



El espejo de Circe. Dualidad, ironía
y parodia en *Satyricon* 124,2 - 139,5

Dora Battistón
Instituto de Estudios Clásicos
Universidad Nacional de La Pampa
Argentina

El espejo de Circe. Dualidad, ironía y parodia en *Satyricon* 124, 2 - 139, 5

Resumen: El episodio de Circe y Polyeno, parodia de los amores convencionales de la novela erótica griega, pone en evidencia los mecanismos retóricos de inversión burlesca que refieren la ambigüedad del mundo urbano mimetizado. Duplicidad en las relaciones, con reversión de roles y figuras, comportamientos equívocos y falsificaciones permanentes de la realidad marcan el relato a través del tropo irónico y la intertextualidad paródica y condensan, en la eficacia simbólica del espejo, estrategias aparentes, magia y seducción, como realizaciones de la fundamental dualidad que atraviesa el *Satyricon* y expresa un cuestionamiento moral y estético sobre el mundo representado y la literatura dominante.

Palabras clave: espejo | dualidad | parodia | ironía | intertextualidad

Circe's mirror. Duality, Irony and Parody in *Satyricon* 124, 2 - 139, 5

Abstract: The episode of Circe and Polyenus, parody of the conventional love affairs in Greek erotic novels, make evident the rhetorical mechanisms of burlesque inversion, which refer the ambiguity of the mimetic urban world. A duplicity in the relationships, with a reversion of roles and figures, doubtful behavior and a permanent falsification of reality, mark the story through the ironic trope and the parodic intertextuality and condense—in the symbolic efficacy of the mirror—strategies which have apparent existence, magic and seduction as realizations of the fundamental duality which pervades *Satyricon* and expresses a moral and aesthetic questioning of the represented world and the dominant literature.

Keywords: mirror | duality | parody | irony | intertextuality



De las múltiples maneras con que un texto delata la presencia de otro, acaso sea la parodia la que provoca mayor distanciamiento en el lector, desde que la imagen que reitera, burlescamente o no, una representación anterior de personajes o situaciones —por lo general también pertenecientes a la ficción literaria— adquiere un carácter digresivo y hasta didáctico en algunos casos, evaluativo siempre.

Es posible que esta repetición transcontextualizada implique, además, ironización de la copia, acto que el postestructuralismo extiende al campo de la transgresión. Históricamente, formas y lenguajes vuelven a mimetizar, una y otra vez, los textos canónicos de una cultura, y las obras operan así como vasos comunicantes entre épocas y modos de recepción.

En un trabajo ya clásico, Genette (1982: 292) ha postulado la transformación por “transposición” como la más importante de todas las relaciones entre un hipotexto y un hipertexto; de hecho, esta categoría comprende la mayor parte de la literatura. El tejido ficcional exhibe siempre hilos conductores, pero el reconocimiento de los diversos grados de intertextualidad depende del receptor: la primera lectura sólo releva el micromundo, el acceso a lo anecdótico, la presencia de un tema que luego articulará, en una segunda instancia, otro código, el intertextual, descifrado a través de esos grandes movimientos espacio-temporales que ponen en escena vivencias y modos de captar y expresar la realidad estéticamente.

Pero el proceso reconoce otra instancia: desde la ironía narrativa, la poética implícita o explícita y la misma alusión paródica a diversos géneros y estilos, la literatura, además, habla de sí misma como escritura de una

tradición y posibilidad de resignificar los lenguajes y las tramas heredadas. En tal sentido, parodia e intertextualidad van constituyendo, simultáneamente, los mecanismos de autorreferencialidad (Hutcheon, 1985: 5).

Circe y Polyeno: de la épica a la novela

En opinión de Luisa Campuzano (1984: 83), “en el episodio de Circe se aprecia la mayor densidad, tanto de erotismo como de literariedad que podamos encontrar en el *Satyricon*”. Llegados a Crotona, la ciudad cuyos habitantes se dividen entre los cazadores de herencias y sus víctimas, Encolpio, Gitón y Córax, bajo la invención de Eumolpo, van a representar la “farsa del viejo rico sin herederos”. Encolpio toma uno de los nombres de Ulises, Polyeno, y encuentra a Circe, cortesana que lo deslumbra con su belleza; los amores de Circe y Polyeno se dan en un ámbito que reitera el *locus amoenus* de la bucólica –bosque de laureles, jardines, el templo de Venus. Sin embargo, la relación se vuelve tortuosa para Encolpio, que fracasa sexualmente una y otra vez –al punto de intentar la automutilación– y es sucesivamente humillado, azotado, denigrado y victimizado por la propia Circe, la hechicera Proselenos y Enotea, sacerdotisa de Príapo, en cuyo templo tienen lugar algunas de las escenas grotescas de mayor comicidad; la anécdota se cierra con la confesión de Chrysis, esclava de Circe, que declara su amor al desconcertado Polyeno.

Este episodio parece representar la transición de la épica a la novela, con la consecuente transformación del héroe, y queda absolutamente marcado por la intertextualidad; los *genera dicendi* reconocibles son múltiples: el mimo, la sátira latina, la elegía erótica ovidiana y, por supuesto, la épica y la novela erótica griega. Campuzano (1984: 92) sugiere, a partir de esta polifonía, una intencionalidad dirigida a criticar todas las

especies literarias, siempre pobres en recursos al momento de representar la complejidad de la vida.

Parodia y ciudad. La dualidad como mecanismo de representación en la novela urbana.

Textos de una ambivalencia mayor, como el *Satyricon*, pueden ser examinados desde diversos planos. Indagar por ejemplo, el *status* literario, el modo de construcción de un discurso meta e intranarrativo, o la vinculación contextual, valiosa porque proyecta la mirada de la crítica hacia campos de realidad donde la mimesis adquiere su exacta perspectiva.

Tributo a la polifonía de origen –la novela griega, la sátira latina, la menipea–, el *Satyricon* se constituye como novela de los tiempos neronianos en los andamiajes de una prosa cruzada de reminiscencias, anticipos y degradaciones sucesivas. Escritura lúdica e irónica que refiere la peripecia del *homo viator* en espacios urbanos regidos por el conflicto de identidades, el erotismo visual, las conductas de provocación, mendacidad y denigración, la obra plantea estructuralmente un itinerario que descubre y ostenta la complicación y la dualidad de las relaciones en un medio que además, supone la palabra como presencia tangible y posibilidad de contar, recrear o falsificar; no por casualidad la retórica es puesta en tela de juicio desde el comienzo, y no arbitrariamente, a través del fluir intermitente del relato, el discurso dirime tradición y ruptura, enmascaramiento y rebaja, poder y desorden, en contextos paradójicos que por momentos evocan la figura del “mundo al revés”.

La divagación inicial por las calles de una ciudad incierta y oscura pareciera establecer la imagen del modo narrativo de la obra. Estructurada a partir de la intencionalidad paródica, burlas, sarcasmo, humor y caricatura generan espacios simétricos y opuestos que se visualizan en un juego especular: la ciudad permite y exige la seducción, la reflexión supone

dualidad. La parodia misma remite a un juego de duplicidades, reafirmado por las relaciones que se establecen en el nivel anecdótico y actancial.

El espacio geográfico del *Satyricon* asume, en cierto modo, la forma de un laberinto, sistema de signos que los transeúntes están obligados a ir descifrando en su itinerario. Si la *graeca urbs*, engañosa y confusa, se percibe como un enigma, Crotona, se manifiesta como metáfora. Recorrer Crotona es también interpretarla, leerla en un determinado sentido; el protocolo del campesino anticipa ya una hermenéutica de la ciudad; después se comprobará que la lectura de las mujeres supone conocimientos específicos –funciona la hechicería, la magia, la seducción y la falsa o verdadera religiosidad–; la interpretación masculina, en cambio, más racional, exterior y soberbia, concluye en equívoco y fracaso.

Crotona, en tal sentido, emerge como la imagen misma de la duplicidad: roles que se bifurcan, identidades que se fingen; todo es comedia y travestismo, en un ámbito donde las relaciones se entrecruzan y las líneas argumentales colocan a los personajes en situación de oposición y desdoblamiento. Correlativamente, funcionan las operaciones retóricas predominantes: antítesis, comparación, simetría y paralelismos. El controvertido autor pareciera observar la escena social y literaria a través de un prisma que duplica el mundo representado desde estos mecanismos de visualización, comprensión y por lo general enjuiciamiento de los modelos aludidos, y en el mismo movimiento, de los acontecimientos o caracteres presentados en superficie.

Si se advierte que, en primer lugar, el *Satyricon* puede ser entendido como compilación de parodias literarias, reescritura de anteriores paradigmas, juego entre lo heredado y su nueva significación, sus páginas pueden leerse, a la luz de la crítica actual, como centro irradiador de signos que se posicionan en relación con otros sistemas significativos en una suerte de tejido donde interaccionan códigos, voces y discursos que encuentran en la parodia el instrumento para mostrar el pasado histórico y literario desde la óptica parcial y fragmentaria del presente.

Circe y Polyeno funcionan como espejo que invierte una historia ya contada, el autor juega con imágenes advertidas e incorporadas a la conciencia de los receptores, cautiva instantes en que los textos dialogan entre sí, y del espejo surge la nueva representación que contiene implícita o explícitamente la *Odisea*, la novela griega, Virgilio, la elegía romana.

Mecanismos paródicos. La función de la ironía

La doble perspectiva –estructural y pragmática- postulada por Hutcheon para la parodia se explicita a través de la función geminada de la ironía: antífrasis o inversión semántica, y evaluación pragmática, por lo general de carácter peyorativo, implícitas ambas en la *eironeia*, “que evoca al mismo tiempo el disimulo y la interrogante, así pues, un desfase entre significaciones, pero también un juicio” (Hutcheon, 1992: 177). La ironía, supone necesariamente un *ethos* burlón (180), que en la parodia adquiere también una marca peyorativa, de evidente articulación con el “grotesco” (Bajtin, 1989: 237).

El momento en que Encolpio amenaza con la autocastración –nuevo desdoblamiento de la identidad, pues se dirige a su sexo, *cum ea parte corporis verba contulerim* (había cambiado palabras con una parte de mi cuerpo) 132,12- es el punto clave en que se entrecruzan el *ethos* irónico con el paródico: se está imitando de modo burlesco el discurso de la épica, el personaje vive su momento más patético y al mismo tiempo, por el efecto grotesco de la variación contextual, sus palabras desatan la comicidad. Acaso se alcance aquí el punto máximo de subversión paródica, corroborado por la irrupción de la enigmática inclusión de los versos

*Quid me constricta spectatis fronte Catones / damnatisque novae
simplicitatis opus? (¿Por qué me miráis con frente ceñuda, Catones, y
condenáis el fruto de una sencillez inaudita?) 132,15.*

que sin relación aparente con el devenir anecdótico, introducen una defensa y una justificación del autor en lo que la crítica ha considerado su "poética explícita" (Campuzano, 1984: 95ss.).²

Desde lo ideológico, es posible observar de qué modo el tropo irónico y la intertextualidad paródica refieren a ciertos temas y motivos vinculados con las identidades falsificadas, la estrategia de las apariencias, la arbitraria mezcla de géneros y estilos, la deconstrucción de los roles y expectativas literarias tradicionales, el simulacro, el erotismo planteado entre lo sublime y lo grotesco, y otros aspectos derivados de la dualidad fundamental que atraviesa el *Satyricon*, dualidad que conlleva un cuestionamiento moral y estético sobre el mundo representado y la literatura dominante, incluida –por generalización– la sociedad hipócrita:

"Nihil est hominum inepta persuasione falsius nec ficta severitate ineptius" (Nada hay más falso que los estúpidos respetos humanos y nada más estúpido que una hipócrita severidad) 132,16.

La naturaleza misma del *Satyricon*, su *status* paródico, hace que la ironía funcione, a lo largo del texto, en casi todas sus variantes. La obra plantea su anécdota a través de la comicidad, recurso muy útil para romper las expectativas genéricas, y propone un esquema tal que los enunciados irónicos yuxtaponen perspectivas en grado de oposición semántica; de este modo, la proposición queda enfrentada a su referente y se expresa alternativamente mediante metáfora, hipérbole o lítote, si bien la ironía, sostenida en el principio general de contrariedad, dirige la mirada del autor y establece el horizonte permanente del relato.

A lo largo del episodio estudiado, se suceden situaciones percibidas en sí mismas como irónicas –los parlamentos de Chrysis, la carta de Circe a Polyeno–; otras, marcan una oposición entre el carácter manifestado por el personaje y lo que en realidad es, tal la declaración de Circe

feminam ornatam et hoc primum anno virum expertam (una mujer vistosa y que dentro de este año por primera vez supo lo que era un hombre) 127, 1;

momentos en que predomina la ironía intencional y contextos en que la ironía genérica se estructura directamente como parodia, en razón de que establece la distancia crítica entre la convención literaria —épica, novelística anterior— y la oposición o apelación a su régimen:

non dixit tibi ancilla mea Circe me vocari? Non sum quidem Solis progenies, nec mea mater, dum placet, labentis mundi cursum detinuit (¿no te contó mi esclava que me llamo Circe? Claro que no soy hija del Sol, ni mi madre ha detenido, cuando le vino en gana, la marcha del mundo en sus vueltas) 127,6.

Opera en tal sentido cierta conexión con la denominada “verosimilitud irónica”, estrategia de coherencia textual e intertextual definida a partir del distanciamiento entre el enunciado irónico y las convenciones de verosimilitud a las que alude o se opone. Linda Hutcheon (1991: 5) define la ironía romántica como resultante de una perspectiva que intenta conciliar un mundo imaginario deseable con “el decepcionante mundo grotescamente inferior de la existencia material”. Desde el enfoque anecdótico, estas variantes se vinculan con la ironía situacional, sustentada en la paradoja: a Polyeno le ocurre lo contrario de lo esperado por él y sobre todo por Circe, la “demandante” en el plano del deseo. Lo paradójico resultará en autodenigración, comicidad, énfasis retórico —soliloquio de Polyeno (132,8)— desmitificación y subversión contra lo dominante en cuanto *status* canónico de los intertextos, intencionalidad satírica, probablemente correctiva, si se admite la índole moralizante del carácter del autor.³ Y por último, dentro de la tipología de Hutcheon, en ironía corrosiva, que expresa agresivamente su carácter negativo: “*Quid est*” inquit, “*paralytice? Ecquid hodie totus venisti?*” (¿Qué tal, paralítico? ¿Es que has venido hoy entero?) 131,11.

Mecanismos de la dualidad en el episodio de Circe y Polyeno.

Estrategias aparentales, magia y seducción

La aventura erótico-sentimental de Circe y Polyeno, central en la narración de los acontecimientos de Crotona, presenta, a través de una óptica dual, los avatares de esta conflictiva relación, tensionada por los comportamientos reticentes de Polyeno ante las maniobras avasallantes de la cortesana. Dicho enfoque permite visualizar los mecanismos de la seducción, la estrategia de las apariencias y la magia, tres instancias dominantes del relato. Claro que, en principio, el régimen paródico de la obra ya implica un esquema que relaciona dos textos, por ejemplo, el paradigma homérico y su figura invertida: *Nec sine causa Polyænon Circe amat* (No sin motivo ama Circe a Polieno) 127, 7.

La dualidad queda planteada como metáfora ética a partir del espacio narrativo: desde la advertencia del campesino

sed quoscunque homines in hac urbe videritis, scitote in duas partes esse divisos: nam aut captantur aut captant (sino que cuantos hombres veáis en esta ciudad, sabéos que se reparten en dos grupos: pues o andan otros a la caza de su herencia, o ellos a la de los otros) 116,6-7.

Crotona determina el contexto general de simulación para el relato, y la escena se carga con las connotaciones más fuertes del simulacro: Crotona es el ámbito donde triunfa el maquillaje y el teatro finge la vida; los personajes representan ficciones cruzadas al tiempo que circula el secreto, crece la intriga, domina la confusión. Mediante la inclusión de este tema, frecuente en la diatriba y el epigrama, el autor estaría exponiendo una opinión ética, elemento que refuerza el carácter de menipea atribuido al *Satyricon*.

En el juego ritual de la seducción, que pone en primer plano el contrapunto entre la femineidad agresiva de Circe y la incertidumbre de

Polyeno, se manifiesta no sólo la duplicidad de las conductas sino la dualidad y reversión de roles:

habes tu quidem et fratrem ...; sed quid prohibet et sororem adoptare?
(Tú tienes, lo sé, un hermano ...; pero ¿qué te impide adoptar también una hermana?) 127,2.

admite Circe a Encolpio, pero después ella misma va a presentar esta dualidad como oposición y exclusión: *recipies, inquam, nervos tuos, si triduo sine fratre dormieris* (recobrarás, digo yo, tus nervios si duermes por tres días sin tu hermano) 129,8. Por su parte, Chrysis, la esclava de Circe, su contrapartida astuta y racional, define por oposición ambos caracteres en el primer parlamento, a través del quiasmo

quod ancilla haberet matronae superbiam et matrona ancillae humilitatem (el que una esclava tuviera los desdenes de una dama y una dama los bajos gustos de un esclava) 126, 11.

En la descripción de Chrysis, los indicios que caracterizan a Circe configuran el retrato de la aristócrata lasciva, histérica, que se mueve en espacios de refracción del deseo:

"Ex hac nota domina est mea; usque ab orchestra quattordecim transilit, et in extrema plebe quaerit quod diligit" (De este jaez es mi ama; salta más allá de la fila catorce y entre la última canalla busca el objeto de su amor) 126,10;

su comportamiento es de una intermitencia que puede leerse como apariencia pura, construcción artificiosa que busca los cuerpos más exóticos para adherirse a ellos, en una permanente gestualidad que transita de la desesperación a la decepción; sus discursos intentan al mismo tiempo anular y demandar la sexualidad masculina;⁴ Circe no da tregua, interroga a los otros y al espejo, para que le digan quién es, en un juego de alteridades e identidades, no exento de crueldad:

"Dic, Chrysis, sed verum: numquid indecens sum? numquid incompta? numquid ab aliquo naturali vitio formam meam excaeco?"

Noli decipere dominam tuam: nescio quid peccavimus" (Dime, Criside, pero de verdad: ¿es que soy fea?, ¿o sucia?, ¿o es que velo mi belleza con algún defecto físico? No engañes a tu señora: he fallado no sé en qué) 128,3.

La misma esclava refleja en sus dichos el atractivo físico de Encolpio, y en la figura de la antítesis plantea el dilema "ético" *vendisque amplexus, non commodas* (y vendes tus cariños, no los regalas) 126,1-2.

En el cruce entre lo racional y lo irracional hay que situar las peripecias de la seducción, su aceptación sumisa e incluso el ámbito en que se ejerce, un paisaje convenientemente erotizado, bajo las formas clásicas del *locus amoenus*: *deduxit in terram vario gramine indutam* (me arrastró a un campo vestido de variado césped) 127, 8.

La dualidad de la relación seductor-seducido se resuelve en un espacio simulado donde dominan el ritual y los mecanismos lúdicos, y se opone a la tensión dialéctica, que provee sentido porque tiene en cuenta al otro. Es la diferencia entre el vínculo Circe/Polyeno y Chrysis/Polyeno, aunque la esclava, desde otra posición, irónicamente, también degrada.

En este campo, la realidad nunca es profundizada, la parodia misma se juega en superficie como estrategia aparental, donde domina lo simbólico, la parodia se afirma en la ostentación, el travestismo y la inversión de lo sagrado. La seducción es trans-sexual: Circe parece hermosa porque su apariencia es sublime y se presenta ante Polyeno como una epifanía de la mujer ideal; pero la misma Circe, contrafigura de la heroína casta de la novela griega y avatar degradado del original homérico, invalida lo femenino en la imagen de la prostitución –aparente sobrevaluación del sexo– y lo despliega en la seducción como ambigüedad, falta absoluta de ética, artificio y hostilidad. La ironía sobrevuela todos los discursos y el episodio debe su comicidad a una especie de hipersimulación que resuelve en parodia las relaciones entre los personajes. Polyeno queda encerrado en su impotencia, la provocación de Circe ha conseguido destruir su ambivalente

masculinidad. Y en consecuencia, el joven antihéroe divide su ser de diversas maneras:

forsitan animus antecessit corpori moram (quizás el espíritu se adelantó a los pasos del cuerpo) 130,5; *curavi diligentius noxioussimum corpus* (atendí con especial cuidado mi cuerpo culpable) 130,2; *aut quid est quod in corpore humano ventri male dicere solemus aut gula capitique etiam, cum saepius dolet?* (¿Y qué otra cosa pasa cuando maldecimos, por citar el cuerpo humano, nuestro vientre, nuestra garganta o incluso nuestra cabeza, porque nos duele?) 132,13.

El desafío de la seductora no se juega en el orden de lo natural, la sexualidad, sino en el grueso artificio de su conducta. Se da en realidad una violación del Polyeno por Circe: la violencia de su demanda le ha resultado insoportable, y éste es el soporte paródico de las relaciones entre el héroe y la heroína de la novela antigua. A la luz de los recientes estudios de género, puede acaso decirse que la cortesana, fuera del marco de las costumbres tradicionales, se arriesga tras su deseo y abrumba al hombre con la expresión hiperbólica de la libido. De ahí que la seducción sea aquí un mecanismo paródico: *se ducere*, desviar del rol formal y permitido, desplazar hacia el campo de lo no acostumbrado, lo prohibido social y sexualmente –el goce femenino–, llevar al hombre al estado “infrasuicida” (Baudrillard, 1989: 28). En Circe se manifiesta también una perversión, un modo provocativo de operar contra la ley, y un manejo arbitrario de los códigos sociales, tan cruel como la seducción paralizante que ejerce.

Así proceden también otros personajes femeninos del *Satyricon* como Cuartila y las viejas hechiceras. Prosélenos y Enotea operan en ámbitos tan transgresivos e inimputables como la magia, donde importa la inmediatez de los signos y no su veracidad, ni siquiera su credibilidad. “*Solent – exclama Chrysis- haec fieri, et praecipue in hac civitate, in qua mulieres etiam luna deducunt...* (Esto sucede a veces, y sobre todo en esta ciudad en la que hay mujeres que hacen bajar la luna ...) 129, 10-11.

La declaración de Enotea revela la dualidad de la magia, dimensión donde la apariencia se agota en sí misma y el artificio se produce a partir de lo que está oculto: *Quicquid in orbe vides, paret mihi* (Cuanto ves en el orbe, me obedece) 134,12; *Tantum dicta valent* (Hasta tal punto pueden mis palabras) 134,12.

En el repertorio de los *dicta*, la dualidad es manifiesta: el discurso de la seductora –aleatorio, sin sentido, superficial- cobra la dura grosería que se opone –otra vez el contraste paródico- a la descripción de su figura encantadora, sus gestos, su voz y el paisaje que la rodea. No es un discurso que interpreta sino que se agota en la provocación y el sarcasmo, opuesto a la retórica de Chrysis, crítica y, por conveniencia, “moralizante”. El discurso de la seductora puede ser insensato, y des-construir el sentido; no el de las viejas, que invocan en el vacío referencial pero con el hilo conductor de lo sobrenatural y los poderes ocultos, ni el de la esclava, que debe utilizar la persuasión. En Polyeno sólo hay impotencia, atracción por el vacío, equivocación permanente y desconcierto; los signos de su masculinidad le son reenviados desde la superficie intocada de lo femenino, y cae en el fracaso y el escarnio una y otra vez: es un personaje ridiculizado y auto-degradado en sus dichos. En cambio, Circe no impacta cómicamente, sino por la fuerza dramática de la histeria. Ella maneja los hilos, el placer de la espera, el suspenso que atrapa como el vértigo y hunde a su víctima: *In umbra voluptatis diutius lusi* (He gozado más tiempo en los preludios del placer) 129,5.

La eficacia simbólica del espejo

Rapuit deinde tacenti speculum, et postquam omnes vultus temptavit, quos solet inter amantes risus fingere, excussit vexatam ... vestem raptimque aedem Veneris intravit. (Arrancóle de las manos, mientras callaba, el espejo; y luego que ensayó todos los gestos que suele

provocar el gozo en los amantes, sacudió su vestido arrugado y entró corriendo en el templo de Venus.) 128, 3-5.

Circe arrebató el espejo de manos de Chrysis y ensaya ante él los gestos de un sensualismo complaciente. En la duplicación de su imagen y movimientos, la cortesana busca el reflejo de su propia fascinación; quiere abolir la distancia entre la realidad y el deseo, entre la certeza y la duda. Es evidente que la seducción no puede representarse, pero sí la sensualidad gestual; en la escenificación de los ademanes eróticos ante el espejo, Circe busca el cumplimiento de su demanda, anulando al mismo tiempo la distorsión entre ella y su fracasado amante.

Tal vez el mudo espejo, y la propia Chrysis *tacenti*, interpelada como si fuera ella misma un espejo, debieran devolverle su propia seducción en una suerte de éxtasis, debieran funcionar como ilusión y no como reflejo. Después, mientras Circe entra al templo de Venus, Polyeno/Encolpio, *damnatus*, *perductus*, reflexiona en su habitación, sobre la amarga dualidad de la vida:

*mox ubi fugerunt elusam gaudia mentem / veraque forma redit,
animus quod perdidit optat / atque in praeterita se totus imagine
versat.* (mas luego cuando huyeron de nuestra mente burlada las
gozosas visiones y vuelve la realidad, el alma echa en falta lo perdido
y se refugia entera en la pasada fantasía.) 128, 6.

Los sueños huyen pero el espejo permanece, mimetiza la imagen y confirma la duplicidad que gobierna todo el episodio, y acaso, por extensión figurada, el mundo circundante: hipocresía, dualidad capciosa, fidelidad que no convence.

Notas:

¹ Al respecto, el artículo "El estado actual de la interpretación de la poesía romana y la escena crítica contemporánea", del Dr. Karl Galinsky (*Auster*, Revista del Centro de Estudios Latinos, Nº 2, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1997: 11-45), presenta un interesante enfoque metodológico.

² Estos versos con que el autor rompe la convención narrativa y asume la función de "narrador último", permitirían considerar el *Sayricon* como texto de metaficción, ya que bajo la actitud de autolegitimar su obra subyace una reflexión sobre las posibilidades y condiciones de construcción de la ficción literaria. En relación con el excursus aludido, véase Battistón, Dora, "*Novae simplicitatis opus*. Algunas consideraciones acerca de la funcionalidad de los fragmentos poéticos incluidos en el *Satyricon*", en *Circe, de clásicos y modernos* Nº 4, Instituto de Estudios Clásicos, Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, Santa Rosa, octubre de 1999: 41-52.

³ El ya aludido pasaje de la autolegitimación de su obra manifiesta este carácter, cuando señala, acusando, la dualidad hipócrita de sus censores: *Quid me constricta spectatis fronte Catones, / damnatisque novae simplicitatis opus? / Sermonis puri non tristis gratia ridet, / quodque facit populus candida lingua refert. / 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* (¿Por qué me miráis con frente ceñuda, Catones, y condenáis el fruto de una sencillez inaudita? Sonríe en ella la gracia sin tristeza de un lenguaje transparente, y franca la lengua narra lo que hacen todos. Pues, ¿quién ignora los placeres del amor y las alegrías de Venus? ¿Quién impide a sus miembros entrar en calor en un lecho tibio? El mismo padre de la verdad, Epicuro, mandó a los sabios hacer el amor y dijo tener la vida tal objetivo.) 132,15.

⁴ Algunas significativas coincidencias permiten suponer como modelo posible para la construcción de este personaje, la Circe mítica evocada por Ovidio en *Metamorphosis* Liber XIV, 25-44:

At Circe (neque enim flammis habet aptius ulla / Talibus ingenium, seu causa est huius in ipsa, / Seu Venus indicio facit hoc offensa paterno) / Talia verba refert: "Melius sequerere volentem / Optantemque eadem parilique cupidine captam. / Dignus eras ultro, poteras certeque, rogari; / Et, si spem dederis, mihi crede, rogaberis ultro. / Neu dibites adsitque tuae fiducia formae; / En ego, cum dea sim, nitidi cum filia Solis, / Gramine cum tantum, tantum quoque carmine possim, / Vt tua sim, voveo. Spernentem sperne, sequenti / Redde vices unoque duas ulciscere facto." / Talia temptanti: "Prius" inquit "in aequore frondes" / Glaucus "et in summis nascuntur montibus algae, / Sospite quam Scylla nostri mutantur amores." / Indignata dea est; et laedere quatenus ipsum / Non poterat nec vellet amans, irascitur illi / Quae sibi praelata est; Venerisque offensa repulsa / Protinus horrendis infamia pabula sucis / Conterit et tritis Hecateia carmina miscet. (Sea que se deba a su

propia naturaleza o que sea asunto de Venus, ofendida por la decisión del padre de la hechicera, el caso es que no hay mujer de un corazón más dispuesto para las llamas del amor que Circe. "Lo mejor que puedes hacer, respondió a Glauco, es procurarte una amante dispuesta a escucharte, que desee lo que deseas tú y que esté sometida a una misma pasión. Eres digno de ser el primero solicitado y podrás serlo y, por poca esperanza que despiertes, créeme, lo serás. No dudes de tí, ten confianza en tu belleza. Mira, yo misma, que soy hija del Sol resplandeciente, que puedo tanto con mis hierbas y mis palabras mágicas, deseo ser tuya. Desprecia a la que te desprecia, corresponde a la que te quiere, y con un solo hecho castiga a la una y venga a la otra." A estas palabras seductoras, Glauco replica: "Antes la fronda crecerá en el mar y las algas en las cumbres de las montañas que, viviendo Escila, yo cambie mi amor." La diosa se indigna y, como no puede perderlo (ni enamorada, lo desea), vuelca su ira contra la que él prefiere. Y, ofendida por ver rehusado su amor, al instante machaca hierbas malignas de terribles jugos y mezcla los cantos de Hécate).

Bibliografía

- Ediciones

- ERNOUT, A. (1962). *Pétrone: Le Satyricon*. Paris: Les Belles Lettres.
DÍAZ Y DÍAZ, M.C. (1968-1969). *Petronio Árbitro: Satiricón*. Barcelona: Alma Mater.
LAFAYE, G. (1966). Ovide: *Les Métamorphoses*, Tome III. Paris: Les Belles Lettres, 1966.

- Bibliografía citada

- BAJTÍN, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
BAUDRILLARD, Jean (1989). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
CAMPUZANO, Luisa (1984). *Las ideas literarias en el Satyricon*. La Habana: Letras Cubanas.
GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
HUTCHEON, Linda (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London & New York: Methuen.

- (1992). "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en *De la ironía a lo grotesco*. Ed. Hernán Silva. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.
- (1991). *Splitting Images. Contemporary Canadian Ironies*. Toronto: Oxford University Press; 5-8.

Fecha de recepción: 15 octubre de 2001 Primera evaluación: 31 de Octubre de 2001 Segunda evaluación: 30 de noviembre de 2001
--