciones de Eumolpo⁶⁰ hasta aseverar:

'ex quo apparet casu incidisse noxios in plagas et te artem quaesisse, qua nostrae animadversionis impetum eluderes.' (107. 9)

Es decir que mediante una retorsión⁶¹ Licas, valiéndose de los mismos datos que su adversario, destruye su posición, lo hace caer en contradicción.

Eumolpo se limita a repetir con escasa variación la frase empleada anteriormente en su primer alegato⁶², pero ahora ha modificado su argumentación, que también resulta endeble: dice que Encolpio y Gitón no pudieron cortarse el pelo antes de embarcar y que desconocían que estaba prohibido efectuar esa acción durante la navegación (§ 12-14). Licas le replica de manera contundente: no acepta las excusas, deja de dirigirse a Eumolpo e insulta a Encolpio (§ 15).

Evidentemente en este pasaje, concebido como una escena teatral, Petronio, mientras reelabora un *topos* de la novela griega y de los mimos⁶³, enfrenta a la vez a dos personajes

⁵⁹ Cf. OLD (2000: s.v. 2 b)) y Ernout-Thomas (1959: § 377).

⁶⁰ Es evidente la impronta ciceroniana de esta oración: *deinde, si gratiam te legato moliebantur, quid ita omnia fecisti, ut quos tuebaris absconderes?* (107.9). Cf. v.g. Cic. *Cael.* 61: *Si manebat tanta illa consuetudo Caeli, tanta familiaritas cum Clodia, quid suspicionis esset si apud Caelium mulieris servus visus esset?*

⁶¹ Cf. Reale-Vitale (1993:69).

⁶² *...hoc argumento incidisse videntur in navem, non venisse.* (§12).

⁶³ Cf. Létoublon (1993:164-169) y Panayotakis (1995: 152-153), quien se refiere a las escenas de juicio en el mimo 2 de Herodas y en Aquiles Tacio, 7 y 8). Sobre ese tipo de escenas en el mimo romano de la época

que representan dos vertientes de la retórica: Licas, la que logra cumplir su objetivo, porque refuta con propiedad los argumentos, Eumolpo, la que fracasa, porque acumula *topoi* propios del discurso judicial pero deja de lado lo estrictamente argumentativo. De este modo Petronio tematiza en el personaje de Eumolpo la vacuidad e inutilidad de las escuelas de retórica contemporáneas, elemento recurrente en su obra.

108

Se agiliza la acción: la *ira* de Licas se transforma en *odium* al ver que una esponja borrona los estigmas de Encolpio; Eumolpo trata en vano de solucionar la situación. Entretanto, los gestos de Trifena hacia Gitón y las amenazas de Encolpio a Trifena encienden más aún la ira de Licas y la indignación de todos. Se forman dos bandos en el barco y se pasa al combate. Gitón hace un supuesto intento de castrarse y Encolpio de suicidarse. Trifena pide la paz.

Este capítulo presenta un perfil intertextual interesante, ya que incluye un hipotexto correspondiente al género historiográfico, desarrolla irónicamente un *topos* de las novelas griegas y se cierra con hipotextos épicos.

En efecto, luego de marcar con la anticipación de los verbos oracionales la rápida sucesión de acciones⁶⁴, en los §§ 8-9 y 12-13 se describen las acciones bélicas de ambos bandos mediante un texto que se encuadra dentro del género historiográfico: empleo casi exclusivo de léxico militar (*armatus – acies – dimicantium furor – vulnera – referre pedem – bellum – expugnare – indutiae – data... fide*), de ablativos absolutos, del *cum* temporocausal, del presente histórico. Además la crítica petroniana⁶⁵ reconoce en el § 9 un hipotexto salustiano:

nihilo minus tamen perseverat dimicantium furor, illis pro ultione, nobis pro vita pugnantis. multi ergo utrimque sine morte labuntur... Sat. 108.9

Interim omnibus Romanis hostibusque proelio intentis, magna utrimque vi pro gloria atque imperio his, illis pro salute certantibus, repente a tergo signa canere... B.I. 94.5

imperial, cf. Reynolds (1946:77-:84), quien observa: "There is reason to believe that a trial scene was of common occurrence in the Imperial mime (84)."

⁶⁴ *negat...interpellatque...aderat...accenditur...indignaturque* (§§ 3, 4, y 6).

⁶⁵ Walsh (1970:44).

Al acercarse al *Bellum Iugurthinum* Petronio pone de manifiesto la diversidad de los hechos narrados en ambos textos: en el de Salustio, una batalla entre el ejército númera y el romano, dirigido por Mario, y la toma sorpresiva de una fortaleza númera; en el suyo, un enfrentamiento por motivos personales –fundamentalmente eróticos– de los pasajeros de un barco. Así que la actividad intertextual insistiría, mediante el acercamiento formal, en la radical divergencia de las situaciones.

Ahora bien, este texto petroniano de carácter historiográfico presenta algunas marcas que neutralizan ese carácter: a) las armas distribuidas son *ferramenta* pertenecientes al *mercennarius* de Eumolpo (§ 8), es decir, ‘herramientas de hierro usadas en una actividad manual’⁶⁶; b) *clamor*, que en textos historiográficos y épicos suele significar ‘griterío de soldados en el ataque, grito de guerra o de batalla’⁶⁷, está incluido en la frase: *...ne ancillarum quidem clamor aciem destituit...*(§ 8), en la que *clamor* con el significado indicado y el genitivo subjetivo *ancillarum*, realzado por *ne...quidem*, formarían un oxímoron; c) en la frase *...plures cruenti vulneribus referunt veluti ex proelio pedem...*(§ 9), la construcción comparativa *veluti ex proelio* escamotea el referente delineado anteriormente en el texto: un *proelium*, y lo aleja de la historiografía. Este movimiento de vaivén que se produce en el texto realza la ambigüedad del narrador ante la historia narrada y produce el distanciamiento del lector⁶⁸.

Inmediatamente después se abre un hiato en medio del furor bélico. Petronio reelabora irónicamente en dos secuencias paralelas un *topos* de la novela griega: la muerte ficticia⁶⁹, pero con diferencias significativas: no se produce ninguna *mimica mors*, sino que Gitón y Encolpio sólo amenazan –como hemos señalado– el primero con castrarse y el segundo con suicidarse. El narrador cierra con este comentario:

Audacius tamen ille tragoediam implebat, quia sciebat se illam habere novaculam, qua iam sibi cervicem praeciderat. (108.11)

⁶⁶ OLD (2000: s.v.).

⁶⁷ *Ibid.*: s.v.3).

⁶⁸ Panayotakis (1995:154) se refiere a la “estructura teatral” de esta lucha y alude a que “similares instancias de presunta crueldad” ocurren tanto en la comedia (Plauto: *Amph.*, *Cas.*, *Truc.*; Terencio: *Eun.*) como en el mimo (Herodas, 5; Choricus: *Apol. Mimorum*, 78).

⁶⁹ Cf. Jenofonte de Éfeso, 3.5, Aquiles Tacio, 3.20 y 5.7 y Jámblico, 4. V. Fusillo (1989:32-33).

El pasaje abrupto desde el relato bélico a esta narración aparentemente trágica y la apreciación irónica del narrador sobre la conducta de Gitón, de Trifena y la suya propia (*fortissimus Giton ...tam grande facinus* (§ 10)) quiebran el clima bélico logrado, acercan el texto a la tragedia y asimismo lo alejan de inmediato. De esta manera se acrecienta aún más el distanciamiento del lector.

En el § 12 se vuelve al relato de la lucha y en el momento culminante aparece una referencia intertextual a la épica, ahora como parodia:

data ergo acceptaque ex more patrio fide [Tryphaena] protendit ramum oleae a tutela navigii raptum, atque in colloquium venire causa... (108.13)

Los hipotextos corresponden a dos momentos de la *Eneida*: el primero precede al parlamento de Eneas a los arcadios en el Canto 8, el segundo se refiere a la llegada de embajadores latinos que vienen a pedir a Eneas una tregua luego de la batalla narrada al final del Canto 10:

*tum pater Aeneas puppi sic fatur ab alta
paciferaeque manu ramum praetendit olivae...*

Verg. A. 8. 115-116

*iamque oratores aderant ex urbe Latina
velati ramis oleae veniamque rogantes...*

Verg. A. 9. 100-101

Ambos se corresponden con el texto petroniano: introducen el discurso directo de un personaje; ahora bien, pese a que el ablativo absoluto inicial del *Sat.* brinda solemnidad a la frase, el lector no puede olvidar que el sujeto del verbo es una mujer de las características de Trifena, y que además la rama de olivo que lleva ha sido arrebatada a la diosa tutelar de la nave, características y situaciones antitéticas a las del poema épico.

A continuación, se encuentra el texto recitado por Trifena como heraldo de paz:

*'quis furor' exclamat 'convertit in arma?
quid nostrae meruere manus? non Troius heros
hac in classe vehit decepti pignus Atridae,
nec Medea furens fraterno sanguine pugnat.
5 sed contemptus amor vires habet. Ei mihi, fata
hos inter fluctus quis raptis evocat armis?
cui non est mors una satis? ne vincite pontum
gurgitibusque feris alios immittite fluctus.'*

(108.14)

Este poema, considerado por Collignon una parodia⁷⁰ y por Walsh un *pastiche*⁷¹, ha combinado hábilmente dos textos épicos: Virgilio, *Eneida*, 5.670-672:

*'quis furor iste novus? Quo nunc, quo tenditis' inquit
'heu, miserae cives? non hostem inimicaque castra
Argivum, vestras spes uritis ...'*

y Lucano 1. 8-9:

*Quis furor, o cives, quae tanta licentia ferri
gentibus invisis Latium praebere cruorem?*

El texto petroniano prolonga la carga emotiva otorgada por las interrogaciones durante casi dos versos, como sus hipotextos. Hay una evidente intención paródica en Petronio: el texto de Virgilio es el comienzo del apóstrofe de Ascanio a las mujeres troyanas que han iniciado el incendio de la flota; el de Lucano, el apóstrofe del narrador a los ciudadanos romanos inmersos en una guerra civil. Situaciones ambas muy alejadas de lo que se narra en el *Satyricon*: la transcontextualización ha engendrado una parodia.

El giro coordinante *...non...nec...sed...* (vv. 2-5), que puede ser tanto desarrollo de los vv. 671-672 de Virgilio como de los 30 y 31 de Lucano (*...non tu, Pyrrhe ferox, nec tantus cladibus auctor/ Poenus erit...*), tiene la finalidad de marcar la contraposición entre el mundo mítico de los héroes protagonistas de poemas épicos y tragedias (Paris, Helena, Medea) y el mundo de la novela, un mundo degradado y regido por el *contemptus amor*.

Cui non est mors una satis? (v. 7) puede remitir a otro *topos*: la mención de una o de muchas muertes como castigo por una mala acción. Éste aparece en Men. *Δύσκ.* (289-293), en Propercio (4.4.17), en Horacio (C. 3. 27. 37-38) y en Virgilio (A.9.140). Las huellas textuales parecen evidentes:

*Et satis una malae potuit mors esse puellae,
quae voluit flammis fallere, Vesta, tuas?*
Prop. 4.4.17

*...levis una mors est
virginum culpa...*
Hor. C. 3.27.37-38

⁷⁰ Collignon (1892:123).

⁷¹ Walsh (1970: 45).

‘...”*sed periisse semel satis est*”...’

Verg. A. 9. 140

En los dos primeros casos los autores se refieren a *una mors* como un castigo insuficiente para las acciones cometidas por Tarpeya y Europa respectivamente; en la *Eneida* el verso 140 se encuentra en un parlamento dirigido por Turno a los rútilos luego de haber observado la transformación maravillosa de las naves de Eneas: recuerda esa sentencia, que hace referencia a la ‘primera muerte’ de los troyanos en Troya.

Ahora bien, en Petronio el sintagma *una mors* no hace referencia a la muerte como castigo, sino a la muerte probable de los viajeros, por naufragio, por ataque de piratas, etc., es decir, elementos habituales en la novela griega: en medio de un texto de raigambre épica, irrumpe un *topos* de la novela. Otro movimiento de vaivén entre uno y otro género. De todas maneras el lector también puede establecer una comparación tácita entre esa probable muerte accidental y la de los troyanos capturados en su ciudad por los griegos: una nueva manera de marcar la distancia entre el mundo épico y el de la actualidad, tal como la sugerencia de no buscar la muerte por las armas.⁷²

109

Luego de este momento de clímax, se apela de nuevo al vocabulario militar (*acies - bellum - dux - tabulas foederis*) para continuar el relato, pero inmotivadamente el enfrentamiento cesa; Eumolpo lee los términos del tratado:

‘ex tui animi sententia, ut tu, Tryphaena, neque iniuriam tibi factam a Gitone quereris, neue si quid ante hunc diem factum est, obicies vindicabisve aut ullo alio genere persequendum curabis; ut tu nihil imperabis puero repugnanti, non amplexum, non osculum, non coitum venere constrictum nisi pro qua re praesentes numeraveris denarios centum. item, Licha, ex tui animi sententia, ut tu Encolpion nec verbo contumelioso insequeris nec vultu, neque quaeres ubi nocte dormiat, aut [si quaesieris] pro singulis iniuriis numerabis praesentes denarios ducenos.’
(109.2-3)

⁷² Cf. Beck (1973:48), quien considera este poema como el mejor ejemplo de versos "unrealistic" en el *Sat.*, y añade: "...his aim is to turn the fracas into an entertaining farce."

Aquí Petronio ha partido de otro hipotexto historiográfico y lo parodia⁷³: el cap. 53.5 del libro 22 de Tito Livio, en el que se cuenta una intervención de Publio Cornelio Escipión en el año 216 a. C. después de la derrota de Cannas: se dirige a L. Cecilio Metelo, jefe de un supuesto grupo de jóvenes conspiradores, también presentes, y les exige jurar obediencia a la república romana:

*“Ex mei animi sententia”, inquit, “ ut ego rem publicam populi Romani non deseram neque alium civem Romanum deserere patiar. Si sciens fallo, tum me Iuppiter Optimus Maximus, domum, familiam remque meam pessimo leto afficiat! In haec verba, L. Caecili, iures postulo, ceterique qui adestis; qui non iuraverit, in se hunc gladium strictum esse sciat.”*⁷⁴ Liv. 22.53.5

A partir de un comienzo idéntico (*ex...sententia*) y empleando la misma matriz sintáctica: la proposición de *ut* con indicativo con valor comparativo dependiente de una principal elidida⁷⁵ y equivalente a una fórmula de afirmación⁷⁶, se oponen de manera polar las palabras de Escipión, que proclama su fidelidad a la república y obliga bajo juramento a los jóvenes a mantenerla, y las de Eumolpo obligando a Trifena y a Licas a dejar de lado las injurias realizadas por Gitón y Encolpio y a no acosarlos sexualmente. Uno de los procedimientos paródicos empleado por Petronio es la amplificación: a) como son dos los interlocutores de Eumolpo –Trifena y Licas-, se duplica el esquema básico: se repiten *ex tui animi sententia*, los vocativos y las proposiciones encabezadas con *ut*, y también los períodos hipotéticos subsiguientes; b) en el pasaje dirigido a Trifena, en lugar de los dos futuros *deseram* y *patiar* utilizados por Escipión, en Petronio aparecen cuatro: *quereris*, *obicies*, *vindicabis* y *curabis* y se añade otro verbo precedido de *ut*: *imperabis*, cuyo objeto directo tiene tres núcleos, contruidos en una *gradatio* de miembros crecientes; c) el punto máximo en la oposición de los dos textos y de los mundos que representan aparece en los períodos hipotéticos que cierran cada parlamento: en el texto historiográfico Escipión dice que si él no cumple con su promesa, Júpiter Optimo Máximo deberá aniquilar a su familia y su patrimonio; por el contrario, en el *Sat.*, en los períodos hipotéticos se deja abierta la

⁷³ Walsh (1970:44) añade que Petronio no sólo parodia este texto de Livio, sino también su costumbre de incluir en su obra documentos antiguos.

⁷⁴ La presencia de este hipotexto está ya anunciada por el arcaísmo *quis* (§ 1), frecuente en Tito Livio, y que registra esta única aparición en el texto de Petronio. Cf. Korn-Reitzer (1986: s.v.).

⁷⁵ Cf. OLD (2000: s.v. 16.b)).

⁷⁶ Cf. Ernout-Thomas (1959: § 352).

posibilidad de entregar una suma de dinero a cambio de la ruptura de la promesa concedida⁷⁷.

Petronio ha invertido por completo el sentido del parlamento de Escipión: éste pretende que los jóvenes compartan su sentimiento del deber hacia la república; en cambio Eumolpo contradice normas morales elementales, ya que humilla y ridiculiza a Licas y a Trifena –los injuriados- y deja de lado la culpabilidad de Encolpio y Gitón –los que injuriaron-. De nuevo pues, como en el caso de la épica, el acercamiento del *Sat.* a un texto historiográfico origina en el lector la percepción de la existencia de profunda distancia entre ambos mundos.

Con un marcado efecto de contraste, una vez concluido el tratado de paz, se deponen las armas; los cánticos, la comida y la alegría ocupan el lugar del odio; se describe una escena de pesca en medio de la calma y las antiguas parejas empiezan a reconciliarse. Entonces, como otra prueba más de su manía poética, Eumolpo recita un poema sobre la pérdida del cabello: *capillorum elegidarion*, compuesto en realidad por tres dísticos elegíacos y siete endecasílabos falecios (§§ 9-10)⁷⁸ ⁷⁹. La crítica⁸⁰ señala como probable hipotexto los vv. 31-32 de la elegía 1.14 de *Amores* de Ovidio:

*Formosae periere comae, quas vellet Apollo,
quas vellet capiti Bacchus inesse suo.*

Sin embargo, el motivo de la pérdida del cabello en el texto ovidiano tiene que ver con el uso de tinturas, y además sólo se pueden considerar ecos textuales *perisse* y la mención de Apolo (*Phoebus*) en los vv. 8 y 13 del poema de Petronio. En términos generales este poema, que presenta una vinculación trivial entre calvicie y mortalidad⁸¹, constituye una muestra más de la mediocre inspiración poética de Eumolpo y de la reiteración de determinados temas en la literatura⁸².

⁷⁷ V. Conté (1996: cap. 4).

⁷⁸ Versos considerados por Beck (1973: 47) como el mejor ejemplo de poema “realistic, in the sense that it fits the character and the occasion.”

⁷⁹ Acerca de la junctura entre los dísticos y los falecios, cf. E. Courtney (1991: 29).

⁸⁰ Collignon (1892: 265).

⁸¹ Cf. Connors (1998: 66-68).

⁸² Cf. Walsh (1970: 95).

En este capítulo una esclava les coloca a Gitón y a Encolpio unas pelucas de Trifena: una nueva incursión en el motivo del disfraz y el travestismo, asociado a la ambigüedad sexual, y en el del reconocimiento⁸³.

En el § 6 el narrador comienza a enmarcar el cuento de la matrona de Éfeso: luego de anunciar su tema (*muliebris levitas*), cede la palabra a Eumolpo, quien –en estilo indirecto– preanuncia algunos elementos de su trama (*...nullam feminam esse tam pudicam quae non peregrina libidine usque ad furorem averteretur...*) y añade:

nec se tragoedias veteres curare aut nomina saeculis nota, sed rem sua memoria factam...
(110.8)

Esta observación es peculiarmente interesante, no sólo porque contiene, como todas las fábulas milesias del *Sat.*, la referencia a que se trata de un hecho de la vida real y de su propia época –un ‘efecto de realidad’ siempre vigente–, sino también porque el autor está contraponiendo este cuento –y toda su obra– a las *tragoedias veteres*, y a los personajes de su cuento con los que poseen *nomina saeculis nota*, es decir, los protagonistas de mitos o antiguas obras literarias. E inmediatamente sigue esta frase del narrador:

conversis igitur omnium in se vultibus auribusque sic orsus est:

cuyo hipotexto son los vv. 1 y 2 del Canto 2 de la *Eneida*:

*Conticuere omnes intentique ora tenebant.
inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto...*

Así que el autor, mientras subraya explícitamente la oposición entre el cuento y los géneros ‘altos’, apela a elementos formales que aproximan el texto a la *Eneida*: establece así un juego dialéctico que persistirá a lo largo de esa narración y que proporciona su clave de lectura.

⁸³ Sobre el motivo del reconocimiento en las novelas griegas, v. Brioso Sánchez. (2000:121-141).

4. SEGUNDA UNIDAD NARRATIVA DEL EPISODIO (CAPS. 111-113)

El cuento de la viuda de Éfeso⁸⁴ constituye una reelaboración de una *fabula* milesia⁸⁵. Desde el punto de vista narratológico⁸⁶, se trata de una analepsis externa heterodiegética, contada por Eumolpo a un narratario grupal (los pasajeros del barco).

Probablemente este cuento —o la *fabula Milesia* que lo sustenta— provenga de una narración más antigua, quizá de origen oriental, sobre el tema de la viuda infiel, tema que logró una amplia fortuna en la literatura posterior y que implica una evidente misoginia. En la literatura grecorromana aparece en una versión de Esopo: *Γυνή καὶ γυναικός* (109 Halm=299 Hausrath), en una fábula de Fedro (*Mulier vidua et miles*; *App.* 13) y en el texto petroniano. En la versión esópica se desarrolla un esquema de dos personajes: una viuda inconsolable se une a un campesino que le hace creer que también es viudo; mientras ambos se consuelan mutuamente, le roban los bueyes al campesino y entonces es él quien se lamenta. En la fábula de Fedro y en el cuento petroniano el esquema se ha vuelto más complejo: ambos incluyen a un tercer personaje, la *ancilla*⁸⁷.

Como Petronio y Fedro son coetáneos, es pertinente destacar cuál es la vinculación entre ambos textos. El esquema narrativo es el mismo:

- a) una viuda inconsolable ante la muerte de su marido se encierra con él en su sepulcro;
- b) cerca de allí son crucificados unos ladrones, cuyos cuerpos cuida un soldado;
- c) el soldado se acerca al sepulcro, ve a la hermosa viuda, secundada por una criada, y logra unirse sexualmente a ella;
- d) roban el cuerpo de uno de los crucificados; la mujer decide que claven en la cruz el cuerpo de su marido para que el soldado no sea castigado.

⁸⁴ Sigo especialmente los siguientes estudios: Pecere (1975), Fedeli (1986), Fedeli-Dimundo (1988: "Introduzione" y "Commento").

⁸⁵ Sobre las *fabulae Milesiae* v. *supra* p. 157 y la bibliografía allí citada (*adn.* 65).

⁸⁶ Genette (1989).

Pese a la identidad de personajes, acciones y situaciones, el diseño y los objetivos de cada relato son divergentes. En el de Fedro, mucho más breve, no hay caracterización de los personajes, la criada no funciona como intermediaria y se destaca la concupiscencia del soldado; su objetivo, la condena moral de la protagonista y del soldado⁸⁸, se resume en el último verso:

Sic turpitude laudis obsedit locum.

Por el contrario, el relato de Petronio no manifiesta condena moral alguna, sino que se dedica a ahondar en la caracterización psicológica de la viuda y a develar su hipocresía, para lo cual recurre a algunas operaciones intertextuales⁸⁹. Como observa Pecere, en los párrafos 1 a 4 del c. 111 –la situación inicial del cuento– la viuda está caracterizada como una heroína épico-trágica⁹⁰:

*haec ergo cum virum extulisset, non contenta vulgari more funus passis
prosequi crinibus aut nudatum pectus in conspectu frequentiae plangere...*
(111.2)

Ese *ethos* del personaje queda asegurado por el empleo de expresiones habituales en textos épicos e historiográficos para describir la exasperación del dolor femenino (y masculino)⁹¹. A ese *ethos* corresponde también su decisión de dejarse morir de hambre:

*Sic afflictantem se ac mortem inedia persequentem non parentes potuerunt
abducere, non propinqui...*
(111.3)

Cabe recordar que el motivo del suicidio por amor está presente en la poesía alejandrina, en Eurípides y que luego es usado por la novela griega como ingrediente

⁸⁸ Cf. Sega (1986: 46).

⁸⁹ Para el análisis detallado del cuento me remito a los trabajos de Pecere, Fedeli y Fedeli-Dimundo citados *supra* p. 205, *adn* 84.

⁹⁰ Pecere (1975:49).

⁹¹ Virgilio, *Eneida*, 1.479-481: *interea ad templum non aequae Palladis ibant/ crinibus Iliades passis peplumque ferebant/suppliciter, tristes et tunsae pectora palmis...* y 2.493-494: *ecce trahebatur passis Priameia virgo/ crinibus a templo Cassandra...*; Ovidio, *Metamorfosis*, 6. 248-249: *Aspicit Alphenor laniataque pectora plangens / euolat...* y 9.636-637: *... [Byblis] tum uero a pectore uestem/ diripuit planxitque suos furibunda lacertos...*; Tito Livio, 1.13.1: *Tum Sabinae mulieres (...), crinibus passis scissaque veste, victo malis muliebri pauore, ausae se inter tela volantia inferre...*; 7.40.12: *"Exspectate, dum vobis singulis, ut olim Coriolano, matres coniugesque crinibus passis obviae ab urbe veniant."* (discurso del cónsul Valerio Corvo a sus soldados) y 26.9.7: *...undique matronae in publicum effusae circa deum delubra discurrunt, crinibus passis aras verrentes...* (descripción del pánico en Roma ante la cercanía de Aníbal).

patético⁹². De modo que hasta aquí Petronio procede incorporando al diseño de la protagonista características y expresiones propias de diversos géneros literarios.

Luego de la presentación de la *fidissima ancilla* y de la aseveración de que la *matrona* es el *solum...verum pudicitiae amorisque exemplum* (111.5), ocurren de modo abrupto nuevas circunstancias que harán avanzar la acción: la crucifixión de unos ladrones en un lugar cercano y la presencia del soldado que cuida los cadáveres. En el plano lingüístico se produce también un cambio: la lengua alambicada de la épica y la historiografía da paso a un "linguaggio neutro e incolore"⁹³, con algunos elementos patéticos (*gemitum lugentis* – 111.6-, *faciem unguibus sectam* –111.8-), probables reminiscencias de poemas épicos^{94 95}.

Nuevamente se produce un cambio de registro a partir del momento en que el soldado comprende la situación de la *matrona*:

coepitque hortari lugentem ne perseveraret in dolore supervacuo ac nihil profuturo gemitu pectus diduceret: omnium eundem esse exitum [sed] et idem domicilium, et cetera quibus exulceratae mentes ad sanitatem revocantur.
(111.8)

Aquí el alargamiento de las frases, la elección del léxico, el tono sentencioso que adopta el *miles* para referirse a la inutilidad del dolor y a la muerte como fin común de todos los hombres nos remite a pasajes de las *Epistulae Morales ad Lucilium* y las *Consolationes* de Séneca, e inclusive a textos epigráficos⁹⁶. Sólo citaré algunos hipotextos de Séneca: ...*si cogitaveris nihil profuturum dolorem...* (*Polyb.* 2.1.); *Proinde parcamus lacrimis nihil proficientibus* (*Polyb.* 4.1.); ...*non patietur te nihil profuturo maerore consumi...* (*Helv.*19.4); *Mater in luctum furens/ diduxit avidum pectus...* (*Her. O.*, 1668); ...*si nullis planctibus defuncta revocantur (...), desinat dolor qui perit.* (*Marc.* 6.2).

La reacción contraria de la viuda:

at illa ignota consolatione percussa laceravit vehementius pectus ruptosque crines super corpus iacentis imposuit.
(111.8)

⁹² Pecere (1975: 54), quien además recuerda la *controversia* sobre este tema de Séneca el rétor: II.2.(10). 8 y ss.

⁹³ *Ibid.* (1975: 63).

⁹⁴ Virgilio, *Eneida*, 4. 672-674: *audiit exanimis trepidoque exterrita cursu/unguibus ora soror [Anna] foedans et pectora pugnibus/ per medios ruit.*; Ovidio, *Fastos*, 6.147-148: ...*territa voce sui nutritrix occurrit alumni/ et rigido sectas invenit ungue genas.*

⁹⁵ Sobre el valor simbólico-ritual de estos gestos v. D'Ambrosio (1994).

⁹⁶ Pecere (1975:77-78).

también parece construida sobre textos de Séneca: *Si fletibus fata vincuntur, (...) ingerantur lacerato pectori manus et in ipsam faciem impetus fiat...* (Marc. 6.2) y los §§ 16 y 20 de la *Carta 99*. De modo que el narrador, mientras diseña un *miles facundus*, imita, caricaturizándolos, textos de las *Consolationes* de Séneca.

El narrador persiste en los cambios de registro: al focalizar el intento fallido del soldado de dar alimento a la viuda y la respuesta positiva de la *ancilla*⁹⁷, emplea vocabulario militar (*recessit – victam manum – expugnare*: §10); en cambio, en el parlamento de la *ancilla*, que trata de convencer a la *matrona* con argumentos concretos de que abandone su intención de morir, se reconocen las normas retóricas propias de una prosa artificiosa: las anáforas (*si...si...si; vis...vis*), el tricolon de miembros crecientes con homoiotéleuton (§ 11), las paronomasias (*vis...reviviscere; licuerit lucis*: § 12). Aquí Petronio, como en otros pasajes de la obra, quiebra el principio de la consonancia del estilo con la índole del personaje, principio vinculado con el *decorum* que Horacio explicita en la *Epístola a los Pisones*, vv. 92, 112-127, 178, ya que una persona de baja condición social como la criada habla con un refinamiento expresivo y con un manejo técnico del lenguaje que no corresponde a su estatus, lo que constituye otra aplicación del mecanismo de inversión.

Pero el aspecto esencial del parlamento de la criada es la inclusión de un verso del Canto 4 de la *Eneida*, en boca de Ana y dirigido a Dido:

Id cinerem aut manis credis curare sepultos?
Verg. A. 4.34

con una ligera modificación:

*Id cinerem aut manis credis sentire sepultos?*⁹⁸.

Luego de los diversos mimetismos practicados en este cuento ahora se cambia la técnica: se cita. La citación remite a dos contextos de enunciación, es un punto de tangencia, funciona como un gozne que pone en contacto ambas historias; a partir de ella

⁹⁷ Es interesante la solución que propone U. Albini (1964:137-138) con respecto a *donec ancilla vini [certum ab eo] odore corrupta*: incluir *avida* entre *certe* y *ab eo*.

⁹⁸ Sobre esta modificación y el principio epicúreo que implica, cf. Pecere (1975: 95-99), quien también observa el sabor senequiano del verbo y argumenta que en las obras de Séneca se reitera que los muertos *non sentiunt* (Ep. 5.30 y ss.; 9.29 y ss.; 102.4; Polyb. 5.1).

ingresa en la mente del lector la de Dido y Eneas y se trazan innumerables relaciones de analogía y de contraposición entre ellas⁹⁹.

Después de una hábil 'intrusión' del narrador con una sentencia: *Nemo invitus audit cum cogitur aut cibum sumere aut bibere.* (111.13), la *matrona* cede al hambre, como la criada¹⁰⁰. Y entonces el narrador apura el ritmo: hay otra 'intrusión', una apelación a los narratarios, y una señal de cómo se llegará al desenlace: *blanditiis* (112.1). En la oración siguiente se presenta la imagen del soldado a través de la subjetividad de la viuda:

Nec deformis aut infacundus iuvenis castae videbatur... (112.2)

El empleo de lítotes, la calificación del *miles* como *iuvenis* y de la *matrona* como *casta* indican que estamos en el momento de clímax de la narración, y precisamente aquí reaparece otra cita, en boca de la criada, del Canto 4 de la *Eneida*:

Placitoque etiam pugnabis amore? Verg. A. 4.38

El empleo de la cita apunta a poner en paralelo dos historias con elementos comunes para marcar su divergencia y deconstruir así la escala axiológica implícita en la primera. En efecto, el cuento de la *matrona* posee los mismos personajes que el canto 4 de la *Eneida*: una viuda que desea ser fiel a su marido pero que inicia una nueva relación, un personaje femenino que funciona como ayudante, uno masculino, *facundus*, que seduce a la viuda. Pero en Petronio cada uno de ellos está degradado tanto desde el punto de vista social (Dido, reina de Cartago/ una ciudadana de Éfeso; *Ana/fidissima ancilla*; Eneas, caudillo de los troyanos/un soldado) como ético, ya que cada personaje quiebra su propio estatuto¹⁰¹: la viuda, mujer de resonancia pública, se transforma, de *pudivissima*, en ejemplo de impudicia; la *ancilla*, devenida intermediaria, deja de ser *fidissima*; el soldado, al abandonar su puesto de guardia, transgrede su código de conducta. También hay aspectos divergentes: es el soldado el que ampara a la viuda, mientras en la *Eneida* Dido ampara a Eneas; el soldado reconduce a la viuda a la vida, mientras Eneas es causa del suicidio de Dido; Ana es confidente de Dido, mientras la criada posee habilidades rufianescas; el conflicto personal de Dido se resuelve trágicamente, mientras el dolor – o la *ostentatio doloris* – de la viuda, no. Estos personajes bifrontes representan dos

⁹⁹ Pecere afirma al respecto sobre el § 8 del c. 110: "...l'esposizione seguente, inquadrata nella struttura letteraria della novella, sarà per contrasto filtrata attraverso il meccanismo deformante del sistema epico." (1975:141).

¹⁰⁰ Sobre la ambigüedad de la *iunctura abstinentia sicca*, cf. Pecere (1975:106-107).

cosmovisiones, dos escalas de valores antitéticos; los petronianos son las contrafiguras, los dobles paródicos de los virgilianos. Las citas de la *Eneida* constituyen un punto de inflexión: su capacidad evocativa engendra un movimiento pendular entre ambos relatos, y éste acentúa la contraposición entre mundo épico y mundo novelesco, entre apariencia y realidad, y activa la lectura irónica del cuento.

Prueba evidente de que las citas de la *Eneida* constituyen el elemento clave en la interpretación del cuento es el hecho de que la actividad intertextual, compuesta por imitaciones de otros géneros y subgéneros literarios: la tragedia, la épica, la novela griega, la consolación, la epistolografía, es continua en la primera parte del cuento (111-112.2), pero disminuye a partir de la eufemística referencia a la primera relación sexual de los protagonistas¹⁰², un 'pseudofinal'¹⁰³. Esas estilizaciones son necesarias para que ingresen al texto las imágenes y el léxico patéticos propios de esos géneros y para que los narratarios consideren a la *matrona* una figura épico-trágica; las citas de la *Eneida* tienen también ese cometido, pero a la vez y paradójicamente, al remitir a un extremo del movimiento pendular aludido, permiten que los narratarios polaricen ambos relatos y distingan apariencia y realidad.

Al respecto conviene recordar las afirmaciones de G. Mazzoli¹⁰⁴: "Petronio, mediante la novella, dà a ciò che è *e non* appare, il SEGRETO, i tratti ambigui di ciò che appare *e non è*, la MENZOGNA, mostrando l'insperabilità d'uno spostamento da ciò que *non è e non appare*, la FALSITÀ, a ciò che *è e appare*, la VERITÀ. (...) Il procedimento petroniano ha una implicazione spiccatamente IRONICA..."

Como se sabe, una de las técnicas funcionales al efecto irónico es la inversión, que produce un vuelco de la situación inicial o de las expectativas suscitadas por modelos literarios o códigos axiológicos¹⁰⁵. Y esta es la técnica que Petronio imprimió a sus modelos aquí: a tal punto transformó el motivo literario del amor desgraciado y prohibido, tantas veces reelaborado en la literatura grecorromana.

¹⁰¹ Fedeli-Dimundo (1988:59-60).

¹⁰² Pecere (1975: 130-134) observa una desacralización del motivo recurrente en las novelas griegas del suicidio por amor cuando el soldado se muestra desesperado por la desaparición del crucificado y decide matarse (c. 112.6)

¹⁰³ *Ibid.*: 125.

¹⁰⁴ (1986:199-200).

¹⁰⁵ *Ibid.*: 210.

En efecto, sin que se explicita ningún elemento de condena moral, el cuento termina con la restauración del orden originario: la *matrona* ha recuperado un *vir*, no importa que sea otro distinto; la cruz ha recuperado un *corpus pendens*, no importa que sea el de otro¹⁰⁶. Petronio contradice la tradición literaria anterior, deconstruye el código axiológico que la sustenta y le da al relato un desenlace positivo. Así lo considera Bajtin, que afirma: “Esta corta trama es una serie ininterrumpida de victorias de la vida sobre la muerte; la vida triunfa cuatro veces sobre la muerte...”¹⁰⁷.

Es obvio pues que este cuento, presentado como un *exemplum* por el narrador (110.7) no constituye una digresión con respecto al relato principal, sino que hay sólidos vínculos entre uno y otro¹⁰⁸. Lo demuestra especialmente el cap.113, donde se narra cómo es recibido el relato por sus oyentes: todos ríen menos Licas, quien reclama, airado, un final diferente, un final que castigue a la viuda y que reponga el cuerpo del marido muerto en el sepulcro. Sin duda, Licas, engañado por su mujer Hedyle con Encolpio y defraudado económicamente (cs. 106.2 y 113.3)¹⁰⁹, se identifica a sí mismo con el *corpus iacentis*¹¹⁰. A partir del § 5 la atmósfera erótica embarga a todos los presentes; el narrador se ocupa de describir los escarceos amorosos entre Gitón y Trifena, figura paralela a la *matrona*, y sus propios celos, con lo cual vuelve a establecerse el triángulo amoroso –y no sólo uno-siempre presente en la obra y de alguna manera también en el cuento de la *matrona*. Algunos elementos del léxico (*blanditiae* – *mulier libidinosa*: § 7) y ciertas observaciones del narrador:

ego maestus et impatiens foederis novi non cibum, non potionem capiebam... (§6)

realimentan la relación entre los caps. 110, 113 y el cuento. De modo que esta *novella*, por la problemática del triángulo amoroso, por la deconstrucción de los valores morales y hasta por el develamiento de la hipocresía (siempre el tema central: apariencia/realidad), opera como una *mise en abyme*¹¹¹ del relato principal. Es pertinente citar una caracterización de este procedimiento: “...toute *mise en abyme* se caractérise fondamentalement par un cumul

¹⁰⁶ Fedeli-Dimundo (1988:57).

¹⁰⁷ Bajtin (1991:373); de “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”.

¹⁰⁸ Cf. Fedeli-Dimundo (1988: 23-26).

¹⁰⁹ Se trata de referencias a sucesos ocurridos anteriormente, que no constan en el texto fragmentario que nos ha llegado.

¹¹⁰ Pecere (1975:41) observa: “...il morto de la novella sembra quasi surrealistica prefigurazione della fine di Lica.”

¹¹¹ Dällenbach (1976:282-296).

des propriétés ordinaires de l'itération et de l'énoncé au second degré, à savoir l'aptitude de doter l'oeuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiante, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation."¹¹²

5. TERCERA UNIDAD NARRATIVA DEL EPISODIO (CAPS. 114-115)

En esta unidad se describe una tormenta que hace naufragar el barco, (cap. 114) y se narra el descubrimiento por parte de Encolpio del cadáver de Licas, hecho que da lugar a un *planctus* por la fragilidad de la vida humana (cap. 115).

114

Parte de la hipótesis, que intentaré demostrar, de que el cap. 114 y parte del 115 constituyen una parodia del Canto 1 de la *Eneida*. En efecto, Petronio organiza su narración a partir de ese hipotexto y degrada sus elementos: presenta una serie de acciones semejantes y desliza ecos verbales precisos. La mayoría de las secuencias narrativas que desarrolla Virgilio desde el v. 82 hasta el v. 222 reaparecen en el *Satyricon*: a) descripción de la tormenta y su apaciguamiento por Neptuno (vv. 82-156), que se corresponde con los §§ 1-7 y 13 del cap. 114; b) descripción del lugar donde desembarcan los troyanos y sus primeras acciones en tierra (vv. 157-179), que se corresponde con el § 6 del cap. 115; c) mirada de Eneas hacia el mar por si distingue a sus compañeros perdidos en el naufragio (vv. 180-197), que ha sido transformado en el *Sat.*: Encolpio descubre un cadáver llevado por las aguas¹¹³ (cap. 115.7); d) parlamento de Eneas a los troyanos (vv. 198-207), que podría vincularse con el *planctus* de Encolpio (cap. 115.12-19); e) angustia de Eneas, que

¹¹² *Ibid.*: 284.

¹¹³ Además *Substiti ergo tristis...* (cap. 115.8) puede responder a *Eneida*, 1.187: *Constitit hic Aeneas...*

se corresponde con el pesar de Encolpio frente a la tormenta y a la visión del cadáver de Licas (cap. 115.8, 11-12).

Como en otros pasajes del *Sat.*, el acercamiento al texto épico tiene como objetivo sugerir primero una suerte de identificación entre Eneas y Encolpio y plantear después la contraposición entre ambos: el héroe y el anti-héroe. Al lado de los pasajes que juegan con la identificación Encolpio/Eneas, aparecen otros, que ponen de relieve la distancia entre ambos. Se produce, pues, un contrapunto irónico entre momentos de acercamiento y distanciamiento del texto virgiliano, verdadera matriz de los caps. 114 y 115.

El análisis del cap. 114 se dividirá en tres partes: a) descripción de la tempestad (§§ 1-7); b) comportamiento de Encolpio y Gitón (§§ 8-12); c) naufragio y llegada de los pescadores. (§§ 13-14).

a) Descripción de la tempestad (§§ 1-7).

Como se sabe, la descripción de una tormenta en el mar, seguida del consecuente naufragio, que modifica el curso de los acontecimientos, es un motivo habitual en la épica, de donde se traslada a la tragedia, a la comedia y por fin a la novela¹¹⁴; por otra parte, es un tema frecuente en las *suasoriae* de las escuelas de retórica¹¹⁵. Para la descripción del *Sat.* la crítica petroniana propone los siguientes hipotextos: Hom., *Od.*, 5, 291-387; Pac. *trag.*, 45 (Ribbeck), Verg., 1.82-123, 3.192-204, 5.10-22, Sen., *Ag.*, 466-578 y Luc., 2.454-460¹¹⁶.

Si bien podemos considerar algunas expresiones petronianas de los §§ 1 a 3 como ecos textuales de Pacuvio¹¹⁷, de Virgilio¹¹⁸ y de Séneca¹¹⁹, observamos que esta parte de la

¹¹⁴ Conte (1996:55, *adn.* 28) presenta los siguientes ejemplos: Charit. 3.10, Xenoph. 2.11.10, Heliod. 5.27.1, Ach. Tat. 3.1-2.

¹¹⁵ Sen. *Suas.* 3.2.

¹¹⁶ Cf. Collignon (1892:12-128), Walsh (1970:37-38) y Conte (1996:55-59).

¹¹⁷ *...inhorruit mare...* (*Sat.* 114.1) correspondería a *...inhorrescit mare...* (Pacuvio, *Inc.* 45 (Ribbeck), 411). Cf. Conte (1996:55-58).

¹¹⁸ *...inhorruit mare nubesque undique adductae obruere tenebris diem..* (*Sat.* 114.1) correspondería a *...inhorruit unda tenebris.* (A. 3.195 y 5.11) y a *eripiunt subito nubes caelumque diemque/ Teucrorum ex oculis...* (A. 1.88-89).

¹¹⁹ *... nubesque undique adductae obruere tenebris diem.* (*Sat.* 114.1) correspondería a [*EUR.*:] *Densa tenebras obruit/caligo...* (Sen. *Ag.*, 472-473).

descripción de la tormenta no parece tener relaciones de intertextualidad *stricto sensu* con ninguno de los textos anteriormente citados. En efecto, a diferencia de los demás clichés desarrollados en el *Sat.*, en los que el narrador se prodiga con amplitud, esta descripción de la tempestad es excesivamente breve, está escrita con un léxico pertinente y presenta también las etapas habituales en ese fenómeno: nubarrones, grandes olas, tinieblas, ceguera de los navegantes, aunque se omiten relámpagos y truenos. Parecería pues que, al reducir al mínimo los elementos descriptivos, Petronio pone al descubierto o señala, por contraposición, el carácter grandilocuente o artificioso de algunas descripciones de tormenta.

Interesa además destacar algunos elementos peculiares de la descripción petroniana: están eliminados los agentes divinos; a cada suceso natural le corresponde una determinada acción en el ámbito humano; y aparecen “pointes” irónicas:

sed nec certus fluctus ventus impulerat... (114.2)

...saepissime [in oram] Italici litoris aquilo possessor convertibat huc illuc obnoxiam ratem... (114.3)

Aquí se percibe el juego del autor: la primera frase parodia un tópico propio de las descripciones tradicionales: los vientos son nombrados mediante sus nombres propios¹²⁰, en cambio aquí el viento es *nec certus*, porque el descriptor no puede –o no quiere– precisar ni su nombre ni en qué dirección sopla. En la segunda frase alude a otro tópico: el hecho de que los vientos combaten en torno de una nave en peligro¹²¹, en cambio aquí un solo viento hace zigzaguear a la nave –algo imposible en la realidad–¹²². Resulta evidente pues que Petronio ‘denuncia’ las descripciones estereotipadas de la tormenta y construye otra, paródica, mediante la inversión de algunos de sus elementos. Por eso podemos afirmar, precisamente a partir de estas “pointes” irónicas instaladas en el desarrollo de una

¹²⁰ Ejemplos: Verg. *A.* 1.84-86: *incubere mari totumque a sedibus imis/ una Eurusque Notusque ruunt creberque procellis /Africus, et uastos uoluunt ad litora fluctus.*; *A.* 1.102-103: *...stridens Aquilone procella/ velum aduersa ferit...*; *A.* 1.108-11: *tris Notus abreptas in saxa latentia torquet (...), tris Eurus ab alto in breuia et syrtis urget...*

¹²¹ Ejemplos: Hom. *Od.* 5.331-332: *ἄλλοτε μὲν τε νότος βορέη προβάλεσκε φέρεσθαι/ ἄλλοτε δ' αὐτ' εὖρος ζεφύρω εἰξασκε διώκειν.*; Sen. *Ag.* 474-476: *Vndique incumbunt simul/rapiuntque pelagus infimo euersum solo/ aduersus Euro Zephyrus et Boreae Notus...*; Luc. 2. 454-455: *...ut cum mare possidet Auster/flatibus horrissonis, hunc aequora secuntur:/si rursus tellus pulsu laxata tridentis/Aeolii tumidis inmittat fluctibus Eurum,/ quamuis icta nouo, uentum tenere priorem/ aequora, nubiferoque polus cum cesserit Euro/ uindicat unda Notum.*

descripción convencional, que este texto descriptivo no parodia un texto particular, sino el cliché 'descripción de tormenta' en sí mismo.

En los §§ 4 a 7 encontramos ecos textuales del Canto 1 de la *Eneida*. En primer lugar la frase: ...*Lichas trepidans ad me supinas porrigit manus* (§ 5) reelabora los vv. 93-94:

...*ingemit et duplicis tendens ad sidera palmas
talía uoce refert...*

Ambos autores describen la postura de Eneas y de Licas, característica de los suplicantes¹²³; la "pointe" irónica consiste en que *ad sidera* ha sido sustituido por *ad me*, de modo que la actitud de súplica de Eneas ante la divinidad se transforma en un pedido a Encolpio. En la *Eneida* sigue un parlamento de Eneas (vv. 94-101)¹²⁴, en el que se lamenta por no haber podido morir en Troya; en el *Sat.*, uno de Licas en el que le pide a Encolpio que devuelva a la nave, con el objeto de salvar la vida, la vestimenta y el sistro de Isis¹²⁵ (§ 5). Así Petronio logra un efecto paródico, y sugiere la divergencia entre el mundo épico y el de la novela.

E inmediatamente, otro eco textual de la *Eneida*:

*et illum quidem vociferantem in mare ventus excussit, repetitum infesto gurgite
procella circumegit et hausit.*¹²⁶ (§ 6)

...*excutitur pronusque magister
volvitur in caput; ast illam ter fluctus ibidem
torquet agens circum et rapidus vorat aequore vertex.*
(1.115-117)

Como es habitual, la semejanza textual apunta a destacar la divergencia antes señalada.

b) Comportamiento de Encolpio y Gitón (§§ 8-12)

Ante el naufragio inminente, surge la desesperación de Encolpio, que se lamenta de la suerte ante Gitón:

¹²² Cf. Sen. Nat. 5.16.2 y Conte (1996:56).

¹²³ Cf. como ej. Ov. Fast. 3.363-364.

¹²⁴ 'o terque quaterque beati...', inspirado en Hom. Od. 5.306 y ss.

¹²⁵ Sobre el culto a Isis en el Imperio, v. Bayet (1975:217-220).

¹²⁶ A. Barchiesi (1984:173-174) observa una interesante concordancia entre 114.4 y 6. y la descripción de la muerte de Licas a manos de Hércules en Ov. Met. 9. 211-218.

'ecce iam ratem fluctus evertet, ecce iam amplexus amantium iratum dividet mare. igitur, si vere Encolpion dilexisti, da oscula, dum licet, ultimum hoc gaudium fati properantibus rape'. (114. 9)

Ahora Petronio se desplaza hacia otro ámbito: emplea un modismo empleado por Séneca en algunas tragedias¹²⁷ y lo enlaza con la frase de un poeta trágico¹²⁸ transcrita por Cicerón en *De Oratore*, 3.162¹²⁹:

*'...Vive Ulixes, dum licet:
oculis postremum lumen radiatum rape!'*

La respuesta de Gitón (§ 11), acorde con la dramaticidad del momento, se mantiene en esa tonalidad trágica y hace referencia a un cliché -luego retomado en el cap. 115- sobre el destino del cadáver después de la muerte.

Estos textos paratrágicos intentan llevar el relato a un punto de clímax para luego dirigirlo rápidamente hacia un anti-clímax.

c) Naufragio y llegada de los pescadores (§§ 13-14)

Se retoma la *Eneida* como hilo conductor del relato y aparecen los elementos de anticlímax habituales. En el § 13 son notables los ecos textuales de Virgilio y también su modificación:

peragit interim tempestas mandata fatorum, omnesque reliquias navis expugnat. non arbor erat relictā, non gubernacula, non funis aut remus, sed quasi rudis atque infecta materies ibat cum fluctibus. (114. 13)

El comienzo del anticlímax se advierte a partir del sintagma *mandata fatorum*, que no se encuentra en la *Eneida*, donde *fata* sí tiene una presencia constante. Parecería que con esta expresión Petronio estaría apuntando hacia el *epos* virgiliano y marcando a la vez las diferencias que esta narración mantiene con esa obra. En la oración siguiente se observa una parodia de los vv. 118-119 del Canto 1 de la *Eneida*:

¹²⁷ Sen. *Her.F.*, 1030-1031: [*Amph.*] *Ecce iam facies scelus/uolens sciensque.*; *Th.y.* 918-919: *Ecce iam cantus ciet/festasque uoces nec satis menti imperat.*; *Her.O.*, 72: *Inuasit omnis ecce iam caelum fera...*

¹²⁸ Observación de Timpanaro; referencia tomada de la edición de Petronio de Manuel C. Díaz y Díaz (1969: t. II, 100, n. 2).

¹²⁹ Cf. Ribbeck (1897: 280).

*apparent rari nantes in gurgite vasto,
arma virum tabulaeque et Troia gaza per undas.*
(Verg. A. 1.118-119)

En efecto, Petronio ha amplificado y modificado el v. 119: *arma virum tabulaeque et Troia gaza* se han transformado en *non arbor (...), non gubernacula, non funis aut remus, sed quasi rudis atque infecta materies*, donde queda realzada la divergencia entre los restos de la nave troyana –objetos vinculados con hechos heroicos y con Troya- y los de la nave de Licas -meros elementos náuticos-, negados además mediante la anáfora de *non*. La construcción comparativa (*quasi...*) coadyuva por sí misma (*rudis-infecta*) a la degradación del motivo.

Si se compara *Od.* 6.143 y ss. (la buena recepción del naufrago por Nausícaa) con el § 14 del *Sat.*, se infiere que este parágrafo podría constituir también la inversión de otro motivo épico. En efecto, los pescadores se acercan a los naufragos *ad praedam rapiendam*; sólo los ayudan cuando ven que se defienden.

De modo que el cap.114 se presenta, según el estado lacunoso del texto, como una parodia del Canto 1 de la *Eneida* en torno de una escena paratrágica: el diálogo entre Encolpio y Gitón.

115

Si bien persisten en este capítulo ecos del Canto 1 de la *Eneida*, la actividad intertextual de Petronio se dirige hacia otros textos: la *Epistula ad Pisones*, de Horacio, el episodio de Céyx y Alcíone en *Metamorphoses*, 11.410-748, de Ovidio, y diversas obras de Séneca, especialmente las *Epistulae* y las *Consolationes*.

El análisis del capítulo puede dividirse en dos partes: a) encuentro y salvataje de Eumolpo (§§ 1-5); b) el *planctus* de Encolpio ante el cadáver de Licas, incineración y epitafio (§§ 6-20).

a) Encuentro y salvataje de Eumolpo (§§ 1-5)

Prosigue la caricatura del poeta, iniciada en los caps. 90 y 93.3. Tanto la situación: que Eumolpo quiera seguir escribiendo cuando el naufrago es inminente, como el léxico utilizado (*ingerere versus*, calificación del poeta como *phreneticus* y como *mugiens*),

muestran la desvalorización de su tarea y su ridiculización. Collignon¹³⁰ considera que Petronio tomó algunos rasgos de la caracterización del *poeta vesanus* elaborada por Horacio en *Ars*, 453-476: el no querer salvarse de la muerte (vv. 458-463), su animalización (vv. 472-473). Conte¹³¹ acuerda con esta interpretación y observa que “Eumolpus is the perfect complement of Encolpius, since both are inadequate interpreters of a shallow poetics of the sublime which calls down on itself all the arrows of an implacable irony.”¹³²

b) El *planctus* de Encolpio ante el cadáver de Licas , incineración y epitafio (§§ 6-20)

En el § 6 los náufragos llegan a tierra firme. En el *Sat.* no hay, como en la *Eneida* (1.159-169), una descripción idealizada del lugar al que llegan los náufragos, sólo aparece la referencia a la *casa piscatoria*, elemento degradado con respecto al poema épico, pero hay un eco textual:

Hoc opere tandem elaborato casam piscatoriam subimus maerentes, cibusque naufragio corruptis utcumque curati tristissimam exegimus noctem.
(115. 6)

Tum Cererem corruptam undis Cerealiaque arma expediunt fessi rerum... (Verg. A. 1.176-177)

El sintagma *cibus naufragio corruptis* puede ser una reminiscencia de *Cererem corruptam undis*, donde se ha dejado de lado la metonimia *Ceres/frumentum*.

En los §§ 7-8 Encolpio observa un cadáver entre las aguas. En este caso Petronio parodia la parte final del episodio de Céyx y Alcíone (Ovidio, *Metamorphoses*, 11.410-748)¹³³: cuando Alcíone se dirige al lugar de donde su marido ha partido de viaje; allí ve a lo lejos algo semejante a un cuerpo llevado por las aguas; luego, cuando el cuerpo se acerca, ella, sin saber quién es, se lamenta por su muerte y piensa en su infeliz esposa; por fin, cuando reconoce el cadáver de su propio marido, se lacera el rostro, los cabellos, la vestimenta y, mientras se transforma en pájaro, emprende vuelo hacia él.

¹³⁰ (1892:253-254).

¹³¹ (1996:57-59).

¹³² *Ibid.*, 29 y *adn.* 35.

Demuestran que Petronio ha tenido presente este texto de Ovidio: a) el hecho de que el reconocimiento del cadáver se da en varias etapas; b) la descripción del dolor de Alcíone y Encolpio ante ese reconocimiento; c) los ecos verbales en los parlamentos de ambos personajes cuando distinguen un cadáver, todavía desconocido, entre las aguas:

...[Alcyone] *omine mota est
et, tamquam ignoto lacrimam daret, : 'heu! miser' inquit,
'quisquis es, et siqua est coniunx tibi!'*

(Ov. *Met.* 11.719-721)

... *et 'hunc forsitan' proclamo 'in aliqua parte terrarum secura exspectat
uxor, forsitan ignarus tempestatis filius, aut pater...'* (115. 9)

Como en el caso de la *Eneida*, Petronio coloca a Encolpio y a Alcíone en una situación semejante con el objeto de diferenciarlos luego. En efecto, la vinculación de ambos con los personajes muertos es absolutamente opuesta: la patética reacción de Alcíone, anticipada ya en la despedida de su marido y en la aparición de Morfeo como Céyx, se explica en razón de la entrañable relación amorosa entre ambos cónyuges; en cambio, la también patética reacción de Encolpio¹³⁴ no está justificada por el contexto, dado que la relación entre él y Licas, si bien fue de carácter erótico en el pasado (105.9), es en ese momento de hostilidad y enfrentamiento; e inclusive en la primera parte de su *planctus* Encolpio alude a características negativas de Licas (115. 12-13), mientras en el brevísimo parlamento de Alcíone sólo hay lugar para el dolor de la pérdida:

... *'sic, o carissime coniunx,
sic ad me, miserande, redis?'*

(Ov. *Met.* 11.727-728)

Así pues, la reacción de Encolpio ante la muerte de Licas, su enemigo, deviene, al compararla con la de Alcíone, desmesurada y casi cómica, en tanto no esperada e injustificada. Y asimismo entran en oposición la breve frase de Alcíone y la prolongada y grandilocuente *rhexis* de Encolpio ante el cadáver de Licas.

En el § 9 se inicia el *planctus* de Encolpio, que se extiende hasta el § 19, salvo una breve referencia narrativa de los §§ 11 y 12 acerca del reconocimiento del cadáver de Licas

¹³³ La observación aparece en Collignon (1892: 265-266) y en Courtney (1962: 98).

¹³⁴ *non tenui igitur diutius lacrimas, immo percussi semel iterumque manibus pectus...* (c. 115.12).

por parte de Encolpio y de su dolor. Como observa Conte¹³⁵, la situación narrativa le presenta a Encolpio una oportunidad ideal para una declamación patética. En ella el narrador-protagonista enhebra, siguiendo las normas retóricas, una serie de *topoi* —que compiten en banalidad— en torno del tema de la muerte; y obviamente los manipula: elimina su carácter consolatorio, evidencia debilidad argumentativa¹³⁶ e incorpora algunas “pointes” irónicas que previenen al lector sobre el verdadero sentido del *planctus*. Se trata, pues, de otro de los ‘arrebatos’ literarios que Encolpio prodiga en la obra¹³⁷.

Desde Collignon la crítica petroniana¹³⁸ ha brindado múltiples datos sobre la trama intertextual de esta *rhexis*, que abarca desde Plauto (*Rud.*, 154 y 513) hasta Lucano (4.799 y sqq., 7.809-819, 8.764-766), pasando por Lucrecio (3.879-893), Cicerón (*Tusc.* 1.83, 106), Propercio (3.7), Horacio (*Ep.* 2.2.76), Ovidio (*Met.* 15.156-157), Séneca el rétor (*Contr.* 7.9, 8. 4; Séneca el filósofo (*Cons. Marc.* 10.6, 11. 4-5, 20.3; *Brev. Vit.* 20.5; *Cons. Polyb.*, 1-2, 9.6; *Ben.* 5.18, 5. 20, 6.35; *Q.N.* 1.16.3, 2.59.3, 4. *prae*f., 6.2.5; *Ep.* 4.7-8, 49.11, 63.15, 66. 42-43, 91.4; 92.34-35, 99, *passim*, 101.4-7, 102.27, 107.6-7) y Plinio el Viejo (*N.H.* 7.43-44).

El análisis intertextual ejecutado, no obstante, permite determinar con seguridad que algunos de los propuestos por la crítica petroniana no guardan una verdadera relación de hipertextualidad con el texto de Petronio, ya que no se registran en él ecos verbales precisos de ellos, sino una recurrencia de vocablos y expresiones motivada por la similitud temática. Son los siguientes: Plauto, *Rud.* 513¹³⁹, Propercio, 3.7¹⁴⁰, Ovidio, *Met.* 15.156-157¹⁴¹, Cicerón, *Tusc.*, 1.83, 106¹⁴².

¹³⁵ Conte (1996: 61).

¹³⁶ A este respecto, cf. Conte (*ibid.*: 64, *adn.* 43): “It is clear that the whole speech is an application of *topoi*, since the the elements of argumentation are common to different philosophical schools. (...) The drift of his declamation leads Encolpius to orient the consolatory *topoi* in the sole direction of the pathetic lament: rhetorical exaggeration and the taste for excess annul any argumentative rigor.”

¹³⁷ *Ibidem*: 61-66 y en general caps. 1 y 2.

¹³⁸ Collignon (1892: 293-303), Courtney (1962: 98-99), Sullivan (1968: 196-204) y (1985: 173), Walsh (1970, *passim*), Conte (1996: 61-66). No me fue posible consultar el artículo de M. Labate: “Il cadavere di Lica. Modelli letterari e istanza narrativa nel *Satyricon* di Petronio”, *Taccuini* 8 (1988) 83-89.

¹³⁹ [CHARM.:] *Piscibus in alto, credo, praebent pabulum*. Aquí Cármides se refiere a Palestra y Ampelisca, que supuestamente han muerto en un naufragio.

¹⁴⁰ El autor se refiere al naufragio de su amigo Peto, que viajó por afán de dinero. Cabe recordar los versos 7-8: *Nam dum te sequitur, primo miser excidit aevo/ et nova longinquis piscibus esca natat...*

¹⁴¹ Aquí se desarrolla el motivo de la escasa importancia de lo que le ocurre al cadáver *post mortem*: *Corpora, siue rogos flamma, seu tabe uetustas / abstulerit, mala posse pati non ulla putetis.*

¹⁴² Resulta evidente la distancia entre el *planctus* de Encolpio y la argumentación de Cicerón, de tono consolatorio: *A malis igitur mors abstulit, non a bonis, verum si quaerimus.* (1. 83).

Lo que resulta significativo es la gran cantidad de hipotextos de L. Anneo Séneca inmersos en el *planctus* de Encolpio, donde aparecen también todas las características del estilo de Séneca, especialmente del epistolar¹⁴³: oraciones breves, empleo de la anáfora y del homoiotéleuton, políptoton en posición adelantada, uso del tricolon y del tetrácolon, inclusión de las objeciones de un supuesto oyente -precedidas de conjunciones adversativas-, inclusión de *sententiae* y epifonemas¹⁴⁴. De modo que, como ya lo observaron en el siglo XIX Gottschlich y Collignon y en el XX Sullivan¹⁴⁵, entre otros, el *planctus* de Encolpio ha sido concebido como un texto imitativo de Séneca. El análisis de esta peculiaridad, puesta en vinculación con la forma de ensamblamiento del *planctus* en el *continuum* narrativo, permite discernir su sentido.

El *planctus* de Encolpio está dividido en dos partes. La primera (§§ 9-10), previa al reconocimiento del cadáver, empieza a plantear el tema central y constituye un desarrollo del parlamento de Alcíone en *Met.* 11.720-721¹⁴⁶:

... 'hunc forsitan' proclamo 'in aliqua parte terrarum secunda expectat uxor, forsitan ignarus tempestatis filius, aut pater; utique reliquit aliquem, cui proficiscens osculum dedit. Haec sunt consilia mortalium, haec vota magnarum cogitationum. en homo quemadmodum natat!' (115.9-10)

Aquí Petronio ha transformado la mención de la *coniunx* en Ovidio en una trimembración de sustantivos (*uxor...filius...pater*), cuyos dos primeros miembros están ligados mediante

¹⁴³ Cf. Sullivan (1968: 204).

¹⁴⁴ Transcribo algunos pasajes de las *Epistulae* de Séneca que ilustran esas características:

- a) oraciones breves: *Natura hoc quod vides regnum mutationibus temperat: nubilo serena succedunt; turbantur maria cum quieuerunt; flant in uicem uenti; noctem dies sequitur; pars caeli consurgit, pars mergitur: contrariis rerum aeternitas constat.* (107.8)
- b) anáfora y homoiotéleuton: *Alium compilauerunt, alium accusauerunt, alium occiderunt, alium prodiderunt, alium mulcauerunt, alium ueneno, alium criminatione petierunt...* (107.5)
- c) tricolon con anáfora: *Vbi illa prudentia tua? Ubi in dispiciendis rebus utilitas? ubi magnitudo?* (107.1)
- d) objeción supuesta del destinatario: *'Sed modo', inquis, 'hunc librum evolvere volo, modo illum.* (2.4)
- e) inclusión de una *sententia*: *Nunc cogito omnia et mortalia esse et incerta lege mortalia: hodie fieri potest, quicquid umquam potest.* (63.15)

¹⁴⁵ Hay diferencias de interpretación entre los tres: Gottschlich (*De Parodiis Senecae apud Petronium*; Breslau, A. Neumann, 1863; cita tomada de Collignon, p. 292) entiende que Petronio parodia a Séneca; Collignon (1892:293) considera que no se trata de parodia, sino de "un persiflage de Sénèque"; Sullivan (1968:198) opina que el *planctus* es un "free pastiche of the philosopher: it reads as parody because of the outburst (...) and because of what we know of the speaker's character." y, años más tarde, insiste en considerarlo una parodia (1985:173 y n. 32).

¹⁴⁶ Cf. *supra* pp. 218-219.

forsitan, en posición anafórica. Luego hay una frase bipartita, de miembros crecientes enlazados mediante *haec*, también en posición anafórica. Aparecen aquí, como se verá, los mismos recursos retóricos que caracterizan a la segunda parte del *planctus*.

Es posible además que, como sugiere Collignon¹⁴⁷, la frase final constituya una modificación del v. 154 del *Rudens* plautino:

[DAEM.:]*Hui,/ homunculi quanti estis! Eiecti ut natant!*

Quizá podría tratarse de una alusión irónica, puesto que Démones se refiere con el verbo *natare* a la acción real de los sobrevivientes de un naufragio, mientras que Encolpio indica el movimiento que el mar le imprime al cadáver.

La segunda parte del *planctus* se inicia así:

'ubi nunc est' inquam' iracundia tua, ubi impotentia tua? Nempe piscibus beluisque expositus es, et qui paulo ante iactabas vires imperii tui, de tam magna nave ne tabulam quidem naufragus habes. ite nunc mortales, et magnis cogitationibus pectora implete. ite cauti, et opes fraudibus captas per mille annos disponite. nempe hic proxima luce patrimonii sui rationes inspexit, nempe diem etiam, quo venturus esset in patriam, animo suo fixit. dii deaeque, quam longe a destinatione sua iacet.'
(115.12-15)

Con respecto a las primeras frases (*ubi...habes*), dirigidas al cadáver de Licas, la crítica petroniana ha sugerido diversos hipotextos¹⁴⁸, pero las relaciones existentes entre éstos y el texto de Petronio no corresponden estrictamente al concepto de hipertextualidad. Lo que las sugerencias de la crítica demuestran es más bien el hecho de que Petronio desarrolla aquí un cliché de la literatura contemporánea: el contraste entre la arrogancia del hombre mientras vive y su aniquilación después de la muerte. Como ejemplo de similitud temática se transcriben los párrafos 4 a 6 de la carta 101 de las *Epistulae Morales ad*

¹⁴⁷ Collignon (1892:283).

¹⁴⁸ Collignon (1892: 294) dice que el movimiento inicial de Encolpio le recuerda un pasaje de la *Pharsalia* de Lucano (4.799 y ss.) acerca de la muerte de Curión: *Quid nunc rostra tibi prosunt turbata forumque / unde tribunicia plebeius signifer arce / arma dabis populis? quid prodita iura senatus / et gener atque socer bello concurrere iussi?* Sullivan (1968:198-202) presenta diversos textos de Séneca (de *Q. N.*, *Cons. Polyb.*, *Ep.*, *Brev. Vit.*, *Cons. Marc.*) en los que aparecen los mismos motivos: incertidumbre del mar, inconveniencia de hacer planes de largo alcance para el hombre, muerte súbita e inesperada, y observa además la diferente actitud de ambos autores. Conte (1996: 61, *adn.*39) compara las frases de Petronio con un pasaje de la *N. H.* de Plinio: *Miseret atque etiam pudet aestimantem quam sit frivola animalium*

Lucilium de Séneca¹⁴⁹. También se observan en el texto petroniano determinadas características propias del estilo de Séneca: una construcción paralela, realizada por la anáfora de *ubi*, la reiteración de *tua* y aliteración y homoiotéleuton en *iracundia/impotentia*.

Para las dos oraciones siguientes del texto de Petronio (*ite...disponite*), dirigidas a los *mortales*, Collignon¹⁵⁰, partiendo de la obra citada de Gottschlich, presenta algunos textos de Séneca en los que se observa también semejanza en el tema: *Cons. Marc.*, 11.4.5, *Brev. Vit.* 20.5, *Epist.* 99. 31 y 101.4.

Nuevamente aparecen recursos habituales en Séneca: se trata de dos oraciones paralelas, casi un isócolon, enmarcadas con imperativos: *ite* al comienzo e *implete* y *disponite* al final. Este tipo de frase, que se presenta como un desafío a los interlocutores, tiene por objeto desautorizar una afirmación anterior; aparece ya en Horacio¹⁵¹ y es bastante habitual en Séneca¹⁵². Por ej., cuando enuncia los temas de los múltiples libros que escribió Dídimo, dice:

I nunc et longam esse vitam nega.

(*Ep.* 88. 37)

Y en *De Brevitate Vitae*, cuando alude a los numerosos vicios de los romanos, añade:

I nunc et mimos multa mentiri ad exprobrandam luxuriam puta.

(*Brev. Vit.* 12.8)

La “pointe” irónica característica de Petronio la encontramos en el sintagma *opes fraudibus captas*: la irrupción del inesperado *fraudibus* –dado el contexto- sorprende al lector, lo distancia y hace que éste relativice todo el *planctus*.

superbissimi origo (...). His principiis nascuntur tyranni, his carnifex animus! Tu qui corporis viribus fidis, (...), tu cuius imperatoria est mens, (...), tantine perire potuisti? (7.43-44).

¹⁴⁹ *Ille, qui et mari et terra pecuniam agitabat, qui ad publica quoque nullum relinquens inexpertum genus quaestus accesserat, in ipso actu bene cedentium rerum, in ipso procurrentis pecuniae impetu raptus est. (...) Quam stultum est aetatem disponere ne crastini quidem dominum! O quanta dementia est spes longas inchoantium: emam aedificabo, credam exigam, honores geram, tum deinde lassam et plenam senectutem in otium referam. Omnia, mihi crede, etiam felicibus dubia sunt. Nihil sibi quisquam de futuro debet promittere. Id quoque, quod tenetur, per manus exit et ipsam, quam premimus, horam casus incidit.(...) Navigationes longas et pererratis litoribus alienis seros in patriam reditus proponimus, militiam et castrensiu laborum tarda manipretia, procurationes officiorumque per officia processus, cum interim ad latus mors est, quae quoniam numquam cogitatur nisi aliena, subinde nobis ingeruntur mortalitatis exempla non diutius quam dum miramur haesura.*

¹⁵⁰ Collignon (1892:296-297).

¹⁵¹ Horacio, después de indicar los múltiples inconvenientes que hay en Roma para la creación poética, dice: *i nunc et uersus tecum meditare canoros.* (*Ep.* 2.2.76).

En la última oración del texto citado (*nempe...iacet*) se observa la anáfora de *nempe*, que, en conjunción con el de la segunda oración, le ha permitido a Petronio dar unidad al pasaje. La invocación final a los dioses cierra el pasaje con la solemnidad debida.

De modo que, en resumen, en esta parte del *planctus* todos los elementos del contenido y del estilo recuerdan a Séneca.

El *planctus* sigue así:

'sed non sola mortalibus maria hanc fidem praestant. illum bellantem arma decipiunt, illum diis vota reddentem penatium suorum ruina sepelit. ille vehiculo lapsus properantem spiritum excussit, cibus avidum strangulavit, abstinentem frugalitas. si bene calculum ponas, ubique naufragium est.'
(115. 16)

Aquí aparece otro tema conexo con el anterior: la muerte sorprende a los hombres en cualquier momento y en cualquier lugar. De los textos que la crítica presenta como probables hipotextos de Petronio¹⁵³ interesan sobre todo algunos de Séneca: *N.Q.* 2. 59. 3¹⁵⁴; 6. 2.5¹⁵⁵ y *Ep.* 66. 42-43 y muy especialmente: 49. 11, cuya sentencia final es semejante a la de Petronio:

Erras, si in navigatione tantum existimas minimum esse, quo a morte vita diducitur: in omni loco aequae tenue intervallum est. Non ubique se mors tam prope ostendit: ubique tam prope est.

Collignon observa también que este tema pasó a ser objeto de los ejercicios de las escuelas de retórica, como lo prueba una de las *Controversiae* incluidas en *Oratorum et Rhetorum Senententiae, Divisiones, Colores*, de Séneca el Rétor: 7. 1 (16). 9. -la declamación de Cestio Pío-

De modo que nuevamente este pasaje de Petronio presenta una serie de conexiones temáticas con la obra de Séneca. Y también formales: mediante un políptoton inicial (*illum...illum...ille*), construye un tricolon, a cuyo tercer miembro le agrega otros dos

¹⁵² Sullivan (1968: 204) presenta varios ejemplos de esta construcción y de otras equivalentes.

¹⁵³ Cf. Collignon (1892: 299-300) y Sullivan (1968: 202).

¹⁵⁴ *Contemne mortem, et omnia quae ad mortem ducunt contempta sunt, sive illa bella sunt, sive naufragia, seu morsus ferarum, seu ruinarum subito lapsu procidentium pondera.*

¹⁵⁵ *Et ego timeam terras trementes, quem crassior saliva suffocat? Ego extimescam emotus sedibus suis mare et ne aestus maiore quam solet cursu plus aquarum trahens superveniat, cum quosdam strangulaverit potio male lapsa per fauces? Quam stultum est mare horrere, cum scias stillicidio perire te posse!*

mediante un quiasmo (*cibus avidum...abstinentem frugalitas*), emplea el paralelismo *illum bellantem...*, *illum...reddentem...* y cierra con una breve *sententia*.

A esta matriz propia de Séneca Petronio le incorpora elementos irónicos: primero, el empleo de *fidem*, cuyo significado específico -'confianza', 'seguridad'- queda desvirtuado por el contexto y equiparado a su antónimo: *mortem*; después, entre las imágenes de los hombres sorprendidos por la muerte, se destaca la del hombre sepultado por el derrumbe de las paredes de su casa precisamente en el momento en que está haciendo votos a los dioses. Estas notas irónicas provocan en el lector una sonrisa burlona con respecto a los textos de Séneca y a su intención consolatoria.

La última parte del *planctus* dice:

'at enim fluctibus obruto non contingit sepultura. tamquam intersit, periturum corpus quae ratio consumat, ignis an fluctus an mora. quicquid feceris, omnia haec eodem ventura sunt. ferae tamen corpus lacerabunt. tamquam melius ignis accipiat; immo hanc poenam gravissimam credimus, ubi servis irascimur. quae ergo dementia est, omnia facere, ne quid de nobis relinquat sepultura?'

(115.17-19)

La crítica petroniana¹⁵⁶ señala algunas obras en las que se desarrolla este tema: no importa qué le ocurre al cuerpo después de la muerte, un tema tan habitual que también aparece como ejercicio en las escuelas de retórica¹⁵⁷: se encuentra en Lucrecio (3. 879-893)¹⁵⁸ y, en la época de Petronio, en la *Pharsalia* de Lucano (7. 809-811¹⁵⁹ y 818-819¹⁶⁰) y reiteradamente en la obra de Séneca: *Ben.* 5. 20. 4¹⁶¹, *Cons. Marc.* 20. 2¹⁶², *Ep.* 92. 34-35¹⁶³.

¹⁵⁶ Collignon (1892: 300-303), Sullivan (1968: 202-203) (1985: 173).

¹⁵⁷ Cf. Séneca el Rétor: *Oratorum et Rhetorum Sententiae Divisiones Colores*, L. 8: *Excerpta Controversiarum*, 4: *Omnibus natura sepulturam dedit: naufragos idem fluctus qui expulit <sepelit > ; suffixorum corpora crucibus in sepulturam suam defluunt; eos qui uiui uruntur, poena funerat.*

¹⁵⁸ Si bien hay similitud temática entre este texto y el pasaje del *planctus*, el afán didáctico propio del epicureísmo de Lucrecio está ausente del segundo.

¹⁵⁹ *...tabesne cadauera soluat / an rogos haut refert; placido natura receptat / cuncta sinu finemque sui sibi corpora debent.*

¹⁶⁰ *Libera Fortunae mors est; capit omnia tellus / quae genuit; caelo tegitur qui non habet urnam.*

¹⁶¹ *Patrem alicuius in solitudine exanimem inveni, corpus eius sepelivi: nec ipsi profui (quid enim illius intererat, quo genere dilaberetur?) nec filio (quid enim illi per hoc commodi accessit?) .*

¹⁶² *...haec [mors] exsulibus, in patriam semper animum oculosque tendentibus, ostendit nihil interesse infra quos quis iaceat; ...*

¹⁶³ *Ab hoc modo aequo animo exit, modo magno prosilit, nec quis deinde relictus eius futurus sit exitus*

El texto de Petronio se inicia con una presunta objeción por parte de un supuesto interlocutor, introducida mediante *at*, elemento frecuente en las *Epistulae* de Séneca¹⁶⁴. A esa objeción se le responde con una proposición encabezada por *tamquam* que destaca la irrelevancia de lo que le ocurre al cadáver. Luego, una sentencia iniciada con *quicquid*, otro rasgo propio del estilo de Séneca¹⁶⁵. Se repite después la misma estructura: objeción supuesta (introducida con *tamen*), respuesta a la objeción (*tamquam...*) y cierre con una pregunta retórica –con valor de sentencia–, en la que se desacredita la incineración de los cadáveres.

De modo que también en este pasaje se observan estrechas conexiones temáticas y formales con las *Epistulae* de Séneca. Tampoco falta aquí la habitual mirada irónica de Petronio: luego del *planctus* Encolpio se refiere a la pira que ellos mismos han dispuesto para cremar el cadáver de Licas:

...et Licham quidem rogos inimicis collatus manibus adolebat.

(115. 20)

Así que, pese a que ha desacreditado la cremación, Encolpio mismo participa en la construcción de la pira funeraria de Licas, con lo cual las palabras que acaba de pronunciar son negadas por su propio accionar: se observa, pues, una desconexión entre palabra y acción, y el *planctus* aparece como lo que es: un *morceau de bravoure* totalmente alejado de la realidad.

Cierra el capítulo la referencia a Eumolpo, que mira hacia la lejanía *ad arcessendos sensus* para hacer el epitafio de Licas. Conte destaca la sonrisa irónica del *auctor*

quaerit. Sed ut ex barba capilloque tonsa neglegimus, ita ille diuinus animus egressurus hominem, quo receptaculum suum conferatur, ignis illud excidat an terra contegat an ferae distrahant, non magis ad se iudicat pertinere quam secundas ad editum infantem. Vtrum proiectum aues differant an consumatur " canibus data praeda marinis" quid ad illum qui nullus est? Sed tunc quoque cum inter homines est, timet ullas post mortem minas eorum quibus usque ad mortem timeri parum est? Non conterret, inquit, me nec uncus nec proiecti ad contumeliam cadaueris laceratio foeda uisuris.. Neminem de supremo officio rogo, nulli reliquias meas commendo. Ne quis insepultus esset rerum natura prospexit: quem saeuitia proiecerit, dies condet. Diserte Maecenas ait: "Nec tumulum curo: sepelit natura relictos."

¹⁶⁴ Como ejemplo: *At si forte in manus hostium incideris, victor te duci iubebit...* (Ep. 4. 9).

¹⁶⁵ Ejemplos: *Ita dico: quisquis vitam suam contempsit, tuae dominus est.* (Ep. 4. 8) *Nunc cogito omnia et mortalia esse et incerta lege mortalia: hodie fieri potest quicquid umquam potest.* (Ep. 63. 15) *Quisquis aliquem queritur mortuum esse, queritur hominem fuisse.* (Ep. 99. 8)

absconditus y subraya la característica artificiosa del *planctus*, revelada por la yuxtaposición con las escenas aludidas¹⁶⁶.

En resumen, en el *planctus* de Encolpio hay saturación no sólo de tics estilísticos de Séneca, sino también de elementos temáticos recurrentes en su obra. Por lo tanto, hay que considerarlo, siguiendo a Genette¹⁶⁷, un mimotexto, es decir, un texto construido como un tejido de imitaciones. Genette observa, como se ha señalado, que toda imitación es inevitablemente satírica; pero, con todo, trata de establecer una distinción entre “pastiche” y caricatura¹⁶⁸. Y más adelante afirma: “La distinction proprement textuelle entre pastiche et charge reste donc très aléatoire, ou subjective.”¹⁶⁹ Así que se puede concluir en que, ya se trate de un “pastiche”¹⁷⁰ o de una caricatura¹⁷¹, el blanco de este *planctus* está constituido por los textos filosóficos de Séneca. Se trata, pues, de otro de los embates a su figura, frecuentes en el *Satyricon*¹⁷².

Ahora bien, este mimotexto se aparta en algunos aspectos de los textos imitados: a) en las “pointes” irónicas que Petronio desliza, que provocan en el lector un distanciamiento y una cierta relativización del contenido del *planctus*; b) en la inexistencia de elementos estrictamente filosóficos –constantes en Séneca– que hubieran podido o bien justificar determinadas afirmaciones emitidas o bien sustentar una postura consolatoria ante la muerte; así, al cercenar la base filosófica del discurso senequiano, le quita coherencia argumentativa y lo reduce a una serie de frases banales y remanidas.

También hay que tener en cuenta el peculiar engarce del *planctus* en su contexto. Al contrastar el *planctus* de Encolpio ante el cadáver de un enemigo con la breve exclamación de Alcíone ante el cadáver de su esposo y con el dolor silencioso de Eneas por la presunta muerte de sus amigos y compañeros (*Aen.* 1. 220-222), resulta obvia la gratuidad, la no pertinencia de este lamento de Encolpio, injustificado y, por ende, ridículo. Este

¹⁶⁶ Conte (1996: 58-67).

¹⁶⁷ Genette (1982: 80-177).

¹⁶⁸ *Ibid.*: 92.

¹⁶⁹ *Ibid.*: 96.

¹⁷⁰ Esto opina Conte, quien añade: “In setting out to reproduce faithfully a style of writing, pastiche hides its aggression behind the appearance of servile imitation, only to reveal itself in the end for what it really is: a deforming caricature in which all the structural elements of the mannered declamation are accumulated.” (1996: 62)

¹⁷¹ Personalmente, me parece evidente la intención burlona.

¹⁷² Cf. Sullivan (1968:193-213; 1985:172-175).

mimotexto se transforma, pues, en un recurso paródico en la medida en que su inserción constituye la última de las inversiones aplicadas a los dos hipotextos que constituyen la matriz de los caps. 114 y 115, y su clave de lectura.

El *planctus* de Encolpio constituye en sí mismo la concreción de una creación literaria que contiene muchas características de la literatura contemporánea de Petronio: exceso de elaboración formal, escasa conexión con la vida, combinación artificiosa de lugares comunes según las normas retóricas. Por eso la función central del *planctus* es precisamente tematizar la crítica a la literatura contemporánea, punto nodal de la poética petroniana.

6. CUARTA UNIDAD NARRATIVA DEL EPISODIO (CAPS. 116-117)

Se presenta el camino que realizan hacia Crotona, la caracterización de la ciudad y la maquinación que el grupo llevará a cabo allí para lograr éxito.

116

En este capítulo Petronio retoma el modelo épico, degradándolo e invirtiéndolo: mientras Odiseo al llegar a Feacia y Eneas al llegar a Libia son asistidos, el primero por Palas Atenea (caracterizada como una niña)¹⁷³ y el segundo por Venus (presentada como una virgen espartana)¹⁷⁴, quienes les explican las características del lugar y de sus habitantes, los protagonistas del *Sat.* se encuentran con un *villicus* que los orienta. Inclusive hay ecos textuales:

¹⁷³ Hom. *Od.* 7.18 y ss.

¹⁷⁴ Verg. *A.* 1.314 y ss.

... *in montem sudantes conscendimus, ex quo haud procul impositum arcis sublimi oppidum cernimus. nec quod esset sciebamus errantes, donec a vilico quodam Crotona esse cognovimus, urbem antiquissimam et aliquando Italiae primam. cum deinde diligentius exploraremus qui homines inhabitarent nobile solum quodve genus negotiationis praecipue probarent post attritas bellis frequentibus opes...*
(c. 116.1-3)

Vrbs antiqua fuit (Tyrii tenuere coloni)
Carthago... (Verg. A. 1.12-13)

*At pius Aeneas per noctem plurima uoluens,
ut primum lux alma data est, exire locosque
explorare novos, quas uento accesserit oras,
qui teneant (nam inculta uidet), hominesne feraene,
quaerere constituit sociisque exacta referre.*
(Verg. A. 1.305-309)

*iamque ascendebant collem, qui plurimus urbi
imminet aduersasque aspectat desuper arces.*
(Verg. A. 1.419-420)

Frente a estos ecos textuales, que señalan la semejanza entre ambas situaciones, resulta significativa la divergencia entre la descripción de la ciudad de Cartago en boca de Eneas (A. 1.421-440) –paralela a la de Ulises sobre la ciudad de los feacios (Od. 7.43-45 y 81-133)- y la de Crotona en boca del vilicus (Sat. 116.6-9). En la primera el narrador marca la admiración de Eneas (*miratur molem Aeneas, magalia quondam, / miratur portas strepitumque et strata uiarum*. 1.421-422) y continúa describiendo los diversos trabajos de los tirios en la construcción de la ciudad, entre los que se destacan las referencias a *iura, sanctum senatum, theatris, scaenis futuris*, referencias que atañen, en medio de una romanización anacrónica habitual en Virgilio, a instituciones culturales romanas; culmina la descripción el símil de las abejas (vv. 430-436) y la exclamación de Eneas: '*o fortunati, quorum iam moenia surgunt!*' (v. 437), que encuadra de modo positivo la visión de Cartago.

En cambio, la descripción que el *vilicus*¹⁷⁵ hace de Crotona¹⁷⁶ posee como rasgo esencial la negatividad:

'in hac enim urbe non litterarum studia celebrantur, non eloquentia locum habet, non frugalitas sanctique mores laudibus ad fructum perveniunt... (...). in hac urbe nemo liberos tollit, quia quisquis suos heredes habet, non ad cenas, non ad spectacula admittitur, sed omnibus prohibetur commodis, inter ignominiosos latitat. qui vero nec uxorem umquam duxerunt nec proximas necessitudines habent, ad summos honores perveniunt...'

(Sat. 116.6-8)

Primero se presentan como negadas una serie de características típicas de la cultura romana tradicional: el gusto por los estudios literarios, la elocuencia, la frugalidad, las costumbres consagradas por la tradición. Asimismo también aparecen negados otros elementos propios no sólo de Roma sino también de toda comunidad organizada: criar hijos, contraer matrimonio, tener vínculos de amistad. Los habitantes de esa ciudad se dividen entre los que van a dejar una herencia y los 'captadores' de testamentos¹⁷⁷ (...*aut captantur aut captant.*-§ 7-); y únicamente los que no tienen parientes ni descendencia son honrados públicamente; las imágenes finales ligan a Crotona con la muerte: cuervos y cadáveres (§ 9). Esta ciudad parece una imagen invertida (en negativo) de la antigua Roma, mientras la Cartago descrita por el narrador de la *Eneida* parece una imagen (en positivo) de Roma: a tal punto ha empleado Petronio el procedimiento paródico de la inversión.¹⁷⁸

Es evidente que aquí Petronio no sólo presenta la imagen de una ciudad en decadencia, sino que está vehiculizando a través de esa imagen el concepto de 'mundo al revés'; así puede considerarse el ámbito en que transcurre el último episodio de la novela. Como dice Fedeli, "sin dalle parole del *vilicus* si capisce che la condizione attuale di Crotona non solo equivale al rovesciamento dell'antica situazione di floridezza, ma corrisponde anche al rovesciamento della realtà: in ogni episodio, quindi, la soluzione sarà l'opposto di quella attesa."¹⁷⁹

¹⁷⁵ Remito al exhaustivo análisis del parlamento que hace Fedeli (1987:3-34).

¹⁷⁶ Ciudad en absoluta decadencia en la época de Petronio, pese a que había sido muy importante y sede de una comunidad pitagórica. Cf. Cic. *Inv.* 2.1, Liv.23.30, 24.2-3, 34.45.

¹⁷⁷ Con respecto a los *heredipetae* cf. Hor. *S.* 2.5. 27-57, 70-76, 88-109 y *Ep.* 1.1.77-79, Pers. 6.41-42 y Sen. *Ep.* 95.43, *Marc.* 19; también hay testimonios posteriores en: Plin. *Ep.* 2.20 y 8.16, Suet. *Aug.* 66, Tac. *Ann.* 2.48, Mart. 4.56 y Juv. 3.129, 4.19, 5.98, 12.93 y ss.

¹⁷⁸ Sobre el concepto de Crotona como ciudad hiper-realista, como *topos* retórico de 'ciudad corrupta', cf. Conte (1996: 192).

¹⁷⁹ Fedeli (1987:13).

Ahora bien, si tenemos en cuenta las costumbres privadas y públicas características de la Roma augustal y post-augustal presentadas por historiadores y escritores, la imagen de Crotona que despliega el *vilicus* podría ser considerada como un registro hiperbólico de la imagen de la Roma de esa época: el único objeto valorizado que se trasmite es el dinero, los valores éticos y sociales no son tenidos en cuenta, ni tampoco la continuidad de la *gens*. Esa situación implica la inversión de la mentalidad aristocrática romana¹⁸⁰, que, según afirma unívocamente la crítica petroniana, el mismo autor comparte.

En la descripción del *vilicus* se han amalgamado pues, como en otros pasajes del *Sat.*, elementos literarios y elementos de la realidad; el resultado es una imagen bifronte, la del pasado idealizado de Roma y la del presente y futuro de esa ciudad, una imagen que pone en evidencia el peligro latente de la desaparición de Roma y su imperio y que constituye una advertencia¹⁸¹.

Además en este parlamento Petronio vuelve a quebrar el principio de la consonancia del estilo con la índole del personaje, ya que una persona de baja condición social como el *vilicus* habla con un refinamiento que no corresponde a su estatus¹⁸²: aliteraciones, paralelismos, estructura quiasmática, tricolon, asíndeton, anáforas jalonan su descripción¹⁸³.

117

Es ostensible su relación con el teatro y, específicamente, con el mimo¹⁸⁴: así lo demuestran el léxico (*scaena-vestis-instrumentum-scaena* -§§ 2 y 10-), la expresión: *quid*

¹⁸⁰ *Ibid.*: 30 y ss.

¹⁸¹ Walsh (1970:103) vincula esta descripción con la tradición satírica y dice: "...is a comic echo of the stock Varronian laments of the degradation of first-century Rome."

¹⁸² *Cf. supra* pp. 32-33 de este capítulo.

¹⁸³ Fedeli (1987:10-12).

¹⁸⁴ *Cf.* Collignon (1892:275-281, esp. 279), Rosenblüth (1909:47-48), Walsh (1970:24-28), Sandy (1974:345), Fedeli (1988:9-12) y Panayotakis (1995: 158-160). Transcribo un párrafo de Sandy: "Collignon (279) has said that we have "le scenario d'un véritable mime," and noting with Reich (*Der Mimus*; Berlin, 1903; 318, *adn.* 4) that the ruse formulated by Eumolpus at 117.2-10 in such richly theatrical and mimic metaphors is specified in *Auct. Ad Her.* 4.50 as a trick of the mimic stage."

cessamus mimum componere? (§ 4), el diseño del “role-playing” para instalar y dar vigencia a la estratagema (§ 6-10) y hasta la escena final protagonizada por Córax¹⁸⁵ (§11-13), que probablemente remita a Aristófanes, *Ranas*, v. 8. También puede interpretarse como una vinculación con el teatro el hecho de que los personajes sean comparados con *legitimi gladiadores* y que juren : *uri, vinciri, verberari ferroque necari...*, es decir que pronuncien el juramento de los gladiadores¹⁸⁶, también relacionados con los *spectacula*¹⁸⁷
188

En la ideación del *mendacium* que se llevará a cabo en Crotona se aplica el mecanismo de inversión: todos modificarán su rango social y sus condiciones de vida (serán esclavos, menos Eumolpo, el *dominus*), Eumolpo cambiará su estado de salud y su situación económica (será enfermo y riquísimo), cesarán las normas de la vida civil¹⁸⁹. En el episodio de Crotona esta inversión se expandirá a todos los aspectos de la realidad.

7. CONCLUSIONES

El análisis intertextual realizado no permite dudar acerca del hecho de que el género épico constituye el cañamazo a partir del cual se elabora este episodio. En efecto, todas las secuencias narrativas están vinculadas con la *Odisea* y/o con la *Eneida* y son recurrentes los ecos textuales de ambas obras.

¹⁸⁵ Con respecto al personaje del *mercennarius* de Eumolpo, cf. M. Labate (1986:135-146). Este observa que el personaje es nombrado primero con su nombre genérico, *mercennarius*, después *tonsor* en el episodio de la nave y por fin Córax en 117.1 y a lo largo del episodio de Crotona. Opina que Córax, latinización del nombre griego del cuervo (κόραξ), sería otro de los nombres “parlanti” del *Sat.* (138) y que debía de poseer una característica propia del cuervo: su locuacidad incontrolable y que, por ende, podría transformarse en delator de la estratagema desarrollada en Crotona; esta posible delación estaría preanunciada en su nombre, tal como el nombre de Licas prefiguraba su muerte en el mar (144).

¹⁸⁶ Cf. la misma fórmula en Hor. *S.* 2.7.58-59 y Sen. *Ep.* 37.2.

¹⁸⁷ Panayotakis (1995:160).

¹⁸⁸ Cf. las observaciones de N. Slater sobre la parodia del lenguaje legal en este pasaje (1990:204).

¹⁸⁹ Fedeli (1987: 14-19).

La ecuación cueva del Cíclope=barco de Licas —elementos ambos vinculados con la temática del laberinto¹⁹⁰— constituye el centro de la intriga, con algunas diferencias básicas: ni la entrada en el barco se produce por un deseo de investigar, como en el caso de Ulises y la cueva del Cíclope, ni la salvación se logra mediante el ingenio del héroe, sino que el azar —elemento propio del mundo novelesco— determina ambas acciones. En el *Sat.* la calma posterior a la lucha de los contendientes es sólo un falso desenlace; el verdadero es consecuencia de la tempestad, y la muerte de Licas puede ser entendida como un castigo infligido al único personaje que no parece asentir al código axiológico que se presenta en la novela, dada su reacción airada ante el cuento de la matrona de Éfeso.

El autor lleva al lector a recordar el mito y, una vez producida esa vinculación por similitud, destaca las diferencias. La corrosión del mito es tal que su sentido queda invalidado. Las características más específicas del Ulises homérico: el afán de conocer, la inteligencia y la astucia para resolver situaciones límites, el coraje, se han invertido en Encolpio, dando lugar a la pasividad y a la ineficiencia. Y también se han degradado los motivos y los valores del *epos*. Lo que mueve a todos los personajes del *Sat.* es la pulsión sexual, no la ambición heroica¹⁹¹.

Petronio construye un mundo anti-épico en el que todos sus componentes reenvían a la épica y la desmienten. Podría afirmarse que el *Satyricon* es la ‘carnavalización’ de la épica. Tanto los disfraces sucesivos —que remitirían a la caracterización de Ulises a su regreso a Ítaca—, los intentos de suicidio ficticios, la lucha a bordo entre los integrantes de los dos grupos como el cuento mismo de la matrona de Éfeso y su recepción constituyen elementos propios de la carnavalización en literatura¹⁹².

La actividad intertextual con respecto a los demás géneros parece aleatoria, secundaria. Pero sin embargo se observa en ella una coherencia absoluta: al imitar y/o parodiar, transcontextualizándolos, elementos discursivos de la retórica, la historiografía, la tragedia, la epistolografía, la filosofía, Petronio pone de relieve el desajuste entre el discurso imitado y/o parodiado y las circunstancias de su emisión. Por una parte logra la risa del lector cuando éste percibe esa distancia; por otra, pone en evidencia el artificio de

¹⁹⁰ Cf. Ciaffi (1955: 76 y ss.) y Fedeli (1981 a y b).

¹⁹¹ V. Conte (1996: cap. 4).

¹⁹² Cf. Bajtin (1988: cap. IV, *passim*).

esos elementos discursivos sacados de contexto y contribuye a vaciarlos de sentido. Otra forma, en suma, de mostrar su rechazo de las formas literarias vigentes y de tematizar su crítica.

CAPITULO 6

EN CROTONA (CAPS. 126-141):

LA INVERSION DE LA ELEGÍA

1. LA INVERSIÓN DE LA ELEGÍA

Este episodio constituye el de mayor densidad literaria de la obra¹: aparecen diversas prácticas intertextuales que remiten a la *Iliada* y a la *Odisea*, a la novela erótica griega, a la sátira horaciana, a las *Eglogas* y a la *Eneida* de Virgilio, al *Corpus Priapeorum* y a la *Pharsalia* de Lucano. No obstante, el género en torno del cual se organiza el episodio entero es la elegía romana. En efecto, desde el cap. 126 en adelante Petronio presenta situaciones, actitudes, personajes y acciones propias de ese género, al que cuestiona. Esto se concreta mediante la inversión, banalización y/o modificación de todos sus elementos característicos, tomados especialmente de la poesía ovidiana. La inversión constituye la técnica paródica preferida por el autor en este ‘mundo al revés’ que es Crotona: impera la mentira, los personajes cambian de nombre, de estatus social y de hábitos, se quiebran normas éticas básicas, normas religiosas y principios higiénicos (antropofagia).

Y, como en el caso de la *Cena*, también aquí se produce una amalgama de elementos literarios y de la realidad, los que se incluyen en el texto de manera hiperbólica: la caracterización de Crotona es fácilmente vinculable con la sociedad de la Roma contemporánea.

Además, en el episodio de Enotea surge de manera evidente una característica especial de la lengua petroniana: su ambivalencia, que lleva en ocasiones a lo que se puede considerar como una ‘reversión del lenguaje’.

2. LOS HIPOTEXTOS BASICOS

Los hipotextos básicos señalados por la crítica son los poemas elegíacos, especialmente de Ovidio -tanto de *Amores* como del *Ars Amatoria*-, y también de Propertio

y Tibulo. La segunda unidad narrativa del episodio está construida como parodia de un episodio de las *Metamorfosis* de Ovidio, el de Filemón y Baucis, vinculado a su vez con el poema *Hécale*, de Calímaco.

Con respecto al género épico, se mantiene la parodia de la *Iliada*, la *Odisea* y la *Eneida*, con el objeto de perfilar la figura de Encolpio como anti-héroe. A esto se agrega la imitación de un pasaje de la *Pharsalia* de Lucano sobre el poder de las magas de Tesalia. En el cap. 132 se incluyen versos sotadeos y una especie de centón compuesto por una combinación de versos de la *Eneida* y de las *Bucólicas*.

Dos mimotextos, el del cap. 134 sobre el poder de las magas y el del cap. 135, una descripción idealizada de un interior rústico, no sólo subrayan la ambivalencia propia de este episodio, sino que marcan una posición crítica de Petronio con respecto a la literatura contemporánea.

Petronio también tuvo en cuenta para elaborar este episodio algunos *topoi* de las novelas eróticas griegas: la descripción de la amada y la muerte fingida de un personaje.

La treta que está en la base de este episodio surge de la tradición satírica, concretamente de Horacio, *Sátiras* 2.5., texto ideado como complemento al Canto 11 de la *Odisea*. En el texto horaciano Tiresias le da consejos a Ulises sobre las diversas maneras de apoderarse de una herencia ajena. Otras características deben ser relacionadas con los *Carmina Priapea*, especialmente el 68, y con el *Moretum* de la *Appendix Vergiliana*.

3. PRIMERA UNIDAD NARRATIVA (CAPS. 126-132)

Esta unidad narrativa está centrada en las desaventuras de la relación amorosa entre Circe y Encolpio/Poliemo.

126

¹ Walsh (1970:106), Campuzano (1984:83).

Luego de la llegada a Crotona (124.2) y de las manifestaciones del narrador sobre el cambio de fortuna y sobre su miedo a que una delación los precipite en la desgracia (125), hay una laguna en la tradición manuscrita y empieza el cap. 126 con un largo parlamento de una esclava, Chrysis², a Encolpio, que ahora se llama Polieno; en su primera parte (§§ 1-4) ella le pide al protagonista, de parte de su ama, que entable una relación amorosa con ésta³:

1 *'quia nosti venerem tuam, superbiam captas vendisque amplexus, non commodas. 2 quo enim spectant flexae pectine comae, quo facies medicamine attrita et oculorum quoque mollis petulantia, quo incessus arte compositus et ne vestigia quidem pedum extra mensuram aberrantia, nisi quod formam prostituis ut vendas? 3 vides me: nec auguria novi nec mathematicorum caelum curare soleo, ex vultibus tamen hominum mores colligo, et cum spatiantem vidi, quid cogitet scio. 4 sive ergo [nobis] vendis quod peto, mercator paratus est, sive, quod humanius est, commodas, effice ut beneficium debeamus.'*

Ya en el comienzo del parlamento aparece no sólo un vocablo propio de la elegía: *superbia*, sino también probablemente el recuerdo de un hipotexto ovidiano: *Fastus inest pulchris, sequiturque superbia formam*.⁴, en el que aparecen ligadas estas dos palabras que abren y cierran en Petronio la primera parte del parlamento de Chrysis (§§ 1-2). Pero además hay un trastrocamiento general de la situación de la elegía, en la que la entrevista del enamorado con la esclava de la amada tiene por objeto que esta última conceda al poeta una cita; de modo que aquí, según Jenny⁵, se ha producido una interversión de la situación comunicativa, de la calificación de los personajes, de la situación y un cambio de nivel de sentido.

Además, en el § 2 la cuidadosa y elaborada descripción de ciertas características de Encolpio: los cabellos cuidadosamente enrulados, el cutis impregnado de afeites, la mirada insolente, sus pasos afectados y medidos, presentan a un personaje que está en las antípodas

² Sobre Chrysis como *ancilla conciliatrix*, personaje típico de la comedia romana, v. Panayotakis (1995: 163).

³ Cabe recordar que en el *Miles Gloriosus* de Plauto, vv. 1039-1093 se desarrolla una escena que guarda similitud con esta en cuanto a la situación comunicativa y al tema del diálogo: la esclava Milfidipa se acerca a Pyrgopolinices, lo elogia, le comunica que su ama está enamorada de él y se refiere al precio a pagar por la compra de su amor. Pyrgopolinices le pregunta también a la criada si la enamorada es ella; se caracteriza al soldado como *magnidicum, cincinnatum, moechum unguentatum*. (923-924). No obstante, el objetivo del acercamiento de la criada es otro: engañar al soldado para que éste haga salir de su casa a Philocomasia, la enamorada de Pleusicles. Cf. Panayotakis (1995:162-164).

⁴ Ov. *Fast.* 1.149.

⁵ (1976: 277-278).

del sujeto de la elegía: su apariencia es atildada, feminoide. Precisamente Ovidio ha aconsejado a los hombres en el *Ars Amatoria* 1.505-509 no rizarse el pelo, no depilarse, no prodigarse cuidados que son propios de las mujeres y de los homosexuales, ya que *Forma viros neglecta decet.* (1.509). Y en la misma obra, sugiere a las jóvenes evitar a los hombres elegantes y atildados: *Sed vitate viros formamque professos* (3.433). De modo que Petronio no sólo invierte al personaje protagonista de la elegía, sino que paradójicamente, en el momento en que Encolpio va a entablar una relación amorosa heterosexual, está caracterizado como homosexual en busca de compañía, imagen discordante del Encolpio que ha aparecido hasta ahora.

Otro elemento de inversión lo constituye la expresión del § 2 *facies medicamine attrita*, referida a Encolpio, alusión al título de la obra de Ovidio sobre los cosméticos femeninos: *De Medicamine Faciei*. Y en la referencia a que Encolpio quiere vender su belleza y sus abrazos (§§ 2 y 4) se produce otra inversión del código elegíaco; Ovidio en *Amores* 1.10.29-32 dice que sólo la mujer vende sus encantos:

*Sola viro mulier spoliis exultat ademptis;
sola locat noctes; sola locanda venit
et vendit quod utrumque iuvat, quod uterque petebat,
et pretium, quanti gaudet ipsa, facit.*

También en *...cum spatiantem vidi...*(§ 3) Petronio puede recordar un pasaje de Ovidio del *Ars* en el que se aconseja a los hombres que buscan compañía femenina pasear por el Pórtico de Pompeyo a determinada hora:

*Tu modo Pompeia lentus spatiare sub umbra,
cum sol Herculei terga leonis adit.*

Ov. *Ars* 1.67-68

Hasta el momento pues, el parlamento de Chrysis está planteado como una inversión del código elegíaco: el objeto de deseo es el hombre, no la mujer; es el hombre y no la mujer quien cuida su aspecto exterior para seducir; no es el hombre sino la mujer quien toma la iniciativa del acercamiento mediante el envío de una esclava; es el hombre y no la mujer quien vende sus encantos. En este mundo al revés que es Crotona, el acercamiento de los sexos y las funciones de cada uno en el encuentro amoroso están invertidos con respecto al canon de la poesía elegíaca.

Por otra parte en este parlamento también aparece la técnica de la inversión en el nivel del estilo: como el *vilicus* del cap. 116, Chrysis muestra un refinamiento expresivo que no condice con su estatus: emplea un oxímoron: *mollis petulantia*, se expresa con evidente búsqueda del paralelismo:

...*superbiam captas vendisque amplexus...* (con quiasmo) (§ 1)

...*nec auguria novi nec mathematicorum caelum curare soleo...* (§ 3)

sive ergo [nobis] vendis quod peto, ...sive...commodas (§ 4)

y recurre a un tricolon, remarcado por la anáfora de *quo* y la disposición quiasmática y en miembros crecientes de los sujetos:

quo enim spectant flexae pectine comae, quo facies medicamine attrita et oculorum quoque mollis petulantia, quo incessus arte compositus et ne vestigia quidem pedum extra mensuram aberrantia... (§ 2)

De modo que se observa aquí de nuevo la quiebra del principio de consonancia del estilo con la índole del personaje.

En la segunda parte de este parlamento (§§ 5-10) se deja de lado la parodia de la elegía: Chrysis observa que las señoras, y en especial la suya, buscan como amantes a esclavos o plebeyos de baja condición social, costumbre de la que hay muchos testimonios en la historiografía contemporánea⁶. Así que Petronio, para plasmar este 'mundo al revés' que es Crotona, ha empleado dos procedimientos diversos: por un lado, la parodia de la elegía, con la inversión de su código; por otro, la inclusión, realzada por la hipérbole, de aspectos de la realidad contemporánea: comportamientos sexuales que parecían amenazar la continuidad de Roma y que Augusto pretendió modificar mediante las *Leges Iuliae (de adulteriis coercendis y de maritandis ordinibus)*, promulgadas en el año 18 a.C.⁷

En el resto de la conversación entre Chrysis y Encolpio (§§ 8-11):

⁶ Como testimonios, cf. Suetonio, César, 48 y Augusto, 687; además v. Veyne (1991: cap. V, esp. p. 11 y adn. 52).

⁷ Cf. Della Corte (1982: *passim*) y Veyne (1987:51-64).

8 itaque oratione blandissima plenus 'rogo' inquam 'numquid illa, quae me amat, tu es?' multum risit ancilla post tam frigidum schema et 'nolo' inquit 'tibi tam valde placeas. 9 ego adhuc servo numquam succubui, nec hoc dii sinant, ut amplexus meos in crucem mittam. 10 viderint matronae, quae flagellorum vestigia osculantur; ego etiam si ancilla sum, numquam tamen in equestribus sedeo.'

cabe destacar la observación de que la criada nunca tuvo relaciones sexuales con esclavos, sino, según parece⁸, con caballeros, a diferencia de las *matronae*, que besan las cicatrices de los látigos. Aquí Petronio reelabora, invirtiéndolo, un *cliché* de la elegía: la relación amorosa entre personas libres y esclavos/as:

*Quis veneris famulae conubia liber inire
tergaque complecti verberare secta velit?
Ov. Am. 2. 7. 21-22*

Nuevamente observamos una interversión de la situación comunicativa, de la calificación de los personajes, de la situación y un cambio de nivel de sentido; en efecto, mientras en Ovidio el enamorado rechaza la posibilidad de que los hombres libres tomen como amante a una esclava -la pregunta retórica equivale a una negación-, Chrysis afirma que las señoras sí toman a esclavos como amantes.⁹

El comentario siguiente de Encolpio:

*11 mirari equidem tam discordem libidinem coepi atque inter monstra numerare,
quod ancilla haberet matronae superbiam et matrona ancillae humilitatem.*

constituye un comentario de naturaleza metaliteraria que pone en evidencia su proceso de reescritura, mediante el cual deja al descubierto y cuestiona las convenciones de la elegía. Así Petronio da cuenta de la tergiversación que ha emprendido: Encolpio, ahído de literatura, considera como *discordem libidinem* y como *monstrum* la actitud de Chrysis y la de su ama, ya que implican la inversión de dos elementos estereotipados de ese género literario: la soberbia de la matrona y la humildad de la criada.

⁸ Sobre *sedere* con sentido sexual cf. Adams (1982:165, donde se hace referencia a *Sat.* 140.7).

⁹ George (1966: 343-346) marca la diferencia existente entre el primer parlamento de Chrysis y este último; el primero produce efectos cómicos por la incongruencia entre el *status* social del personaje y su elaboración literaria; el segundo, de frases breves, abruptas, es el que le corresponde por su *status*. Estos dos tipos de discurso en el personaje indican, según George, que ella pertenece a una clase social, pero que aspira a otra.

A partir del § 12 cambia el escenario: Encolpio le pide a Chrysis que lleve a su ama a un bosque de plátanos; la esclava va en su busca a través de un bosque de laureles y la trae inmediatamente, con lo cual se invierte un tópico de la elegía: la dificultad de acceder a la persona amada: *nec diu morata dominam producit e latebris laterique meo applicat, mulierem omnibus simulacris emendatiorem* (§ 13). Aquí llaman la atención las siguientes indicaciones: *e latebris*, como si el ama estuviera agazapada, a la espera, y el empleo del verbo *applicare*¹⁰, derivado de la raíz *plek-, que marca en cambio su pasividad; ambos elementos, contradictorios, y la rapidez con que se concreta la cita parecen sugerir casi la irrealidad de la escena.

Después (§§ 13-17) sobreviene la descripción, idealizada, de Circe¹¹:

14 nulla vox est quae formam eius possit comprehendere, nam quicquid dixerō, minus erit. 15 crines ingenio suo flexi per totos se humeros effuderant, frons minima et quae radices capillorum retro flexerat, supercilia usque ad malarum scripturam†¹² currentia et rursus confinio luminum et paene permixta, 16 oculi clariores stellis extra lunam fulgentibus, nares paululum inflexae et osculum quale Praxiteles habere Dianam credidit. 17 iam cervix, iam manus, iam pedum candor intra auri gracile vinculum positus: Parium marmor extinxerat.

Petronio deja de lado aquí la parodia de la elegía, en la que, como es sabido, “las mujeres son imprecisas e idealizadas”^{13 14}. Si bien hay en esta descripción algunas imágenes que pueden constituir ecos ovidianos con respecto al brillo de los ojos¹⁵ y a la comparación de la amada con una representación plástica de Diana¹⁶, éstos deben ser entendidos, a mi juicio, como la reiteración de elementos estereotipados que se conservan más o menos inalterados a lo largo de la tradición literaria; de la misma manera hay que

¹⁰ Pacchieni (1976: 83) aclara que “Petronio sembra il solo ad usare *applicare* con il significato di *adiungere*; in 25.5 e 114.8 la sfumatura erotica del verbo è più forte.”

¹¹ Acerca del retrato de Circe como descripción del *anima* (en términos de la psicología junguiana), cf. Kardaun (1995: 92).

¹² Cf. Pacchieni (1976: 83-84), que defiende la *lectio scriptura*.

¹³ Veyne (1991: 97, *adn.* 6).

¹⁴ Las notas descriptivas de la mujer en Ovidio, *Amores*, 1.5.17-22 y 3.3.1-10, están motivadas por sus respectivos contextos: la descripción de la unión sexual y la persistencia de la belleza femenina después de la traición.

¹⁵ *Argutos habuit; radiant ut sidus ocelli...* (Ov. *Am.* 3.3.9).

¹⁶ *Talia pinguntur succinctae crura Dianae...* (Ov. *Am.* 3.2.31).

interpretar la vinculación del brillo y la blancura de la piel con el mármol de Paros, que aparece en Horacio¹⁷ y en Séneca¹⁸: se trata de metáforas o símiles ya lexicalizados.

Por su parte, Suárez y Staiano¹⁹ comparan la descripción de Circe con las de las heroínas de las novelas eróticas griegas²⁰ y demuestran que en Petronio “el uso de las valencias dobles de ciertas palabras, la alusión, la acumulación de palabras del mismo campo semántico, la enumeración, la hipérbole, son algunos de los recursos que se utilizan (...) para provocar un efecto de distanciamiento paródico respecto del modelo.”²¹ Y al parodiarlo ponen en evidencia el cliché. Conte añade: “The mannered description of beauty is only one example of the kitsch typical of the popular novel, in which all the successful scenarios taken from great poetry are recycled.”²²

Analizaré dos elementos de este retrato que permiten apreciar la complejidad del juego intertextual petroniano. El primero es: *et osculum quale Praxiteles habere Dianam credit*. La comparación de la mujer con la diosa Diana²³ –quizá originada en *Odisea* 6.102 y ss. (Nausícaa)- es frecuente en las descripciones, pero Petronio interpone otro elemento: el escultor Praxíteles y su concepción de cómo era la boca de Diana. El segundo es: *Parium marmor extinxerat*. Connors observa²⁴ que la comparación de la blanca piel de la amada con el mármol de Paros es habitual²⁵, pero que Petronio utiliza el verbo *extinxerat*: ‘había apagado el fuego’ (antitético del *urit* horaciano), preanunciando así el fracaso de esa relación amorosa.

Ya en los §§ 12-13 de este capítulo, en los que se anticipa otro cliché: el *locus amoenus* como lugar de encuentro de la pareja -que se desarrollará como tal en el cap. 131.8-9-, aparecen otros elementos que actúan como símbolos de la ambigüedad de esa relación: las referencias a los bosques de plátanos y de laureles.²⁶ El plátano está

¹⁷ *Vrit me Glycerae nitor/ splendentis Pario marmore purius...* (Hor. *Carm.* 1. 19. 5-6.

¹⁸ [Chorus:] ... *lucebit [Hippolyti facies] Pario marmore clarius.* (Sen. *Phaed.* 797).

¹⁹ (2003:109-120).

²⁰ Caritón 2.2.2, Jenofonte de Éfeso 1.2.6, Aquiles Tacio 1.4.3, Longo 1.17.3.

²¹ (2003:119).

²² (1996:91).

²³ En la novela erótica griega es tópica la comparación de la heroína con una diosa (Artemisa o Afrodita): cf. Létoublon (1993: 122 y ss.).

²⁴ Connors (1998:70-71).

²⁵ Cf. *supra* p. 242, *adn.* 12 y 13.

²⁶ Borghini (1996: *passim*), a cuyas conclusiones me remito en lo que sigue.

connotado de un valor de conyugalidad y vale como modelo paradigmático, dado que el encuentro sexual de Júpiter y Europa se concretó bajo el plátano cretense de Gortina; el laurel, en cambio, remite a un episodio contrapuesto y ligado al fracaso, el de Apolo y Dafne: se produce así un binomio polar y contrastivo. Además tanto Apolo como Encolpio no logran unirse con su amada, el primero porque Dafne evidencia “*assenza di disponibilità*”, el segundo porque se encuentra con una “*‘eccessiva’ disponibilità*” de parte de la mujer.²⁷

Petronio cierra el cap. 126 con un pequeño poema en dísticos elegíacos²⁸ que es una reelaboración de otro tópico erótico-elegíaco de estirpe alejandrina²⁹: la belleza de la amada es tan grande que el enamorado la considera digna de vivir entre los dioses y de ser poseída por Júpiter. En Propertio se considera a la amada *proxima Ladae, Iove digna* y capaz de obligar a éste a amarla (1.13.29-32); en otro pasaje se asegura que ella desciende de los dioses y que ascenderá al Olimpo (2.3.25-32); por último, en un dístico se lee:

*Cur haec in terris facies humana moratur?
Iuppiter, ignoro pristina furta tua.* Prop. 2.2.3-4

En Ovidio el tópico aparece en *Amores* 1.10.1-8: se compara a la amada con Helena, Leda y Amymone, y se expresa el temor de que Júpiter acuda a alguna de sus metamorfosis para poseerla:

*...aquilamque in te taurumque timebam
et quidquid magno de Ioue fecit amor.
OV. Am. 1.10.7-8*

La reelaboración de Petronio presenta características paródicas:

*quid factum est, quod tu proiectis, Iuppiter, armis
inter caelicolas fabula muta iaces?³⁰
nunc erat a torva submittere cornua fronte,
nunc pluma canos dissimulare tuos.
haec vera est Danae. tempta modo tangere corpus,
iam tua flammifero membra calore fluent.*

²⁷ *Ibid.*:29.

²⁸ Según Beck (1973:50), Encolpio le recita este poema a Circe.

²⁹ Cf. Alfonsi (1960:254-255).

Por una parte, diversos elementos concurren a la humanización absoluta del dios, lo que implica a la vez su degradación. El primer dístico podría apuntar a otro tópico elegíaco: la ecuación *amor = militia*, a la que le corresponde el ablativo absoluto *proiectis armis*, pero además, *arma* es una metáfora habitual para *mentula*, así como *membra* –en el v. 6- es un eufemismo para el mismo órgano³¹. La degradación del dios se acentúa con el oxímoron *fabula muta*, en el que se niega con el atributo la característica propia de *fabula*, de la raíz de *fari*: ‘hablar’, con lo cual se estaría minando la persona misma del dios. En el segundo dístico se reconviene al dios³² evocando sus metamorfosis en toro y en cisne para seducir a Europa y a Leda -otro elemento del tópico-, y se deslizan dos expresiones que subrayan la degradación: *a torva fronte y canos dissimulare tuos*. El último dístico, con sus referencias corpóreas (*flammifero calore, tua membra*), insiste en la humanización del dios.

Por otra parte, Petronio no hace referencia aquí a la hermosura de Circe; el único señalamiento hacia ella aparece en *haec vera est Danae*. El tópico elegíaco pues, centrado en la exaltación de la belleza femenina y la vinculación de la mujer con el mundo de los dioses, se ha transformado en una invocación burlona y desafiante a Júpiter.

127³³

El capítulo entero constituye una parodia de la elegía en tanto presenta una pareja amorosa compuesta de una *domina* que tiene la iniciativa tanto en el discurso como en el accionar erótico (§ 8) y un supuesto *servus* que actúa como su súbdito; el sufrimiento por amor del enamorado, producto del desdén de la amada, no existe en esta instancia, pero, a partir de la “*défaillance*” de Encolpio, se transformará en sufrimiento por no poder concretar la relación erótica y será elemento motor de la acción hasta el final; la amada de la elegía, caracterizada por su actitud despreciativa, sus desplantes, ha sido transformada en una figura femenina que busca “*prototypes of biological masculinity*”³⁴, y cuya agresividad

³⁰ Con respecto a la variante *taces* cf. Courtney (1991:30).

³¹ Cf. Adams (1982: 17, 21, 224 para *armis* y 46 para *membra*).

³² Hofmann-Szantyr (1965: 349).

³³ Para el análisis detallado de ese capítulo remito al trabajo de Croglano (2003 a), cuyas conclusiones comparto.

³⁴ Kardaun (1995: 95).

sólo aparecerá cuando no pueda lograr su objetivo erótico, de carácter exclusivamente genital.

En los §§ 1 a 4 se destaca la ambigüedad semántica con la que juega Petronio. En efecto, en las palabras de Circe encontramos eufemismos para referirse al acto sexual, como *virum expertam*, en lugar de *concubitum facere*³⁵; y palabras equívocas, de doble sentido, como *concilio*³⁶, *soror* y *frater*³⁷. A esta ambivalencia Encolpio le responde empleando el mismo recurso: utiliza una serie de vocablos pertenecientes a la lengua religiosa: él será uno de sus *cultores*³⁸ y *religiosum*; la relación entre ambos es presentada con el verbo *adorari*, y Circe, como *templum*. Y en el § 5 expresa: ... *libuit deae nomen quaerere*. Ya en la novela griega la heroína es comparada por su belleza con Afrodita (Caritón, 1.1.2, 2.3.6) o con Artemisa (Jenofonte de Éfeso, 1.2.7.).

Conte considera que el protagonista cree que está realmente ante una diosa, y añade: “What was just a hyperbolic simile in the Greek love romance becomes a pretty illusion ready for his use.”³⁹. A mi juicio, también habría que tener en cuenta otra explicación posible⁴⁰: Petronio opera una ‘reversión del lenguaje’; es decir que aplica lexemas correspondientes a conceptos básicos de la cultura romana a otras realidades degradadas. Precisamente en este pasaje algunas de las citas que presenta Pacchieni permiten comprobar que esa ‘reversión del lenguaje’ sigue vigente en la época de Juvenal y Marcial; como ej.: *adorare* en sentido erótico en Juvenal: ... *fluctum crisantis adorat*. (6.322).

Se deslizan además dos elementos de intertextualidad significativos, que constituyen señales hacia la elegía y hacia la *Odisea*, objetos permanentes de parodia en este episodio. El primero es: *‘habes tu quidem [et] fratrem, neque enim me piguit*

³⁵ Observación tomada de Pacchieni (1976:85), que presenta referencias muy útiles para el análisis de todo el episodio.

³⁶ Crogliano (2003 a:125). En *OLD* (2000: s.v.) la acepción 1b) del verbo es: “to bring a woman to a man as a wife; also, to procure a mistress”; y la acepción 1) de *conciliatrix* (ya en Plauto) es “intermediary (in marriages and others liaisons)”.

³⁷ Ambos vocablos, desde la poesía elegíaca ([TIB.]3.1.26 y 23 respectivamente), además de su significado primario, desarrollaron otro erótico: ‘amante’, que persiste (por ej., Mart.. 2.4.3).

³⁸ Pacchieni (1976:85) sugiere que tanto *cultor* como *religiosus* podrían formar parte del lenguaje erótico, aunque –dice– no se encuentran otros ejemplos. Sin embargo, cita este verso de Ovidio: ...*qui fuerat cultor, factus amator erat*. (*Ars* 1.722).

³⁹ Conte (1996:91-92).

⁴⁰ Será desarrollada en el análisis de la segunda unidad narrativa de este episodio.

inquirere ... (§ 2). Aquí Circe reconoce haber hecho averiguaciones sobre la situación amorosa de Polieno; quizá Petronio haya recordado un pasaje de las *Heroidas* de Ovidio:

[*Helene Paridi:*] ... *et nobis omnia de te
quaerere, si nescis, maxima cura fuit.*
(Ov. *Ep.* 17. 197-198)

Petronio acercaría aquí a dos personajes opuestos con un aspecto común: la ambivalencia; en efecto, la Helena de Ovidio, aunque desea ser seducida por Paris, se autoproclama defensora de su pudor; Circe se presenta con una actitud aparentemente ambigua expresada en un lenguaje ambivalente.

El segundo elemento intertextual aparece también en el § 2: *'tu tantum dignare et meum osculum, cum libuerit, agnoscere.'* Como observa Croglano, "la expresión *osculum agnoscere* guarda una significativa relación con la fórmula que, en la versión latina de la *Odisea* citada por Cicerón en *De Finibus* 5.49, pronuncian las Sirenas al dirigirse al héroe homérico"⁴¹:

*Ita enim inuitant [Sirenes] Vlixen...
'O decus Argolicum, quin puppim flectis, Vlixes,
auribus ut nostros possis agnoscere cantus...'*
[Traducción de Hom., *Od.* 12. 184-185]

Mediante esta probable reminiscencia de la *Odisea*, Petronio aproxima a Circe a las Sirenas, otros seres ambivalentes por su encanto y su peligrosidad, que ingresarán de lleno a la narración en el § 5, ya que el *dulcis sonus*⁴² de la voz de Circe le recuerda a Encolpio su canto. En ese momento, la dama le dice su nombre: Circe, y lo llama Polieno⁴³ – precisamente el nombre que le dan a Odiseo las Sirenas (Hom. *Od.* 12. 184)-, pero en seguida niega ser el personaje odiseico, aunque encamina la relación amorosa apelando a los nombres y a la situación de sus homónimos en la *Odisea*:

*'ita' inquit 'non dixit tibi ancilla mae me Circen vocari? non sum quidem
Solis progenies, nec mea mater, dum placet, labentis mundi cursum detinuit;
habebo tamen quod caelo imputem, si nos fata coniunxerint. immo iam*

⁴¹ Croglano (2003 a: 125).

⁴² *Odisea*, 12.44 y 183: *λιγυρή ἀοιδή*.

⁴³ Cf. Fedeli (1988:9-30), quien se refiere a la 'constricción del significante' y al hecho de que ese nombre es estructural, no episódico, demuestra que la significación precisa de *πολύταλτος* en la *Odisea* es 'aquel que cuenta historias' y marca una serie de analogías entre el Odiseo de la segunda parte de la *Odisea* y el Encolpio-Polieno del episodio de Crotona.

nescio quid tacitis cogitationibus deus agit. nec sine causa Polyaeon Circe amat: semper inter haec nomina magna fax surgit. sume ergo amplexum, si placet. neque est quod curiosum aliquem extimescas: longe ab hoc loco frater est. 'dixit haec Circe, implicitumque me brachiis mollioribus pluma deduxit in terram vario gramine indut

(127. 6-8)

Es aquí precisamente donde ambos personajes se muestran como 'portadores de sus nombres'. Como es sabido, en Petronio son frecuentes los nombres "che suscitano implicazioni narrative."⁴⁴ Así pues, a partir de este momento ambos personajes actuarán constreñidos por las figuras de sus personajes modélicos. En efecto, Circe niega su identidad con respecto a la Circe odiseica -recordando puntualmente versos de Homero⁴⁵ - y a la vez afirma que "y no sin causa Circe ama a Polieno: siempre entre estos nombres surge una gran llamarada" (§ 7): es decir que juega irónicamente a parecerse y a diferenciarse de la Circe homérica. Ahora bien, la Circe petroniana guarda semejanzas notables con aquella, ya que ambas, de acuerdo con la etimología de su nombre (*κίρκη* = 'pájaro de presa que vuela en círculo', vinculada con el verbo *κίρκόω* = 'rodear, apretar en anillo'), toman la iniciativa en sus acciones eróticas (*Odisea*, 10.333-335; Petronio, *Satyricon*, 126.5-6, 127.1-2, 7-8): rodean a su presa⁴⁶; inclusive Coccia⁴⁷, al retomar algunas observaciones de E. Pellizer sobre la Circe homérica, se pregunta si puede ser una de las causas de la impotencia de Encolpio su miedo a la 'vagina dentata' de la maga, de efectos terribles sobre su virilidad.

El desenlace de ambos movimientos será acorde con las características genéricas de cada obra: en la *Odisea* Circe concretará una larga relación con Ulises, lo dejará ir ante su pedido y facilitará el regreso a Ítaca; en la degradación novelesca propia del *Satyricon*, la relación amorosa ni siquiera llegará a concretarse y Circe se transformará en una figura persecutoria para Encolpio. Por su parte, la conducta de éste, una vez recibido el nombre

⁴⁴ Fedeli (1988: 16), que retoma a A. Barchiesi (1984: *passim*).

⁴⁵ Homero, *Odisea*, 10.135-139.

⁴⁶ Kardaun (1995: 97-98) añade: "The fact that the Homeric Circe turns men into pigs means that she degrades human beings to existence on an animal level. (...) In case her transformation plan should fail, the Homeric Circe has a second device in store, namely 'castration': she tries to make the man impotent. (*Od.* 10.301)".

⁴⁷ (1982: 85-88). El artículo de Pellizer es "Il foderò e la spada. *Metis* amorosa e ginecofobia nell'episodio di Circe, *Od.* 133 ss"; *QUCC* n.s. 1 (30), 1979, 67-82.

de Polieno, estará en las antípodas de la figura de Odiseo: no tiene su astucia, ni su *πολυτροπία* y ni siquiera puede concretar una relación sexual.

En seguida aparece un breve texto en hexámetros, supuestamente pronunciado por Encolpio:

Idaeo qualis fudit de vertice flores
terra parens, cum se concesso iunxit amori
Iuppiter et toto concepit pectore flammam:
emicuere rosae violaeque et molle cyperon,
 5 *albaque de viridi riserunt lilia prato:*
talis humus Venerem molles clamavit in herbas,
candidiorque dies secreto favit amori.
 (127.9)

Aquí se establece una comparación entre la relación de Circe y Polieno y la de Hera y Zeus en el Canto XIV de la *Iliada* (vv.315-351): Hera se ha preparado cuidadosamente con el objeto de seducir a Zeus y apartarlo de la batalla que se está llevando a cabo; una vez seducido, éste, a requerimiento de su esposa, hace descender una nube de oro para que los aparte de miradas ajenas, y, mientras se abrazan, brotan hermosas flores de la tierra.

Comte aclara con respecto al texto petroniano: “The verses express all the illusion of the mythomaniac narrator who feels himself to be a Jove seduced by Juno.”⁴⁸ En él se pueden diferenciar dos partes: la primera, del v. 1 al 5, constituida por una suboración comparativa, está referida a la relación amorosa de ambos dioses; la segunda, vv. 6-7, a la de Circe y Polieno. En la primera está claramente marcada su filiación homérica, y además hay un eco textual de la *Eneida* en el v. 3: *Iuppiter et toto concepit pectore flammam* responde a: *Ac dum...../ necdum [Amatae] animus toto percepit pectore flammam./ mollius et solito matrum de more locuta est...* (Verg. *A.* 7. 354-357), con lo cual el texto se mantiene dentro del canon épico⁴⁹. La contraposición entre ambas relaciones amorosas se observa en algunos elementos textuales: la pluralidad de flores⁵⁰ que yace bajo los cuerpos de las divinidades y las separa de la tierra (vv. 4-5) se transforma en *herbas*

⁴⁸ Conte (1996:92).

⁴⁹ Courtney (1991:31) menciona otros probables hipotextos: Catulo, 64.91-93: ... *non prius [Ariadna] ex illo [Theseo]flagrantia declinauit/ lumina, quam cuncto concepit corpore flammam/ funditus...* y Ovidio, *Met.* 7.17-18: *[Medea] 'Excute uirgineo conceptas pectore flammam,/si potes, infelix'.*

molles (v. 6) en el caso de Encolpio y Circe. Y de la misma manera opera la contraposición *concesso...amori* (v. 2) y *secreto... amori* (v. 7). Mediante la parodia ejecutada, se perfilan dos mundos cuidadosamente diferenciados. Así, como en otros pasajes de la obra, el objetivo de Petronio al organizar el trabajo intertextual de este capítulo es acercar lo más posible los personajes y sucesos de su obra a los textos homéricos para alejarlos de modo abrupto en el momento del anticlímax y presentar el contraste entre la realidad idealizada de la épica y la que él presenta en su novela, obligando a sus lectores a un salto mental y a un movimiento de vaivén que registraría el propio movimiento psicológico del protagonista.

Como observa Crogliano⁵¹, en este capítulo se produce también una inversión de otro motivo literario, de raigambre más antigua⁵²: la búsqueda de la privacidad en el encuentro sexual⁵³ y de ahí el empleo del manto del varón para cubrir a la pareja. En este encuentro Encolpio no proporciona el manto que debería cubrirlos, lo cual ya presagia la imposibilidad de cumplir con su función viril, es decir, su impotencia inminente. Y esto queda al descubierto a partir de la siguiente oración: ... *[Circe] excussit uexatam solo uestem...* (c. 128.4). Acota Crogliano: “Con este detalle magistral el yo narrador quiebra la ilusoria analogía por medio de la cual el yo agente interpretaba su encuentro con Circe...”⁵⁴.

Parecería pues que esta contaminación de hipotextos sometidos a diversos procedimientos (transposición temporal y de identidad de los personajes, transvalorización, degradación, inversión, ironía) procura destacar las características de Circe, una mujer sujeto del deseo –tal como Hera, como la Circe homérica-, pero que no es ni diosa, ni maga, ni conoce el futuro. De modo que el autor ha despojado a su personaje femenino de ciertas valencias constitutivas de sus modelos, con lo cual éste queda centrado únicamente en el logro del placer sexual, al servicio del cual emplea su agresividad y sus encantos. Obviamente ante este tipo de mujer Encolpio-Poliemo queda anulado, y no sólo sexualmente.

⁵⁰ Connors observa (1998:42): “Indeed, in Homer the description of the earth’s fecundity acts as a substitute in the narrative for any direct narration of the divine sexual encounter...”

⁵¹ (2003: 128-129).

⁵² V. Arrigoni (1983) y Mastromarco (1997).

⁵³ Problema solucionado en la *Ilíada* mediante la *νεφέλη... χρυσεή* (14.350-351).

⁵⁴ Crogliano (2003:130).

128

Esta dirección de la actividad intertextual de Petronio se hace más evidente aún en el comienzo del cap. 128 -pese a su estado lacunoso-, cuando Circe se dirige enfurecida a Encolpio y pone en evidencia su impaciencia y su sarcasmo; así se multiplica el efecto de contraste logrado mediante el juego paródico con diversos hipotextos: la Circe petroniana está en las antípodas de las heroínas de las novelas griegas, de Hera, de la Circe odiseica, de las Sirenas:

'quid est?' inquit 'numquid te osculum meum offendit? numquid spiritus ieiunio marcens? numquid alarum neglegens sudor? aut si non sunt, numquid Gitona times?'
(128.1)

Además, si comparamos este pasaje -de notable elaboración retórica- con el comienzo de *Amores* 3.7, donde Ovidio relata un episodio de impotencia, observamos que Petronio lo ha tenido en cuenta⁵⁵ y que, mientras Circe hace referencia a aspectos fisiológicos de su persona como posibles obstáculos, Ovidio menta otros aspectos de la dama que pueden haber motivado su fracaso; de nuevo el contraste:

*At non formosa est, at non bene culta puella,
at, puto, non votis saepe petita meis!*
(Ov. Am. 3.7.1-2)

En la narración de Encolpio y en su respuesta a Circe también encontramos reminiscencias del poema de Ovidio⁵⁶: la existencia del *rubor*, consecuencia del *pudor*, y la consideración de que la impotencia es consecuencia de un hechizo (*veneficio*) (§ 2)⁵⁷.

Luego del parlamento de Circe a Chrysis⁵⁸ y de su entrada al templo de Venus, Encolpio manifiesta su horror ante la situación y se pregunta si era verdadero el placer del

⁵⁵ Obsérvese en Petronio el desarrollo del tricolon expansivo de Ovidio (*at non*). Sobre el uso de *numquid* en oraciones interrogativas, cf. Hofmann (1958: § 47).

⁵⁶ Am. 3.7.37-38: *Huc pudor accessit: facti pudor ipse nocebat;/ ille fuit vitii causa secunda mei.; 27-30: Num mea Thessalico languent devota veneno/ corpora? Num misero carmen et herba nocent,/ sagave poenicea defixit nomina cera/ et medium tenuis in iecur egit acus? ; 79-80: 'Aut te traiectis Aeaeta venefica ramis/ devovet, aut alio lassus amore venis.'*

⁵⁷ Cf. Mac Mahon (1998: 78-90).

que se había visto privado⁵⁹. Sigue un breve poema en hexámetros en el que Encolpio se refiere al contraste entre apariencia y realidad –tema central de la obra-, vinculado aquí con las ilusiones oníricas y el despertar.

El capítulo se cierra con un parlamento, supuestamente de Gitón a Encolpio:

'itaque hoc nomine tibi gratias ago, quod me Socratica fide diligis. non tam intactus Alcibiades in praeceptoris sui lectulo iacuit' (§ 7)

Conviene destacar que aquí Petronio, para indicar que tampoco puede concretar una relación con Gitón, acude por eso mismo al *Symposion* platónico⁶⁰ y deja de lado el pasaje correspondiente de Ovidio⁶¹. Se busca la identificación y el contraste entre la relación de Sócrates-Alcibiades y la de Encolpio-Gitón. Por otra parte, esta situación constituye la inversión de otro tópico elegíaco: la soledad del enamorado⁶².

De modo que Petronio ha transpuesto algunos pasajes del texto de Ovidio atendiendo a la caracterización de Circe –diferente de la *puella* ovidiana de *Amores*, 3.7- y a la subjetividad de Encolpio (§ 5): la elegía sigue siendo el centro de la actividad intertextual.

129-130

El capítulo 129 –también muy lacunoso- se inicia con la supuesta respuesta de Encolpio a Gitón, en la que se queja por su impotencia sexual y se lamenta por la virilidad perdida⁶³. Es posible que Petronio haya tenido en cuenta otros pasajes de *Amores*, 3.7

⁵⁸ También elaborado retóricamente: anáfora de *numquid*, par aliterante (*indecentis, incompta*), miembros crecientes.

⁵⁹ Sobre la *vera voluptas*, la relación entre sueño y realidad y Lucrecio, cf. Di Simone (1993: 97-99).

⁶⁰ *Ποιήσαντος δὲ δὴ ταῦτα ἐμοῦ οὗτος τοσοῦτον περιέγνετό τε καὶ κατεφρόνησεν καὶ κατ' ἐγέλασεν τῆς ἐμῆς ἄρας καὶ ὕβρισεν (...)* εὐ γὰρ ἴστε μὰ θεοῦς, μὰ θεάς, οὐδὲν περιττότερον καταδεδαρθηκῶς ἀνέστην μετὰ Σωκράτους, ἢ εἰ μετὰ πατρός καθηῦδον ἢ ἀδελφοῦ πρεσβυτέρου.' (Pl. *Symp.*, 129 c-d).

⁶¹ *Sic flammis aditura piis aeterna sacerdos/ surgit et a caro fratre verenda soror.* (Ov. *Am.* 3.7.21-22).

⁶² Cf. Giangrande (1974:12). Ejs.: Propertio, 1.18.

⁶³ Sullivan (1968:217) afirma que éste era un tema popular, que aparecía en los *Carmina Priapea*.

(vv.19-20, 23-26, 59-60), pero aquí Encolpio se compara con Aquiles, de conocida bisexualidad⁶⁴.

En el § 3 Chrysis entrega a Encolpio una carta de su ama, que se transcribe; la respuesta también se transcribirá en el capítulo siguiente. El intercambio de cartas o billetes entre los enamorados respondía a una práctica social habitual en Roma⁶⁵, y había aparecido en la comedia⁶⁶ y en la novela erótica griega⁶⁷. Pachieni⁶⁸ observa que la inclusión de estos *epistolia* en prosa constituye una novedad en la literatura latina, ya que, salvo las cartas insertas en las novelas griegas, las demás eran versificadas; y añade otros antecedentes, como la elegía de Sulpicia a Cerinto en el *Corpus Tibullianum*, la carta de Aretusa a Licotas de Propertio (4.3) y las *Heroidas* de Ovidio; así que, como lo hace Cahen⁶⁹, afirma la vinculación de estos textos con la elegía.

A mi juicio, tanto en el cap. 129 como en el 130 Petronio desarrolla una parodia de este motivo elegíaco. En efecto, Ovidio califica como *blandas notas* los mensajes que las mujeres envían a sus enamorados (*Ars* 3.624), y sus consejos sobre los que deben ser enviados a las mujeres para conquistarlas son los siguientes:

*Cera vadum temptet rasis infusa tabellis,
cera tuae primum conscia mentis eat;
blanditias ferat illa tuas imitataque amantum
verba, nec exiguas, quisquis es, adde preces.*
(*Ars* 1.435-438)

Los temas propuestos por el *praeceptor amoris* son: *blanditias, imitata amantum verba y non exiguas preces*. Pero en los mensajes que intercambian Circe y Polieno se invierten los consejos aquí expuestos.

En la carta de Circe, que constituye una excelente caracterización de ese personaje, no aparece ninguno de los tres ítems señalados por Ovidio: no hay una sola palabra de amor

⁶⁴ Cf. *OCD* (1968: s.v.).

⁶⁵ Cf. Paoli (1964: 247).

⁶⁶ Panayotakis (1995:169) enumera títulos de comedias medias y nuevas y de comedias *palliatae* y *togatae* vinculados con el motivo de las cartas, recuerda que Plauto empleó en sus comedias cartas como mensajes verdaderos o como medios para organizar un engaño y cita los pasajes correspondientes.

⁶⁷ Ejs.: Charitón, 4.4.7-10, Jenofonte de Éfeso, 2.5, Aquiles Tacio, 5.18, 5.20.

⁶⁸ (1976:79).

⁶⁹ Cahen (1925:46). Walsh (1970:106 y *adn.* 3) considera: "...the exchange of letters (...) is a burlesque of a literary exercise practised in the schools of rhetoric..."; "...on the letters, we may infer burlesque from the prominence of the letter-form in Augustan poetry (...) and from the discussions of later rhetoricians like Theon."

ni tampoco un ruego. Por el contrario, está escrita desde una posición de superioridad evidente; además Circe ataca al destinatario sin la menor compasión y le preanuncia una muerte cercana. Encolpio mismo, al terminar de leerla, la considera un *convicium* (§ 10).

Ella niega hipócritamente haber sufrido por la “*défaillance*” de Encolpio, le sugiere un remedio: no acostarse con Gitón, se jacta de no ser *libidinosa* y de gustar a todos los hombres a causa de su gran belleza, y concluye con un saludo sarcástico: ‘*vale, si potes*’ (§ 9). A lo largo de la carta aparecen referencias habituales en la elegía (Circe considera como *gravem iniuriam* la recibida por ella (§ 8), se mira al espejo para confirmar su belleza (§ 9)) y algunas posibles reminiscencias de *Amores*, 3.7 de Ovidio: el frío como síntoma de la parálisis sexual⁷⁰, tener otro amor como causa de impotencia⁷¹. Quizá podría considerarse la carta entera como una ampliación de las palabras de la *puella* desairada en esta elegía ovidiana, vv. 77-80.

Además en un pasaje de *Divortium* (vv. 62-63) de Afranio aparece un personaje femenino con características semejantes a las que muestra Circe en esta carta:

*Virosa non sum, et si sum, non desunt mihi
Qui ultro dent: aetas integra est, formae satis.*

El cap. 129 se cierra apelando a una serie de tópicos elegíacos: en su parlamento Chrysis, que sigue comportándose como *conciliatrix*, aconseja a Encolpio empleando vocablos típicos de ese género: *blandius-domina-iniuria* y se refiere a las magas como probables causantes de su problema, tal como ocurre en *Amores*, 3.7. de Ovidio⁷²:

*ut intellexit Chrysis perlegisse me totum convicium, ‘solent’ inquit ‘haec so
feri, et praecipue in hac civitate, in qua mulieres etiam lunam deducunt *
itaque huius quoque rei cura agetur. rescribe modo blandius dominae
animumque eius candida humanitate restitue. verum enim fatendum est: ex qua
hora iniuriam accepit, apud se non est’. (§§ 10-11)*

⁷⁰ § 7 y *Amores*, 3.7.13-14: *Tacta tamen ueluti gelida mea membra cicuta/ segnia propositum destituere meum...*

⁷¹ § 8 y *Amores*, 3.7.80: ‘...aut alio lassus amore uenis.’ (Verso en boca de la *puella* desairada).

⁷² Vv. 27-36.

De modo que en el cap. 129 Petronio presenta una situación típica de la elegía - una carta llevada por una esclava al enamorado-, con el vocabulario propio de ese género, pero su contenido está contrapuesto a lo que suponemos sería el contenido habitual de un billete amoroso; de ahí la consideración de que se trata de una parodia: dentro de una situación 'elegíaca' se invierte el sentido del elemento central: la carta de amor se ha transformado en un mensaje sarcástico y amenazante.

En el cap. 130 se transcribe la respuesta de Encolpio:

'Polyaenos Circae salutem. fateor me, domina, saepe peccasse; nam et homo sum et adhuc iuvenis. numquam tamen ante hunc diem usque ad mortem deliqui. 2 habes confitentem reum: quicquid iusseris, merui. prodicionem feci, hominem occidi, templum violavi: in haec facinora quaere supplicium. 3 sive occidere placet, <cum> ferro meo venio, sive verberibus contenta es, curro nudus ad dominam. 4 illud unum memento, non me sed instrumenta peccasse. paratus miles arma non habui. quis hoc turbaverit nescio. 5 forsitan animus antecessit corporis moram, forsitam dum omnia concupisco, voluptatem tempore consumpsi. non invenio quod feci. 6 paralyisin tamen cavere iubes: tamquam ea maior fieri possit quae abstulit mihi per quod etiam te habere potui. summa tamen excusationis meae haec est: placebo tibi, si me culpam emendare permiseris'

Preston⁷³ había afirmado que el *sermo amatorius* de Petronio presenta reminiscencias de la "comic fiction". Gagliardi⁷⁴ encuentra en esta carta la oportunidad de demostrar esta aseveración y puntualiza una serie de probables ecos de la comedia plautina: en el § 1, *Aulularia*, 738: [*Lyconides*.] *Fateor peccavisse...* y la reiteración de la famosa *sententia* de Terencio (*Heautontimoroumenos*, 77), empleada como atenuante; en el § 2, un período tripartito habitual en los *elogia epigraphica*, pero no ajena al lenguaje paratrágico de algunas escenas plautinas, como *Bacchides*, 967-968; añade otras probables vinculaciones y algunas observaciones estilísticas.

Sin desdeñar la lectura de Gagliardi, mi análisis intertextual conduce a otra perspectiva: la elegía como hipotexto. Muy hábilmente, Encolpio manifiesta su culpa y se

⁷³ (1915:269).

⁷⁴ (1981: 189-192).

humilla proponiendo diversos castigos, luego inculpa a una parte de sí mismo, elogia a Circe y le promete complacerla en caso de repetirse la oportunidad. El éxito de su propuesta es inmediato, ya que en seguida Circe se encuentra nuevamente con él (130.9).

La carta está dividida en dos partes, puntuadas por la frase inicial de ambas: *fateor me, domina, saepe peccasse* (§ 1) e *illud unum memento, non me sed instrumenta peccasse*. (§ 4). En la primera (§§ 1-3), Encolpio, como el enamorado de la elegía, se muestra – persuasivamente- en el punto extremo de la degradación, sin dignidad, aquí como un delincuente (*peccare-delinqui ad mortem-confitentem reum*⁷⁵); con respecto a *proditionem feci, hominem occidi, templum violavi*, algunos críticos⁷⁶ piensan que se refiere a episodios desconocidos de la novela, otros⁷⁷, que constituyen metáforas para su impotencia. De aquí surge la noción de castigo consiguiente (*supplicium*)⁷⁸, del cual se presentan dos opciones: o ser muerto por ella o azotado.

Petronio, como se observa, emplea elementos del lenguaje jurídico y también desliza ecos elegíacos: la palabra *domina* enmarca esta parte del mensaje: como invocación en el § 1 y como término (*ad dominam*) en el § 3; los dos posibles castigos ofrecidos por Encolpio presentan connotaciones sexuales (<*cum*> *ferro meo venio -curro nudus ad dominam*) y el segundo, los azotes, recuerda el último verso de la elegía 2.3. de Tibulo, en el que éste no rehúsa ni cadenas ni azotes con tal de poder gozar de su amada:

Non ego me vinclis verberibusque nego.

Así que, como el poeta elegíaco, deja de lado su dignidad ante la *domina* y muestra su desesperación; pero Encolpio no se lamenta por no ser correspondido o por haber sido traicionado, sino por su impotencia: de ahí el efecto paródico.

En la segunda parte (a partir del § 4) Encolpio, para exculparse, empieza a emplear eufemismos también presentes en la elegía (*instrumentum*⁷⁹ - *arma*⁸⁰) y un tópico habitual en ese género: la ecuación *amor = militia (paratus miles)*.

⁷⁵ Puede ser un eco de Cicerón, *Pro Ligario*, 2: *Habes igitur, Tubero, quod est accusatori maxime optandum, confitentem reum.*, mediante el cual se estaría remedando el lenguaje jurídico.

⁷⁶ Sullivan (1968: 42-43).

⁷⁷ Slater (1990: 127), Walsh (1997: 197).

⁷⁸ Con respecto a *in haec facinora quaere supplicium*, Pachieni (1976:88) la considera una parodia del lenguaje jurídico.

⁷⁹ Adams (1982:43, 224-225).

Encolpio describe después los cuidados corporales a que se somete y las comidas especiales⁸¹, y añade:

hinc ante somnum levissima ambulatione compositus sine Gitone cubiculum intravi. tanta erat placandi cura, ut timerem ne latus meum frater convelleret.
(§ 8)

Aquí aparece, tratado paródicamente, otro tópico elegíaco: el miedo al rival que puede conquistar a la *domina*; pero hay una diferencia: el rival de Encolpio no es el amante de la *domina*, sino el suyo propio.

131

Continuamos en el terreno de la elegía. Encolpio acude a la segunda cita en el mismo bosque de plátanos del § 126, al que llama *locum inauspicatum* (§ 1), empleando una palabra de la lengua religiosa para indicar que le parece de mal augurio a causa de que ahí había tenido su episodio de impotencia⁸². Inesperadamente Chrysis viene en compañía de una *anicula*, que resulta ser una hechicera: hace algunas prácticas mágicas y masturba a Encolpio, con buenos resultados⁸³. Es curioso que Petronio recuerde algunos textos de Virgilio y de la elegía:

*terna tibi haec primum triplici diversa colore
licia circumdo...* (Verg. *Ecl.* 8.73-74)

Ter cane, ter dictis despue carminibus...
(Tib. 1.2.56)

*Credula si fueris, aliae tua gaudia carpent,
Et lepus hic aliis exagitatus erit.*
(Ov. *Ars* 3.361-362)

⁸⁰ *Ibid.*: 21, como en Prop. 1.3.16, 3.20.20 y en Ov. *Am.* 1.9.26; *inermis* aparece en el v. 71 de la famosa elegía sobre la impotencia de Ovidio (3.7)..

⁸¹ Para la cebolla como afrodisiaco, v. Mc Mahon (1998: 202 y 218). Aparece también en Ov. *Ars* 2.421-424 y *Rem.* 797-789.

⁸² Quizá Petronio haya recordado los siguientes versos ovidianos: *Et loca saepe nocent; fugito loca conscia uestri/ concubitus; causas illa doloris habent.* (*Rem.* 725-726).

⁸³ Con respecto a ritos mágicos curativos de la impotencia, que incluyen el acto ritual de escupir y la fustigación con ramas, v. Mc Mahon (1998: 26-27), quien vincula este pasaje de Petronio con Hiponacte, 78 (ed. Degani, Teubner, 1983).

Los ecos de los dos primeros en los §§ 4 y 5 se explican por los rituales mágicos que en cada caso se describen, con un vocabulario bastante acotado. El tercero es un caso más complejo: lo retoma Petronio en el § 7:

*at illa gaudio exultans 'vides' inquit 'Chrysis mea, vides, quod aliis
leporem excitavi?'*

La semejanza en las expresiones de Ovidio y de Petronio –ambas citadas por Otto en su colección de refranes⁸⁴– marca las diferencias: el consejo que da Ovidio a las mujeres, instándolas a persistir en la conquista de un hombre, es de sentido general y metafórico, la observación de la *anicula* parte de un hecho concreto y real, y tiene un sentido casi literal.

Después de una laguna, un texto de ocho hexámetros desarrolla el motivo del *locus amoenus*, habitual en la poesía bucólica y en algunas novelas griegas (Aquiles Tacio, 1.15, Longo, 4.1-2)⁸⁵, calificado aquí como *dignus amore locus* (v. 6). Pero en el *Sat.*, como dice Connors, los elementos de este *topos* “hint at disappointment and frustration.”⁸⁶ En efecto, reaparecen aquí los árboles del cap. 126.12: el plátano y el laurel (mediante la metonimia *bacis redimita Daphne*, v. 2), de los cuales el último remite a una experiencia frustrante⁸⁷; luego se destacan el ciprés y el pino: el primero recuerda la desilusión de Apolo ante la muerte de su amado Cypariso y el segundo, la transformación de Pitys en pino para escapar del abrazo de Pan⁸⁸. Además de la susurrante corriente del río⁸⁹, los pájaros testigos son el ruiseñor y la golondrina, es decir, los productos de la metamorfosis de Procne y Filomela, hijas del rey de Atenas y víctimas –y victimarias– de una tormentosa historia de amor⁹⁰. Petronio actualiza así este tópico invirtiendo sus valencias: en vez de un lugar agradable, escenario de un amor feliz, describe otro, que, tras su apariencia de encanto, encierra connotaciones de fracaso y desamor.

⁸⁴ (1890:190, n° 939).

⁸⁵ V. Létoublon (1993: 65-74).

⁸⁶ Connors (1998: 71).

⁸⁷ Cf. *supra* pp. 243-244 y *adn.* 26.

⁸⁸ Connors (1998:71)

⁸⁹ En su descripción hay una nota de lamento y de violencia: *has inter ludebat aquis errantibus amnis/ spumeus et querulo vexabat rore lapillos* (vv. 4-5).

⁹⁰ Con respecto a *molles violas* (v.8), conviene observar que *molles* es un epíteto muy frecuente para *violae* (Cf. Verg. *Ecl.* 5.38 y *A.* 11.69).

Después de una laguna se produce aparentemente un cambio de escenario⁹¹, y se inicia una escena de amor entre Encolpio y Circe que se asemejaría a una elegíaca si no fuera que algunos elementos textuales la transforman en su antítesis: ella, reclinada sobre un almohadón dorado y con una rama de mirto en la mano⁹², lo atrae hacia sí y se besan y abrazan. Las marcas textuales son:

1) El narrador emplea la palabra *iniuria*, habitual en la elegía para referirse a la traición o al desamor de la *domina* hacia el enamorado, pero aquí indica el episodio de impotencia de Encolpio:

Itaque ut me vidit, paululum erubuit, hesternae scilicet iniuriae memor...

(§ 10)

2) El impertinente saludo de Circe retoma los insultos de la carta del cap. 128:

...paralysin cave. ...medius [fidius] iam peristi (§ 6).

... 'quid est' inquit 'paralytice? ecquid hodie totus venisti?' (§ 11)

3) La inicial pasividad del enamorado:

totoque corpore in amplexum eius immissus non praecantatis usque ad satietatem osculis fruor (§ 11)

132⁹³

Con respecto al primer párrafo (§ 1), cuya conexión con el contexto no es segura, conviene recordar que Bücheler afirma: *inde concludo una cum titulo illo [ENCOLPIUS DE ENDYMIONE PUERO] proximos quattuor uersus ex alia parte saturarum huc translatos esse ab excerptore similis argumenti caussa.*⁹⁴

En los párrafos 3-7 Petronio despliega nuevamente una parodia de diversos tópicos de la elegía. Después de un segundo encuentro amoroso fallido, Circe entra en

⁹¹ Courtney (1991:33)

⁹² El mirto está conectado con Afrodita. Cf. Borghini (1996:30).

⁹³ Para el análisis detallado de ese capítulo v. Crogliano (2003 b: 143-151), cuyas conclusiones comparto.

⁹⁴ Bücheler (1958: 183). Sobre Endymión como imagen de la impotencia y sobre la adecuada contextualización de este pasaje, cf. Di Simone (1993: 104-108).

cólera y decide vengarse: ordena que lo azoten y le escupan⁹⁵, echa a Encolpio y a Proselenos⁹⁶, Chrysis es azotada; entonces Encolpio simula una enfermedad para quedarse solo durante la noche, se mete en la cama (*conditus lectulo* –§ 7-) y dirige su furor a la *pars corporis* que causó su desdicha.

Cada una de estas acciones constituye la inversión de un tópico elegíaco⁹⁷. Cuando Encolpio es azotado y escupido por la servidumbre, parece un enamorado llegado a un punto extremo de degradación⁹⁸. Y esa serie de azotes y escupitajos puede constituir una parodia –en registro hiperbólico- de las *rixae* de los enamorados, con la diferencia de que el maltrato no es originado en el amor y los celos de la *domina*, sino en su insatisfacción sexual⁹⁹. Cuando es echado por Circe a causa de su “*défaillance*”:

...*verberibus sputisque extra ianuam eiectus sum.* (§ 4)

se asemeja *a contrario* a la figura del *exclusus amator*, echado de la casa de su amada porque ella está con su rival¹⁰⁰. A diferencia del enamorado, que en su tormento busca la soledad y comunica sus penas de amor a la naturaleza¹⁰¹ (como ej., Prop. 1.18), Encolpio busca la soledad de su lecho simulando una enfermedad con el objeto de que Gitón no vea las huellas de los azotes y de mantener a salvo su pudor, y sus lamentos son dirigidas a la parte culpable de su cuerpo; tampoco se conduele de su amor no correspondido, sino de su impotencia. Encolpio es un doble paródico de la figura del enamorado en la elegía.

En seguida (§ 8) Encolpio le dedica a su pene nueve versos sotadeos¹⁰² que constituyen una muestra de actividad intertextual muy interesante: se trata de una parodia épica hecha en versos que, desde su creación por el poeta Sotades en el siglo III a. C., fueron vinculados con los *cinaedi* y se elaboraron trasponiendo elementos de hexámetros épicos.

⁹⁵ Con respecto a estos antiguos rituales curativos de la impotencia, cf. *supra* p. 257, *adn.* 83.

⁹⁶ Aquí aparece por primera vez el nombre de la *anicula*: Proselenos, sobre el cual dice Walsh (1997: 197): “...whose name ‘Before the moon’ indicates her role as witch.”

⁹⁷ Cf. Croglano (2003 b: 143-144).

⁹⁸ Fedeli (1993 a: 168).

⁹⁹ Cf. Prop. 3.8 y 4.8. Debo estas referencias a mi colega M.E.Croglano.

¹⁰⁰ Fedeli (1993 a: 165).

¹⁰¹ Giangrande (1974: 12-13).

¹⁰² Cf. *supra* p. 66 y *adns.* 125-127.

Connors aclara: “Sotadeans can thus be another form of novelty epic parody (...), putting trivial content into a frame that bears the traces of its epic origins.”¹⁰³ Bettini¹⁰⁴ observa que en estos versos hay obscenidad disimulada mediante un hábil uso del lenguaje metafórico: un juego de doble sentido corroborado por la solemnidad del lenguaje épico. Y añade: “Questa divertente mistione fra tematica oscena e forme epiche ripropone evidentemente quanto si diceva a proposito di Sotade prima e di Ennio poi: (...) in questi autori la parodia epica doveva accompagnarsi a contenuti ‘bassi’ mascherati dal doppio senso.”¹⁰⁵

5

*ter corripui terribilem manu bipennem,
ter languidior coliculi repente thyrso
ferrum timui, quod trepido male dabat usum.
nec iam poteram, quod modo conficere libebat;
namque illa metu frigidior rigente bruma
confugerat in viscera mille operta rugis.
ita non potui supplicio caput aperire,
sed furciferæ mortifero timore lusus
ad verba, magis quæ poterant nocere, fugi.
(132.8)*

En los cuatro versos iniciales Encolpio se refiere a su intento de autocastración, para lo cual emplea varios hipotextos de la *Eneida*. El primer verso es de corte virgiliano: por una parte, la anáfora de *ter* –ya en Homero–, que alcanza al segundo verso, activa el recuerdo de tres pasajes de la *Eneida* vinculados con la muerte: las dos veces que Eneas trata de apresar en vano la *umbra* de un muerto: Creúsa y Anquises, y los reiterados intentos de Turno por suicidarse luego de darse cuenta de que ha abandonado a su pueblo, y los de Juno por contenerlo¹⁰⁶; por otra, resuenan otros versos de la *Eneida*, también vinculados con la violencia y la muerte: el ingreso de Pyrrho al palacio de Príamo luego de romper las puertas con su hacha de doble filo y el combate de Camila y sus compañeras con

¹⁰³ Connors (1998: 31).

¹⁰⁴ Bettini (1982: 66).

¹⁰⁵ *Ibid.*: 86.

¹⁰⁶ *Aeneas*:] ‘*Ter conatus ibi collo dare brachia circum;/ter frustra comprehensa manus effugit imago [Creusae]...*’ (Verg. *A.* 2. 792-793). *Ter [Aeneas] conatus ibi collo dare brachia circum;/ ter frustra comprehensa manus effugit imago [Anchisae]..* (Verg. *A.* 6. 700-701). *Ter conatus [Turnus] utramque viam, ter maxima Iuno/continuit iuvenemque animi miserata repressit.* (Verg. *A.* 10. 685-686).

los troyanos¹⁰⁷. Desde ya, el desacuerdo entre el texto y sus dos referentes: el real (intento vano de autocastración), y el literario sugerido (intentos frustrados de abrazar a un muerto y de suicidarse y violencia bélica) tiene un efecto cómico insoslayable.

Es significativo que en el segundo verso Petronio acuda a otros hipotextos, no épicos, con lo cual estaría quebrando una norma originaria del verso sotadeo:

*Nostra tamen iacuere velut praemortua membra,
turpiter hesterna languidiora rosa.*
Ov. Am. 3.7.65-66

... *Non illam uir prior attigerit,
languidior [mentula] tenera cui pendens sicula beta
numquam se mediam sustulit ad tunicam...*
Catul. 67. 20-22

En ambos casos el atributo *languidior* se refiere a un pene no erecto en un episodio de impotencia¹⁰⁸; Petronio coloca a *languidior* como predicativo subjetivo de *ego* y evita –o disimula– esa referencia directa, pero ésta sin embargo reingresa en el texto mediante la construcción comparativa *coliculi...thyrsos*, no sólo vinculable con *sicula beta* (Catulo, 67.21) sino incompatible con un contexto épico.

En el siguiente verso la palabra *trepido* lleva nuevamente a la *Eneida*, obra en que esta palabra aparece muchas veces¹⁰⁹, y recuerda especialmente estos versos del Canto 2, en los que *trepido* coincide con *male* y que hacen referencia a un estado de confusión momentáneo de Eneas cuando emprende la huida de Troya:

[Aeneas:] *'Hic mihi nescio quod trepido male numen amicum
confusam eripuit mentem.'* Verg. A. 2.735-736

De modo que en los primeros cuatro versos del texto el lenguaje épico y la transformación de hipotextos virgilianos es casi constante -con una sola excepción-, tanto como el empleo del doble sentido. En cambio, a partir del verso 5 se sigue utilizando el doble sentido y omitiendo toda referencia directa al pene, que aquí aparece como *illa*

¹⁰⁷ [Ipse [Pyrrhus] inter primos correpta dura bipenni/ limina perrumpit postisque a cardine vellit/aeratos.. (Verg. A. 2. 479-481) ... nunc validam dextra rapit [Camilla] indefessa bipennem... (Verg. A. 11. 651). [Aeneas:] *'Hic mihi nescio quod trepido male numen amicum/confusam eripuit mentem.'* (Verg. A. 2. 735-736).

¹⁰⁸ V. Adams (1982: 46) para el uso de *langueo* y *languidus* referidos a la impotencia masculina.

¹⁰⁹ Bettini (1982: 86) y Fedeli (1995: 247).

[*mentula*] (v.5), pero sólo se incluye una transformación de un pasaje de la *Eneida*¹¹⁰, en el que Petronio liga dos imágenes contrastantes con un efecto paródico y grotesco: la retracción del pene de Encolpio y Dido huyendo de la vista de Eneas hacia el bosque donde Siqueo la espera.

*tandem corripuit [Dido] sese atque inimica refugit
in nemus umbriferum... Verg. A. 6. 472-473*

Pero además hay una nota irónica en la construcción *illa metu frigidior rigente bruma...* (v.5): *rigente* no es el adjetivo adecuado para este contexto, puesto que el verbo *rigere* presenta asociados tanto el significado de ‘estar rígido’ como el de ‘estar frío’.¹¹¹ Tal efecto irónico surge con mayor claridad si se establece una comparación con la única otra ocurrencia de *frigidior* en el *Sat.*¹¹² y su contexto: *...ego autem, frigidior hieme Gallica factus nullum potui verbum emittere.* (19.3), y si se tiene en cuenta el significado que Enotea atribuye a *rigidus* en 134.11:

*‘et ne putetis perplexe agere, rogo ut adulescentulus mecum nocte dormiat...
nisi illud tam rigidum reddidero quam cornu...’*

En el v. 7 se produce otro caso de doble sentido: la frase *supplicio aperire caput* implica una referencia al velamiento de la cabeza de un reo condenado a muerte antes de su degüello¹¹³, de modo que aquí persiste la imagen inicial de intento de autocastración, pero por otra parte *caput* indica también el glande del pene¹¹⁴.

En el v. 8 aparece una palabra inadecuada para el lenguaje épico: el sustantivo *furcifera*, aplicado a *illa [mentula]*, palabra propia de la comedia y de la sátira¹¹⁵, y reforzada además por su contigüidad con *mortifero*.

Como se ha observado, Petronio sigue en general las normas del verso sotadeo originario, desplegando efectos de fuerte comicidad, si bien en algunas ocasiones (vv.

¹¹⁰ Cf. Fedeli (*ibid.*), que antepone a esta relación intertextual otras de ese carácter que ligan este poema de Petronio con el Canto 6 de la *Eneida*: el v. 1, con ese mismo v. 472; el v. 3, con los vv. 456-457:

[*Aeneas*:] ‘*infelix Dido, verus mihi nuntius ergo/ venerat extinctam ferroque extrema secutam?*’

¹¹¹ Ernout-Meillet (1959: s.v.).

¹¹² Korn-Reitzer (1986: 89).

¹¹³ Cf. Liv. 1.26.6 y 11, Cic. *Rab. Perd.* 13 y Courtney (1991: 34).

¹¹⁴ Adams (1982: 72).

¹¹⁵ Cf. OLD (2000: s.v.). Se trata además de su única ocurrencia en el *Sat.* (Korn-Reitzer (1986: 91)).

2, 5, 8) se aleja de la forma épica debida y quiebra ligeramente la coherencia estilística del texto.

Como Encolpio no puede efectuar la autocastración planeada, le habla con furia a su pene (§§ 9-10)¹¹⁶, siguiendo de cerca algunos pasajes ovidianos de *Amores*, 3.7, donde hay también una invocación al miembro sin nombrarlo:

*Quin istic pudibunda iaces, pars pessima nostri?
Sic sum pollicitus captus et ante tuis;
Tu dominum fallis, per te deprensus inermis
Tristia cum magno damna pudore tuli.* Ov. Am. 3.7.78-81

Esta invocación¹¹⁷ puede haber determinado el comienzo de la de Encolpio:

'quid dicis' inquam 'omnium hominum deorumque pudor?' (§ 9)

Las dos referencias siguientes de la invocación:

*hoc de te merui, ut me in caelo positum ad inferos traheres? ut traduces
annos primo florentes vigore senectaeque ultimae mihi lassitudinem
imponeres? (§ 10)*

pueden vincularse, la primera, con una red de correspondencias textuales entre el Canto 6 de la *Eneida* y este capítulo del *Sat.*, según la cual *ad inferos* señalaría de nuevo hacia el encuentro de Dido y Eneas¹¹⁸, la segunda, con otros versos de la elegía ovidiana:

*Quae mihi ventura est, siquidem ventura, senectus,
cum desit numeris ipsa iuventa suis? Ov. Am. 3. 7. 17-18*

Se inicia después un pasaje considerado entre los más transgresores del *Sat.*:

*haec ut iratus effudi,
illa solo fixos oculos aversa tenebat,
nec magis incepto vultum sermone movetur
quam lentae salices lassove papavera collo. (§ 11)*

Como es sabido, aquí Petronio reúne, con efectos paródicos y desacratorios, citas virgilianas mediante la técnica del centón¹¹⁹. Los dos primeros versos corresponden a los

¹¹⁶ Cf. Richlin (1992: 116 y ss.).

¹¹⁷ Y quizá otro pasaje de esa elegía: *Huc pudor accessit; facti pudor ipse nocebat...*(Ov. Am. 3. 7. 37).

¹¹⁸ Cf. Fedeli (1993c: 393-397), (1995: 247, 252-253).

¹¹⁹ Conte (1996:193, *adn.* 36) se refiere a estos versos como un *collage*.

vv. 469 y 470 del Canto 6 de la *Eneida* y describen la reacción silenciosa de Dido ante las palabras de Eneas, que trata de consolarla. Resulta obvio¹²⁰ que la cita de Petronio no podría haber incluido el verso siguiente de la *Eneida*, que establece una comparación entre Dido y una *dura silex* o una *Marpesia cautes*. Desde ya, la vinculación establecida por el lector entre la actitud de Dido y la *pars corporis* de Encolpio –ya sugerida en los vv. 1 y 6 del § 8- es más que irreverente y establece diversas relaciones de oposición entre Eneas y Dido por un lado y Encolpio y su *pars corporis* por el otro¹²¹. Esa actitud hiriente ante el *epos* persiste en el tercer verso: une en la construcción comparativa dos hemistiquios, uno de la Egloga 5 (v. 16) y otro del Canto 9 de la *Eneida* (v. 436):

[Menalcas:] *Lenta salix quantum pallenti olivae,*

iudicio nostro tantum tibi cedit Amyntas.
 (Verg. *Ecl.* 5.16,18)

... *inque umeros [Euryali] cervix conlapsa recumbit:*
purpureus veluti cum flos succisus aratro
languescit moriens lassove papavera collo
demisere caput pluvia cum forte gravantur.
 (Verg. *A.* 9. 435-437)

En el texto de la égloga se plantea una comparación entre Amyntas y Mopso; la imagen que le interesó a Petronio es *lenta salix*: tanto el adjetivo, que significa ‘flexible’, como el nombre del árbol: “sauce”, se prestan para el doble sentido que sugiere Petronio. En el Canto 9 de la *Eneida* se describe la muerte de Euríalo con un símil que remite al Canto 8 de la *Iliada*, vv. 306-308, en los que se presenta la muerte de Gorgitión; ambas muertes ocurren en contextos que destacan la impotencia humana ante la muerte¹²². La imagen que tomó Petronio es *lasso papavera collo*: “las amapolas de cuello cansado”, que plasma por un lado la caída de la cabeza del guerrero y por otro la impotencia de la *pars corporis* culpable. Ambos símiles remiten pues a la absoluta impasibilidad de la naturaleza ante las acciones humanas. Como ya ha observado Connors¹²³, aquí Petronio emula y supera una

¹²⁰ Cf. Fedeli (1995: 246).

¹²¹ Para un análisis comparativo minucioso entre Dido y la *pars corporis* de Encolpio, v. Fedeli (*ibid.*: 252-253).

¹²² Para un análisis minucioso de ambos símiles, v. Crogliano (2003 b: 145-148).

¹²³ Connors (1998: 33).

estrategia propia de los versos sotadeos cambiando su técnica: en lugar de una ligera transformación de los hipotextos épicos y de los hexámetros, su citación. Conte dice al respecto: “Thus a realistic erotic failure is distorted in an absolutely *unrealistic* fashion. The event is realistic, but the narrative is anti-realistic, indeed this is its only narrative function.”¹²⁴

En los dos párrafos siguientes, y a partir de un *nec minus* que remite también al Canto 6 de la *Eneida*¹²⁵, Encolpio, lleno de vergüenza, se arrepiente de haberle dirigido la palabra a aquella *pars corporis* que no tienen en consideración los *severioris notae homines*.¹²⁶ Esta queja da lugar a que el mitomaniaco Encolpio nuevamente se ponga en parangón con Ulises o con Edipo:

*quid? non et Ulixes cum corde litigat suo, et quidam tragici oculos suos
tamquam audientes castigant?* (§ 13)

Aquí se está refiriendo al célebre pasaje de la *Odisea* del Canto 20, vv. 17-19, en el que Ulises, enojado por la conducta de las criadas y los pretendientes, exhorta a su corazón a aguantar, recordando que ha sufrido cosas peores. Crogliano observa que “la alusión al pasaje odiseico remite a un tópico profusamente documentado en otros géneros”¹²⁷; luego señala en qué textos de Catulo, de la elegía ovidiana y de la sátira horaciana (con su lógica degradación) aparece, y explica que el pasaje, citado por Platón, se había transformado en un modelo del triunfo del hombre sobre sus pasiones; hace la salvedad de que el motivo de la indignación de Encolpio no es la conducta de los demás, sino la de él mismo. Encolpio también se refiere a un pasaje del *Edipo rey* de Sófocles, vv. 1268-1275, en el que Edipo se ciega para no ver las desgracias que ha cometido: de nuevo, una reacción ante una situación indigna.

¹²⁴ Conte (1996: 193).

¹²⁵ *Nec minus Aeneas casu concussus iniquo/ prosequitur lacrimis longe et miseratur euntem.* (Verg. A. 6. 475-476). V. Fedeli (1995: 247).

¹²⁶ En la poesía amorosa latina es habitual que el yo poético se separe de los *senes severiores* (Cat. 5.2, Prop. 2.-34.23, Ov. *Am.* 2.1.3) o *duri* (Prop. 2.30.13).

¹²⁷ Crogliano (2003 b: 149).

A continuación aparece un grupo de cuatro dísticos elegíacos que ha dado lugar a interpretaciones muy diversas y, aunque su tema no atañe específicamente a los objetivos de esta tesis, considero necesarios un breve resumen del estado de la cuestión y un somero análisis del texto:

*quid me constricta spectatis fronte Catones
damnatisque novae simplicitatis opus?
sermonis puri non tristis gratia ridet,
quodque facit populus, candida lingua refert.
5 nam quis concubitus, Veneris quis gaudia nescit?
quis vetat in tepido membra calere toro?
ipse pater veri doctos Epicurus amare
iussit et hoc vitam dixit habere τέλος' (§ 15)*

Algunos críticos consideran que esos dísticos constituyen una intervención metadiegetica del autor, mediante la cual defendería su obra y expondría principios estéticos insitos en ella. Esta es la opinión de Collignon (1892: 53), Sullivan (1968: 98-101), Stubbe (1933: 152), Gill (1973: 183-184), Coccia (1979)¹²⁸, Campuzano (1984: 81 y ss.), Soverini (1985: 1775-1777) y Setaioli (1997: 14). Hay otros, en cambio, que consideran que estos dísticos son recitados por Encolpio: Walsh (1970: 106), Zeitlin (1971: 676), Beck (1973: 51), Panayotakis (1995: 175) y Conte (1996: 188). Courtney (1991: 13 y 35) se muestra dubitativo al respecto.

La divergencia es importante, ya que los que adoptan la primera de las dos posturas indicadas consideran que estos versos son un 'manifiesto programático' de adhesión al realismo de parte de Petronio¹²⁹. En cambio, los que prefieren la segunda opción analizan estos versos en relación con su contexto inmediato y, si bien admiten su carácter de declaración metaliteraria, le otorgan menor importancia.

¹²⁸ No pude acceder a su artículo "Novae simplicitatis opus (Petronio 132.15.2)", en *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia II*, ed. G. d'Anna et al. (Roma: 1979).

¹²⁹ Sobre el problema del realismo en el mundo antiguo, v. Averbach (1950: cap. 2) y Conte (1996: cap. 6). Conte (pp. 177-178) observa lo siguiente: "It seems to me that Petronian realism (...) is the capacity of to transpose into the text different symbolic systems and different spheres and experiences of life, and to do so with and empathy that excludes both sympathy and the aggressivity of satire."

En el análisis del texto, considero significativa la observación de Crogliano con respecto al primer dístico¹³⁰: afirma que en ellos -precisamente dísticos elegíacos- se transpone otro tópico que había pertenecido a la elegía¹³¹: la actitud de confrontación con los *senes*, los *duri*, los *seueri*, quienes, identificándose con los principios estoicos de Catón de Utica¹³², no están preparados ni para nuevas formas de expresión ni para el contenido de los poemas amorios. Así que esta nueva trasposición de un tópico elegíaco -elemento recurrente en el episodio de Crotona- podría ser considerada como un argumento a favor de que estos versos estarían en boca de Encolpio, el doble paródico del enamorado de la elegía. Asimismo estos *Catones* serían los mismos personajes mencionados por Encolpio en el § 12 como *severioris notae homines*.¹³³

Los críticos han intentado explicar un concepto clave de este texto: la *simplicitas*, que además es *nova* (*novae simplicitatis opus*, v. 2); la han relacionado con: a) cierta característica asociada a los antiguos romanos: la franqueza, revalorizada en ese momento por Séneca en el plano literario y filosófico¹³⁴, b) el realismo, a partir de su asociación con *veritas*¹³⁵, c) la base de la fundamentación teórica de la sátira¹³⁶. Entiendo que hasta el momento no se ha alcanzado una interpretación cabalmente convincente. En efecto, si se considera que *novae simplicitatis opus* es una referencia al *Sat.*, es inevitable preguntarse

¹³⁰ (2003 b: 150).

¹³¹ Entre otros testimonios, Propercio 2.30.13-16: *Ista senes licet accusent conuiuia duri:/ nos modo propositum, uita, teramus iter./Illorum antiquis onerantur legibus aures:/hic locus est in quo, tibia docta, sones...* y 2.34.23-24: *Sed numquam vitae fallit me ruga severae:/omnes iam norunt quam sit amare bonum...* Ovidio, *Amores* 1.8.45-48: *Has quoque, quas frontis rugas in uertice portant,/excute; de rusgis crimina multa cadent./ Penelope iuuenum uires temptabat in arcu;/qui latus argueret, corneus arcus erat.* ; y 2. 1. 3-4: *Hoc quoque iussit Amor: procul hinc, procul este seuerae!/ non estis teneris apta theatra modis.* Luego Marcial continuará usando el mote *Catones* para referirse a quienes lo censuran.

¹³² Cf. Campuzano (1984: 105-107).

¹³³ Sobre la conjetura de Campuzano acerca de la relación entre Petronio y Séneca y de la posibilidad de que estos dísticos hubieran sido escritos en respuesta a determinados epigramas de la *Anthologia Latina* atribuidos a Séneca que lo atacaban, v. Campuzano (1984: 97-102). Esta estudiosa también se refiere a la hipótesis de que los versos petronianos constituyeran una respuesta a L. Anneo Cornuto, liberto de Séneca y filósofo estoico (102-105). Sullivan (1985: 177-178) se muestra proclive a la primera hipótesis enunciada.

¹³⁴ Setaioli (1997: 15).

¹³⁵ *Ibid.* Soverini (1985: 1778), cita a Cupaiuolo (*Itinerario della poesia latina nel 1° secolo dell'Impero.* Nápoli, 1978, 165 y ss.), quien afirma que "il romanzo di Petronio rivela l'adesione più intima e più sentita" a quella "poetica della ricerca del reale" che costituisce uno dei tratti distintivi più caratteristici delle manifestazioni letterarie dei tempi nuovi...".

¹³⁶ Campuzano (1984: 107-116).

en qué sentido se puede calificar de *simplex* una obra tan compleja y sofisticada. Parecería pues que la única solución posible es una lectura irónica del pasaje.

En el segundo dístico se emplean también otros términos propios de la crítica literaria de la época: *sermo purus*, *gratia*, *candida lingua*¹³⁷, características formales consideradas necesarias para referir *quod facit populus* (v. 4). Tampoco resulta evidente el alcance de estos términos, salvo que se destaca la calidad novedosa del discurso. Por eso resulta convincente la conclusión de Setaioli: “We are clearly confronted with the clever use of traditional concepts and vocabulary of literary theory in order to give expression to very untraditional ideas.”¹³⁸

A partir del v. 5 se produce un corte abrupto: se propone una justificación de los temas sexuales en la literatura y se invoca la imagen y la teoría de Epicuro como garantía de esa justificación.

Ahora bien, como ha observado Gill, si se analiza el contexto en que estos versos están colocados, se observa una profunda incoherencia entre ambos: luego de referir sus desencuentros amorosos con Circe, las vejaciones recibidas, la invectiva a su *mentula* — hecha mediante un mosaico de citas virgilianas—, ¿cómo mentar los *Veneris gaudia* mediante un *sermo purus*, empleando *candida lingua*, en un *opus simplex*? Gill sugiere una lectura irónica de estos dísticos y añade¹³⁹: “...the incongruity is such that it has the effect of undercutting the claim, of making the claim itself seem a piece of rhetoric or pastiche, a version of the literary ‘statement of intentions’, rather than the author’s final and unqualified statement on his work.”

Por último, las referencias a la doctrina epicúrea que aparecen en el último dístico son falsas¹⁴⁰ y constituyen una “parodic distortion of the ideas advanced in Epicurus’ *περὶ τέλους*”.¹⁴¹

¹³⁷ V. Gill (1973: 184) y la bibliografía allí indicada.

¹³⁸ Setaioli (1997: 15).

¹³⁹ Gill (1973: 184).

¹⁴⁰ Con respecto a la distorsión de la doctrina epicúrea, v. Conte (1996: 190, *adn.* 32).

¹⁴¹ Connors (1998: 73, *adn.* 60) indica una serie de pasajes del *Sat.* en los que Petronio parodia las ideas epicúreas. Para el lugar del placer sexual en la vida del hombre, v. Epic., *Ep. ad Men.*, 132 y D.L. 10.6 y 118.

De modo que la crítica ha señalado las incoherencias internas del texto y las incoherencias entre éste y su contexto. Conte¹⁴² también sigue el razonamiento de Encolpio a lo largo de todo el cap. 132 y descubre en él una incongruencia profunda “which is perfectly appropriate to Encolpius’ typical style of argument.”¹⁴³, e inclusive señala que los versos que se refieren a la doctrina epicúrea se corresponden con la cultura superficial propia de un *scholasticus*. Su conclusión es que, como en otros pasajes de la obra, detrás del mitomaniaco narrador, que percibe la realidad filtrada por la literatura, se observa la presencia del *auctor absconditus*, quien le permite componer a su personaje una pretenciosa declaración poética empleando la terminología de la crítica literaria. En cuanto al ‘realismo’ supuestamente reivindicado en este pasaje, Conte opina que Petronio es ‘realista’, pero en el sentido de que él representa con realismo un narrador ‘anti-realista’, y añade: “But realism, for the hidden author, is a function of his irony.”¹⁴⁴

Esta unidad narrativa, en la que se ha producido desde el comienzo la inversión de diversos tópicos de la elegía latina y de otros épicos, concluye pues con una especie de manifiesto metaliterario que se niega a sí mismo y que constituye una expresión de la ironía del autor.

4. SEGUNDA UNIDAD NARRATIVA DEL EPISODIO (CAPS. 133-141)

En esta unidad narrativa se desarrolla una serie de acciones: desde que Encolpio ora en el templo de Príapo hasta la restitución de su potencia sexual, ocurrida luego de las prácticas mágicas de Enotea y de la ingerencia de Mercurio. Tal como en la unidad anterior, se incorporan varios pasajes en verso que implican la suspensión de la acción. Y además se produce un fenómeno que puede ser definido como “reversión del lenguaje”: Encolpio en su narración emplea una serie de palabras propias del ámbito religioso (ejs.:

¹⁴² Conte (1996: 25, *adn.* 27, y 187-194).

¹⁴³ *Ibid.*: 189.

sacerdos - delibare - sacrificium) y pasa sin transición de ese ámbito al de la hechicería y/o al de la vida cotidiana, de modo tal que superpone esos planos, planteando a los lectores cierta duda acerca de la naturaleza de los sucesos narrados.

Como este episodio está relacionado con la figura de Príapo, ya que Enotea está presentada como su sacerdotisa, y las acciones se realizan en una *cella* adjunta al templo de ese dios, conviene referirse concisamente a él¹⁴⁵.

Se sabe que esta divinidad, cuyo nombre significaba posiblemente “primer principio” y cuyo falo denotaba tanto fertilidad como poder apotropaico, se volvió popular en la Tróade antes del siglo V a.C.; allí el centro de su culto estaba en la ciudad de Lámpsaco. Era considerado hijo de Dionisos y Afrodita, o de Hermes, o de Dione; era guardián de los viajeros y de los muertos, cuidaba los jardines y huertos y estaba relacionado con Hécate como diosa de los caminos y de los límites. Nada seguro se sabe sobre las características de su culto.

Más tarde Príapo fue objeto de un proceso de sincretismo e incorporó rasgos de otros dioses, tanto griegos como del este: Pan, Dionisio, los sátiros, Osiris; cobró además una popularidad creciente. Durante el período helenístico Príapo desarrolló su carácter lúbrico, anticipando así elementos cómicos y ultrajantes que adquirió luego en Roma.

En esta ciudad, donde también se produjo un proceso de sincretismo con otros dioses itálicos de la fertilidad, la difusión y la variedad de la poesía priápica indica la existencia de un culto popular bien desarrollado, que también puede ser documentado por la estatuaria y otros elementos encontrados a lo largo del Imperio¹⁴⁶. Príapo se inicia como personaje literario en la literatura latina alrededor de la mitad del s. I a. C. en algunos poemas de Catulo, continúa siéndolo en el siglo de Augusto (Tibulo, Virgilio, Horacio) y luego en textos de Petronio, Persio, Marcial y Juvenal. El *Corpus Priapeorum*, colección de más de ochenta poemas, escritos probablemente desde fines del s. I a. C. y a lo largo del

¹⁴⁴ *Ibid.*: 192.

¹⁴⁵ Sobre Príapo, cf. Daremberg et Saglio (1926-1929: s.v.), Grimal (1963: s.v.), *Oxford Classical Dictionary* (1968: s.v.), O'Connor (1989:16-42) y Richlin (1992: *passim*).

¹⁴⁶ O'Connor (1989:17).

s. I d. C., de autor o autores anónimos, presenta de modo exacerbado las características de la configuración de Priapo en la literatura latina: acentuación de sus aspectos cómicos e indecentes, empleo de un lenguaje obsceno y escatológico.

Llama la atención que en los dos capítulos que enmarcan el episodio de Enotea, el 133 y el 139, aparezca en las referencias a Priapo su imagen primigenia y tradicional, dejándose de lado elementos obscenos y/o cómicos de su personalidad; es decir que su imagen no aparece degradada, mientras en el resto del episodio tanto Enotea como Proselenos ponen en práctica una serie de discursos y de acciones que llevan la narración al terreno de la ambivalencia. Precisamente esa contigüidad plantea una ambigüedad radical, que debe de estar relacionada con el proceso de desacralización del culto a Priapo a partir de la exacerbación de su atributo erótico-sexual.

133

Encolpio le dirige a Priapo un himno en hexámetros (§ 3)¹⁴⁷ en el que Encolpio pide perdón al dios y le promete sacrificios expiatorios. El himno posee las características propias de este subgénero: caracterización del dios (v. 1 y 5), enunciación mediante proposiciones relativas de las ciudades en las que se le brinda un culto especial, (vv.1-4), observación del devoto acerca de que se aproxima al templo en estado de pureza¹⁴⁸ (vv. 6-9), pedido de que el dios atienda la plegaria (vv. 6 y 11) y ofrecimiento de sacrificios rituales en su honor (vv. 12-17). No aparece ningún elemento cómico u obsceno, y hasta la referencia a su impotencia respeta la solemnidad debida: ... *atritus facinus non toto corpore feci...*(v. 9). Parecería pues que este poema es una muestra de la capacidad de Encolpio de construir un texto de acuerdo con las normas literarias y otra expresión de su mitomanía: ha hilvanado una serie de lugares comunes propios del himno, y en el mismo sentido opera el empleo de algunos hipotextos, como Catulo, 19¹⁴⁹ y [Tibulo] 3.5.11-12¹⁵⁰;

¹⁴⁷ La oración anterior (§ 2): *positoque in limine genu sic deprecatus sum numen aversum...* incluye palabras del lenguaje religioso (*deprecatus sum, numen*), actitudes propias de un devoto (*posito...genu*) y la mención del *limen* del *delubrum* en el que se encuentra Encolpio (133.4).

¹⁴⁸ Para el correlato en una plegaria, cf. en Valerio Máximo, 8.1.5 la plegaria a Vesta de la vestal Tuccia.

¹⁴⁹ *Sanguine haec etiam mihi- sed tacebitis- arma/barbatus linit hirculus cornipesve capella.*

¹⁵⁰ *Nec nos sacrilegos templis admovimus ignes, nec cor sollicitant facta nefanda meum.*

también podría considerarse el empleo con fines paródicos de otros hipotextos de la *Eneida*¹⁵¹ en los que se desarrollaría la isotopía Eneas/Encolpio, de acuerdo con Slater, quien afirma: “In its immediate context, the poem need only be read as one more element in the “literariness” of the role Encolpius is writing for himself.”¹⁵²

Curiosamente en la frase final del capítulo:

*intravit delubrum anus laceratis crinibus nigraque veste deformis,
extraque vestibulum me iniecta manu duxit. (§ 4)*

se produce de modo casi imperceptible el pasaje del ámbito religioso (*delubrum*¹⁵³) hacia el de la magia o hechicería, ya que la caracterización de la *anus*, que debe de ser Proselenos, la *anícula* del cap. 131.2 que intentó curar a Encolpio, corresponde a la de una bruja.¹⁵⁴

134¹⁵⁵

En el comienzo del capítulo 134 Proselenos le dice a Encolpio:

*'quae striges comederunt nervos tuos, aut quod purgamentum [in] nocte calcasti in
trivio aut cadaver? Ne a puero quidem te vindicasti, sed mollis, debilis, lassus
tamquam caballus in clivo, et operam et sudorem perdidisti, nec contentus ipse
peccare, mihi deos iratos excitasti' (§ 1)*

Aquí el autor emplea lexemas propios del mundo de la magia o hechicería¹⁵⁶: *striges* ('vampiros' o 'brujas'), *purgamentum* ('inmundicia'), *trivium* ('encrucijada'), *cadaver* ('cadáver'). En efecto, los filtros mágicos se hacían con sustancias desechables, a veces con partes de cadáveres¹⁵⁷, y las encrucijadas eran lugares de culto de la diosa Hécate,

¹⁵⁰ *Nec nos sacrilegos templis admovimus ignes, nec cor sollicitant facta nefanda meum.*

¹⁵¹ [Dido:] ‘... Eiectum litore, **egentem**/ excepi et regni demens in parte locavi...’ (Virgilio *A.* 4. 373-374);

[Sibylla:] ‘... nec Teucris addita luno usquam aberit, cum tu supplex in **rebus egenis**/ quas gentis Italum aut quas non oraveris urbes!’ (Virgilio *A.* 6. 90-92).

¹⁵² Slater (1990: 180), quien en *adn.* 36 añade: “... specific parody is not the issue here.”

¹⁵³ Ernout-Meillet (1959: s.v.) señalan: “Le mot est attesté à toutes les époques, mais est d’un emploi plus rare que *templum* et semble d’un niveau plus relevé.”

¹⁵⁴ Panayotakis (1995: 177).

¹⁵⁵ Acerca de la vinculación del episodio de Enotea con el teatro, especialmente con el mimo, v. Panayotakis (1995: 177 y ss.).

¹⁵⁶ Cf. Tupet (1976: *passim*; esp. caps. I a VII de la primera parte).

¹⁵⁷ *Ibid.*: cap. VI de la primera parte.

patrona de las magas y brujas, e ideales para las ceremonias mágicas. En seguida aparecen referencias a la ética (*peccare*)¹⁵⁸ y a lo religioso (*deos iratos*).

Luego de una laguna en los manuscritos, se describe la fustigación y estimulación de Encolpio en la *cella* de la sacerdotisa a manos de Proselenos, considerada por Paratore como “il primo articolo del cerimoniale espiatorio”¹⁵⁹. Mc Mahon¹⁶⁰ aclara que los procedimientos mágicos requieren participación tanto activa como pasiva del afligido e incluyen una serie de actividades: ligaduras, fustigación, ingesta de sustancias, ungüentos, unturas, y el empleo de acciones y elementos considerados mágicos: malos tratos, escupidas, barro y piedritas¹⁶¹. Conviene observar que en los §§ 3 a 6 hay referencias al personaje que en seguida va a aparecer, Enotea, como sacerdotisa: 134.3: *in cellam sacerdotis...*, 134.6: *...donec intervenit sacerdos*. Luego que ésta entra en la *cella* y Proselenos le cuenta el motivo de la visita de Encolpio al templo, Enotea dice:

'istum' inquit 'morbum sola sum quae emendare scio. Et ne putetis perplexe agere, rogo ut adolescentulus mecum nocte dormiat...nisi illud tan rigidum reddidero quam cornu...
(134.10-11)

Mc Mahon acota: “Yet even here the close association of the natural and the supernatural again becomes evident.”¹⁶²

De inmediato el narrador va a acentuar la imagen de Enotea como maga, pues ésta pronuncia¹⁶³ algunos hexámetros¹⁶⁴ en los que despliega su poder de encantamiento ‘órfico’ sobre la naturaleza. Se trata, por lo tanto, del desarrollo de un lugar común, de un estereotipo, que aparece en la literatura desde Homero, pasando por Eurípides, Teócrito, la poesía bucólica y elegíaca latina, Virgilio, Horacio, Séneca, entre otros.

¹⁵⁸ Ernout-Meillet (1959: s.v.).

¹⁵⁹ Paratore (1933: II.422).

¹⁶⁰ Mc Mahon (1998: *passim*), que ha investigado en los discursos de la Antigüedad la red de asociaciones en torno de la impotencia masculina y su curación, aclara que entonces no había conocimiento de las causas psicológicas de la impotencia ni tratamientos de ese tipo; para curarla había curas “naturales” (ungüentos, ingesta de sustancias) y “no naturales” o mágicos.

¹⁶¹ V. Mc Mahon (1998: 84 y cap. 2 en general), quien remite, entre otros, a Teofrasto, *Historia Plantarum* 9.18.9.

¹⁶² *Ibid.*: 84.

¹⁶³ Para una opinión disímil, cf. R.Beck (1973), 42-61, esp. 48-49.

¹⁶⁴ Sólo se tomarán en cuenta los vv. 1-10, ya que los vv. 11-16 fueron considerados *subditicios* por Wehle, a quien siguen Bücheler, Ernout y Müller, si bien Stubbe los defiende como auténticos. Es probable que fueran incluidos como un desarrollo de la *fabulosa pollicitatione* a la que alude Encolpio (135.1).

Para referirse a este repertorio de poderes mágicos, Petronio elabora un poema de carácter imitativo que puede haber partido de diversos textos: desde Tibulo (1.2, 1.8) y Propertio (1.1), pasando por Virgilio (*Bucólicas*, 8) y Ovidio (*Amores*, 1.8 y 2.1), hasta Lucano (6.469-474 y 487-488). Ahora bien, desde el comienzo de 134.12 se observa que es Ovidio el autor que concentra la actividad imitativa de Petronio:

*‘Quicquid in orbe vides, paret mihi. florida tellus,
cum volo, siccatis arescit languida sucis,
cum volo, fundit opes, scopulique atque horrida saxa
Niliacas iaculantur aquas.*

(134.12.1-4)

En estos versos Petronio reelabora dos hipotextos ovidianos: a) *Amores* 1.8.9-10, donde Ovidio caracteriza a la *anus* Dipsas¹⁶⁵ así:

*Cum voluit, toto glomerantur nubila caelo;
cum voluit, puro fulget in orbe dies.*

b) *Metamorphoses* 2.210-211, que corresponde a la descripción de la conflagración posterior al desvío del carro del Sol por obra de Faetón:

*Corripitur flammis, ut quaeque altissima, tellus
fissaque agit rimas et sucis aret ademptis...*

Si bien la repetición anafórica de la proposición temporal puede remitir a una descripción análoga en Tibulo 1.2.51-52¹⁶⁶, Petronio respeta del texto ovidiano no sólo esa misma anáfora¹⁶⁷ y la presentación de dos alternativas contradictorias y dependientes de la voluntad de la maga, sino también la elección y hasta la posición de algunas palabras: *tellus, sucis, aret*. Es significativo que el texto de *Metamorphoses* no esté específicamente relacionado con la configuración de los poderes de una maga: sólo describe un aspecto no cotidiano de la tierra; de modo que podría pensarse que Petronio esté ostentando su conocimiento de la literatura ovidiana.

En los versos siguientes del *Satyricon*:

.....*mihi pontus inertes*

¹⁶⁵ Su nombre, formado sobre el verbo *δψάω*= ‘beber’, establece una relación con el de Enotea, compuesto de *οἶνος* = ‘vino’ y *θέα* = ‘diosa’.

¹⁶⁶ *Cum libet, haec tristi depellit nubila caelo, / cum libet, aestivo convocat orbe nives.*

¹⁶⁷ Expresión que Ovidio retoma en *Met.* 7. 199-200 cuando pone en boca de Medea: *Quorum ope, cum volui, ripis mirantibus, amnes / in fontes rediere suos concussa que sisto...*

5 *submitit fluctus, zephyrique tacentia ponunt*
ante meos sua flabra pedes. mihi flumina parent
Hyrcanaeque tigres et iussi stare dracones.
 (134.12.4-7)

el autor apela a otro hipotexto: la descripción de los poderes de las magas de Tesalia en la *Pharsalia* de Lucano, VI, 469-74 y 487-8:

.....*Ventis cessantibus aequor*
intumuit; rursus vetitum sentire procellas
conticuit turbante noto, puppimque ferentes
in ventum tumuere sinus. De rupe pependit
abscisa fixus torrens, amnisque cucurrit
non qua pronus erat. Nilum non extulit aestas

Has auidae tigres et nobilis ira leonum
ore fouet blando.....

Aquí Petronio sigue de lejos el texto de Lucano; no hay ecos verbales precisos, pero sí conceptos semejantes, contruidos sobre un encadenamiento de antítesis: el mar, los vientos, los ríos, los tigres, las serpientes muestran, sometidos a los poderes mágicos, un aspecto totalmente opuesto al habitual.

En los últimos tres versos de Petronio:

quid leviora loquor? lunae descendit imago
carminibus deducta meis, trepidusque furentes
flectere Phoebus equos revoluto cogitur orbe.'
 (134.12.8-10)

se desarrolla otro hipotexto ovidiano: *Amores* 2.1, 23-24:

Carmina sanguineae deducunt cornua lunae,
et revocant niveos Solis euntis equos.

Conviene intentar una explicación para el hecho de que Petronio, con el objeto de desarrollar la remanida imagen de la maga que hace bajar la luna con sus conjuros, parta nuevamente de un texto ovidiano y deje de lado otros, como Tibulo, 1.2.45-46, 1.8.21-22; Propertio, 1.1.19-22.; Virgilio, *Ecl.* 8.69. Quizá esa elección esté vinculada con su deseo de asestar otro ataque a la poesía elegíaca. En efecto, en el contexto de *Amores*, 2.1. 23-24, Ovidio pondera la poesía elegíaca y la considera superior a la épica: mediante sus *levis*

elegos, dice, ... *mollierunt duras lenia verba fores*. (v. 22). A continuación aparecen el dístico que reelaboró Petronio y luego los siguientes:

*Carmine dissiliunt abruptis faucibus angues.
Inque suos fontes versa recurrit aqua.
Carminibus cessere fores insertaque posti,
quamvis robur erat, carmine uicta sera est.*
Ov. Am. 2.1. 25-28.

Como se puede observar, en el poema de Ovidio *carmen* tiene una significación cambiante: en los vv. 23 y 25 significa ‘conjuro mágico’, en los vv. 27 y 28, ‘poema’ y, concretamente, ‘poema elegíaco’. De modo que la ambigüedad semántica propia de *carmen*¹⁶⁸, con la que juega Ovidio, es realizada por Petronio¹⁶⁹; así pues, la fuerza mágica atribuida por Petronio a los conjuros mágicos de Enotea se extendería también, por ahora al menos, a los versos elegíacos de Ovidio.

Con respecto al sentido de estos versos petronianos, considero que, por una parte, el autor ostenta su capacidad de yuxtaponer y de reelaborar textos correspondientes a diversos autores y géneros: ha construido un poema de carácter imitativo, un mimotexto que presenta características de estilización en la medida en que presenta y pone en evidencia una serie de procedimientos estilísticos de discursos ajenos que se han vuelto convencionales (*cum volui, cum voluit, cum libet; deducere lunam carminibus*; las antítesis en la referencia a los estados de la naturaleza –vinculados con los *ἀδύνατα*, otro lugar común en la literatura grecorromana-); no se produce un enfrentamiento con los hipotextos, sino que hay una fusión de voces entre la palabra ajena y la del autor. De modo que Petronio pone de manifiesto los lugares comunes, los estereotipos de los géneros literarios y, por ende, los cuestiona. Precisamente la yuxtaposición de modelos tan disímiles como la poesía elegíaca y la épica lucaniana en este pasaje de Petronio tendería a realzar la existencia de clichés compartidos -en tanto canonizados- por diversos géneros literarios.

¹⁶⁸ Cf. Ernout-Meillet (1959: s.v.).

¹⁶⁹ Precisamente en el v. 9 aparece la única cesura tradicionalmente llamada triple A (v. Nougaret: 1963: 34-35) del texto: *cárminibús//dedúcta//meís//trepidúsque furéntes*, y *carminibus* está en posición inicial de verso tanto en Petronio como en Ovidio.

Por otra parte, la narración subsiguiente nos mostrará que Enotea es una impostora: no cumple debidamente con las ceremonias ni logra que Encolpio se cure, y revela una absoluta falta de escrúpulos al aceptar las monedas de oro que éste le ofrece como compensación por la muerte del ganso. Así pues, el texto analizado resulta completamente invalidado, no sólo desde el punto de vista literario, porque no es más que una hábil combinación de lugares comunes, sino especialmente porque está en las antípodas de la realidad: los poderes especiales de Enotea como maga no existen -como tampoco los de los versos elegíacos. De este modo se proyecta sobre el episodio la mirada irónica del autor y la imitación logra efectos paródicos. El clímax logrado por la solemne presentación que hace Enotea de sus poderes mágicos en el texto analizado nos conduce al más profundo anticlímax cuando observamos la miseria y sordidez de su entorno, su propia degradación. Y precisamente este pasaje rápido de clímax a anticlímax es una de las características más acendradas del arte petroniano.

Ahora bien, en la poesía elegíaca, blanco evidente de la actividad intertextual de Petronio en el episodio de Crotona, la figura de la maga aparece como un personaje de doble funcionalidad: o es capaz de dominar a la naturaleza y de modificar la actitud de la amada desdeñosa hacia el poeta enamorado (así en Propertio. 1.1.19-24 y en Tibulo, 1.2.41 y ss., 1.8.19 y ss.) o aúna el conocimiento de las artes mágicas y su función de alcahueta o *lena*¹⁷⁰ (así en Tibulo, 1.5 y en Ovidio, *Amores*, 1.8).

En este último texto Ovidio degrada el personaje estereotipado de la maga: sólo le concede dieciocho versos a la referencia a sus poderes extraordinarios, junto con su afición a la bebida, mientras que despliega la admirable capacidad de Dipsas para la elocuencia desde el v.23 hasta el 108; y además, su propósito no es encantar a la naturaleza, sino que:

Haec sibi proposuit thalamos temerare pudicos...

En concreto, Dipsas da a la joven una serie de consejos sobre cómo seducir a amantes ricos, consejos que constituyen en buena parte una inversión del código de la poesía elegíaca. Y Petronio, que ha configurado a Enotea teniendo en cuenta a Dipsas, da otro paso en la degradación del personaje: salvo los versos analizados (134. 12) y otro

¹⁷⁰ Para el personaje de la *lena* de la comedia o de la elegía como uno de los componentes de Enotea, v. Panayotakis (1995: 177) y la bibliografía allí mencionada.

pasaje poético (137.9) sobre el poder del dinero –otro cliché–, presumiblemente pronunciados por ella, son pocas las intervenciones verbales de Enotea y las que dice no tienen poder persuasivo alguno. De modo que Petronio le quita al personaje su capacidad retórica, casi el único poder que conserva la Dipsas ovidiana.

La actividad intertextual de Petronio en 134.12 parece dirigirse a eliminar las características inherentes al personaje de la maga en la literatura de la Antigüedad clásica; subsiste de ella una imagen ambigua, denominada *sacerdos*. Es decir que Petronio hace un doble movimiento: mientras degrada al personaje, lo enaltece mediante el sustantivo con que lo designa. Y el hiato que se produce entre significante –enaltecedor– y significado –degradado– destaca la ambivalencia del personaje, lo que implica también otro cuestionamiento de la poesía elegíaca.

135-138.4: Enotea/ Baucis

Antes de continuar con el análisis detallado de cada capítulo, es necesario analizar las relaciones intertextuales entre el episodio de Enotea y el de Filemón y Baucis en las *Metamorphoses* de Ovidio (8.611-724), ya observadas por Collignon¹⁷¹. A su vez Ovidio había seguido de cerca en esa narración el poema *Hécale*, de Calímaco, perdido en su mayor parte, cuyo desarrollo, reconstruido a partir de los fragmentos supérstites, es el siguiente: la anciana Hécale brinda hospitalidad en su pobre casa a Teseo, quien se dirige a luchar con el toro de Maratón; le prepara la comida, conversa con él; al día siguiente el héroe parte y vence al toro; cuando Teseo vuelve a pasar, triunfante, por la casa de la anciana, la encuentra muerta e instaura en su honor ceremonias a Júpiter Hecalesio¹⁷². La red intertextual está constituida, pues, por Calímaco/Ovidio/Petronio, pero el deterioro del texto calimaqueo impide realizar el análisis intertextual correspondiente.

No obstante, cabe preguntarse por qué Petronio superpone textos en su actividad intertextual. Por una parte, se sabe que la recepción de un extranjero es un tópico de la

¹⁷¹ (1892: 262)

épica. Si bien ya en la *Odisea* un personaje de baja condición, el porquerizo Eumeo, recibe a Odiseo (C.14), se considera que tanto Hécale como Filemón y Baucis, tres ancianos humildes que se transforman en huéspedes de un héroe y de dos dioses respectivamente, son los paradigmas de la hospitalidad rústica y humilde, es decir que constituyen en sí mismos una reducción de la grandeza de los tiempos épicos¹⁷³: presentan un mundo heredado de la épica en el que, si bien permanecen vigentes algunas de sus características esenciales, aparecen ya elementos de degradación -en este caso, la pobreza extrema-. Petronio, al parodiarlos, avanza un paso más en la degradación de ese *topos*. Connors¹⁷⁴ señala además que Petronio continúa aquí con su reformulación paródica de la épica como ficción.

El análisis intertextual entre el episodio de Filemón y Baucis y el de Enotea demuestra que las características de este último están determinadas en buena medida por las del primero y que los elementos centrales de cada secuencia narrativa ovidiana son invertidos o exagerados en el *Satyricon*.

La **secuencia 1** en Ovidio -Filemón y Baucis reciben a Júpiter y a Mercurio, caracterizados como simples seres humanos (vv. 628-36)- tiene como objeto presentar la *pietas* y la dignidad de ambos ancianos, los únicos de la región que los reciben amablemente. La contrapartida de esta secuencia en Petronio es el cap. 134: Proseleno lleva a Encolpio a la *cella* de Enotea, donde lo fustiga; Enotea recibe malhumorada a ambos y asegura que ella podrá curar a Encolpio; después recita el poema sobre el valor de sus conjuros mágicos ya analizado, que horroriza al protagonista.

La **secuencia 2** en Ovidio -tratamiento dispensado por los ancianos a los visitantes (vv. 637-678)- destaca el excelente trato de ambos a sus huéspedes: les piden que descansen, conversan con ellos; Baucis aviva el fuego, Filemón va a buscar verdura al huerto, Baucis la limpia y descuelga un lomo de cerdo ahumado; luego coloca delante de ellos una mesa de tres patas, una de las cuales debe ser nivelada, y pone encima una serie de alimentos, sirve comida caliente y por fin el postre. Esta secuencia tiene como

¹⁷² Con respecto a *Hécale* como prototipo del *epyllion* alejandrino, v. Sullivan (1985: 77), quien afirma: "The story chosen was Theseus' capture of the Bull of Marathon, but the poem focuses on the hospitality of the aged Hecale, Theseus' humble hostess."

contrapartida en el *Satyricon* los caps. 135 y 136.1-2, en los que la inversión funciona así: Enotea ejecuta algunas acciones similares a las de Baucis, pero éstas se vuelven de signo negativo:

- a) Como Baucis, Enotea aviva el fuego (135. 3), pero mientras el fuego de Baucis crece (vv. 640-45), el de Enotea se apaga cuando ella misma, a causa de una *putris sella* que se quiebra, se cae sobre él (136.1-2).
- b) Como Baucis (vv. 647-650), Enotea baja del *carnarium* un trozo de carne ahumada, pero mientras Baucis se la ofrece a los huéspedes, el narrador del *Satyricon* aclara que sólo Enotea prueba un poquito (*dum illa carnis etiam paululum delibat... -136.1-*), y además caracteriza negativamente el trozo de carne: *...sincipitis vetustissima particula mille plagis dolata.* (135.4).
- c) Baucis limpia las verduras que su marido le ha traído del huerto (vv. 646-47); Enotea le ordena a Encolpio limpiar las habas y, no contenta con la forma en que éste las limpia, lo hace ella misma escupiendo los pellejos en el suelo (134.5-6).
- d) Baucis toma un cuenco de haya (*alveus fagineus*) colgado de un clavo en la pared (vv. 652-53); Enotea toma también una jarra de madera (*camella lignea*), pero ésta está quebrada por la vejez, y el clavo del que estaba colgada se cae (135.3-4).

La **secuencia 3** en Ovidio: Filemón y Baucis perciben la verdadera identidad de los visitantes (vv. 679-694), conduce al desenlace (vv. 695-724): los dioses los premian con la metamorfosis de su casa en templo y, tiempo después, los ancianos mueren y se transforman en árboles. Su contrapartida en Petronio es la caída de Enotea y su paseo por el vecindario para obtener el fuego necesario para continuar con las ceremonias; esto dará lugar a que Encolpio quede solo en la *cella* y se produzca el incidente de los gansos, que permitirá conocer la verdadera personalidad de Enotea, desenmascararla (136.1-137.8). En esta sección también funciona la técnica de inversión: el *unicus anser, minimae custodia villae*, que Filemón y Baucis habían decidido sacrificar¹⁷⁵ para agasajar a los visitantes, el ganso que elude a los ancianos y se refugia junto a los dioses, quienes impiden su sacrificio, no sólo se triplica en el *Satyricon* -son tres los gansos que atacan a Encolpio-

¹⁷⁴ *Ibid.*: 21.

sino que el más hostil se transforma en un *dux ac magister saevitiae* y muere a Encolpio; éste golpea al ganso con una pata de la mesa y le provoca la muerte. Nuevamente, la técnica de inversión: la pata de la mesa que Baucis había nivelado con un tiesto se transforma en un instrumento mortal. Y además, mientras Filemón y Baucis se transforman en árboles, elementos estáticos, Encolpio, como es su costumbre, huye del templo perseguido por las dos viejas (138.3).

Entre el texto de Ovidio y el de Petronio surge una contraposición hostil. Mediante el procedimiento de inversión, típico de la parodia, Petronio construye un 'mundo al revés' con respecto al de Ovidio; desenmascara, desmitifica y destruye el mundo idealizado e idílico de los dos ancianos huéspedes 'carnavalizando' sus elementos, y propone otro en el que, como dice Conte, el sexo, la comida y el dinero son las únicas fuerzas que mueven a los personajes¹⁷⁶. En el diálogo que sostienen el texto de Ovidio y el de Petronio el mundo idílico de los ancianos se ha degradado; una realidad sórdida y mezquina ha tomado su lugar. Mientras en el texto de Ovidio la pobreza y la vejez están presentadas como cualidades positivas (*Met.* 8.631-634.677-78), en el *Satyricon*, en cambio, se advierte un *crescendo* en las notas de vejez, deterioro y miseria que se asignan a Enotea y a su entorno. Transcribo los sintagmas del cap.135 que responden a ese campo semántico: *mensam veterem, camellam vetustate ruptam, fumoso parieti, sincipitis vetustissima particula mille plagis dolata, granaque sordidissimis putaminibus vestita*.

135

Está sumamente deteriorado en la tradición manuscrita, especialmente en su parte inicial. Luego de la referencia al terror sentido por Encolpio al escuchar los versos de Enotea y de una orden impartida por ésta, el narrador dice:

detersis curiose manibus inclinavit se in lectulum ac me semel iterumque basiavit...
(135.2)

¹⁷⁵ *Vnicus anser erat, minimae custodia villae./ quem dis hospitibus domini mactare parabant;... Met.* 8. 684-85. Obsérvese que *mactare* es un término de la lengua religiosa. Cf. Ernout-Meillet (1959: s.v.).

¹⁷⁶ Cf. Conte (1996: cap. 4, esp. 107 y ss.).

La primera parte de la frase alude a un lavado cuidadoso de las manos y, como es sabido, toda acción ritual, tanto religiosa como mágica, comienza con el lavado de manos o con otras abluciones, que implican una purificación¹⁷⁷; como se supone que después de *basiavit* se produjo una laguna, no sabemos si esa acción implicaba el comienzo de un rito para lograr la curación de Encolpio o si tenía un carácter exclusivamente erótico.

La oración siguiente también presenta una peculiar conjunción de elementos:

Oenothea mensam veterem posuit in medio altari, quam vivis implevit carbonibus, et camellam[et]iam vetustate ruptam pice temperata refecit. (135.3)

Aquí la referencia al *altare*, definido por Ernout-Meillet¹⁷⁸ como “autel sur lequel on brûle les offrandes”, y a la colocación de *vivis carbonibus* (‘brasas ardientes’) sobre una superficie, también hacen que esperemos la iniciación de algún ritual religioso o mágico¹⁷⁹, ya que en ambos el fuego es un elemento esencial. Pero en lugar de comenzar una ceremonia, Enothea se limita a recomponer una escudilla con pez que ha debido entibiarse, y sólo por eso –según parece– ha colocado las brasas sobre un altar: el narrador crea la expectativa de una supuesta ceremonia ritual, pero presenta una acción de la vida cotidiana, ajena al ámbito religioso.

A partir del § 3 hasta el § 6 inclusive el narrador presenta una serie de acciones de orden doméstico en las que incluye elementos descriptivos: como se observó, no sólo se produce una inversión de acciones y circunstancias desarrolladas en el episodio de Filemón y Baucis en las *Metamorfosis* de Ovidio, sino que también se presenta una degradación en las notas de deterioro y miseria de la *cella* de Enothea en comparación con la cabaña de aquellos.

Además de la parodia de ese episodio ovidiano, la crítica petroniana ha presentado otros dos hipotextos posibles para el pasaje en que Enothea le da a Encolpio unas habas¹⁸⁰ para que las limpie y, descontenta con la tarea de Encolpio, ella misma escupe los hollejos

¹⁷⁷ Tupet (1976: 21, 23, 229).

¹⁷⁸ Ernout-Meillet (1959: s.v.).

¹⁷⁹ Tupet (1976: 33).

¹⁸⁰ Sobre la especial significación de las habas en el mundo antiguo, cf. Daremberg-Saglio (1926-1929, s.v.) y Guthrie (1970). Sullivan (1968: 72) dice: “Encolpius is set to work shelling beans, a vegetable appropriate in this context because of its supposed venereal associations.”

en el suelo. El primero abarca los vv. 92-94 del *Moretum (Appendix Vergiliana)*¹⁸¹, donde hay una descripción de Símylo, un paupérrimo campesino, preparando su comida; entre varios elementos semejantes, se destaca la figura del campesino mientras saca los pellejos de las cabezas de ajos y los arroja al suelo¹⁸². Esta vinculación intertextual desplaza totalmente del ámbito sacro a Enotea en tanto la acerca a la figura del campesino; y además es afin a este movimiento desmitificador que emprende Petronio: también el *Moretum* es una parodia¹⁸³.

El otro hipotexto posible comprende los vv. 571-582 del libro segundo de los *Fastos* de Ovidio, donde aparece una figura que vincula a Enotea con el mundo de la hechicería: se trata de la breve descripción de una ceremonia en honor de la diosa Tácita -en realidad, una práctica de magia negra- que cumple una *anus* ebria:

*Ecce anus in mediis residens annosa puellis
sacra facit Tacitae (vix tamen ipsa tacet),
et digitis tria tura tribus sub limine ponit,
qua brevis occultum mus sibi fecit iter:
tum cantata ligat cum fusco licia plumbo,
et septem nigras versat in ore fabas,
quodque pice adstrinxit, quod acu traiecit aena,
obsutum maenae torret in igne caput;
vina quoque instillat: vini quodcumque relictum est,
aut ipsa aut comites, plus tamen ipsa, bibit.
'hostiles linguas inimicaque vinximus ora'
dicit discedens ebriaque exit anus.*

Ov. *Fast.* 2.571-582

Se han resaltado en el texto tanto las palabras que vinculan a esta *anus annosa* con Enotea como las que marcan la relación del episodio ovidiano con la magia. Así pues, a partir de esta relación intertextual la figura de Enotea como *sacerdos* se desdibuja aún más.

¹⁸¹ *Mor. (App. Verg.)* 92-94: *Singula [Simylus] tum capitum fnodosof corpore nudat/et summis spoliat coriis contemptaque passim.*

¹⁸² Perutelli (1986: 139) marca en el texto de Petronio dos elementos: el superlativo *sordidissimis* y la comparación *veluti muscarum imagines*, que deben ser interpretados “come esasperazione dei già rozzi particolari presenti nel *Moretum*.”

¹⁸³ Cf. Sullivan (1985: 86), quien considera que el *Moretum* y el *Culex* son parodias de los modos poéticos alejandrinos en Roma.

Sigue a esto una descripción en hexámetros de estilo manierista, de gran complejidad formal y claros rasgos de idealización:

mirabar equidem paupertatis ingenium singularumque rerum quasdam artes:

*non Indum fulgebat ebur, quod inhaeserat auro,
nec iam calcato radiabat marmore terra
muneribus delusa suis, sed crate saligna
impositum Cereris vacuae nemus et nova terrae...*

- 5 *pocula, quae facili vilis rota finxerat actu.
hinc mollis tiliae lacus et de caudice lento
vimineae lances maculataque testa Lyaeo.
at paries circa palea satiatus inani
fortuitoque luto clavos numerabat agrestes,*
10 *et viridi iunco gracilis pendebat harundo.
praeterea quae fumoso suspensa tigillo
conservabat opes humilis casa, mitia sorba*
14 *et thymbrae veteres et passis uva racemis*
13 *inter odoratas pendebant texta coronas...*
15 *qualis in Actaea quondam hospita terra
digna sacris Hecale, quam Musa floquentibus annis
Bachineas veteres mirando † tradidit aevo*

*

(135.8)

Como observa Perutelli¹⁸⁴, este texto no parece tener correspondencia con los pasajes en prosa de este capítulo en los que el narrador ha descrito la *cella* de Enotea, en la que abundan rasgos de sordidez y miseria. Por el contrario, en el § 8, se señala la actitud admirativa (*mirabar...*) del narrador y se describe, de manera idealizada, un interior rústico y pobre que, paradójicamente, no puede ser otro que la misma *cella* de Enotea. El autor coloca de manera contigua dos textos sumamente diferentes entre sí que tienen un referente común.

Al yuxtaponer esos dos textos -una descripción “realista” o “hiperrealista”, de gran sencillez formal, y una descripción idealizada de estilo manierista-, Petronio sorprende a los lectores, los distancia e inserta la narración en el plano de la ambivalencia; y además yuxtaponer dos maneras divergentes de escritura: la que él ejecuta (en prosa) y otra (en verso), propia de los géneros canonizados, que idealiza la realidad según patrones literarios en

vigencia. Aquí es pertinente plantearse la problemática del neocalimaquismo, dominante en el círculo literario de Nerón, y la fricción entre sus adherentes y sus detractores¹⁸⁵: considero que en este texto, que tiene todas las características de ese estilo manierista -pedantería, oscuridad, abuso de perífrasis, prolijidad excesiva- Petronio debe de haberse manifestado contra el neocalimaquismo. No puede ser ajeno a esta actitud crítica el hecho de que aparezca la referencia al poema Hécale¹⁸⁶ en el cierre del poema.

De paso, Petronio pone de relieve la categoría de cliché de esa descripción idealizada, en la que subyace un *topos* remanido en la literatura augustal: el elogio de la vida campesina y de su pobreza vs. la detractación de la vida urbana y de sus excesos, tema que sustenta un encuadre ético: el rechazo del lujo y la alabanza de la simplicidad, que también aparece en el poema de Petronio. De acuerdo con esa orientación, el autor ha escrito un texto de características imitativas, una estilización o un mimotexto, que, siguiendo a Genette¹⁸⁷, puede definirse como “pastiche”, en el que se observa la saturación de varios tics estilísticos (oxímoron, metonimia, personificación).

En los primeros versos (1-4) se encuentra un esquema priamélico de larga tradición literaria¹⁸⁸ que presenta ecos textuales de Horacio (C. 2.18. 1-2 y 9-11)¹⁸⁹ y de Séneca¹⁹⁰, y que remite también a la transformación de la choza de Filemón y Baucis en templo¹⁹¹. Perutelli señala la novedad y el conceptismo del sintagma *terra muneribus delusa suis* y la osada metonimia de *nemus vacuae Cereris* -“montón de paja liviana”-, en la que Petronio retoma probablemente dos pasajes de Ovidio (*Met.* 8. 655a-659¹⁹² y 8.741-742¹⁹³); en el

¹⁸⁴ Perutelli (1986: 125), a cuyas conclusiones me remito.

¹⁸⁵ Cf. al respecto Sullivan (1985: cap. 2: “Callimachean critiques: Nero and Persius”).

¹⁸⁶ Casi una cita, ya que el v. 15 es un eco del comienzo de *Hecale*.

¹⁸⁷ Cf. Genette (1982: 92 y ss.).

¹⁸⁸ Para el análisis del poema sigo el trabajo de Perutelli citado en la p. 282, *adn.* 182.

¹⁸⁹ *Non ebur neque aureum/mea renidet in domo lacunar... (...)/ At fides et ingeni/benigna uena est pauperemque diues/ me petit...*

¹⁹⁰ Sen. *Ep.* 16.8: ... fortuna...auro tegat, purpura vestiat, eo deliciarum opumque perducatur, ut terram marmoribus abscondas, non tantum habere liceat, sed calcare divitias.

¹⁹¹ Ov. *Met.* 8. 701-702: ... stramina flavescent adopertaque marmore tellus/ caelataeque fores aurataeque tecta videntur. Perutelli (1986: 137) considera que la relación de este texto petroniano en verso con el episodio ovidiano es ambigua.

¹⁹² *Concutiuntque [Philemon et Baucis] torum de molli fluminis ulva imposito lecto sponda pedibusque salignis;/ vestibis hunc velant, quas non nisi tempore festo/sternere consuerant, sed et haec vilisque vetusque/ vestis erat lecto non indignanda saligno...*

último de ambos *Cereale nemus* está usado en sentido propio. También señala la metonimia *maculata testa Lyaeo*, la personificación de *paries*, el oxímoron *satiatus inani* y una peculiar técnica neotérica incorporada por Ovidio en los vv. 8-10¹⁹⁴. A partir del v. 11 vuelven a aparecer referencias explícitas a la descripción ovidiana de la casa de Filemón y Baucis, no sólo en algunos detalles ¹⁹⁵, sino también en la valoración positiva de la pobreza. Por fin en el v. 15 se explicita el modelo central; Perutelli afirma: “In tutta la descrizione della capanna vi sono riferimenti diretti o velati all’*Ecale* di Callimaco: la similitudine interviene alla fine a ‘dichiarare’ il modello e a esplicitare quindi con una segnale inequivocabile la natura della costruzione letteraria attuata.”¹⁹⁶

La alusión a Hécale del v. 15 encierra también la mirada irónica del autor¹⁹⁷, surgida de la comparación de la hospitalidad de Enotea hacia su huésped con la de la anciana Hécale hacia Teseo: si Hécale es *digna sacris* (v. 16), Enotea –supuestamente, el otro elemento de la comparación-, por antífrasis, se transforma en *indigna sacris*. No sólo se contrapone a ambas anfitrionas, sino que se completa la caracterización de Enotea como ajena al mundo sagrado.

En resumen, este texto, verdadero ejercicio poético de estilo, funciona como la contrapartida de la descripción en prosa de la choza de Enotea (135.3-6): el primero transmite una visión idealizada de la pobreza, asentada en una larga tradición literaria, el segundo, una grotesca; en el aspecto estilístico, el primero constituye, a mi juicio, una muestra de un manierismo literario que Petronio ridiculiza, tematizando así la crítica a la literatura contemporánea; el segundo podría ser considerado como la sugerencia de un nuevo camino para la literatura.

136

¹⁹³ *Ille [Erysichthon] etiam Cereale nemus violasse securi/dicitur et lucos ferro temerasse vetustos.*

¹⁹⁴ Con respecto a las lagunas que algunos editores colocan al final del v. 4 y antes del v. 15, el cambio de orden de los vv. 13 y 14 y otros problemas textuales, cf. Courtney (1991: 40-41) y Perutelli (1986: 129-132).

¹⁹⁵ *Ov. Met. 8. 674-676: Hic mix, hic mixta est rugosis carica palmis /prunaque et in patulis redolentia mala canistris/et de purpureis conlectae vitibus uvae...*

¹⁹⁶ Perutelli (1986: 133).

¹⁹⁷ Sullivan (1985:86).

Se produce un accidente de ribetes cómicos (§§ 1-3): Enotea, al quebrarse la silla en la que se había subido para guardar media cabeza de cerdo en el *carnarium*, se cae, apaga el fuego, se quema y se ensucia la cara con ceniza. Encolpio la ayuda a levantarse *non sine risu*. Enotea sale para buscar fuego en una casa vecina.

Por una parte resulta evidente que Petronio, como afirma Perutelli¹⁹⁸, sigue parodiando el relato ovidiano de Filemón y Baucis proponiéndose destacar la comicidad de cada situación y las características grotescas de Enotea, ahora también mediante la hipérbole: la *coaequale natalium suorum sinciput* (136.1), transformación de la *sordida terga suis* (Ov. *Met.* 8. 648); la quiebra de la *putris sella* (136.1); la imagen de Enotea cubierta de ceniza (136.2).

Por otra, aparecen palabras vinculadas con lo religioso. La frase inicial de esta narración es:

dum illa carnis etiam paululum delibat... (136.1)

en la que el verbo *delibare*, si bien significa ‘probar’, ‘comer un poco’¹⁹⁹, pertenece en su origen al campo semántico de la religión (= ‘libar’); además, como ésta es la única ocurrencia de *delibare*²⁰⁰ en el *Sat.*, es prudente pensar que aquí Petronio utiliza ese vocablo con el objeto de aproximar nuevamente a Enotea a ese ámbito. Y la narración sigue así:

Statimque, ne res aliqua sacrificium moraretur, ad reficiendum ignem in viciniam cucurrit... (136.3)

Encontramos otra palabra del léxico religioso: *sacrificium*; y esto recuerda el § 3 del cap. 135, cuando el narrador se refiere a las brasas que se colocan sobre el altar: cuando las vicisitudes del relato dejan de lado el ámbito sagrado, Petronio desliza algunos términos que nos llevan de nuevo a él.

En el relato que abarca los §§ 4 y 5 se narra un combate entre Encolpio y tres gansos que han entrado en la *cella* de Enotea, combate narrado con un tono épico creciente²⁰¹ (*impetum in me faciunt- trepidantem- unus etiam, dux ac magister saevitiae-*

¹⁹⁸ (1986: 137).

¹⁹⁹ *OLD* (2000: s.v.).

²⁰⁰ Cf. Korn-Reitzer (1986: s.v.).

²⁰¹ Richardson (1980: 100).

pugnacissimum animal) hasta su clímax: la matanza de uno de los gansos por Encolpio²⁰², hecho que es comparado en un breve poema en hexámetros (§ 6) con la matanza de las aves del lago Estínfalo ejecutada por Hércules (vv. 1-2) y con la liberación de Fineo²⁰³ del asedio permanente de las Arpías, realizada por algunos Argonautas (vv. 2-4). Courtney vincula además²⁰⁴ la matanza del ganso con la del ganado de Helios en la *Odisea* (12. 260 y ss.) y el intento de Encolpio para escapar al castigo con *Odisea* (2. 345-347). El contraste del tono épico de la narración con la índole de los sucesos narrados produce efectos cómicos.

Como se ha observado anteriormente²⁰⁵, este pasaje invierte paródicamente el correspondiente del episodio ovidiano de Filemón y Baucis: el *unicus anser (...), minimae custodia villae* (*Met.* 8. 684)²⁰⁶ no sólo se ha triplicado, sino que, en lugar de ser salvado del sacrificio por los dioses, es víctima de una matanza que se concreta mediante un golpe de Encolpio dado con la pata de una mesa; con este detalle magistral Petronio da la medida de la operación paródica realizada.

Y probablemente tampoco sea ajeno a este pasaje el famoso episodio de los gansos del Capitolio que, conservados vivos por estar consagrados a Juno en medio del sitio de Roma por los galos (387 a.C.), a despertaron mediante sus graznidos M. Manlio, jefe del destacamento romano en el Capitolio, quien rechaza el ataque. El perfil heroico de los gansos del Capitolio subraya el contraste entre ambos episodios y aumenta la comicidad del pasaje.

Por otra parte se presenta aquí una diferenciación entre el *yo* narrador y el *yo* protagonista²⁰⁷: hay dos observaciones del narrador (*ut puto* -§ 4- y *ut existimo* -§ 7-) que suponen una explicación más madura –dada desde el presente de la narración– a ciertos

²⁰² Coccia añade (1982: 87, *adn.* 87): “...ma anche l’uccisione dell’*anser*, presentato come *Priapi delicias, anserem omnibus matronis acceptissimum* (137.2), nasconde, dietro il trasparente significato sessuale dell’animale, una ripresa del motivo dell’autocastrazione.”

²⁰³ Mc Mahon aclara (1998: 206) que Encolpio se vincula con Fineo por su hambre sexual y por la percepción de su impotencia como efecto de una infección mágica (*veneno* –v- 3-).

²⁰⁴ (1991:45).

²⁰⁵ V. *supra* pp. 281-282.

²⁰⁶ Obsérvese la semejanza de las aposiciones: *dux ac magister saevitiae* (*Sat.* 136.4).

²⁰⁷ Cf. Beck (1973: *passim*).

hechos que quedan oscuros: la aparición de los gansos en la *cella* y la causa de la huida de los sobrevivientes; son, como dice Richardson, racionalizaciones, muestras de la ironía de Petronio.²⁰⁸

Con respecto a la presunta sacralidad de los gansos (§ 136.4), que ha originado un problema textual -la conservación o eliminación de *sacri*-, conviene tener presente que esta referencia y la de 137.2 son las únicas existentes que conectan al dios Príapo con los gansos. Richardson, al indagar las probables evidencias externas de esa vinculación, concluye: “The external evidence (...) does not amount to very much –certainly not enough, in my view, to establish an automatic connexion between sacred geese and Priapus in Roman audience.”²⁰⁹ Llega a la misma conclusión luego de analizar el texto en sí mismo²¹⁰; considera que no debe incluirse *sacri* en él, dado que en ningún momento Encolpio considera *sacri* a los gansos, ni siquiera cuando Enotea le explica lo que ha hecho, y tampoco relaciona la matanza del ganso con la persecución de Príapo o con su ira. Según su opinión *sacri* es el resultado de la inclusión de una glosa explicativa.

A partir del § 7 Encolpio, cuando ve que los gansos sobrevivientes escapan hacia el templo, decide irse, pero antes de atravesar el umbral de la *cella*, Enotea regresa trayendo fuego, que aviva con cañas y trozos de madera. Cuando Encolpio le cuenta que mató a uno de los gansos, se escandaliza. Interesa destacar las palabras de Encolpio, en las que se observa la inexistencia en él de un sentimiento de culpa.

*ego qui putaveram me rem laude etiam dignam fecisse, ordine illi totum
proelium exposui, et ne diutius tristis esset, iacturae pensionem anserem
obtuli.*
(136.12)

137²¹¹

El capítulo se inicia con un breve parlamento de Enotea a Encolpio, en el que lo advierte de la gravedad de su acción y de sus consecuencias para ambos:

²⁰⁸ (1980: 110).

²⁰⁹ *Ibid.*: 103.

²¹⁰ *Ibid.*: 100-101.

²¹¹ Cf. la interpretación de este capítulo realizada por Conte (1996. 107-110).

at illa complosis manibus 'scelerate' inquit 'etiam loqueris? nescis quam magnum flagitium admiseris: occidisti Priapi delicias, anserem omnibus matronis acceptissimum. itaque ne te putes nihil egisse, si magistratus hoc scierint, ibis in crucem. polluisti sanguine domicilium meum ante hunc diem inviolatum, fecistiquae ut me quisquis voluerit inimicus sacerdotio pellat'

(137.1-3)²¹²

Aquí se destacan varias palabras relacionadas con lo religioso y el marco institucional, cuyas normas, según Enotea, que se declara *sacerdos*, ha transgredido Encolpio con su crimen. El tono solemne de este parlamento, acompañado de sentimientos melodramáticos, implica una elevación del registro narrativo²¹³, ya iniciada en 136.13 y continuada en 137.5, cuando entra Proselenos *cum impensa sacrificii* y prorrumpe en llanto.

La propuesta de Encolpio:

itaque taedio fatigatus 'rogo' inquam 'expiare manus pretio liceat . . . si vos provocassem, etiam si homicidium fecissem. ecce duos aureos pono, unde possitis et deos et anseres emere.'

(137.6)

muestra a un personaje con una concepción no tradicional de la relación entre hombres y dioses: pretende compensar su acción mediante dinero; le ofrece a Enotea dos monedas de oro, “con las que se puede comprar tanto a dioses como gansos”. Paradojalmente un personaje de estas características emplea una palabra del léxico religioso como *expiare*²¹⁴. El oxímoron *expiare pretio*, que presenta unidos dos conceptos contrapuestos, constituye una muestra de ese procedimiento petroniano que he dado en llamar ‘reversión del lenguaje’: el lector percibe la contradicción existente entre la palabra utilizada (*expiare*) y la realidad referida; ese efecto de disparidad, de inconveniencia, permitiría presentar una realidad degradada con respecto al pasado, pero empleando el léxico tradicional.

En seguida se produce un vuelco de la situación –efecto de *ἀπροσδόκητον*-²¹⁵: ante el ofrecimiento de dinero por Encolpio, cambia la actitud de Enotea: le pide disculpas,

²¹² Sobre el análisis y la conveniencia de incorporar en este punto el fragmento LI de Ernout (*haec ait et...*), cf. Cotrozzi (1979: 185), quien compara este episodio con el de Cuartila y afirma que el de Enotea es una versión abiertamente cómica del otro, cuyos rasgos centrales reproduce.

²¹³ Conte (1996: 107-108).

²¹⁴ Hay otras dos ocurrencias de *expiare* en el *Sat.*: 104.4 y 105.4, ambas en un contexto religioso.

²¹⁵ Panayotakis (1995: 181) observa que se asemeja al cambio abrupto de actitud de Cuartila en 18.2-19.1.

le dice que ella procurará que nadie se entere de lo ocurrido, y termina con estas palabras:

'tu modo deos roga ut illi facto tuo ignoscant.' (137.8)

En esta frase, muestra de la hipocresía de Enotea, se percibe nuevamente la disparidad entre lo enunciado y la realidad: no se trata de que los dioses perdonen una mala acción, sino de que ella acepta la compensación ofrecida por Encolpio; este acto vergonzante se recubre con un lenguaje religioso tradicional.

Sigue un breve texto en dísticos elegíacos (§ 9) acerca de la sobrevaloración del dinero, otro cliché²¹⁶ que Petronio ya ha desarrollado anteriormente (14.2, 77.6, 88.8 y 137.9)²¹⁷.

En el § 10 se describe una especie de procedimiento adivinatorio cumplido por Enotea mediante avellanas inmersas en vino; de nuevo se emplean palabras del ámbito religioso como *lustraret* y *precatio*.

Sigue (§§ 11-13) la descripción de un extispicio o, mejor dicho, una hepatoscopia: Enotea, actuando como un arúspice, predice el futuro de Encolpio a partir del hígado del ganso. Luego coloca el ganso entero sobre el asador para cocerlo y comerlo entre los tres, mientras corre el vino. Y el narrador añade, proyectando su mirada irónica:

...epulasque etiam lautas paulo ante, ut ipsa dicebat, perituro paravit.
(137.12)

Como dice Conte²¹⁸, "the *sacrilegium* has been transformed into a *sacrificium*."

138

Si bien el texto está muy deteriorado, aparecen al principio breves notas descriptivas de diversas prácticas mágicas: el unto y la introducción en el ano de mezclas afrodisíacas diversas –algunas de las cuales se mencionan en Ovidio (*Ars* 2.415-418²¹⁹) - y la fustigación con ortiga.

²¹⁶ Aparece por ej. en Ovidio: *Am.* 3.8.1-8 y *Ars* 2.273-286.

²¹⁷ V. *supra* p. 55, *adn.* 71.

²¹⁸ (1996: 107).

²¹⁹ Para el abrótno y su relación con las serpientes, v. Mc Mahon (1998: 145.146 y *adn.* 71).

Encolpio logra escaparse –reiteración de la temática del laberinto–; las viejas, *solutae mero ac libidine* (§ 3), tratan de apresarle, pero no lo consiguen.

En este episodio se constata la presencia sostenida de elementos religiosos y su dislocación inmediata. Como se observó anteriormente, desde el cap. 134 en adelante Petronio emplea palabras del ámbito religioso y pasa sin transición de ahí al de la magia o hechicería o al de la vida cotidiana, de tal modo que superpone esos planos planteando al lector cierta duda sobre la naturaleza de los sucesos narrados y quebrando la coherencia léxica del episodio. En el momento final (cap. 137) se produce un *crescendo* de vocablos y de acciones que pertenecen o aluden al ámbito religioso, precisamente cuando la acción mencionada devela de modo inequívoco la naturaleza venal y corrupta de ambas viejas, es decir, cuando ambas son desenmascaradas. En ese momento se vuelven evidentes las características burlescas de todo el episodio; el final redefine y degrada su parte inicial²²⁰ y disuelve cualquier alusión sacra anteriormente plasmada.

Este movimiento de alternancia produce el distanciamiento del lector, cuyas expectativas son reiteradamente burladas mediante el escamoteo del elemento religioso al que los lexemas aluden. Hasta la imagen del ganso, víctima de un sacrificio, podría ser considerada como el resultado de la inversión paródica de los diversos momentos de un sacrificio ritual. En efecto, cada uno de sus pasos: la elección de la víctima por su excelencia, la aprobación de ésta, la forma de matarla, la purificación previa, el silencio, el reparto de la víctima entre partes ofrecidas a los dioses y partes entregadas a los hombres, todo ha sido invertido por Petronio.²²¹

Cabe preguntarse por qué esta narración ha avanzado manteniendo una ambivalencia constante entre lo sagrado y lo profano, entre lo religioso y lo mágico, entre lo sobrenatural y lo cotidiano. Ese hiato que se abre entre significante y significado, esa disparidad entre la palabra empleada y la realidad aludida quizá constituyan la vía elegida por el autor para poner de relieve la degradación de esa realidad con respecto al pasado. Es posible que Petronio nos esté sugiriendo que ciertas palabras medulares de la civilización

²²⁰ Cf. Cotrozzi (1989: 184): “...i meccanismo dell’ironico funzionano in diacronia.”

²²¹ Cf. Mc Creight (1993: *passim*).

romana -en este caso, pertenecientes al léxico religioso- se han vaciado de contenido y que por eso pueden ser utilizadas como referencias a otras realidades, inferiores. Quizá sea éste el motivo de esta peculiar ‘reversión del lenguaje’ que Petronio emprende. Si otorgamos credibilidad a esta hipótesis, la actitud de Petronio –como la de Trimalción- sería similar en cuanto al uso del lenguaje y al ‘uso’ de la literatura: en ambos casos, utiliza tanto palabras como lugares comunes de diversos géneros literarios con el objeto de cuestionarlos, de demostrar que no son válidos y que se han desnaturalizado. De modo que esta reversión del lenguaje que ejecuta Petronio en algunos campos semánticos y la inversión paródica a la que somete a elementos de diversos géneros literarios estarían apuntando a poner de relieve y a mostrar una quiebra profunda en la cultura grecorromana, una sensación de agonía terminal.

139

En el § 2 aparecen ocho hexámetros, supuestamente pronunciados por Encolpio. En los primeros versos considera que lo acechan un *numen* y un *implacabile fatum*, dando inicio al estilo solemne que caracteriza a este pasaje:

*'non solum me numen et implacabile fatum
persequitur.'* (139.2.1-2)

Después viene, como consolación²²² y dentro de una estructura priamélica, la enumeración de los héroes míticos que sufrieron persecución por la ira de los dioses, que deseaban eliminarlos: Hércules, Laomedonte, Pelias, Télefo y Ulises²²³. Luego concluye con su caso personal:

*'me quoque per terras, per cani Nereos aequor
Hellespontiacy sequitur gravis ira Priapi'* (139.2.7-8)

Si bien puede haber recuerdos de Odisea, 1-5, especialmente de los vv. 3-4 (...*πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω/πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα δὲν κατὰ θυμόν...*), aquí Petronio imita a Virgilio, *Eneida*, 1.3-4, especialmente en la bipartición del v. 3:

... multum ille [Aeneas] et terris iactatus et alto

²²² Conte (1996: 93, *adn.* 21).

²²³ V. Courtney (1991: 44-45).

vi superum, saevae memorem Iunonis ob iram...

y 6.692-693:

[*Anchises ad Aneam:*] '*quas ego te terras et quanta per aequora vectum accipio! quantis iactatum, nate, periclis!*'

A estos textos Petronio les superpone *Eneida*, 5.781.782:

[*Venus ad Neptunum:*] '*Iunonis gravis ira nec exsaturabile pectus cogunt me, Neptune, preces descendere in omnis...*'

En el texto de Petronio el efecto de ἀπροσδόκητοη que surge del genitivo *Priapi*, un dios secundario parangonado con Juno, Neptuno, Apolo y Dionisio, contribuye al efecto paródico y a la comicidad de este pasaje²²⁴.

Peculiarmente interesante resulta la construcción del último verso, que constituye una modificación del v. 411 de *Geórgicas*, 4, cuyo contenido Petronio invierte:

*invitent [apes] croceis halantes floribus horti
et custos furum atque avium cum falce saligna
Hellespontiaci servet tutela Priapi. Verg. G. 4.109-111*

En el contexto de las *Geórgicas* Príapo está caracterizado como dios tutelar de los huertos. Petronio elimina esa caracterización, que lo presenta como lo que es: un dios menor, y califica su *ira* como *gravis* para equipararlo con los grandes dioses que las remisiones intertextuales evocan. Con ese objeto permuta *servet tutela* por *sequitur vita* y replantea en el texto la isotopía Encolpio/Ulises/Eneas.

Con respecto a la hipótesis de Klebs²²⁵ de que el *Sat.* es una parodia de la *Odisea* con el motivo de la ira de Príapo como elemento conductor de la acción, conviene recordar las consideraciones de Baldwin²²⁶, quien afirma, luego de analizar las referencias a Príapo en el *Sat.*, que esa hipótesis es más bien materia de fe que de evidencia.

El capítulo se cierra con dos referencias: Chrysis le manifiesta su amor a Encolpio y se le avisa a éste que debe volver al servicio de su amo.

²²⁴ Sobre Príapo como parodia de Poseidón y de Juno, v. O'Connor (1989: 33).

²²⁵ (1889: 623 y ss.).

²²⁶ (1973: 295). Cf. Conte (1996: 93-95).

La mayor parte de este capítulo (§§ 1-11) está dedicada a una narración emparentada con las *fabulae Milesiae*²²⁷. Su mismo comienzo: *Matrona inter primas honesta...*, recuerda el del cuento de la matrona de Éfeso²²⁸. Como aquella, esta *matrona*, una de los *heredipetae*, aparenta ser algo diferente de lo que es: ella, ya anciana, dice que lleva a sus hijos junto a Eumolpo para que él les enseñe:

*ea ergo ad Eumolpum venit et commendare liberos suos eius prudentiae
bonitatie . . . credere se et vota sua.* (§ 2)

Como dice Fedeli, la *matrona*, de nombre Filomela, “in forza del suo nome è fatalmente destinata a offrire i figli ‘in pasto’ ad Eumolpo.”²²⁹ Efectivamente, después que Filomela se alejó para simular ir a un templo, Eumolpo inventa un juego sexual –también con la participación de Córax- en el que le pide a la jovencita hija de Filomela *ut sederet supra commendatam bonitatem*. (§ 7). Por otra parte, se desarrolla otro juego sexual entre Encolpio y el efebo hermano de la joven, que espían a la pareja por el ojo de la cerradura – otro episodio de escopofilia, según Sullivan²³⁰; pero Encolpio permanece impotente.

El juego central está concebido como un espectáculo teatral con visos cómicos, en el que se vuelve a observar el uso de metáforas eufemísticas y expresiones indirectas para referirse a la relación sexual²³¹: ésta es indicada como *ut sederet supra commendatam bonitatem* (§ 7) o *an pateretur iniuriam* (§ 11); y en su descripción aparecen palabras que crean un efecto de disparidad entre el enunciado y el referente: *ille [Corax] lente parebat imperio...* (§ 8); *cum res ad effectum spectaret* (§ 9); *ut spissaret officium* (§ 9).

²²⁷ V. Panayotakis (1995: 182.189) para una interpretación de esta narración como equivalente a una farsa teatral.

²²⁸ *Matrona quaedam Ephesi tam notae erat pudicitiae...* (111.1).

²²⁹ (1988: 17). Labate (1986: 142, *adn.* 23) marca también una relación hipertextual con el *Thyestes* de Séneca (vv. 281-283): [*Thyestes*] *Tota iam ante oculos meos/ imago caedis errat, ingesta orbitas/ in ora patris...*, que recuerda *...filium filiamque ingerebat orbis senibus...* (Petr. *Sat.* 140.1).

²³⁰ (1968: 238 y ss.); *contra*, Gill (1973: 172-175).

²³¹ V. las observaciones al respecto y las citas de Fischer (1976: 5) y Gill (1973: 178) *supra* pp. 53-54, *adns.* 62 y 63.

Después de una laguna, se produce un vuelco de la situación: Encolpio afirma que Mercurio, uno de los *dii maiores*, le restituyó su potencia sexual:

'dii maiores sunt qui me restituerunt in integrum. Mercurius enim, qui animas ducere et reducere solet, suis beneficiis reddidit mihi quod manus irata praeciderat, ut scias me gratiosorem esse quam Protesilaum aut quemquam alium antiquorum.' (140.12)

Aquí se detectan varios hipotextos. En primer lugar, se sigue desarrollando la isotopía Encolpio/Ulises, ya que en la *Odisea* (10.275 y ss.) Hermes es el dios que protege al héroe advirtiéndole cómo tratar a Circe y dándole una planta mágica como talismán. También se advierte un recuerdo de los *Carmina Priapea* (37.3-9): allí hay una referencia a dioses mayores (*magni*) y menores en relación con la cura de la impotencia. *Gratiosorem* es un eufemismo para referirse al especial tamaño de los órganos sexuales de Encolpio, y con respecto a la comparación con los grandes héroes antiguos, Petronio puede haber recordado también un poema de los *Carmina Priapea* (68.11-12 y 23-26 ²³²). La referencia a Protesilao constituye una remisión a la poesía amorosa, en la que es una figura frecuente como paradigma del enamorado infatigable²³³.

En seguida Encolpio se somete a la inspección de Eumolpo:

at ille primo exhorruit, deinde ut plurimum crederet, utraque manu deorum beneficia tractat. (§ 13)

Aquí se observa otro eufemismo: *deorum beneficia*.

Después de una laguna, en los §§ 14 y 15 aparecen dos discursos directos que constituyen un breve desarrollo de ideas reiteradas en las *Epistulae* de Séneca²³⁴: evitar a la multitud (*turba*), practicar la sabiduría, no desear lo ajeno y no dejarse atraer por la expectativa de ganancias. En el caso de que el primero correspondiera a Eumolpo²³⁵, la dirección de la actividad intertextual emprendida aquí por Petronio sería una burla a los preceptos de Séneca. En efecto, tanto el viejo poeta como Encolpio, que no los ponen en

²³² *Mentula Tantalidae bene si non nota fuisset, nil, senior Chryses quod quereretur, erat. (...)/ Hic legimus Circen Atlantidemque Calypson/ grandia Dulichii vasa petisse viri [Vlixei]/Huius et Alcinoi mirata est filia membrum/ frondenti ramo vix potuisse tegi.*

²³³ Catul. 68.73 y ss.; Prop. 1.19.7-10; Ov. *Ars* 3.17, *Ep.* 13. 83-84.

²³⁴ Cf. Sen. *Ep.* 7.1-2, 8.3 (*Et fera et piscis spe aliqua oblectante decipitur.*) y 29.10-12.

²³⁵ Esta es la opinión de Sullivan (1968: 75).

práctica, los emplearían para vanagloriarse de su propia capacidad de persuasión, que les permitió engañar durante un tiempo a los *heredipetae*.

141²³⁶

En este último capítulo la multiplicidad de lagunas dificulta la atribución de los parlamentos que lo componen. Aparentemente es Encolpio quien dirige a Eumolpo el primero (§ 1): le advierte que es difícil que puedan seguir haciendo creer su engaño a los *heredipetae*; esta situación de peligro confirma sus miedos sobre un cambio de la fortuna, expresados en 125.2-4.

Siguen dos parlamentos atribuidos a Eumolpo. Conviene aclarar que, si bien Ciaffi²³⁷ considera que Eumolpo ya ha muerto y que otra persona lee su testamento, la mayor parte de los críticos²³⁸ suponen que es Eumolpo quien lo lee en medio de una representación de su muerte (como la de Trimalción, una *mimica mors*, que además es un *topos* en la novela erótica griega)²³⁹.

*'omnes qui in testamento meo legata habent praeter libertos meos hac
condicione percipient quae dedi, si corpus meum in partes conciderint et
astante populo comederint'*

*'... his admoneo amicos meos ne recusent quae iubeo, sed quibus animis
devoverint spiritum meum, eisdem etiam corpus consumant' . . .*

(§ 2 y 4)

Aquí Eumolpo o el lector de su testamento afirman que todos los que reciban algún legado suyo deberán cortar y comer su cadáver. Es evidente que Petronio, empleando el procedimiento de inversión que domina en todo el episodio de Crotona –verdadero ‘mundo al revés’–, ha transformado a la ciudad en la que se exilió Pitágoras, defensor y difusor del

²³⁶ V. la interpretación del capítulo realizada por Conte (1996: 134-139).

²³⁷ (1955: 126).

²³⁸ Sullivan (1968: 76), van Thiel (1971: 50-51), Conte (1987: 530).

²³⁹ Conte (1987: 530, *adn.* 2) remite a un artículo de Wehrli en *Mus. Helv.* 22 (1965), 142-148 para una discusión sobre el tema de la “Scheintod” en la novela antigua. Séneca describe la *mimica mors*, ‘celebrada’ diariamente, de un tal Pacuvio en *Ep.* 12.8 (V. *supra* p. 76).

vegetarianismo, en un sitio en el que se exige practicar la antropofagia²⁴⁰, a la manera de una 'unión mística' entre el muerto y sus allegados²⁴¹.

Supuestamente, esta orden de comer el cadáver tenía el objetivo de alejar a los posibles futuros herederos, pero en el § 5 se dice que uno de ellos, Gorgias, *paratus erat exsequi*, es decir que estaba dispuesto a cumplir con el requisito puesto por Eumolpo.

Sommariva presenta un enfoque muy interesante sobre este testamento. Considera que en él Petronio culmina una polémica sutil contra ciertas incongruencias del estoicismo contemporáneo, personificadas en Séneca. Según la narración de Tácito (*Ann.* 15.62.1), Séneca deja como herencia a sus amigos *imaginem vitae suae*²⁴²; Eumolpo, mientras denuncia la avidez de los *captatores*, invierte la propuesta de Séneca.

Los párrafos restantes constituyen un parlamento unitario que algunos críticos atribuyen a Eumolpo²⁴³, otros a Encolpio²⁴⁴, otros a Gorgias²⁴⁵. Está construido según las normas retóricas, con un conocimiento perfecto de la técnica epidíctica y constituye una defensa de la práctica del canibalismo. En él se plantea nuevamente la ecuación: arte retórica = arte culinaria (*accedit huc quod aliqua inveniemus blandimenta, quibus saporem mutemus.* -§ 8-) y se presentan supuestos casos históricos de antropofagia en situaciones extremas, *exempla* que funcionan por analogía: los saguntinos y los petelinos, cercados por Aníbal, y los numantinos, sitiados por Escipión²⁴⁶.

En este capítulo final Petronio nos enfrenta con una paradoja: amalgamando elementos literarios y elementos de la realidad circundante²⁴⁷ —en registro hiperbólico—, completa magistralmente la imagen de Crotona proporcionada por el *vilicus* en 116.4-9:

²⁴⁰ Hay referencias muy antiguas a esta práctica en la India (Heródoto, 3.99). Según Diógenes Laercio (6.73, 7.121, 7.181), Diógenes el cínico y los estoicos la aprobaban, de acuerdo con las circunstancias.

²⁴¹ Conte (1987: 531), como considera que las palabras del testamento de Eumolpo son bienintencionadas hacia sus herederos, propone razonablemente sustituir *devoverint*, cuyo significado no se adapta bien al contexto, por *devorarint*.

²⁴² (1984: 45).

²⁴³ Bücheler (1958: 205), Müller-Ehlers (1995: 357) y Díaz y Díaz (1969: 158).

²⁴⁴ Van Thiel (1971: 51 y *adn.* 1).

²⁴⁵ Ciaffi (1955: 127, *adn.* 21) y Conte (1992: 307-308). Conte considera que Gorgias, nombre de uno de los más importantes profesores de retórica del siglo V ateniense, es otro de los 'nombres parlantes' de la obra.

²⁴⁶ Cf. Caes. *Gal.* 7.77.12, Liv. 23.30.1, 31.17.4 y App. *H.R.* 6.15.96. Acerca del canibalismo en Sagunto desarrollado como tema sensacionalista en las escuelas de retórica, cf. Sen. *Contr.* 9.4.5: *Necessitas magnum humanae inbecillitatis patrociniū est: haec excusat Saguntinos, quamvis non ceciderint patres sed occiderint...*

²⁴⁷ Cf. Plin. *Ep.* 2.20 acerca de los *captatores* de herencias.

una ciudad que se encuentra, como Roma, en las antípodas de su pasado glorioso²⁴⁸. La frase

*operi modo oculos et finge te non humana viscera sed centies sestertium
comesse.* (§ 7)

implica la ecuación ‘comer cadáver’ = ‘comer dinero’ y focaliza la codicia como rasgo central de sus contemporáneos. El tema de los *captatores* de herencias ya había aparecido en la tradición satírica, por ejemplo, en los consejos que da Tiresias a Ulises en *Sátiras*, 2.5. Pero Petronio da un paso más allá, como explica Conte: “The episode of the *heredipetae* is constructed from language already given a metaphorical charge by satire, but it seeks out the path of paradox; it becomes satire raised to the nth degree. “To devour a person” changes from being a harsh metaphor of the moralistic imagination into a real physical act: the language is reified.”²⁴⁹

5. CONCLUSIONES

El análisis intertextual que hemos desarrollado permite determinar que este episodio, hasta el cap. 139 inclusive, parodia y por ende cuestiona la elegía romana, especialmente en la versión ovidiana, cuyo código genérico resulta invalidado. Los personajes centrales: Circe, Encolpio-Polieno, Enotea son los dobles paródicos de los personajes de la elegía, y cada uno de ellos surge de la inversión y/o degradación de aquellos. En efecto, la *domina* de la elegía, objeto del deseo, inalcanzable y desdeñosa hacia su enamorado, se ha transformado en una mujer sujeto del deseo, excesivamente disponible e hiperactiva en el plano erótico, característica que parece engendrar la impotencia de su “partenaire”. El enamorado de la elegía se ha transformado en un personaje débil, temeroso, con aspecto de homosexual en busca de compañía, anulado y desquiciado, pero no por no ser objeto del amor de su *domina*, sino por el hecho de no

²⁴⁸ Cf. p. 231.

poder cumplimentar una relación sexual. La maga de la elegía, capaz de lograr el amor de la *domina* mediante sus artes mágicas o por su capacidad retórica, se ha transformado en un personaje que no sólo ha perdido su capacidad de dominar la naturaleza y de hablar persuasivamente, sino que también pone en evidencia su hipocresía y un alto grado de corrupción. Lo que impide el desarrollo de la relación amorosa en el *Sat.* es la impotencia del varón, no las circunstancias humanas y sociales, como en la elegía. Si la *iniuria* en la elegía es el desamor de la *domina*, en el *Sat.* lo es la impotencia.

El hilo narrativo del *Sat.* va uniendo todos los motivos de la elegía latina: la esclava de la *domina* como *conciliatrix*, el considerar a la amada digna de ser poseída por Júpiter, el encuentro amoroso, el intercambio de mensajes, el *exclusus amator*, las *rixae* entre los enamorados, la ecuación *amor = militia*, la degradación del enamorado, la soledad buscada para desahogar el dolor, la descripción del poder de las magas, el enfrentamiento del enamorado ante los hombres severos. Parecería pues que el interés del autor, al incluirlos, es poner en evidencia esos *topoi* como tales y mostrar su anquilosamiento y, al parodiarlos mediante su inversión o simple modificación, cuestionar el código genérico en sí. Este cuestionamiento del código elegíaco va acompañado de la inclusión en el texto de elementos de la realidad contemporánea, en registro hiperbólico: los comportamientos sexuales escandalosos y la actividad de los *heredipetae*. De modo que el montaje paródico de este episodio funciona en dos niveles: revierte sobre la elegía y sobre la 'realidad' que ese género ha descifrado y codificado a su vez. Y los personajes elegíacos, despojados de sus valencias tradicionales, y lejos de toda idealización, recuperan carnadura humana.

Con respecto a la parodia de la poesía épica, se reiteran las conclusiones anteriormente manifestadas: el autor desarrolla la isotopía Encolpio/Ulises aproximando los personajes del *Sat.* a los de la *Odisea* (Encolpio/Polieno y Circe a Ulises y Circe –Canto 10- y Circe a las Sirenas -Canto 12-); también los acerca a los de la *Ilíada* (Encolpio y Circe a Zeus y Hera –Canto 14-); y cuanto más aproxima el autor a sus personajes a los del *epos*, tanto más los aleja después, de modo que se acentúe el contraste entre ellos y la comicidad consecuente. En el cap. 132, para describir el intento fallido de autocastración por parte de Encolpio, se incluyen versos sotadeos, que invierten la estructura métrica del

²⁴⁹ Conte (1996: 137).

hexámetro y el contenido propio del *epos*: aquí Petronio transforma versos de la *Eneida*, especialmente del Canto 6. En seguida, para describir la retracción de su pene, Encolpio recita una especie de centón de versos virgilianos, compuesto por citas de versos de la *Eneida* y de las *Bucólicas*. Otros ecos de Virgilio se agrupan en los caps. 133 y 139 y son utilizados para reforzar la isotopía Encolpio/Eneas y la persecución que ambos sufren a causa de la ira de los dioses. En el caso particular de la *Pharsalia*, la inclusión como hipotexto de un pasaje del canto 6: la descripción de los poderes de las magas de Tesalia, podría deberse al deseo de Petronio de subrayar la presencia de este cliché en un género como el *epos*, al que le era originariamente ajeno; así realza la existencia de clichés compartidos –en tanto canonizados– por diversos géneros literarios.

También es parodiado el episodio de Filemón y Baucis del Canto 8 de las *Metamorfosis* de Ovidio, que a su vez constituye la degradación de un *topos* de la épica: la recepción de un huésped. Petronio desmitifica y destruye el mundo idealizado de los dos ancianos ‘carnavalizando’ sus elementos.

De las novelas eróticas griegas toma la descripción de la heroína, que parodia, y el *topos* de la muerte aparente.

Sin duda Petronio ha empleado también para la construcción de este episodio elementos de obras no pertenecientes a la ‘alta literatura’; en este caso no los ha parodiado, sino que los ha incorporado desarrollando sus temas o imitando rasgos de estilo. En la tradición satírica, y concretamente en Horacio (*Sat.* 2.5) ha encontrado el tema de los *heredipetae*, central en este episodio, y lo ha desarrollado en los caps. 140 y 141. Tanto el *Moretum* de la *Appendix Vergiliana* como los *Carmina Priapea* pueden haber contribuido con algunos detalles realistas del episodio y cierto desenfado.

En el cap. 135 se produce un caso paradójal de ambivalencia, característica de este episodio: se yuxtaponen dos descripciones del interior de la *cella* de Enotea, una realista, o hiperrealista, la otra, idealizada y de gran complejidad formal, saturada de tics estilísticos propios del neocalimaquismo imperante en el principado de Nerón. Así presenta Petronio dos tipos de escritura, la que él propone y la anterior, que idealiza la realidad de acuerdo con los cánones literarios en vigencia. De modo que en la segunda descripción indicada, un

mimotexto, tematiza la crítica a la literatura contemporánea, igual que en el mimotexto del cap. 134 sobre el poder de las magas.

En todas las operaciones intertextuales que acomete Petronio en este episodio, la nota constante es la oposición entre la realidad sórdida que apresa en su novela y la realidad idealizada que surge de los textos canonizados que imita o parodia.

CAPITULO 7

CONCLUSIONES GENERALES:

UNA ESTÉTICA DE LA AMBIGÜEDAD

1. LA AMBIGÜEDAD DISCURSIVA EN EL SATYRICON

La ambigüedad es un fenómeno que se expande paulatina y progresivamente en el *Satyricon* hasta llegar a su máxima expresión en el episodio de Crotona.

En la **primera sección** (caps. 1-26.6), donde se presenta más claramente la complejidad de la narración petroniana, la ambigüedad radica en las formas narrativas elegidas: las acciones especulares, las situaciones contrarias a la verosimilitud y los efectos de iteración contribuyen a la ambivalencia.

La primera unidad narrativa (caps. 1 a 5) desarrolla un tema que es un cliché tratado en diversas obras de los siglos I a. C. y I d. C, como las pertenecientes al género satírico: la crítica a las escuelas de retórica y a la educación en general. Al narrativizar un *topos* de la sátira, Petronio parece imitar este género literario sólo para cuestionarlo: destaca la facilidad y la probable hipocresía de la crítica de costumbres y del encuadre moral propios de ese género. Tematiza así su crítica a la literatura contemporánea y pone en primer plano la ambivalencia: la narración se acerca mucho al género satírico pero se ha desdibujado su modelo genérico.

En la segunda unidad (caps. 6-11) la narración cambia completamente en tanto deja de lado la sátira. Es probable que Petronio, en el pequeño drama de celos que se desarrolla desde 9.2 a 11, haya parodiado las novelas eróticas griegas, en las que personajes lascivos intentan separar a la pareja de enamorados seduciendo a uno o a otra, y haya incorporado escenas y situaciones farsescas. La ambivalencia impregna el tejido narrativo a medida que se acude a hechos opuestos a la verosimilitud: a) Las acciones coincidentes y paralelas, suerte de escenas-espejo, que constituyen un elemento de la técnica narrativa de Petronio y que aparecen en el *Sat.* de manera cercana, como aquí, o a la distancia¹; los movimientos simétricos narrados en 6-8 'des-realizan' la narración —en el sentido de que dejan muchos puntos oscuros e inexplicables—, a lo que contribuye también el estado fragmentario del texto. b) Marcas textuales que suspenden el significado de la narración, y de alguna manera también la 'des-realizan', llevándola al plano de la ambigüedad.: *inhorrescere se finxit Ascyrtos...* (9.7); *itaque ex turpissima lite in risum diffusi pacatius ad reliqua secessimus* (10.3).

Petronio yuxtapone a la primera unidad, de carácter verosímil y realista, otra impregnada de irrealidad.

En la tercera unidad (caps. 12-15) aparece un giro rotundo. El relato en torno de la *tunicula* y el *pallium*, dos objetos simbólicos que representan la divergencia entre el ser y el parecer, le debe mucho a la comedia *palliata* (*duplex*) y al mimo, cuyos elementos centrales Petronio narrativiza. Aparecen de nuevo, en oposición a la verosimilitud, las coincidencias, que aquí son excesivas y contribuyen a la 'des-realización'. Acciones paralelas originan paradójicamente situaciones asimétricas: los protagonistas recuperan la *tunicula* que esconde un tesoro, mientras que sus oponentes dejan en depósito el *pallium*, que seguramente no recuperarán.

Este resultado contrasta con lo que se presenta en la segunda unidad de esta sección, en la que acciones simétricas concluían en un desenlace semejante para los personajes. Petronio yuxtapone dos relatos contruidos sobre la base de situaciones especulares y simétricas que conducen a desenlaces contrapuestos.

La cuarta unidad narrativa (16-26.6) es de carácter realista, ya que procura la verosimilitud de las acciones; su rasgo central es la teatralidad. La ambivalencia de esta unidad radica en el hecho de que lo que está planteado como una ceremonia religiosa de expiación se transforma en una especie de orgía sexual dirigida por Cuartila, un personaje femenino signado también por la ambigüedad: se expresa como una sacerdotisa, pero actúa como una mujer madura en busca de compañía sexual y como una *lena* cuando organiza las *mimicae nuptiae* de Gitón y Paniquis, "mise en abîme" del episodio entero. En ellas también tiene cabida la especularidad, pues cada una de las acciones vinculadas con la ceremonia evocan, a través de un espejo deformante, el ritual oficial del matrimonio romano.

Cabe observar que simultáneamente Petronio logra presentar y afianzar algunos conceptos básicos que constituyen la esencia de su novela: la polaridad entre apariencia y realidad; la concepción del mundo externo y del interno como un laberinto, lo que implica la reiteración de acciones y sentimientos y el regreso al punto de partida; entre los *scholastici*, confusión entre vida y literatura; la ecuación comida = sexo; el sexo como *performance* teatral.

¹ Jones (1991: 109, *adn.* 13). Sobre la verosimilitud y la irrealidad ("unreality") en el *Sat.* v. *ibid.*: 106-118 y Conte (1996: 174-194).

En la **segunda sección** de la novela (caps. 26.7-78) Petronio reelabora la literatura simposíaca griega y la sátira latina (Lucilio, Varrón, Horacio), pero el producto es muy diferente, ya que combina dos temas que solían aparecer separados: las comidas (*δείπνα*) y la conversación de los invitados (*συμπόσια*), y desarrolla de nuevo un motivo propio de la tradición satírica latina sin recurrir a convenciones habituales en ese género —el empleo de la censura y de las reflexiones morales explícitas—. Sólo en este episodio la perspectiva del narrador está centrada en la ironía; sus afirmaciones evolucionan desde la más ingenua —y falsa— admiración por lo que ve y oye en la cena hasta una molestia y disgusto crecientes ante la situación que vive; de este modo el narrador, que juega con la ambivalencia, guía a los lectores hacia la condena más absoluta.

Trimalción no es sólo un ‘nuevo rico’ burlado por sus invitados, como Nasidieno, sino un personaje que, a partir de su sentimiento de inferioridad con respecto a los *scholastici*, intenta hacer ostentación de su superioridad cultural. Él mismo instala la ambigüedad en el texto mediante la apariencia engañosa de los platos de comida, los juegos de palabras, los ‘juegos mitológicos’, sus múltiples exhibiciones culturales: en la organización y explicación de cada parte del menú Trimalción se presenta como el único que puede discernir entre apariencia y realidad y que es capaz de adulterar esta última (ej.: cap. 40: la presentación del *aper pilleatus*); mediante los juegos de palabras relativiza las posibilidades de significación del lenguaje, muestra su ambivalencia, transgrede sus normas e ingresa en el ámbito del sinsentido; mediante los ‘juegos mitológicos’ cuestiona la canonización de determinadas historias como asunto de la literatura y se burla del apego de ésta a la reescritura permanente de los mitos. El *auctor absconditus* aprovecha también la figura grotesca del viejo liberto para dirigir una serie de ataques a la sociedad que genera personajes como los *scholastici*, representantes emblemáticos de las capas intelectuales —o pseudointelectuales—, y para cuestionar los resultados de la educación impartida.

A mi juicio, la actividad intertextual, incipiente y colateral en este episodio, no contribuye por su índole a asentar la ambigüedad, salvo en el caso de la parodia y las citas de la *Eneida*. En la parte final hay ecos textuales del Canto 6 de la *Eneida*, hipotexto parodiado en el momento en que se consolida la imagen de la casa de Trimalción como un laberinto, y también aparecen, dispersas, varias citas de esa obra; el acercamiento al *epos* tiene como función marcar la diferencia entre ese mundo y el de la novela, lograr comicidad a partir de la captación de esa distancia y configurar a los protagonistas como anti-héroes. El texto central

que Petronio invierte paródicamente y degrada es el *Symposion* de Platón; quizá la idea central de la *Cena*, la equivalencia de sexo, comida y dinero, haya sido desarrollada como la antítesis de este diálogo platónico. También parodia otro texto filosófico, una de las *Epistulae* de Séneca sobre la conveniencia del buen trato hacia los esclavos, tema que banaliza al excluir de él su base ontológica y ética.

Cabe destacar que, como contrapartida de la ambigüedad, el efecto de verosimilitud en la *Cena* se logra no sólo mediante una pulcra descripción de objetos y una narración de hechos aparentemente objetiva, sino también porque el tiempo de la historia parece coincidir con el tiempo de la enunciación: es un relato isócrono, compuesto en general por 'escenas' que incluyen algunas 'pausas'² descriptivas, a diferencia de lo que ocurre en el resto de la obra. Además, es el único espacio narrativo de la novela en el que se registran varios cambios en la focalización –pasajes a la perspectiva omnisciente- y se concretan numerosas 'intrusiones' del narrador, fenómeno que destaca la figura de Encolpio en un espacio en el que es más bien espectador que protagonista y marca la divergencia entre el tiempo de lo narrado y el de la enunciación.

Otras características significativas de este episodio mediante las cuales Petronio propone, a mi juicio, una renovación de la literatura, son las siguientes: a) recurre a una serie de elementos de su realidad contemporánea - no sometidos a idealización alguna- para configurar a Trimalción, a quien otorga bastantes rasgos de Nerón, alguno de Claudio y otros de Mecenas y de varios personajes coetáneos; b) asigna a Trimalción y a los otros libertos diversos rasgos descriptivos pertenecientes a los personajes de los *Caracteres* de Teofrasto; c) para imitar el *sermo vulgaris* de los libertos emplea una serie de refranes o expresiones remanidas que aparecen atestiguados en obras no pertenecientes a los géneros 'altos'. Esta inclusión del *sermo vulgaris* constituye un intento de darle entidad literaria y una forma de posibilitar el diálogo de éste con los otros 'dialectos' genéricos que aparecen en el *Sat.*; así se relativiza la cosmovisión que cada uno de ellos comporta y se inserta el plurilingüismo en el texto. A esto contribuye la inclusión de pequeños poemas, diversos cuentos (relatos orales), carteles, una especie de periódico de las posesiones de Trimalción (cap. 53), *apophoreta*, inscripciones.

² Genette (1989: 155.160, 163-166).

La **tercera sección** de la novela (caps. 79-99) presenta una peculiaridad: Petronio se apropia de situaciones y recursos pertenecientes a la tradición farsesca de la comedia y al mimo y los narrativiza, transformando su modo de representación, en la primera y la última de sus unidades componentes.

En esta sección, si bien persisten algunas acciones especulares y ciertos elementos de inverosimilitud, es la actividad intertextual la que pone en funcionamiento la ambigüedad. En primer lugar, se desarrollan dos isotopías: Encolpio/Eneas (*ἐκφρασις* de las puertas del templo de Juno en el Canto 1, *furor* del héroe en el Canto 2) y Encolpio/Aquiles (dolor ante la pérdida de Briseida en el Canto 1 de la *Ilíada*). El contacto con ambos textos épicos, esencial para la caracterización de Encolpio como anti-héroe, logra los resultados anteriormente indicados.

Con el mismo objetivo se registran relaciones de tipo hipertextual con otros textos pertenecientes a los géneros literarios 'altos': la tragedia (*Phoenissae* de Séneca), la historiografía (Tito Livio), y alusiones explícitas al episodio del Cíclope en el Canto 9 de la *Odisea* (la *πολυτροπία* de Ulises se enfrenta con la capacidad de seducción de Gitón). A la vez cabe insistir en que Petronio desvaloriza el criterio de excelencia plástica imperante en su época: el realismo mimético (*ἐκφρασις* del cap. 81 y el poema sobre la caída de Troya).

El autor incluye además un *topos* que proviene de la 'alta' literatura: el suicidio por amor (Fedra en *Hipólito* de Eurípides, Niso en *Eneida*, 9). Este aparece en la novela griega degradado –porque el intento de suicidio, realizado para preservar la lealtad amorosa o como solución para la muerte de la persona querida, no tiene éxito-, y se utiliza como cliché. En el *Sat.*, la reiteración de las tentativas frustradas de suicidio –algunas verdaderos, otras, falsas– (cap. 80 –Gitón-, cap. 94 –Encolpio y Gitón-, cap. 108 –Gitón-) y el hecho de que en la mayoría de ellas se recurra a una navaja sin filo, redundan en la ridiculización del *topos* mismo y en la demostración de su empleo como recurso melodramático y artificioso. Quizá pueda haber aquí una mirada burlona hacia el discurso de los estoicos, en el que es un tema central la disponibilidad del sabio para la muerte.

Petronio configura el personaje de Eumolpo de una manera ambigua. Por una parte, incorpora a su discurso tanto algunos motivos propios de la sátira romana como su actitud censora. Así no sólo cuestiona ese género en tanto la conducta de Eumolpo desmiente paso a paso lo que dice (por ej., el cuento del efebo de Pérgamo, en el que se parodia mediante

inversión el *Symposion* platónico), sino que también tematiza su crítica a la literatura contemporánea en la medida en que repite clichés, como, por ej., la declinación moral de la sociedad, la crítica de comidas exóticas, el ideal de pobreza y frugalidad. Por otra parte, el discurso de Eumolpo revela algunas coincidencias con pasajes de obras filosóficas de Séneca, y a la vez su conducta airada y su ofuscación constituyen rasgos opuestos a la prédica senequiana inserta en el *De Ira* y en las *Epistulae*: podría considerarse a Eumolpo como un personaje creado en parte para ridiculizar la figura de Séneca, especialmente en lo que atañe a su duplicidad.

Hay que tener en cuenta que este episodio replantea lo acaecido en los caps. 9-11 en lo que concierne a las relaciones amorosas de carácter triangular; hay rasgos especulares entre ambas secuencias: las acciones y los resultados son coincidentes, con lo que se logra un efecto de iteración y expansión. Se presenta un mundo cerrado, de carácter laberíntico, en el que siempre se regresa a una situación semejante a aquella de la que se huye. Precisamente en vinculación con ese tipo de relaciones eróticas, aparecen huellas textuales de la poesía amorosa latina y un motivo propio de la elegía, el del *exclusus amator* (caps. 81 y 95). Petronio destaca la existencia de una fraseología y una cosmovisión estandarizadas para la expresión de ese sentimiento y las cuestiona en tanto la emplean indiscriminadamente los tres integrantes del primer triángulo amoroso haciendo referencia a situaciones y sentimientos diferentes de los que las habían originado.

La **cuarta sección** de la novela (caps. 100-117) posee un montaje intertextual profuso, que abarca casi todos los géneros y subgéneros literarios existentes. El resultado de esta actividad intertextual es una peculiar ambigüedad discursiva: por momentos el texto presenta una yuxtaposición de estilos que lo acerca a la incongruencia y a la confusión caótica. No obstante, creemos haber demostrado que el género que constituye el cañamazo de esta sección es la épica, ya que todas sus secuencias narrativas están vinculadas o con la *Odisea* o con la *Eneida*.

Hasta el cap. 110 inclusive, los hipotextos de base son el episodio del Cíclope del Canto 9 de la *Odisea* y las novelas eróticas griegas; en su transcurso se yuxtaponen personajes, acciones y motivos típicos de ambos géneros (*'hic est Cyclops et archipirata'* – dice Eumolpo en 101.5). Desde el cap. 111 se desarrolla la isotopía Encolpio/Eneas mediante algunas citas del Canto 4 y la parodia de pasajes del Canto 1 de la *Eneida*. Petronio degrada

personajes y acciones provenientes de la épica -algunos de los cuales ya habían sufrido el mismo proceso en el *Cíclope* de Eurípides- y destaca el carácter estereotipado y artificioso de una serie de motivos originados en los géneros 'altos', que ya habían transitado a las comedias nuevas y *palliatae*, a las novelas griegas y a las *declamationes* de las escuelas de retórica: sueños premonitorios, anagnórisis, viaje en barco, descripción de una tormenta, del naufragio subsiguiente y de la llegada a tierra firme, escenas de combate, muertes o heridas falsas. Petronio cuestiona esos clichés escamoteando sus referentes habituales y sustituyéndolos por otros o marcando el empleo mecánico de algunos de ellos para impulsar la acción. El desarrollo de estos motivos en el *Sat.* tiene carácter metaliterario: implica una reflexión sobre las formas tradicionales de la narración.

En el *planctus* de Encolpio ante el cadáver de Licas -conjunción de *topoi* que compiten en banalidad-, imita el estilo y el tema de diversas *Epistulae* y obras filosóficas de Séneca; este mimotexto se transforma en una caricatura en la medida en que el autor suprime la base filosófica del discurso senequiano y su carácter consolatorio e incorpora varias "pointes" irónicas. Así tematiza de nuevo su crítica a la literatura de su tiempo.

En el cuento de la matrona de Éfeso, *mise en abîme* del episodio entero, aparecen varios códigos genéricos y diversas técnicas intertextuales: estilizaciones de la épica, la tragedia y la historiografía para configurar el dolor de la viuda; una reelaboración del motivo del suicidio por amor, propio de la novela griega; el empleo de lexemas pertenecientes al vocabulario militar por el narrador tras la aparición del soldado; estilizaciones del discurso de la consolación (Séneca: *Epistulae* y *Consolationes*) en boca del *miles*; y, por fin, citas de la *Eneida* de parte de la *ancilla*, que constituyen un punto de inflexión en el relato, a partir del cual cesa la actividad intertextual. Esas citas culminan la configuración épico-trágica de la *matrona*, pero, a la vez, al poner en contacto el relato del *epos* y el de la *fabula Milesia*, marcan la divergencia entre ambos- una nueva remisión a la contraposición apariencia/realidad-, y dan lugar a la deconstrucción de la escala axiológica implícita en el primero. Petronio ha invertido el código épico y el motivo literario del amor desgraciado y prohibido.

Por una parte, el autor diseña el relato de tal modo que lo aproxima regularmente a los textos-modelo de la épica grecorromana, pero todos los valores propios del mundo heroico han sido sustituidos por sus opuestos: es la pulsión sexual y no la ambición heroica o el afán de saber lo que mueve a los personajes petronianos; e inclusive la intervención de los dioses y

la autodeterminación del héroe han sido reemplazadas por el azar como elemento motor de la acción. Petronio no sólo presenta la sustitución del código axiológico de la épica, sino que también problematiza su forma de narrar, su sistema narrativo³: construye un mundo antiépico en el que todos sus componentes remiten a la épica y la desmienten. En el episodio anterior Encolpio se había excluido del mundo épico (cap. 82); ahora es ese mismo mundo el que se ha quebrado: Petronio presenta una ‘carnavalización’ –en el sentido bajtiniano- de sus elementos.

El empleo en esta sección de diversos hipotextos pertenecientes a otros géneros presenta características semejantes a las enunciadas con respecto a la épica: la falta de adecuación entre el hipotexto imitado o parodiado y el co-texto no sólo produce un efecto de gran comicidad, sino que también destaca la calidad artificiosa de aquellos, que aparecen ridiculizados. Conviene recordar que esa inadecuación se produce también cuando un personaje de baja condición social (la *ancilla* en el cap. 111, el *vilicus* en el cap. 116) emplea un tipo de discurso propio de las clases cultivadas.

Esta suma de desajustes produce en el lector un desasosiego que, a mi juicio, se resuelve en un distanciamiento y en una constante relativización de los discursos parodiados o imitados y de los géneros a los que éstos pertenecen. Constituye, pues, otra forma de mostrar su rechazo de las formas literarias vigentes.

La **quinta sección** de la novela (caps. 126-141), la que presenta mayor actividad intertextual, está organizada en torno de la elegía latina, cuyo código genérico Petronio parodia mediante el procedimiento de inversión. Si bien el episodio parece ideado a partir de un desarrollo de una sátira de Horacio (S. 2.5), que versa sobre los consejos de Tiresias a Ulises para hacer fortuna, el autor le incorpora todos los motivos propios de la elegía: desde el envío de cartas y las *rixae* entre los amantes, hasta el *exclusus amator*, la *ancilla* como tercera en amores y la desesperación, la soledad y la denigración del enamorado. También aparecen algunos clichés de la novela griega, como la descripción de la amada y la del *locus amoenus*. Y, como es habitual, se despliegan en algunos puntos ecos textuales del *epos* –en este caso, de la *Odisea* y del Canto 14 de la *Iliada*- con los resultados ya señalados. Tan profusa actividad intertextual da lugar a la ambivalencia.

³ Bal (1995: 11).

En este 'mundo al revés' que es Crotona los hipotextos elegíacos han sido invertidos, banalizados o sólo modificados mediante diversos procedimientos. Además, Petronio ha amalgamado esta materia propiamente literaria con situaciones de la realidad contemporánea. El resultado es que Circe y Polieno son las contra-figuras de los protagonistas de la elegía, sus dobles paródicos: Petronio no sólo ha despojado a ambos personajes de sus valencias específicas, sino que los ha transformado en sus opuestos. En efecto, la amada de la elegía, con su desprecio y sus desplantes, se ha convertido en una mujer excesivamente disponible para el varón y es agresiva cuando no consigue sus objetivos eróticos. El enamorado de la elegía, que sufre y se lamenta porque no puede acceder a su amada, se ha transformado en un hombre de apariencia feminoide, con rasgos y modalidades de conducta propios de la *domina* (cap. 126), que padece por su impotencia. El sentimiento amoroso, tema central de la elegía, está ausente, pero es constante el empleo del léxico que le corresponde a ese género.

En el cap. 132 la ambigüedad discursiva llega a su máxima expresión. Primero, cuando Encolpio se refiere a su intento de autocastración, emplea hipotextos de la *Eneida* y de la poesía amorosa; luego, cuando se refiere a la retracción de su pene, utiliza, empleando la técnica del centón, citas virgilianas del Canto 6 de la *Eneida*, que combina con otras de las *Églogas* y del Canto 9 de la misma obra. En ambos casos hay un profundo hiato entre el enunciado y su referente: Encolpio utiliza total o parcialmente elementos de obras literarias célebres para indicar acciones de su vida privada. Después aparecen cuatro disticos elegíacos que son una declaración metaliteraria, acerca de la cual la crítica petroniana ha discutido ampliamente. Consideramos, a partir de las incongruencias surgidas tanto en su análisis como en su relación con el co.-texto, que es aconsejable una lectura irónica de este manifiesto, que, prácticamente, se niega a sí mismo.

En la segunda unidad narrativa Petronio continúa empleando procedimientos paródicos, en este caso, del episodio de Filemón y Baucis del Canto 8 de las *Metamorphoses* de Ovidio, quien había seguido de cerca en su narración el poema *Hécale* de Calímaco. En los tres casos se trata de la reelaboración de un tópico de la épica: la recepción de un huésped. Ya en *Hécale* y en *Metamorphoses* hay una cierta degradación con respecto a la *Ilíada* y a la *Odisea*, dada la extrema pobreza de los tres ancianos. Petronio, que reformula este *topos* como ficción, avanza un paso más en la degradación configurando a Enotea como un personaje que une a la pobreza la falta de escrúpulos, el doble discurso y la corrupción. Pero Enotea es también una reelaboración de un personaje característico de la elegía: la maga,

capaz de modificar mediante sus poderes sobrenaturales la actitud de la amada hacia el enamorado o de funcionar como alcahueta. En su trayectoria poética este personaje ha ido degradándose y perdiendo sus valencias específicas; en Ovidio (*Amores*) conserva únicamente su capacidad de persuasión; en el *Sat.* ni siquiera retiene esa habilidad retórica. Sin embargo, en el cap. 134 el autor construye un mimotexto sobre las capacidades especiales de las magas, en el que incorpora elementos tradicionales de su caracterización, tomados de Ovidio y de Lucano: por una parte, resalta la existencia de clichés compartidos –en tanto canonizados– por diversos géneros literarios; por otra, pese a la degradación que le imprime a Enotea, el autor la califica como *sacerdos*, con lo cual se produce de nuevo un desajuste entre significante y significado, disparidad que da la medida de la ambivalencia desplegada en esta secuencia. En efecto, se quiebra la coherencia léxica en la medida en que se emplean palabras del ámbito religioso, que en seguida se escamotea, y se pasa sin transición al de la magia o hechicería y/o al de la vida cotidiana. Es probable que este fenómeno de ‘reversión del lenguaje’, que proviene de un efecto de disparidad entre la palabra empleada y la realidad aludida, constituya la vía elegida por el autor para poner de relieve la degradación de la realidad contemporánea con respecto al pasado.

Otro fenómeno de ambigüedad, que tiende a ‘des-realizar’ la narración, se produce en el cap. 135. Luego de diversas notas descriptivas de la *cella* de Enotea, que la muestran miserable y muy deteriorada, aparece un poema referido a esa misma *cella*, de estilo manierista, en el que abundan rasgos de idealización; se trata de una versión más de un cliché remanido: el elogio de la vida campesina, en detrimento de la vida urbana. Un solo referente engendra, pues, dos descripciones contradictorias: una en prosa, realista; otra en verso, idealizada, producto de una larga tradición literaria y saturada de los tics estilísticos propios del neocalimaquismo imperante en la época de Nerón. Además de la posición de Petronio ante la literatura que ambos textos dejan entrever, cabe insistir en la sensación de irrealidad que provoca en el lector la contigüidad de ambas descripciones.

capaz de modificar mediante sus poderes sobrenaturales la actitud de la amada hacia el enamorado o de funcionar como alcahueta. En su trayectoria poética este personaje ha ido degradándose y perdiendo sus valencias específicas; en Ovidio (*Amores*) conserva únicamente su capacidad de persuasión; en el *Sat.* ni siquiera retiene esa habilidad retórica. Sin embargo, en el cap.134 el autor construye un mimotexto sobre las capacidades especiales de las magas, en el que incorpora elementos tradicionales de su caracterización, tomados de Ovidio y de Lucano: por una parte, resalta la existencia de clichés compartidos –en tanto canonizados- por diversos géneros literarios; por otra, pese a la degradación que le imprime a Enotea, el autor la califica como *sacerdos*, con lo cual se produce de nuevo un desajuste entre significante y significado, disparidad que da la medida de la ambivalencia desplegada en esta secuencia. En efecto, se quiebra la coherencia léxica en la medida en que se emplean palabras del ámbito religioso, que en seguida se escamotea, y se pasa sin transición al de la magia o hechicería y/o al de la vida cotidiana. Es probable que este fenómeno de ‘reversión del lenguaje’, que proviene de un efecto de disparidad entre la palabra empleada y la realidad aludida, constituya la vía elegida por el autor para poner de relieve la degradación de la realidad contemporánea con respecto al pasado.

Otro fenómeno de ambigüedad, que tiende a ‘des-realizar’ la narración, se produce en el cap. 135. Luego de diversas notas descriptivas de la *cella* de Enotea, que la muestran miserable y muy deteriorada, aparece un poema referido a esa misma *cella*, de estilo manierista, en el que abundan rasgos de idealización; se trata de una versión más de un cliché remanido: el elogio de la vida campesina, en detrimento de la vida urbana. Un solo referente engendra, pues, dos descripciones contradictorias: una en prosa, realista; otra en verso, idealizada, producto de una larga tradición literaria y saturada de los tics estilísticos propios del neocalimaquismo imperante en la época de Nerón. Además de la posición de Petronio ante la literatura que ambos textos dejan entrever, cabe insistir en la sensación de irrealidad que provoca en el lector la contigüidad de ambas descripciones.

2. DE LA AMBIGÜEDAD DISCURSIVA A LA INVALIDACIÓN DEL CANON LITERARIO

La ambigüedad progresiva del *Sat.* surge de la yuxtaposición, fusión y superposición de distintos discursos genéricos que Petronio pone en práctica, con lo cual invalida la separación tradicional entre los géneros y los diversos estilos que les corresponden⁴: su texto problematiza y cuestiona cada uno de los códigos a los que pertenecen la mayoría de los hipotextos empleados. Si bien el resultado de la actividad intertextual –en la que incluimos citas y alusiones– despierta en un primer momento la sorpresa y produce comicidad, después, el lector, ya distanciado del texto, capta el sentido de ese desajuste: el hipotexto, ridiculizado a partir de su transcontextualización, deja entrever su pertenencia a otro momento cultural y a otro sistema axiológico: así corroe Petronio los intertextos incluidos en el *Sat.*

Como hemos afirmado anteriormente, los géneros literarios que han suscitado en esta obra la mayor actividad intertextual son la épica (en la versión homérica y en la virgiliana), la elegía y la novela erótica griega, géneros extremadamente codificados. Esta característica confirmaría –con respecto al *Sat.*– la hipótesis enunciada por L. Jenny⁵ acerca de que los géneros sobrecodificados suscitan una reelaboración frecuente. La parodia de los hipotextos épicos permite al autor transitar con rapidez de un clímax a un anti-clímax y perfilar las características antiheroicas de los personajes mediante el desarrollo de una isotopía metafórica. La parodia de la elegía latina, género nacido como contra-modelo cultural y sometido a su vez en el *Sat.* a diferentes intervenciones que redundan en su inversión completa, permite al autor establecer un paralelismo entre dos modalidades antitéticas de las relaciones entre los sexos: una, correspondiente al pasado, basada en la idealización de la mujer y del sentimiento amoroso, y otra, la del presente, carente de idealización y de sentimiento. La parodia de la novela griega, monológica, y surgida también de la idealización de la relación amorosa, le permite al autor incluir una serie de acciones y personajes estereotipados de aquella, estableciendo las diferenciaciones pertinentes.

El procedimiento intertextual predilecto de Petronio es la parodia. Esta observación también confirmaría el planteo de L. Jenny acerca del empleo preferencial del discurso paródico en momentos de disociación cultural⁶, en la medida en que éste responde a una vocación crítica, lúdica y exploratoria. La época en que vivió Petronio⁷ fue, en efecto, un

⁴ Cf. Zeitlin (1971: 634-635).

⁵ (1976: 258-260).

⁶ (1976: 281).

⁷ Para el problema de la datación de la obra y la identificación del autor, v. Rose (1971).

período de crisis y desintegración cultural generalizada⁸ y a la vez de gran sofisticación, elemento necesario para la percepción de la actividad paródica por parte del lector. Éste, además de una memoria docta, debe poseer una triple competencia: lingüística, literaria e ideológica, que le permita decodificar los elementos intertextuales y construir un segundo significado. Y además, la aparición de la parodia, que funciona como catalizador de la evolución literaria, en un período determinado, implica que se trata de una época de quiebra, de cierre de un período y del comienzo de otro nuevo; como afirmaba Tynyanov, la parodia aparece en épocas de transición, cuando se ha producido un agotamiento de las formas literarias vigentes.

La profusa intertextualidad del *Sat.* y la aglomeración, a veces incongruente, de estilos, que da lugar en algunas ocasiones a una sensación de desorden, de caos⁹ y de discontinuidad narrativa, no sólo es índice del ingreso del plurilingüismo y del dialoguismo a la novela,¹⁰ sino que también propone un nuevo modo de lectura: el lector, perplejo por las disonancias reiteradas, que distraen su atención y lo distancian, debe volver sobre sus pasos y problematizar su propia forma de leer. La sensación de caos se agudiza por el estado mutilado del texto y por el ritmo entrecortado de la narración, las múltiples digresiones, los cuentos insertos, los bruscos cambios de fortuna, la súbita aparición y desaparición de personajes. Estos elementos imponen un desafío permanente al lector, especialmente al lector coetáneo de Petronio, ya que el pasado no le ofrecía un modelo de lectura adecuado para esta obra. Quizá se podría pensar, inclusive, que Petronio hubiera deseado frustrar las expectativas de los lectores, acostumbrados a las formas literarias canónicas y organizadas, alertarlos sobre el agotamiento de éstas y alentarlos hacia una nueva forma de escritura, y por lo tanto, de lectura.

No obstante, la articulación intertextual del *Sat.* tiene un contrapeso fuerte: el pacto referencial propio de la literatura autobiográfica, inclusive la ficcional, que genera en los lectores sensación de veracidad. La 'ilusión' autobiográfica se transforma en el medio más eficaz para anclar ese discurso en la realidad y lograr que el lector considere fidedignos los aspectos de la realidad representada.

El análisis del montaje intertextual del *Sat.* que hemos desarrollado nos permite afirmar que su objetivo central es la invalidación del canon literario de su época, puesto que:

⁸ Conte (1996: 116).

⁹ Zeitlin afirma: "In other words, stylistic disorder mirrors world disorder." (1971: 645)

a) rechaza la teoría estética clásica, que se caracteriza por la separación de géneros y estilos¹¹; b) degrada los géneros canonizados, en especial la épica y la tragedia, que son reformulados paródicamente; c) cuestiona casi todos los géneros existentes: la poesía amorosa, la elegía, la novela griega, la epistolografía, el texto filosófico, la sátira, la oratoria, la historiografía; d) incorpora a la literatura –narrativizándolos y sin cuestionamiento alguno– géneros considerados subliterarios como el mimo y la *fabula Milesia*; e) degrada los modelos y los personajes literarios mediante el despojo de sus valencias tradicionales; f) quiebra en varias ocasiones la norma del *decus*, la consonancia del estilo con la índole del personaje; g) destaca, mediante la imitación y tergiversación de los clichés literarios vigentes, el agotamiento de los géneros literarios y tematiza la crítica a la literatura contemporánea; h) practica en algunos campos semánticos una ‘reversión del lenguaje’, empleando ciertas palabras medulares de la civilización romana que probablemente se habrían vaciado de contenido, a otros referentes, de carácter inferior. De modo que Petronio, como Trimalción, hace un uso discrecional y transgresor tanto de la lengua como de la literatura/la mitología: ambos emplean tanto palabras como clichés de diversos géneros literarios/relatos mitológicos con el objeto de ponerlos en evidencia y cuestionarlos. Así se manifiesta una quiebra profunda, una crisis terminal en la cultura grecorromana.

Todo lo anterior implica tanto un rechazo de las formas literarias canonizadas, que evocan un mundo y una cosmovisión ya inexistentes, como un alejamiento del sistema de valores de esa sociedad que había construido un sistema jerarquizado de géneros literarios, cuya esencia se ha desnaturalizado. Y supone también la propuesta de una estética, de una nueva forma de escritura.

Mediante la ambigüedad, la ambivalencia, la ironía, la actividad paródica, la yuxtaposición de estilos y de géneros y la invalidación del canon literario, el *Satyricon* representaría la desintegración caótica de una cultura y clausuraría de este modo la literatura de la Antigüedad.

¹⁰ Bajtin (1991: 184).

¹¹ Zeitlin afirma: "...the *Satyricon* is a radically anti-classical work, which, by its subversion and rejection of classical aesthetic theory with its attendant expectations, sets out to project a radically anti-classical world-view." (1971: 634).

BIBLIOGRAFÍA

1. REPERTORIOS BIBLIOGRAFICOS

GASELEE, S. (1910), "The Bibliography of Petronius"; *Transactions of the Bibliographical Society* 10, 141-233.

HELM, R. (1956), "Nachaugusteische nichtchrisliche Dichter: Petronius"; *Lustrum* 1, 1-22.

MUTH, R. (1956), "Der Forschungsbericht: Petronius. 1. Bericht 1941-1955". *Anzeiger für Altertumswissenschaft* IX, Heft 1, 1-22.

SANDY, G. (1974), "Recent Scholarship on Prose Fiction of Classical Antiquity since 1957"; *CW* 67, 321-359.

SCHMELING, G.L. (1969), "Petronian Scholarship since 1957"; *CW* 62, 157-164 y 352-353.

----- -STUCKEY, J.H.: *A Bibliography of Petronius*. Leiden, Brill, 1977 [*Mnemosyne*, Suppl. 39].

SCHNUR, H.C. (1957), "Recent Petronian Scholarship (1940-1956)"; *CW* 50, 133-136 y 141-143.

SMITH, M. S. (1985): "A Bibliography of Petronius (1945-1982)"; *ANRW* II. 32. 3, 1624-1665.

Boletines anuales de la Petronian Society Newsletter (*PSN*)..

2. EDICIONES DEL *SATYRICON*

GASELEE, St., *A Colotype reproduction of Cod. Paris. 7989*. Cambridge, University Press, 1915.

PETRONII *Satirae*. Recensuit F.Bücheler. Exemplar ex editione anni MDCCCLXII anastatice iteratum. Adiectae sunt Varronis et Senecae saturae similesque reliquiae ex editione sexta anni MDCCCXXII A Guilelmo Heraeo cvrata repetita et supplementa; Berolini apud Weimannos, MCMLVIII.

PÉTRONE, *Le Satiricon*. Texte établi et traduit par A.Ernout. Paris, Les Belles Lettres, 1958, 4ème édition.

PETRONII ARBITRI *Satyricon* cum apparatu critico edidit K.Müller, München, Heimeran, 1961.

PETRONI ARBITRI *Cena Trimalchionis*; edited by M.Smith. Oxford, at the Clarendon Press, 1975.

PETRONIO ARBITRO, *Satiricón*. Texto revisado por M.C. Díaz y Díaz. Barcelona, Alma Mater, 1968.

PETRONIO ARBITRO, T. *Satyricon*. Introduzione, testo critico, commento di C. Pellegrino. Vol I. I capitoli della retorica. Roma, 1986, Edizioni dell'Ateneo.

PETRONIUS, *Satyrica*. Schelmenszenen. Lateinisch-deutsch von K. Müller und W. Ehlers, mit einem Nachwort von N. Holzberg. München-Zürich, Artemis V, 4. Auflage. 1995 [1983].

PETRONIUS, *Satyricon Reliquiae*. Ed. K. Müller. Stvtgardiae et Lipsiae in aedibus Teubneri, 1995.

SEDGWICK, W.B.: *The "Cena Trimalchionis" of Petronius together with Seneca's "Apocolocyntosis" and a selection of Pompeian inscriptions*; edited by W.B.Sedgwick. Oxford, 1950.

3. COMENTARIOS SOBRE EL SATYRICON

PARATORE, E., *Il 'Satyricon' di Petronio*. Parte prima: Introduzione. Parte seconda: Commento. Firenze, Le Monnier, 1933. 2 t.

PERROCHAT, P., *Le festin de Trimalcion. Commentaire exégetique et critique*. Paris, Presse Universitaires de France, 1952².

PETRONIO, *Satiricón*. Traducción, notas y prólogo de Eduardo J. Prieto. Bs. As., EUDEBA, 2002.

PETRONIO ARBITRO, *I racconti del "Satyricon"*; a cura di P.Fedeli e R. Dimundo. Roma, Salerno ed., 1988.

PETRONIUS, *The Satyricon*. A new translation by P.G.Walsh, with Introduction and Notes. Oxford-New York, Oxford University Press, 1997.

4. EDICIONES, TRADUCCIONES Y COMENTARIOS DE OTROS AUTORES CITADOS

ACHILLE TATIUS D'ALEXANDRIE, *Le roman de Leucippé et Clitophon*. Texte établi et traduit par J.-Ph. Garnaud. Paris, Les Belles Lettres, 1991.

L. AFRANIUS, *Divortium en Comitorum Romanorum Fragmenta*. Ed. Ribbeck, Otto. Lipsiae, Teubner, 1898.

Appendix Vergiliana sive carminora Minora Vergilio adtributa. Ed. R. Ellis. Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1944.

ARISTOPHANE. *Comédies*. T. II. *Les Guêpes. La Paix*. Texte établi par V. Coulon. Paris, Les Belles Lettres, 1924.

C. IVLI CAESARIS *Commentariorum Libri VII de bello Gallico*. Recensuit R. Du Pontet. Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1959.

CALLIMAQUE, *Epigrammes. Hymnes*. Texte établi et traduit par E. Cahen. Paris, Belles Lettres, 1948.

C. VALERII CATULLI *Carmina*. Recognovit breuique adnotatione critica instruxit R.A. Mynors. Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1967.

CHARITON, *Le roman de Chaireas et Callirhoé*. Texte établi et traduit par G. Molinié. Paris, Les Belles Lettres, 1979.

M. TULLI CICERONIS *Orationes*. Recognovit breuique adnotatione critica instruxit A.C. Clark. Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, T. II., 1960.

----- *Des termes extrêmes des biens et des maux*. Texte établi et traduit par Jules Martha. Tome I: Livres I-II; tome II: livres III- V. Paris, Les Belles Lettres, 1955.

----- *Tusculanes*. Texte établi par G. Fohlen et traduit par J. Humbert. Paris, Les Belles Lettres, 1960.

----- *Pro M. Caelio Oratio*. Edited by R. G. Austin. 3rd ed. Oxford, at the Clarendon Press, 1960.

Collectanea Alexandrina; reliquiae minores poetarum Graecorum aetatis Ptolemaicae, 323-146 a. C., epicorum, elegiacorum, lyricorum, ethicorum. Ed. I. U. Powell. Oxonii, Typographeo Clarendoniano, 1925.

Corpus Fabularum Aesopicarum. Ed. A. Hausrath. Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1957. T. 1, fasc. 1 y 2.

DIOGENES LAERTIUS, *Lives of Eminent Philosophers*. Ed. R. D. Hycks. 2 vols. London-New York, Heinemann-Putnam's Sons, 1925.

EPICURUS, *The Extant Remains*, with short critical apparatus, translation and notes by Cyril Bayley. Oxford, Clarendon Press, 1926.

EURIPIDE, *Oeuvres*. Tome I: *Le Cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides*. Texte établi et traduit par L. Méridier. Paris, Les Belles Lettres, 1947.

HELIODORE (1960), *Les Éthiopiennes (Théagène et Chariclée)*. Texte établi et traduit par R. M. Rattenbury. 2^{ème} édition. Paris, Les Belles Lettres.

HERONDAS, *Mimes*. Texte établi par J. Arbuthnot Nairn et traduit par L. Laloy. Paris, Les Belles Lettres, 1928.

HOMERI *Opera*. Tomus I-IV. Recognouerunt breuique adnotatione critica instruxerunt D.B. Monro et Th.W.Allen. Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1966-1969.

Q. HORATI FLACCI *Opera*. Tertium recognovit Fr. Klingner. Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1959.

LONGUS, *Daphnis et Chloe*. Texte établi et traduit par Georges Dalmeyda. Paris, Les Belles Lettres, 1960.

T. LIVI *Ab urbe condita*. Tomus I, Libri I-V. Recognovit et adnotatione critica instruxit R.M. Ogilvie. Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1987.

LUCAIN, *La Guerre Civile (La Pharsale)*. Texte établie et traduit par A. Bourgery (Livres I-VII) et par M. Ponchont (Livres VIII-X). Paris, Les Belles Lettres, 2 vols., 1926.

C. LUCILI *Carminum*. Recensuit enarravit Fridericus Marx, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1904-1905, 2 vol.

T. LUCRETI CARI, *De Rerum Natura Libri Sex*, edited with prolegomena, critical apparatus, translation and commentary by Cyril Bailey. Oxford, Clarendon Press, 1947. 3 vols.

M. VALERII MARTIALIS, *Epigrammata*. Ed. Shackleton Bailey. Saur, former Teubner, 1990.

Mimorum Romanorum Fragmenta. Fasciculus prior: Fragmenta. Collegit disposuit recensuit M. BONARIA. Genova, Istituto di Filologia Classica, Università di Genova, 1955.

Mimorum Romanorum Fragmenta. Fasciculus posterior: Fasti mimici et pantomimici. Collegit disposuit recensuit M. BONARIA. Genova, Università di Genova, Facoltà di Lettere, Istituto di Filologia Classica, 1956.

OVIDE, *L'art d'aimer. Les remèdes à l'amour et Les produits de beauté*. Texte établi et traduit par H. Bornecque. Paris, Les Belles Lettres, 1974.

OVIDE, *Les Remèdes à l'amour*. Texte établi et traduit par H. Bornecque. Paris, Les Belles Lettres, 1930.

OVIDE, *Heroides*. Texte établi par H. Bornecque et traduit par M. Prévost. Paris, Les Belles Lettres, 1961.

OVIDE, *Les Amours*. Texte établi et traduit par H. Bornecque. Cinquième tirage revu et corrigé par H. Le Bonniec. Paris, Les Belles Lettres, 1989.

OVID, *The art of love and other poems*. Ed. J.H.Mozley. London-Cambridge (Mass.), Heinemann-Harvard University Press, 1957.

P. OVIDI NASONIS *Metamorphoses*. Ed. William Anderson. Stutgardiae et Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1993.

OVID, *Tristia. Ex Ponto*. Ed. A.L. Wheeler. London-Cambridge (Mass.), Heinemann-Harvard University Press, 1939.

OVID'S *Fasti*. With an english translation by Sir J. G. Frazer. London-New York, Heinemann-Putnam's Sons, 1931.

PHAEDRI *Fabulae Aesopiae*. Recognovit et praefatus est L. Mueller. Ed. stereotypa. In aedibus B. G. Teubneri. Lipsiae, 1898.

PLATON, *Le Banquet*. Texte établi et traduit par L. Robin. Paris, Les Belles Lettres, 1951⁵. (*Oeuvres complètes*. Tome IV. 2^e. Partie).

PLAUTE, *Comédies*. T.IV. Texte établi et traduit par A. Ernout. Paris, Les Belles Lettres, 1936.

PLAUTE, *Comédies*. T. VI. Texte établi et traduit par A. Ernout. Paris, Les Belles Lettres, 1938.

PLATONIS *Opera*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit I. Burnet. Tomus II. Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1960.

C. PLINI SECUNDI, *Naturalis Historiae Libri XXXVII*. Post Ludovici Iani obitum recognovit et edidit Carolus Mayhoff. 6 vols. Lipsiae, Teubner, 1856-1906.

PROPERTIUS, *Elegies*. Edited by W.A.Camps. Books I-IV. Cambridge, at the University Press, 1965-1967.

PUBLILII SYRI MIMI *Sententiae*. Digessit recensuit illustravit Otto Friedrich. Berolini, in aedibus Theobaldi Griebeni, 1880.

Scaenicae Romanorum Poesis Fragmenta. Vol. 1: *Tragicorum Romanorum Fragmenta*. Tertiis Curiis. Recognovit Otto Ribbeck. Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri, 1897. Vol. 2: *Comicorum Romanorum Fragmenta*. Tertiis curis, recognovit Otto Ribbeck. Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1898.

L. ANNAEUS SENECA MAIOR, *Oratorum et Rhetorum Sententiae Divisiones Colores*. Recognovit L. Hakanson. Leipzig, Teubner V., 1989.

SENÈQUE, *Des bienfaits*. Texte établi et traduit par Fr. Préchac. Paris, Les Belles Lettres, 1927. T. II.

----- *Dialogues*. T. III: *Consolations*. Texte établi et traduit par R. Waltz. Paris, Les Belles Lettres. 1942.

----- *Lettres à Lucilius*. Texte établi par Fr. Préchac et traduit par H. Noblot. Paris, Les Belles Lettres, 1945-1962. 5 tomos.

----- *Questions Naturelles*. Texte établi et traduit par P. Oltramare. Paris, Les Belles Lettres, 1929.

----- *Tragédies*. Texte établi et traduit par R. Herrmann. Paris, Les Belles Lettres, 1924 y 1926. Ts. I y II.

----- *L'Apocoloquintose du divin Claude*. Texte établi et traduit par R. Waltz. Paris, Les Belles Lettres. 1966.

SOPHOCLES, *Oedipus Tyrannus*. Ed. R. Jebb. Amsterdam, A. Hakkert, 1966.

STEPHENS, S.A. - WINKLER, J.J. (1995), *Ancient Greek Novels. The fragments*, Princeton.

SUETONE, *Vie de Douze Césars*. T. II. Texte établi et traduir par H. Ailloud. Paris, 1961, Les Belles Lettres.

THÉOPHRASTE, *Caractères*. Texte établi et traduit par O. Navarre. Paris, Les Belles Lettres, 1952.

A.TIBULLI ALIORUMQUE *Carmina*. Edidit Georg Luck, Stutgardiae et Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1998.

VALERE MAXIME, *Ouvres complètes*. Avec la traduction en français. Publiées sous la direction de M. Nisard. Paris, 1843.

M. TERENTII VARRONIS *Saturarum Menippearum Fragmenta*. Ed. R. Astbury. Leipzig, Teubner V., 1985.

VERGILI MARONIS *Opera*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. A.

Mynors. Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1969.

XENOPHON, *Les Ephésiâques ou le roman d'Habrocomès et d'Anthia*. Texte établi et traduit par G. Dalmeyda. Paris, Les Belles Lettres, 1926.

5. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ADAMS, J. N. (1990), *The latin sexual vocabulary*. Baltimore, Duckworth.

ALFÖLDY, G. (1989), *Historia social de Roma*. Buenos Aires, Alianza.

ARROWSMITH, W. (1966), "Luxury and death in the *Satyricon*"; *Arion*, 5, 304-331.

ASTBURY, R. (1999 [1977]) "Petronius, *P. Oxy.* 3010, and Menippean Satire"; *Oxford Readings on the Roman Novel*. Ed. by S.J.Harrison. Oxford, University Press; 72-84.

AVERBACH, E. (1979 [1942]), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, FCE.

BAILLY, M.A. (1950), *Dictionnaire Grec-Français*. Paris, Hachette.

BARCHIESI, A. (1999 [1986]), "Traces of Greek Narrative and the Roman Novel: a survey"; *Oxford Readings on the Roman Novel*. Ed. by S.J.Harrison. Oxford, University Press; 124-141.

BAYET, J. (1975), *La religion romaine. Histoire politique et psychologique*. Paris, Payot.

BEARE, W. (1964), *La escena romana*. Buenos Aires, EUDEBA.

BECK, R (1973), "Some observations on the narrative technique of Petronius"; *Phoenix*, 27, 42-61.

----- (1977), "The Major Poems of the *Satyricon*: *Troiae Halosis* and *Bellum Civile* in the Context of the Narrative"; *Erotica Antiqua, Acta of the International Conference on the Ancient Novel; Bangor, Wales, U.K., 12-17 July 1976*; Ed. by B.P. REARDON. Bangor; 25-26.

----- (1982), "The *Satyricon*: Satire, Narrator and Antecedents", *MH* 39, 206-214.

----- (1996), "Mystery religions, aretology and the ancient novel"; *The Novel in the Ancient World*. Ed. by G. SCHMELING. Leiden-N-York, Köln, 1966. [*Mnemosyne*, Suppl. 159]; 131-150.

BETTINI, M. (1982), "A proposito dei versi sotadei, greci et romani con alcuni capitoli di 'analisi metrica lineare"; *MD* 9, 59-106.

BERGER, E. (1942), *Stylistique Latine*. Paris, Klincksieck.

CAHEN, R. (1925), *Le "Satiricon" et ses origines*. Paris-Lyon, A. Picard.

CALLEBAT, L. (1974), "Structures narratives et modes de représentation dans le *Satyricon* de Pétrone"; *REL*, 52, 281-303.

----- (1998 [1992]), "Les *Satyricon* de Pétrone et l'*Âne d'or* d'Apulée sont-ils des romans?"; *Langages du roman latin*. Ed. par L. CALLEBAT. Hildesheim-Zurich-New York, Olms-Weidmann; 17-33.

----- (1998 [1998]), "Langages des *Satyricon* de Pétrone"; *Langages du roman latin*. Ed. par L. CALLEBAT. Hildesheim-Zurich-N. York, Olms-Weidmann; 57-67.

----- (1998 [1994]), "*Fabula de nobis narratur*: Esthétique et éthique dans les *Satyricon* de Pétrone"; *Langages du roman latin*. Ed. par L. CALLEBAT. Hildesheim-Zurich-N. York, Olms-Weidmann; 69-76.

CAMERON, A. (1970), "Myth and meaning in Petronius"; *Latomus*, 29, 397-425.

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

CATAUDELLA, Q. (s.d.): *La novella greca. Prolegomeni e testi in traduzione originali*. Napoli, Ed. Scientifiche Italiane.

CÉBE, J.P. (1966), *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvenal*. Paris, de Boccard.

CIAFFI, V. (1955), *Struttura del "Satyricon"*. Torino, Pub. della Fac. di Lettere e Filosofia, VII, I.

CIZEK, E. (1973), "La diversité de structures dans le roman antique"; *StudClas* 15, *Extras*, 115-124.

----- (1974), "Le roman "moderne" et les structures du roman antique"; *Bulletin de l'Association G. Budé* 4, 421-444.

CLARKE, M.L. (1966), *Rhetoric at Rome*. London, Cohen and West.

COCCHIA, E. (1897), "*La satira e la parodia nell 'Satiricon' di Petronio Arbitro, studiate in rapporto coll'ambiente storico in cui visse l'autore*"; *RFIC* 25, 353-428.

- CODOÑER, C. (1995), "Encolpio visto por el narrador". *Latin Vulgaire, Latin Tardif IV. Actes du 4 Colloque International sur le latin vulgaire et tardif, Caen 2-5 Septembre 1994*. Ed. par L CALLEBAT. Hildesheim- Zurich-N. York, Olms-Weidmann; 701-714.
- COLLIGNON, A. (1892), *Etude sur Pétrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le "Satyricon"*. Paris, Hachette.
- CONNORS, C. (1998), *Petronius the Poet. Verse and Literary Tradition in the 'Satyricon'*. Cambridge, University Press.
- CONTE, G. B. (1996 [1986]), *The Rhetoric of Imitation*. Ithaca-London. Cornell University Press.
- CONTE, G.- BARCHIESI, A. (1993), "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità"; en CAVALLO, G. – FEDELI, P.-GIARDINA, A. (eds.): *Lo spazio letterario di Roma antica*. Roma, Salerno Editrice, 1993. Vol 1: La produzione del testo, 81-114.
- (1996), *The Hidden Author. An Interpretation of Petronius' "Satyricon"*. Berkeley- Los Angeles- London, University of California Press.
- COURTNEY, E. (1962), "Parody and Literary Allusion in Menippean Satire"; *Philologus* 106, 86-100.
- (1970), "Some Passages of Petronius"; *BICS* 17, 65-69.
- (1991), *The Poems of Petronius*. Atlanta (Georgia), Scholars Press. American Classical Studies, n° 25.
- COUSIN, J. (1944), *Évolution et Structure de la Langue Latine*. Paris, Les Belles Lettres. Chap. VI: "Du classicisme au Pseudo-Classicisme".
- CUMONT, Fr. (1949), *Lux Perpetua*. Paris, Libr. Orientaliste P. Geuthner.
- (1959), *After Life in Roman Paganism*. New York, Dover Publ.
- DAREMBERG-SAGLIO (1926-1929), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Paris, Hachette, 9 vols. e indice.
- DAVISON, M. (1976), "The Thematic Use of Ekphrasis in the Ancient Novel"; *résumé en Erotica Antiqua, Acta of the International Conference on the Ancient Novel; Bangor, Wales, U.K., 12-17 July 1976*. Ed. by B.P. REARDON. Bangor; 32-33.
- DI SIMONE, M. (1993), "I fallimenti di Encolpio, tra esemplarità mitica e modelli letterari: una ricostruzione (*Sat.* 82, 5; 132, 1); *MD* 30, 87-108.
- ERNOUT, A. (1953³), *Morphologie historique du latin*. Paris, Klincksieck.

- ERNOUT, A.- MEILLET, A. (1959), *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine. Histoire des Mots*. Pais, Klincksieck.
- ERNOUT, A.- THOMAS, Fr. (1959²): *Syntaxe Latin*. Paris, Klincksieck.
- FEDELI, P. (1981 a), "Il tema del labirinto nel *Satyricon* de Petronio"; *MCSN*, 3, 161-174.
- (1981 b), "Petronio: il viaggio, il labirinto"; *MD* 6; 91-117.
- (1991), "Satira e realtà in mutamento: un mondo alla rovescia petroniano"; en PANI, M. (ed.): *Continuità e trasformazioni fra repubblica e principato*. Bari, 225-232.
- (1993 a), "La poesia d'amore"; CAVALLO, G. – FEDELI, P.-GIARDINA, A. (eds.): *Lo spazio letterario di Roma antica*. Roma, Salerno Editrice, 1993. Vol 1: La produzione del testo, 143-176..
- (1993 b), "Il Romanzo"; CAVALLO, G. – FEDELI, P.-GIARDINA, A. (eds.): *Lo spazio letterario di Roma antica*. Roma, Salerno Editrice, 1993. Vol 1: La produzione del testo, 343-373.
- (1993 c), "Le intersezioni dei generi e i modelli"; CAVALLO, G. – FEDELI, P.FEDELI -GIARDINA, A. (eds.): *Lo spazio letterario di Roma antica*. Roma, Salerno Editrice, 1993. Vol 1: La produzione del testo, 375-396.
- FISHER, J. (1976), "Métaphore et interdit dans le discours érotique de Pétrone"; *CEA*, 5, 5-15.
- FORCELLINI, A. (1940), *Lexicon Totius Latinitatis*. Patavii, Typis Seminarii, 6 tomos.
- FOUCAULT, M. (1991), *Historia de la sexualidad*. 2. *El uso de los placeres*. 3. *La inquietud de sí*. Bs. As., Siglo XXI.
- FREUND, G. (1883-1929), *Grand Dictionnaire de la Langue Latine*. Paris, Firmin Didot, 3 vols.
- FUSILLO, M. (1991 [1989]), *Naissance du roman*. Paris, Seuil.
- (1990), "Il testo nel testo: la citazione nel romanzo greco"; *MD* 25, 27-48.
- (1996), "Modern Critical Theories and the Ancient Novel", *The Novel in the Ancient World*. Ed. by G. Schmeling. Leiden, 277-305.
- GAFFIOT, F. (1934), *Dictionnaire Illustré Latin-Français*. Paris, Hachette.
- GARCÍA GUAL, C. (1972), *Los orígenes de la novela*. Madrid, Istmo.

- (1972), "Originalidad de la novela griega"; *Prohemio* III, 2, 221-236.
- (1977), "Le roman grec dans la perspective des genres littéraires"; *résumé en Erotica Antiqua, Acta of the International Conference on the Ancient Novel; Bangor, Wales, U.K., 12-17 July 1976*; Ed. by B.P. REARDON. Bangor, 99-105.
- GENETTE, G. (1989 [1972]), *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- GEORGE, P. (1966), "Style and Character in the *Satyricon*"; *Arion* 5, n. 1, 336-358.
- GILL, CH. (1973), "The Sexual Episodes in the *Satyricon*"; *CPh* 68, 172-185.
- GRIMAL, P. (1963), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris, P.U.F.,
- (1965), *La civilización romana*. Barcelona, Juventud.
- GUTHRIE, W. K. C. (1970), *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el "movimiento órfico"*. Bs. As., EUDEBA.
- HÄGG, T. (1983), *The Novel in Antiquity*. Oxford, Blackwell.
- HAIGHT, E. H. (1932), *Romance in the Latin Elegiac Poets*. New York, Green and Co.
- (1936), *Essays on Ancient Fiction*. New York, Green and Co.
- HAMON, PH. (1991), *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires, Edicial Univ.
- HARRISON, S.J. (1999), "Introduction: Twentieth-Century Scholarship on the Roman Novel"; *Oxford Readings on the Roman Novel*, ed. by S.J.Harrison. Oxford, University Press; xi-xxxix.
- HEINZE, R. (1899), "Petron und der griechische Roman"; *Hermes* 74, 494-519.
- HIGHET, G. (1941), "Petronius the Moralist"; *TAPA* 72, 176-194.
- HOFMANN, J.B.- SZANTYR, A. (1965), *Lateinische Grammatik. Zweiter Band: Syntax und Stilistik*, München, Beck.
- HUBBARD, Th. K. (1986), "The narrative architecture of Petronius' *Satyricon*"; *AC* 55, 109-212.
- JONES, F. (1987), "The Narrator and the Narrative of the *Satyricon*"; *Latomus* 16, fasc. 4, 810-819.
- JONES, F.M. (1991), "Realism in Petronius"; *Gröningen Colloquia on the Novel IV*. Ed. by H. HOFMANN. Gröningen, E. Forsten; 105-120.

- KENNEDY, D. (1993), *The Arts of Love*. Cambridge, Cambridge University Press.
- KENNEDY, G., (1972), *The art of Rhetoric in the Roman World. 300 b.C –300 a.D.* Princeton, Princeton University Press.
- KLEBS, E. (1889), "Zur Composition von Petronius' *Satirae*"; *Philologus* 47, 623-635.
- KNIGHT, Ch. A. (1989), "Listening to Encolpius: Modes of Confusion in the *Satyricon*"; *The University of Toronto Quaterly* 58, n. 3, 335-354.
- KNOCHE, U. (1969), *La satira romana*. Brescia, Paideia.
- KONSTAN, D. (1993), *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*. Princeton, Princeton University Press.
- KORN, M.-RITZER, S. (1986), *Computerkonkordanz zu den Satyrice des Petron*. Hildesheim, Olms-Weidmann.
- KROLL, W. (1964), *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*. Stuttgart, J.B. Metzlersche V., (2. unveränderte Auflage). IX: "Kreuzung der Gattungen".
- LABATE, M. (1990), "Note petroniane"; *MD* 25, 181-191.
- (1995), "Eumolpo e gli altri, ovvero lo spazio della poesia"; *MD* 34, 153-175.
- LAUSBERG, H. (1967), *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- LAVAGNINI, Br. (1921), "Le origini del romanzo greco"; *Annali della Scuola Normale di Pisa*, 27, 1-104 (= *Studi sul Romanzo Greco*. Messina-Firenze, G. D'Anna, 1950, 1-105).
- LÉTOUBLON, F. (1993), *Les lieux communs du roman: Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*. Leiden, Brill. [*Mnemosyne Supplementum*, 123]
- LIDDELL, H. G. – SCOTT, R. (1968), *A Greek-English Lexicon*. Oxford, at the Clarendon Press.
- LITTLEWOOD, A. R., "The Romantic Paradise"; *résumé* en REARDON, B.P. (ed.): *Erotica Antiqua, Acta of the International Conference on the Ancient Novel; Bangor, Wales, U.K., 12-17 July 1976; Bangor*, 34-36.
- MARMORALE, E.V. (1948), *La questione petroniana*. Bari, Laterza.
- MAROUZEAU, J. (1962), *Traité de Stylistique Latine*. Paris, Les Belles Lettres.
- MARROU, H.I. (1960), *Histoire de l'Éducation dans l'Antiquité*. Paris, Seuil.

- PERRY, B. (1925), "Petronius and the Comic Romance"; *CPh*, 20, 31-49.
- (1967), *The Ancient Romances*. Berkeley, University of California Press.
- PERUTELLI, A. (1991), "Il narratore nel *Satyricon*", *MD* 25, 9-25.
- PETERSMANN, H. (1977), *Petrone's urbane Prosa: Untersuchungen zu Sprache und Text (Syntax)*. Wien, V. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- (1999), "Environment, Linguistic Situation and Levels of Style in Petronius' *Satyrica*"; *Oxford Readings on the Roman Novel*. Ed. by S.J.Harrison. Oxford, University Press; 105-123.
- PRESTON, K. (1915), "Some Sources of Comic Effect in Petronius"; *CPh* 10, 260-269.
- RANKIN, H. D. (1965), "On Tacit's biography of Petronius"; *C&M* 26, fasc. 1-2, 233-245.
- REALE, A. – VITALE, A. (1995), *La argumentación. Una aproximación retórico-discursiva*. Bs. As., Ars ed..
- REYNOLDS, R. W. (1946), "The adultery mime"; *CQ* XL, 77-84.
- RICOTTILLI, L., (1979), "*Qui tu? Quid vos?* (Per il recupero di una locuzione oscurata nel *Satyricon*); *MD* 1, 215-222.
- RICHLIN, A. (1992), *The Garden of Priapus. Sexuality and Aggression in Roman Humour*. New York-Oxford, Oxford University Press.
- ROHDE, E. (1914), *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- ROMBERG, B. (1962), *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Lund, Almqvist & Wiksell.
- ROSE, K.F.C. (1962), "Petroniana"; *C&M* 26, fasc. 1-2, 222-232.
- (1971), *The date and the author of the "Satyricon"*. Leiden, Brill. [Mnemosyne Suppl. 16]
- ROSENBLÜTH, M. (1909), *Beiträge zur Quellenkunde von Petrone's Satiren*. Berlin.
- ROSTOVITZ, M. (1962²), *Historia social y económica del Imperio romano*. Madrid, Espasa-Calpe; 2 tomos.
- SANDY, G. N. (1969), "Satire in the *Satyricon*", *AJPh* 90.3 (whole n° 359), 293-303.

----- (1970), "Petronius and the tradition of the interpolated narrative"; *TAPA* 101, 463-476.

----- (1974), "*Scaenica Petroniana*"; *TAPA* 104, 329-346.

SCHMELING, G. L. (1969), "The literary use of names in Petronius *Satyricon*"; *Rivista di Studi Classici* 17, 5-10.

----- (1971), "The *Satyricon*. Forms in Search of a Genre"; *CB*, 47, 49-53.

----- (1994), "*Quid attinet veritatem per interpretem quaerere?* Interpretes and the *Satyricon*"; *Ramus* 23, 144-168.

----- (1996), "The *Satyricon* of Petronius"; SCHMELING, G. (ed.): *The Novel in Ancient World*; Leiden/New York/Köln, 457-490.

SEGA, G. (1986), "Due milesie: la matrona di Efeso e l'efebo di Pergamo"; AAVV.: *Semiotica della novella latina. Atti del Seminario Interdisciplinare "La novella latina" Perugia, 11-13 aprile 1985*. Roma, Herder; 37-82.

SEGEBADE, J.-LOMMATZSCH, F. (1898), *Lexicon Petronianum*. Lipsiae, in aedibus Teubneri.

SLATER, N. W. (1985), *Plautus in Performance. The Theatre of Mind*. Princeton, Princeton University Press, 1985.

----- (1990), "*Reading Petronius*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.

SMITH, M. S. (1976), "The Date of Petronius' *Satyricon*"; résumé en REARDON, B.P. (ed.): *Erotica Antiqua, Acta of the International Conference on the Ancient Novel*; Bangor, Wales, U.K., 12-17 July 1976; Bangor, 82-83.

SOVERINI, P. (1980), "Note di lettura alle due "Milesie" Petroniane"; *Euphrosyne*. N.S. X, 97-105.

----- (1985), "Il problema delle teorie retoriche e poetiche di Petronio"; *A.N.R.W.*, II.32.3. W. Haase (ed.). Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1706-1779;

STUBBE, H. (1933), *Die Verseinlagen im Petron*, Leipzig, Dieterich'sche V. [*Philologus*, Supplementband XXV, Heft 2].

SULLIVAN, J.P. (1963), "Satire and realism in Petronius"; SULLIVAN, J. P. (ed.): *Critical Essays on Roman Literature: Satire*. London, Routledge and P. Keegan; 73-92.

----- (1967), "Petronius: artist or moralist?"; *Arion* 6, 71-88.

- (1968), *The 'Satyricon' of Petronius: a Literary Study*. London, Faber and Faber.
- (1985), *Literature and Politics in the Age of Nero*. Ithaca-London, Cornell University Press.
- : (1985), "Petronius *Satyricon* and its Neronian context"; *A.N.R.W.*, II.32.3. W. Haase (ed.). Berlín-New York, Walter de Gruyter; 1666-1687.
- SWAIN, S. (ed.) (1999), *Oxford Readings in The Greek Novel*. Oxford, University Press.
- TATUM, J. (ed.) (1994), *The Search for the Ancient Novel*. Baltimore and London.
- The Oxford Classical Dictionary*. Oxford, at the Clarendon Press, 1968.
- TERZAGHI, N. (1944), *Per la storia della Satira*. Messina, G. D'Anna.
- (1955), "Marginalia a Petronio"; *REC* 6, 25-32.
- THOMAS, E. (1902), *Pétrone. L'envers de la société romaine*. Paris, Fontemoing
- TUPET, A. M. (1976), *La magie dans la poésie latine*. Paris, Les Belles Lettres.
- VEYNE, P. (1964), "Le 'je' dans le *Satyricon*"; *REL*, 42, 301-324.
- (1987), "La homosexualidad en Roma"; ARIÈS, Ph., BÉJIN, A., FOUCAULT, M. et al.: *Sexualidades occidentales*. Bs. As., Paidós; 51- 64.
- (1991), *La elegía erótica romana*. México, F.C.E.
- WALSH, P.G. (1970), *The Roman Novel. The "Satyricon" of Petronius and the "Metamorphoses" of Apuleius*. Cambridge, at the University Press.
- (1974): "Was Petronius a moralist?"; *G&R*, Second Series, 21, n. 2, 181-190.
- ZEITLIN, Fr. (1971), "Petronius as Paradox. Anarchy and Artistic Integrity"; *TAPA*, 102, 631-684.

6. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

6.1. CAPITULO 1

AMOSSY, R. - HERSCHBERG PIERROT, A (2001), *Estereotipos y clichés*. Bs. As., EUDEBA.

BAJTIN, M. (1974), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona, Alianza.

----- (1975) *Esthétique et théorie du roman*. Paris; (1991) *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus. Trad. de H. Kriúkova y V. Cazcarra.

----- (1988): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México-Buenos Aires. F.C.E. Trad. de T. Bubnova.

----- (1998): *Estética de la creación verbal*. Madrid.

BAL, M. (1995), *Teoría de la narrativa (Una teoría de la narratología)*. Madrid, Cátedra.

DÄLLENBACH, L. (1976), "Intertexte et autotexte"; *Poétique*, 27, 282-296.

----- (1977), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil.

DRUCAROFF, E. (1996), *Mijail Bajtín. La guerra de las culturas*. Bs. As., Almagesto.

EHRlich, V. (1974), *El formalismo ruso*. Barcelona.

GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil.

----- (1989), *Figuras III*. Barcelona, Lumen.

HINDS, S. (1998), *Allusion and Intertext*. Cambridge, University Press.

HOUSEHOLDER, F. W. (Jr.) (1944), "ΠΑΡΩΙΔΙΑ"; *CPh* 39, N. 1, 1-9.

HUTCHEON, L. (1981), "Ironie, satire, parodie. Un approche pragmatique de l'ironie"; *Poétique* 46, 140-155.

----- (1985), *A theory of Parody*. New York and London, Methuen.

JENNY, L.: (1976), "La stratégie de la forme"; *Poétique*, 27, 257-281.

----- (1978), "Sémiotique du collage intertextuel ou la littérature à coup de ciseaux"; *Révue d'Esthétique*, 3-4, 165-182.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980), "L'ironie comme trope"; *Poétique*, 41, 108-127.

----- (1986), *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Edicial Univ.

KRISTEVA, J. (1970), "Une Poétique Ruinée": Introducción a M.BAKHTINE, *La Poétique de Dostoievski*; Paris, Seuil; 5-27.

----- (1981), *Semiótica 1 y 2*. Madrid, Espiral.

LOTMAN, Y. (1988), *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo.

PAULS, A. (1980), "Tres aproximaciones al concepto de parodia"; *Lecturas críticas*, 1, 1, 7-14.

PÉREZ-FIRMAT.G. (1978), "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura"; *Romanic Review*, 69 (1-2), 1-14.

PEALE, G. (1973), "La sátira y sus principios organizadores"; *Prohemio IV*, 1-2, 189-210.

PERRONE-MOISÉS, L. (1976), "L'intertextualité critique"; *Poétique* 27, 372-384.

REYES, G. (1984), *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos.

RIFATERRE, M. (1979), "La syllepse intertextuelle"; *Poétique* 40, 496-501.

ROSE, M. (1995), *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge, University Press.

SEGRE, C. (1982), "Intertestuale-interdiscorsivo: Appunti per una fenomenologia delle fonti"; en DI GIROLAMO, C.-PACAGNELLA, I. (eds.) (1982), *La parola ritrovata: fonti e analisi letteraria*. Palermo; 15 y ss.

SPERBER, D. - WILSON, D. (1978), "Les ironies comme mentions"; *Poétique*, 36, 399-412.

The Cambridge History of Literary Criticism (1999). Vol. I: *Classical Criticism*. Ed. by George Kennedy. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

TYNYANOV, J. (1968), "Per una teoria della parodia (Dostoievski y Gogol)" ; *Avanguardia e Tradizione*, 135-171. Bari, Dedalo.

TODOROV, T. (comp.) (1976), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

----- (1979), "Bakhtine et la alterité"; *Poétique* 40, 502-513.

----- (1981), *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris, Seuil.

ZUMTHOR, P. (1976), "Le carrefour des rhétoriciens: intertextualité et rhétorique"; *Poétique*, 27, 317-337.

6.2. CAPITULO 2

ALFONSI, L. (1948), "Petronius e i Teodori"; *RFIC* 76, 46-53.

ARAGOSTI, A. (1979), "L'episodio petroniano del *forum* (*Sat.*, 12-15): assimilazione dei codici nel racconto"; *MD* 3, 101-120.

ARAGOSTI, A.- COSCI, P. – COTROZZI, A. (1988), *Petronio: L'episodio di Quartilla*. Bologna, Pitagora Ed.

BARNES, E.J. (1973), "Petronius, Philo and Stoic Rhetoric"; *Latomus* 32, 787-798.

CIZECK, E. (1975), "A propos des premiers chapitres du *Sat.*"; *Latomus* 34, 197-202.

COCE, M. V. (2003), "Priapo en el *Satyricon* de Petronio y en el *Corpus Priapeorum*: rito, burla y teatro"; COCE, M.V. et al., *Estrategias intertextuales en la narrativa latina: el 'Satyricon' de Petronio*, Bs. As., EUDEBA, 185-193.

COSCI, P. (1978), "Per una ricostruzione della scena iniziale del *Satyricon*"; *MD* 1, 201-208.

----- (1982), "Quartilla e l'iniziazione ai misteri di Priapo" (*Satyricon* 20,4); *MD* 9, 109-120.

KENNEDY, G. (1978), "Encolpius and Agamemnon in Petronius"; *AJPh* 99, 171-178.

KISSEL, W. (1978), "Petrons Kritik der Rhetorik (*Sat.*, 1-5)"; *RhM* 121, 311-328.

Van der PAARDT, R. Th. (1996), "The Market-scene in Petronius *Satyricon* (cc. 12-15)"; *Gröningen Colloquia on the Novel VII*. Ed. By H. HOFMANN. Gröningen, E. Forsten; 62-73.

PANAYOTAKIS, C. (1994), "Quartilla's Histrionics in Petronius, *Satyrica* 16.1-16.6"; *Mnemosyne* 47, fasc. 3; 319-336.

SAGE (1915), "Atticism in Petronius"; *TAPA* 46, 47-57.

SHEY, H.J. (1971), "Petronius and Plato's *Gorgias*"; *CB* 47, n. 6, 81-84.

STEINBERG, M.E. (1996), "Petroni, *Saturae*, 7,3: ¿*titulos o vetulas?*"; *AFC* XIV, 170-180.

6.3. CAPITULO 3

ALFONSI, L (1967), "Su *u* semivocale"; *Maia* n.s. 19, fasc. 2, 67.

AVERY, W. T. (1960), "*Cena Trimalchionis* 35. 7: *Hoc est ius cenae*"; *CPh*, 55, n. 2, 115-118.

BAGNANI, G. (1954), "The house of Trimalchio"; *AJPh* 75, n. 1, 17-39.

BALDWIN, B. (1973), "Trimalchio's Corinthian Plate"; *CPh* 68, n. 1, 46-47.

BECK, R. (1975), "Encolpius at the *Cena*"; *Phoenix* 29, 3, 271-283.

BESSONE, F. (1993), "Discorsi dei liberti e parodia del 'Simposio' platonico nella 'Cena Trimalchionis'"; *MD* 30, 63-86.

BETTINI, M. (1993), "Testo letterario e testo folclorico"; en CAVALLO, G. – FEDELI, P.-GIARDINA, A. (eds.): *Lo spazio letterario di Roma antica*. Roma, Salerno Editrice, 1993. Vol 1: La produzione del testo, 63-77.

BORGHINI, A. (1982), "Petronio, *Satyricon*, LVII, 3 e LXII, 6: nota de folklore"; *MD* 9, 167-174.

BOYCE, B. (1991), *The language of the freedmen in Petronius' "Cena Trimalchionis"*. Leiden, Brill. [*Mnemosyne Supplementum*, 107]

CAMERON, A. (1969), "Petronius and Plato"; *CQ* N.S. 19, n. 2, 367-370.

COURTNEY, E. (1987), "Petronius and the Underworld"; *AJPh* 108, n. 2, 408-410.

CRUM, R.H. (1952), "Petronius and the Emperors, I: Allusions in the *Satyricon*", *The Classical Weekly*, vol. 45, n. 11, 161-165.

FREUD, S. (1979a), "Carácter y erotismo anal"; *Obras completas*. T. IX. 153-158. Bs. As., Amorrortu.

----- (1979b), "Sobre las trasposiciones de la pulsión, es especial del erotismo anal"; *Obras completas*. T. XVII. 117-123.

----- (1979c), "Erotismo anal y complejo de castración"; *Obras completas*. T. XVII, 67-81.

- GADET, F.- PECHEUX, M. (1981), *La lengua de nunca acabar*. México, F.C.E.
- GILMORE, G. D. (1976), "Two notes"; *MH* 33, f. 1, 51-52.
- GRANT OLIPHANT, S. (1913), "The Story of the Strix: Ancient"; *TAPA* 44, 133-149.
- GRONDONA, M. (1978), "Il modelo dei Saturnali nella 'Cena di Trimalchione' (ed il testo di 58,2); *MD* 4, 209-214.
- (1980), *La religione e la superstizione nella "Cena Trimalchionis"*. Bruxelles. [Collection *Latomus*, vol. 171]
- HORSFALL, N. (1989 a y b), "Petronius' Cena and the uses of Literacy" I y II; *G&R* 36; 74-89, 194-209.
- KARDAUN, M. (1996), "A Jungian Reading of the *Cena Trimalchionis*"; *Gröningen Colloquia on the Novel VII*. Ed. by H. HOFMANN. Gröningen, E. Forsten; 47-61.
- KRISTEVA, J. (1988 [1980]), *Poderes de la Perversión*. Bs. As., Catálogos ed.
- LEJEUNE, Ph. (1991), "El pacto autobiográfico"; *Suplementos Anthropos* 29, Barcelona, Anthropos; 47-61.
- MITCHELL, K. (1975), "Two textual problems in Petronius"; *Hermes* 103, Heft 1, 90-100.
- MORETTI, G. (1993), "Racconti antichi di streghe e di fantasmi: alle soglie di un sottogenere"; *Aufidus* 21; 39-47.
- NAGORE, J. (1995), "La articulación de lo cómico en la *Cena Trimalchionis*"; *Primeras Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos. 28, 29, 30 de octubre de 1994*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Depto de Filología. Universidad de la República. Montevideo, Uruguay. 51-58.
- O'NEAL, W. (1976), "Vergil and Petronius: The Underworld"; *CB* 52, n. 2, 33-34.
- PAGE, D.L. (1955), *The Homeric Odissey*. Oxford, Clarendon Press.
- PARATORE, E. (1961), *La narrativa latina nell'età di Nerone: la "Cena Trimalchionis" di Petronio*. Roma.
- PARKER, H. (1994), "A curiously persistent error: *Satyricon* 43.4"; *CPh* 89, n. 2; 162-166.

PERROCHAT, P. (1940), "Quelques procédés de style d'Encolpe dans la *Cena Trimalchionis* de Pétrone"; *Mélanges de Philologie, de Littérature et d'Histoire offerts à A. Ernout*; 286-295. Paris.

PERUTELLI, A. (1985), "La chiacchiere dei liberti. Dialogo e commedia in Petronio 41-46"; *Maia* 37, 103-109.

PETERSMANN, H. (1996), "Religion, Superstition and Parody in Petronius' *Cena Trimalchionis*"; *Gröningen Colloquia on the Novel VII*. Ed. by H. HOFMANN. Gröningen, E. Forsten; 75-85.

RANKIN, H. D. (1962), "Saturnalian wordplay and apophoreta in *Satyricon* 56"; *C&M* 23, 134-142.

----- (1964), "Symbolism in *contus cum malo?* (Petronius *Satirae* 56)"; *RhM*, N. F. 107, 4, 361-364.

REVAY, J. (1922), "Horaz und Petron"; *CPh* 17, 202-212.

ROSATI, G. (1999 [1983]), "Trimalchio on Stage"; *Oxford Readings on the Roman Novel*. Ed. d. by S.J.Harrison. Oxford, University Press; 85-104.

RUDD, N. (1966), *The Satires of Horace*; Cambridge, at the University Press.

SANDY, G. (1976), "Publilius Syrus and *Satyricon* 55.5-6"; *RhM* 119.3, 286-287.

SANTINI, C. (1986), "Il vetro infrangibile (Petronio 51); AAVV: *Semiotica della novella latina. Atti del seminario interdisciplinare "La novella latina" (Perugia, 11-13 aprile 1985)*. Roma, Herder; 117-124.

SCHMELING, G. (1970), "Trimalchio's menu and wine list"; *CPh* 65, n.4, 249-251.

SHERO, L.R. (1923), "The Cena in Roman Satire"; *CPh*, 18, 126-143.

ULLMAN, B. L. (1941), "Apophoreta in Petronius and Martial"; *CPh* 36, n.4, 346-355.

VEYNE, P. (1961): "Vie de Trimalcion"; *Annales (ESC)* 16, n.2, 213-247.

6.4. CAPITULO 4

BECK, R. (1979), "Eumolpus poeta, Eumolpus fabulator: a study of characterization in the *Satyricon*"; *Phoenix*, 33.3, 239-253.

DAMIANI, G. (1999), "Il duello: dal serio al parodico (Petron. *Sat.* 82)"; *Aufidus* 39, 39-60.

DIMUNDO, R. (1982-83), "La novella del fanciullo di Pergamo. Strutture narrative e tecnica del racconto"; *AFLB* 25-26, 133-178.

----- (1986), "La novella dell'efebio di Pergamo; struttura del racconto"; en AAVV: *Semiotica della novella latina. Atti del seminario interdisciplinare "La novella latina" (Perugia, 11-13 aprile 1985)*. Roma, Herder; 83-94.

----- (1983), "Da Socrate a Eumolpo. Degradazione dei personaggi e delle funzioni nella novella del fanciullo di Pergamo"; *MD* 10-11; 255-265.

DI SIMONE, M. (1993), "I fallimenti di Encolpio, tra esemplarità mitica e modelli letterari: una ricostruzione (*Sat.* 82,5; 132, 1); *MD* 30, 87-108.

ELSNER, J. (1993), "Seductions of Art: Encolpius and Eumolpus in a Neronian Picture Gallery"; *PCPhS* 39, 30-47.

LA PENNA, A. (1994), "Me, me adsum qui feci, in me convertite ferrum...! Per la storia di una scena tipica dell'epos e della tragedia"; *Maia* 46, 123-134.

MIGNONA, E. (1996), "Petron. 79,1-3: per strada, di notte"; *Aufidus* 29, 71-73.

MULROY, D. D. (1970, "Petronius 81.3"; *CPh* 65, n. 4; 254-256.

ROWELL, H. T. (1957), "Satyricon 95-96"; *CPh* 52, n. 4, 217-227.

SLATER, N. (1987), "Satyricon, 80.9: Petronius and manuscript illustrations"; *CJ* 82, 216-217.

SOMMARIVA, G. (1984), "Eumolpo, un "Socrate epicureo" nel 'Satyricon'"; *ASNP*, s. 3, 14, 25-28.

STAGNI, E (1988), "Petronio, *Satyricon*, 94, 11"; *MD* 20-21, 317-322.

WALSH, P.G. (1968), "Eumolpus, the *Halosis Troiae*, and the *De bello civili* "; *CPh* 68, n.3, 208-212.

6.5. CAPITULO 5

ALBINI, U. (1964), "Petronio, *Sat.* CXI, 10; *PP* XIX, 137-138.

BALDWIN, B. (1976), "Petronius' *Tryphaena*"; *Eranos* 74, fasc. 1-2, 53-57.

- BARCHIESI, A. (1984), "Il nome di Lica e la poetica dei nomi in Petronio"; *MD* 12, 169-175.
- BRIOSO SÁNCHEZ, M. (2000), "Aspectos de intertextualidad genérica en la novela griega antigua"; V. BÉCARES, F. PORDOMINGO, R. CORTÉS TOVAR y J.C. FERNÁNDEZ CORTE: *Intertextualidad en las Literaturas Griega y Latina*. [Classica Salmanticensia II]. Madrid, Ediciones Clásicas, 2000; 121-141.
- D'AMBROSIO, I. (1994), "Scene da un funerale (Petron. 111, 2)"; *Aufidus* 24, 55-74.
- (1995), "Suicidio al femminile (Petron. 111, 2-3)"; *Aufidus* 25, 69-90.
- FEDELI, P. (1986), "La matrona di Efeso. Struttura narrativa e tecnica dell'inversione"; en AAVV.: *Semiotica della novella latina. Atti del Seminario Interdisciplinare "La novella latina" Perugia, 11-13 aprile 1985*. Roma, Herder; 9-35.
- (1987), "Crotone o il mondo alla rovescia"; *Aufidus*, 1, 3-34.
- FERRI, R. (1988), "Il Ciclope de Eumolpo e il Ciclope di Petronio (*Sat.* 100 ss.)"; *MD* 20-21, 311-321.
- FRÖHLKE, Fr. (1980), "Petron 104, 5: ein antiker Sakralbrauch?"; *RhM* 123, H. 3-4, 355-358.
- GALLI, L. (1996), "Meeting again. Some observations about Petronius *Satyricon* 100 and the Greek Novels"; *Gröningen Colloquia on the Novel VII*. Ed. by H. HOFMANN. Gröningen, E. Forsten; 33-45.
- GONZÁLEZ LODGE (1971), *Lexicon Plautinum*. Vol. I. Hildesheim-New York. G. Olms Verlag.
- JONES, C. P. (1987), "Stigma: Tattooing and branding in Graeco-Roman Antiquity", *JRS* 77, 139-140.
- LABATE, M. (1986), "Di nuovo sulla poetica dei nomi in Petronio: Corax "il delatore"?", *MD* 16, 135-146.
- MAZZILLI, Cl. (2000), "Petronio 101,7-103: *lusus* allusivo e caratterizzazione dei personaggi"; *Aufidus* 41, 49-71.
- MUSURILLO, H. (1958), "Dream symbolism in Petronius Frag. 30"; *CPh* 53, n. 2, 108-110.
- PEPE, L. (1958), "Petronio conosce l'epistolario di Plinio"; *GIF* 11, 289-294.
- PECERE, O. (1975), *La novella della matrona di Efeso*. Padova, Ed. Antenore.

SANDY, G. (1969), "Satire in the *Satyricon*"; *AJPh* 90, 293-303.

6.6. CAPITULO 6

ALFONSI, L. (1960), "Topica erotico-elegiaca in Petronio"; *Aevum* 34, 254-255.

ARRIGONI, G. (1983), "Amore sotto il manto e iniziazione nuziale"; *QUCC* N.S. 15, n.3 (44, serie continua), 7-56.

BALDWIN, B. (1973), "Ira Priapi", *CP* 68, n.4, 294-296.

BORGHINI, A. (1996), "L'episodio petroniano di Circe e Polieno: sul valore simbolico-rituale del platano"; *Aufidus* 28, 19-32.

CELENTANO, M.S. (1991), "Il fiore reciso dall'aratro: ambiguità di una similitudine (Catull. 11, 22-24)"; *QUCC* 27, 83-100.

COCCIA, M. (1982), "Circe maga 'dentata'; *QUCC* n.s. 12 (41), 85-90.

CONTE, G.B. (1987), "Petronius, *Sat.* 141.4"; *CQ* n.s. 37, (81 of the cont. Series), 529-532.

----- (1992), "Petronius, *Sat.* 141: una congettura e un'interpretazione"; *RFIC*, 120-3, 300-312.

COTROZZI, A. (1979), "Enotea e il fiume di pianto (Petronio 137; frg. LI Ernout)"; *MD* 2, 183-189.

CROGLIANO, M.E. (2003 a), "Escena de seducción frustrada: del Odiseo homérico al Encolpio-Polieno petroniano (cap. 127)"; COCE, M.V. et al., *Estrategias intertextuales en la narrativa latina: el 'Satyricon' de Petronio*, Bs. As., EUDEBA, 121-133.

----- (2003 b), "Impotencia, parodia y poética (cap. 132)"; COCE; M.V. et al.: *Estrategias intertextuales en la narrativa latina: el 'Satyricon' de Petronio*, Bs. As., EUDEBA, 143-151.

DELLA CORTE, F. (1982), "Les *leges Iuliae* e l'elegia romana"; *ANRW* II.30.1, 539-558; W. Haase (ed.). Berlin-New York, De Gruyter.

DI SIMONE, M. (1993), "I fallimenti di Encolpio, tra esemplarità mitica e modelli letterari: una ricostruzione (*Sat.* 82,5; 132, 1); *MD* 30, 87-108.

FEDELI, P. (1988): "Encolpio-Polieno"; *MD* 20-21 (1988), 9-32.

- (1995), "La retórica del silencio"; *El ver y el oír en el Mundo Clásico*. Ed. por A. Arbea, G. Grammatico, B. Meli, X. Ponce de León. Santiago de Chile. Centro de Estudios Clásicos. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación; 239-253.
- GAGLIARDI, D. (1981), "Petronio e Plauto (in margine a *Satyr.* 130, 1-6)"; *MD* 6, 189-192.
- GIANGRANDE, G. (1974), "Los tópicos helenísticos en la elegía latina"; *Emerita* XLII 1, 1-36.
- KARDAUN, M. (1996), "Encolpius at Croton. A Jungian Interpretation"; *Gröningen Colloquia on the Novel* VII. Ed. by H. HOFMANN. Gröningen, E. Forsten; 87-101.
- LABATE, M. (1986), "Di nuovo sulla poetica dei nomi in Petronio: Corax 'il delatore'"; *MD* 16, 135-146.
- MASTROMARCO, G. (1997), "Il seduttore sedotto: da Omero ad Aristofane"; *Synthesis* 4, 3-20.
- MC CREIGHT, Th. (1993), "Sacrificial Ritual in Apuleius' *Metamorphoses*"; *Gröningen Colloquia on the Novel* V. Ed. by H. HOFMANN. Gröningen, E. Forsten; 31-61.
- PACCHIENI, M. (1976), "Nota petroniana. L'episodio di Circe e Polieno (capp. 126-131: 134)"; *BStudLat* 6, fasc. 1-2, 79-90.
- PERUTELLI, A. (1986), "Enotea, la capanna e il rito magico: l'intreccio dei modelli in Petronio 135-136"; *MD* 17, 125-143.
- RICHARDSON, W. (1980), "The Sacred Geese of Priapus? (*Satyricon*, 136, 4f.)"; *MH* 37, fasc. 2, 98-103.
- SETAIOLI, A. (1997), "The *Novae simplicitatis opus* and Petronius' Poetics", *résumé* en *PSN* 27, 14-16.
- STAIANO, N.- SUAREZ, E. (2003), "El retrato de Circe (cap. 26.13-17) como parodia de las novelas eróticas griegas: un texto corrosivo"; COCE, M.V *et al.*: *Estrategias intertextuales en la narrativa latina: el 'Satyricon' de Petronio*", Bs. As., EUDEBA, 109-120.
- Van THIEL, H. (1971), *Petron. Überlieferung und Rekonstruktion*. Leiden, Brill.
- VERDIÈRE, R. (1967), "Jeux de mots chez Pétrone"; *GIF* 20, 309-312.