



Una lectura del *Satyricon* en clave
nietzscheana

Patricia Malone – Carla Rivara

Resumen

Este trabajo analiza la deconstrucción de los valores de la cultura romana, presentados en el *Satyricon*. A partir de la *Cena Trimalchionis*, es posible, explorando los diferentes niveles narrativos, pensar una perspectiva que permita comparar las estructuras sociales de la antigüedad, vistas desde la literatura, con la mirada de Nietzsche sobre la historia.

El problema de los géneros y la visión ahistórica



El *Satyricon*,¹ atribuido a Petronio Arbitr, es un texto arduo de categorizar: parodia la novela erótica griega,² pero también incluye recursos de la sátira menipea,³ al tiempo que alterna, satiriza y reelabora múltiples discursos políticos, religiosos, literarios, retóricos y filosóficos. La configuración de esta red intertextual prefigura el síntoma de una ruptura deconstructiva con la realidad en crisis del siglo I.

Los diferentes niveles narrativos señalarían un punto de partida para explicar lo que Dora Battistón ha denominado “una retórica de la

¹ Versión utilizada: *Petroni Arbitri Satyricon. Petronio Árbitro "Satiricón"* (1997) México: Universidad Nacional Autónoma de México. La traducción nos pertenece.

² “El *Satyricon* bien pudo surgir originalmente como una parodia festiva de la novela erótica griega, sin otros objetivos que los de burlarse de sus temas, motivos, convenciones y procedimientos, pero lo que ha llegado a nosotros nos permite pensar que, en el transcurso de su composición, se convirtió en una obra con otras tareas, con otros fines, entre los que ocupaba un lugar preponderante el de la investigación de la verdad literaria, el de la relación entre la realidad y la fantasía”. (Campuzano, 1984: 61)

³ Esto se relaciona, obviamente, con la presencia de los excursos literarios, discursos puestos en boca de Agamenón y Eumolpo en especial (un *retor* y un poeta). Pero ello no invalida la pregunta de Luisa Campuzano, respecto de la sátira menipea: “¿Por qué su presencia se hace tan abarcadora, tan permanente, tan decisiva en el curso de la acción?” (1984 : 69). Una respuesta probable dada por la investigadora, tiene relación con las contradicciones de la formación eminentemente literaria del narrador protagonista Encolpio (personaje que, aun cuando vocifere contra los artificios de la retórica, no puede desprenderse con facilidad de ellos).

ambigüedad”,⁴ mediante la que Petronio logra el disenso en los personajes, el silencio cómplice del narrador Encolpio y una ironía estructural que le permite burlarse del *princeps* pese a frecuentar su corte, pero dejando en claro que ningún discurso canónico tiene *per se* autoridad para legitimarse como dominante. Sin embargo, la actitud de no validar ni la enseñanza retórica⁵ ni los intentos políticos de ordenamiento,⁶ está relacionada con una visión no progresista – ni mucho menos moralizante, como pretendía Highet⁷ - del estado de las cosas: por el contrario, es afín a una concepción reificadora y circular de la situación sociopolítica inestable.

La transposición de sentido, de serio a cómico, responde a la definición que da Genette de la parodia como transformación textual,⁸ pero creemos que se trata de una hipercodificación de los procedimientos del estilo imitativo, del que resulta un efecto más cercano al pastiche.

La *Cena Trimalchionis* constituye un episodio nodal para analizar las contradicciones de la época. Entre ellas, la ascensión económica de los libertos en una sociedad que los despreciaba; pero también el poder arbitrario que otorga impunidad para decir cualquier cosa porque, temor o prebenda mediante, será aplaudida.

De la cultura y el azaroso fluir de los personajes

Al banquete de Trimalción acceden Encolpio, su amante Gitón y Ascilto

⁴ Cfr. BATTISTÓN, Dora. “A las puertas de Crotona. Intencionalidad política y estética en el carmen *de bello civili, Satyricon*, cap. CXIX-CXXIV”, en *Circe, de clásicos y modernos* Nº 2 (1997): 11-24.

⁵ Las burlas al *rhetor* Agamenón son constantes, especialmente en los Caps. I a VI, y continúan en el banquete, como se verá en el análisis.

⁶ Durante el transcurso del banquete, queda claro que el dinero compra la palabra en casa de Trimalción.

⁷ Para este crítico, la sátira (menipea o no), siempre tiene “la intención general de corregir a la sociedad exponiendo sus vicios y necesidades”. (Highet, 1954, vol. II: 30)

⁸ “Así pues, propongo (re) bautizar *parodia* la desviación del texto por un mínimo de transformación [...] *imitación satírica (charge)* [...] el pastiche satírico, cuyos ejemplos canónicos son *A la manera de...*, y del cual el pastiche heroico-cómico es una variedad; y simplemente *pastiche* la imitación de un estilo sin función satírica”. (Genette, 1989: 37-38)

– el tercero en discordia - tras escapar, como de costumbre, de un escollo: en este caso, los furores sexuales de Cuartila. En el *Satyricon* los personajes nunca parecen afincarse en su realidad espacial; de continuo están fluyendo en ella sin llegar a padecerla o encarnarse. Jamás pagan un costo social por sus picardías, ni puede decirse que experimenten arrepentimiento genuino: la farsa de emasculación de Gitón, junto a la fingida amenaza de suicidio que profiere Licas (Cap. CVIII) son pruebas de ello. Simplemente, moran los protagonistas en una circunstancia que los lleva de un sitio a otro, y cuando se ven perdidos reciben una suerte de solución al estilo *deus ex machina* teatral, que nunca cuestionan con seriedad ni les da oportunidad de reflexionar sobre las causas de lo acaecido: tan sólo los depositará en un nuevo escenario. Así ocurre con una tormenta salvadora, episodio que librerá a Encolpio y Gitón de su oponente Licas (Cap. CXV); o con el oportuno hallazgo de un saco en el que Ascilto, Encolpio y Gitón encuentran oro, que proceden a ocultar bajo las costuras de una piel (Cap. XI).

Puede afirmarse que en este verdadero *road movie* de los personajes, ellos se comportan sin más preocupación que la propia supervivencia. Los códigos de la cultura les son indiferentes en tanto no contemplen la satisfacción inmediata de los placeres sensuales. Federico Fellini, comentando su versión filmica del *Satyricon*, analiza y describe la actuación de los personajes petronianos:

Viven sólo para cada día. Se identifican totalmente con un acto tras otro, alejando despreocupadamente de sus mentes todo lo sucedido antes. Sus intereses en la vida pueden ser resumidos como ingenuamente elementales: comen, hacen el amor, andan juntos, vagabundeando aquí y allá. Hallan los medios para vivir mediante recursos ajustados a la situación, a menudo llanamente ilegales. Se han desapegado de cualquier tipo de sistema, liberado de las obligaciones, deberes y constricciones. Son a menudo de una desconcertante ignorancia, salvo para escasas y relativas informaciones científicas.

Completamente insensibles a los habitualmente ligatorios principios del afecto convencional, por ejemplo los lazos del compañerismo, ni siquiera

rinden culto a la amistad, a la cual consideran un sentimiento precario y contradictorio; y están preparados para traicionarse y repudiarse uno al otro en cualquier instante. No se hacen ilusiones sobre alguna cosa pues no creen en nada, pero de un modo completamente nuevo y original su cinismo no va más allá de un calmo desentendimiento de la saludable, concreta y singular sensatez. (Fellini, 1970: 5)⁹

Se asiste en el texto – podríamos afirmar con Fellini – a una deconstrucción de todo valor ético, moral o religioso que se erija por sobre la naturaleza. Lo cultural es percibido bajo la artificialidad de la máscara, y todos los procedimientos paródicos convergen para desenmascarar ese orden forzado. El *Satyricon* ha derruido, visto retrospectivamente desde una perspectiva nietzscheana, todos los valores que en nombre del orden social apartaron al hombre de su propia naturaleza: la obra de Petronio postula, a partir de la utilización paródica, el mismo llamamiento de Nietzsche contra la moral, al incitar a la restitución de los instintos naturales del hombre, lejos de lo que él denomina las “idiosincrasias sociales”: culpa, castigo, justicia, honorabilidad, amor, y de todas las contradicciones que la cultura se ha empeñado en agregar a las cosas. (Nietzsche, 1951: 97)

Porque hemos realizado el proceso inverso, precisamente, es que nos cuesta hacer un distanciamiento que permita comprender la cultura romana en aquellos términos. Nuestra cultura, fuertemente moral, no puede experimentar el extrañamiento fuera de los cánones que se ha impuesto:

“Hemos inventado la conciencia; hemos dado a las cosas un valor moral; hemos separado los valores de los no valores; hemos desarrollado un sistema de valores. Hemos establecido diversos límites entre lo físico y lo espiritual. Hemos construido un mundo lleno de etiquetas y rótulos.”(Fellini, 1970: 6).

⁹ Véase el comentario que el cineasta realiza sobre su película en: Fellini, Federico. “Fellini define su *Satyricon*.” *Cine y medios*. Vol. 3, 1970. A cuento de un paralelo entre ambas épocas, la romana imperial y la actual, Fellini expresa: “Aquella Roma declinante fue muy similar a este mundo que nos rodea: la misma furia en el gozo de la vida, la misma violencia, la misma carencia de principios morales e ideologías, la misma desesperación y la misma autocomplacencia.” (Fellini, 1970: 6)

Trimalción y la situación social de los libertos

El convite en la residencia de Trimalción es un episodio en el que se presenta de manera clara la deconstrucción de los discursos del poder.

El liberto dueño de casa, supuesto *alter ego* de Nerón, es un personaje histriónico que en forma permanente da lugar a situaciones cómicas. Petronio describe todos los gestos que ubican a Trimalción entre los nuevos ricos, como su actitud de poner los codos sobre la mesa (Cap. XXXIX), o sus dichos tan heterogéneos como disparatados. La preocupación del dueño de casa es hacer alarde de su megalomanía, y al mismo tiempo impresionar a los invitados con lo que él presume un alto nivel cultural. El resultado es una sucesión de dislates, tales como confundir a Casandra con Medea o situar a Dédalo en la guerra de Troya (Cap. LII). Pero este “detrás de la escena” de tal representación tiene la intencionalidad de manifestar, con inusitado realismo, la posición social ambigua del liberto en el siglo primero de nuestra era. Sobre este grupo recaía la dinámica económica de Roma; no obstante, se los estigmatizaba por su origen esclavo, procedencia que les cerraba el paso a los círculos aristocráticos. Paul Veyne describe de este modo la situación de los libertos:

Establecidos por su cuenta como artesanos, tenderos o negociantes, constituyen un porcentaje de la población que podría contarse con los dedos de una sola mano, pero que socialmente está muy a la vista y es económicamente muy importante [...]. Y ello proporcionaba al grupo como tal de los libertos una fisonomía muy adecuada para atraer sobre sí la animosidad popular, la fisonomía de un grupo de explotadores y gente de rapiña. Tanto más cuanto que estos antiguos esclavos eran más ricos, y a veces mucho más, que la mayoría de la población libre, que se veía humillada por la prosperidad de unos individuos que no habían nacido en la libertad; se soporta mal una opulencia que se hubiera considerado legítima en un señor. (Veyne, 1985: 92)

Petronio, que pertenecía a la clase señorial, se preocupa por señalar la inestabilidad de los cambios de la Fortuna. En el texto, cede la palabra a uno de los convidados, de igual condición social que Trimalción, para aludir a

los caprichos del destino. Entonces Encolpio se contenta con el papel de simple narratorio, y se dispone a escuchar la respuesta que aquél le da sobre un tercer comensal:

*-Non impropero illi. Sestertium suum vidit decies, sed male vacillavit. Non puto illum capillos liberos habere, nec mehercules sua culpa; ipso enim homo melior non est; sed liberti scelerati, qui omnia ad se fecerunt. Scito autem: sociorum olla male fervet, et ubi semel res inclinata est, amici de medio. (Cap. XXXVIII: 27)*¹⁰

Durante el episodio del banquete, y en el *Satyricon* todo, se percibe esa sensación de inestabilidad. Errática es también la conducta de Trimalción, caprichosa la suerte de todos los presentes y mudables las opiniones dadas. En referencia al discurso del liberto, puede analizarse una contradicción entre el aparente movimiento de las cosas, y una posición estanca del sujeto enunciador: en Petronio opera (hasta su disolución) el conflicto entre los síntomas de una realidad con cierta dinámica social, y la negación ante la pérdida de los privilegios de clase que supondría aceptarla. Esta visión del *status quo* ha sido percibida, desde posiciones ideológicas diferentes, tanto por Erich Auerbach como por Friedrich Nietzsche. Para el primero, el movimiento no trasciende, es aparente, y el mundo queda quieto. El trozo es una lograda pintura de la época, pero de un momento estático, en el que lo inverosímil siempre está a punto de acaecer: de esta manera, aparecen señores que legan a los esclavos su fortuna y que maltratan a sus esposas, cuando un instante antes las hacían depositarias de sus bienes. Mas “la temporalidad o historicidad de todas estas cosas no interesa a Petronio ni a sus lectores coetáneos.” (Auerbach, 1950: 39).

La sensación de ahistoricidad se desprende, paradójicamente, de las continuas irrupciones de los personajes, los cambios de suerte que sufren, y la ausencia de orden en la conformación de los episodios: éstos se

¹⁰ “No se lo reprocho. Había decuplicado sus sestercios, pero le fue mal, y ahora ni un sólo cabello le pertenece. Pero ¡por Hércules!, no es su culpa, pues no hay hombre mejor que él. Fueron unos libertos criminales que lo despojaron de todo. Y es sabido: cuando se vierte la olla y la fortuna decae, los amigos se quitan de en medio”.

concatenan unos con otros, a menudo sin ilación lógica, sin coherencia temática. Para Nietzsche, tal multiplicidad de los planos de la acción está relacionada con una visión de la historia que podría resumirse como simultánea: todo ha pasado, y todo puede volver a pasar. Nietzsche no reconoce en la historia una progresión hacia su realización total (y esto es lo que Auerbach lamenta en el análisis petroniano: que la temporalidad al escritor “no le interese”), sino la concreción de los sucesos en un eterno retorno, sin moralismo *a priori* que estructure estos cambios.

El pastiche y la pseudo arqueología del discurso

Petronio practica una deconstrucción de los valores de la historia. En su relato nadie puede ser tomado en serio: ni Agamenón, con toda su parafernalia retórica, que entrega a cambio de una cena; ni Encolpio, que anula sus presunciones críticas hablándole a un decaído miembro viril; ni Trimalción, al hacer gala de una cultura que está lejos de poseer, porque puede pagar el sucedáneo del circo romano. Ningún personaje, ni el narrador, ni el autor, pueden legitimar un discurso que sólo han asumido lúdica o paródicamente: la ironía estructural de la obra, donde ninguno de ellos puede defender los hechos con sus decires; o peor aún, el caso de Eumolpo, que recibe en la experiencia lo que había planificado como farsa, y anula la eficacia de todo argumento o de toda retórica.

En el *Satyricon*, el proceso de deconstrucción no persigue los fines nietzscheanos de recuperar las fuerzas naturales del hombre, esa *energeia* que libre de toda forma moral puede fluir y reconciliar al ser humano con el paganismo inicial. El texto petroniano, por el contrario, presenta la pluralidad de géneros e intertextos a idéntico nivel, lo que habla de una concepción pastichesca que no busca trascender más allá de sí misma ni proponer redes alternativas para representar la realidad.

El banquete tiene como hipotextos el *Simposio* de Platón y la *Cena Nasidieni* de Horacio. Pero durante el transcurso de la *Cena Trimalchionis* aparece parodiada la preocupación por el lenguaje (tema del diálogo

platónico), a través de la crítica a la retórica y sus presuntas utilidades. De hecho, Trimalción dice: "*In aquario copones et cucurbitae; in piscibus obsonatores et rhetores*"¹¹ (Cap. XXXIX: 28), y coloca a unos y otros al mismo nivel profesional, sin tener en mucho el saber de los oradores.

También los discursos filosóficos aparecen desautorizados por el contexto, porque el ambiente pantagruélico del festín no se revela como el marco indicado para ese tipo de reflexiones. Sólo parece salvarse la actitud epicúrea ante la vida, pero trivializada por una nueva incontinencia verbal de Trimalción: "*'Hoc vinum' inquit 'vos oportet suave faciatis. Pisces natate oportet'*"¹² (Cap. XXXIX: 27). Tal como señala J. P. Sullivan, la filosofía del hispano Séneca parece hallarse en la mira de Petronio:

even in the Cena [...], there is recognizable parody of Séneca. For instance, the philosophical banalities emanating from Trimalchio are clearly part of the satiric portrait: his remarks on the variability of human affairs (55.3) and the power of Fortune, put in the form of a trite epigram, both show up his ignorant pretensions and remind the reader of the familiar passage in Horace's Cena Nasidieni. (1968: 211)

Sin embargo, la parodización llega hasta el límite de hipostasiarse a sí misma. Entonces, allí opera la lógica del pastiche: si *todo* puede parodiarse, entonces nada hay que no sufra un vaciamiento de sentido, porque las segundas intenciones paródicas terminan anuladas. Los procedimientos acaban en una trampa circular: se vuelven hacia sí y se confunden a todo nivel.

Volvamos a la inestabilidad que percibió Auerbach. Ideológicamente, estaría señalada por los cambios de Fortuna, esa diosa tan mudable que cambia la miseria en prosperidad y a la inversa, como lo denuncian los libertos invitados al banquete: "*Et modo, modo quid fuit? Ignoscet nihi*

¹¹ "Bajo el signo de acuario, los taberneros y los alocados. En piscis, los cocineros y los retóricos".

¹² " 'Aquí está el vino', dijo, ' Bebed hasta tornarlo suave, y que los pescados que comamos naden en él' ".

genius tuus, noluisse de manu illius panem accipere"¹³ (XXXVII: 26). A nivel formal, se observa en la yuxtaposición desordenada de todos los discursos, y en la existencia de *plots* insubordinados a una historia principal. Pero el mundo sigue pareciendo quieto, porque la tensión es desgarrada hasta el punto de su disolución: Petronio, desde el lugar enunciativo ambiguo que supone el darse cuenta de todo pero no poder decir casi nada, coloca en igual plano cada hecho y su interpretación, o en términos de Mc Luhan, la figura y su fondo.¹⁴ Según Nietzsche, todo proceso de crecimiento ha traído consigo el fraccionamiento y la corrupción, y ningún movimiento fecundo del hombre sería posible sin engendrar simultáneamente el nihilismo y la confusión de valores. (Nietzsche, 1951: 90).

Nihilista es, entonces, la añoranza de los viejos tiempos: "*Sed si nos coleos haberemus, non tantum sibi placeret. Nunc populus est domi leones, foras vulpes*"¹⁵ (Cap. XLIV: 33), y el liberto Ganímedes la sintetiza en el lamento frente al *Götterdämmerung*: "*Quid enim futurum est, si nec dii nec homines huius coloniae miserentur? Ita meos fruniscar, ut ego puto omnia illa a diibus fieri*"¹⁶ (XLIV: 33). Pero este ocaso de los dioses no se acompaña aquí con la propuesta de una reconciliación con la naturaleza,

¹³ "Y hace poco, ¿qué era?. Mi entendimiento lo ignora, sólo sé que antes no hubiera querido recibir de sus manos ni un pedazo de pan."

¹⁴ Se toma esto en una analogía, al coincidir con Mc Luhan en que "así como el contenido de una nueva situación desplaza al viejo fondo, se torna disponible para la atención ordinaria como figura. Al mismo tiempo nace una nueva nostalgia. La tarea del artista ha sido la de informar sobre la naturaleza del fondo al explorar las formas de sensibilidad que cada nuevo fondo o modo de cultura ponen disponibles, mucho antes de que el hombre corriente sospeche que ha cambiado" (1990: 23). Lo que Mc Luhan y B. R. Powers señalan para las tecnologías en su modelo tetrádico, es válido para la obra de Petronio, en el sentido de que el *Arbiter* percibe acertadamente ese movimiento disolutorio del "viejo fondo" en la sociedad romana.

¹⁵ "Si las tuviéramos bien puestas, no seríamos tratados así. Ahora el pueblo es valiente como los leones, en casa. Cobarde como las zorras, afuera."

¹⁶ "¿Qué sucederá en el futuro si ni los dioses ni los hombres se compadecen de esta colonia? Así disfrute yo con los míos, pues creo que los dioses quieren que siga todo igual".

como pretendería el pensamiento nietzscheano, sino con la presunción de que cualquier cosa puede constituir una fuga hacia adelante, tal como lo hacen continuamente los personajes de Petronio, sin transformación ni crecimiento interior.

Consideraciones finales

El texto de Petronio presenta un problema estructural. Su complejidad estriba en la organización pastichesca de la paratextualidad, lo que impediría su análisis como construcción sistematizable u homogénea. No es posible aislar secuencias de relación lógica a nivel de historia, ni encontrar un primer sentido en las disquisiciones, tanto del narrador como de los personajes: la parodia es constitutiva y regular. Por ello Luisa Campuzano, a propósito del episodio de Circe y Polieno, explicita por qué el reduccionismo genérico no es una de las vías más adecuadas para la comprensión del texto del *Arbiter*:

si alguna enseñanza parece querer transmitirnos Petronio con este episodio, ésta es que los géneros literarios existentes, desde el más elevado hasta el más ruin, no se avienen a su tema. Ninguno, por sí solo, es capaz de expresar, con todos sus matices, la caprichosa trama de la vida. [...]. El objetivo del autor no es el de señalar la falibilidad de un procedimiento, la falsedad de un tono, la incongruencia de una situación, el envejecimiento de una convención, sino exaltar la complejidad de la vida, su inagotable riqueza ante la pobreza expresiva de la literatura, que condiciona y limita con sus reglas al escritor. (Campuzano, 1984: 91-92)

La lectura del *Satyricon* da, no obstante, la sensación de perseguir una inmanencia, una transparencia textual que sólo es propia de quien percibe una fractura en la estructura de sentimiento de una época, e intuye el surgimiento de un nuevo paradigma gnoseológico. Tal operación puede ser viable en un esquema de pensamiento que considere constitutiva la disgregación de la formación, o en paráfrasis de Nietzsche, que deduzca el fraccionamiento y la corrupción del crecimiento, porque para el filósofo alemán es siempre la decadencia la que ha vencido en toda evaluación

general.

El pastiche anula las fuerzas del conflicto histórico, su retórica del exceso las exagera hasta hacerlas desaparecer. En la obra petroniana la deconstrucción del mundo romano es global; ningún discurso fundante queda sin satirizar. La linealidad, negada por las constantes digresiones o complicaciones de las peripecias en el relato, podría ser reemplazada por una visión de tipo totalizante: al colocar en horizontalidad todos los elementos de la representación, Petronio efectúa lo que Berkeley ha denominado la mirada desde el ángulo de la eternidad, es decir, una confluencia del tiempo pretérito, presente y futuro. La confusión de las situaciones narrativas, la *debacle* de los signos en esa babel que es la Roma de Nerón, hablan de un individuo librado a las leyes del azar: "*Facile est autem: ubi omnia quadrata currunt.*"¹⁷ (Cap. XLIII: 31-32), eterno diletante de su propio narcisismo en una sociedad donde se han banalizado los temas acuciantes, porque a nadie parece importarles resolverlos: "*Narratis quod nec ad caelum et ad terram pertinet, cum interim nemo curat, quid annonam mordet*"¹⁸ (Cap. XLIV: 32), remata uno de los convidados.

Un individuo fracturado, consciente de que debe armarse desde sus fragmentos y entretanto sobrevivir del modo más placentero posible, da el contenido ideológico para una forma atomizada, sin posibilidad – por el momento - de realizar el proceso de desviación de la norma, pero no de su simultánea reincorporación, como lo definiría Linda Hutcheon para la parodia.¹⁹ Por eso, el *Satyricon* nos presenta encrucijadas absurdas, se burla de todo y no procura construir nada alternativo: no están los tiempos de agotamiento, y a la vez de expectación ante lo nuevo, para tales cosas.

¹⁷ "Mas es fácil con la suerte de su parte, y todas las cosas le salieron bien".

¹⁸ "Narráis lo que no interesa ni al cielo ni a la tierra, y mientras tanto nadie se acuerda del hambre que nos amenaza."

¹⁹ Cfr. HUTCHEON, L. (1985).

Bibliografía

- AUERBACH, Erich (1950) *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BATTISTON, Dora (1998) "A las puertas de Crotona. Intencionalidad política y estética en el carmen *de bello civili, Satyricon*, cap. CXIX- CXXIV", en *Circe, de Clásicos y modernos*, Vol. II. (1997) Santa Rosa, Facultad de Ciencias Humanas de la UNLPam; 11-24.
- CAMPUZANO, Luisa (1984) *Las ideas literarias en el Satyricon*. La Habana: Letras Cubanas.
- FELLINI, Federico.(1970) "Fellini define su *Satiricon*". *Cine y medios*, Vol. 3.
- GENETTE, Gerard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- HIGHET, Gilbert (1954) *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura universal*. Vol. II. México: Fondo de Cultura Económica.
- HUTCHEON, Linda (1985) *A Theory of Parody. The teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen.
- MC LUHAN, M. y POWERS, B.R. (1990) *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa.
- NIETZSCHE, Friedrich (1951) *La voluntad de dominio. Ensayo de una transmutación de todos los valores*. Buenos Aires: Aguilar.
- PETRONIO ARBITRI. *Satiricon*. (1997) México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SULLIVAN, J. P. (1968) *The Satyricon of Petronius. A literary study*. London: Faber & Faber Ltd.
- VEYNE, Paul (1985) "La familia y sus libertos", en ARIES, P. y DUBY, G. *Historia de la vida privada*. Vol. I. Madrid: Taurus.