



Priapi genio pervigilium debent. Relaciones paródicas
en el episodio de Cuartila, *Satyricon*, 16.1-26.6

Dora Battistón

Universidad Nacional de La Pampa
Argentina

Priapi genio pervigilium deberi. Relaciones paródicas en el episodio de Cuartila, Satyricon, 16.1-26.6.

Resumen

Por muchos motivos excepcional, y pródigo en recursos paródicos, este episodio, supuesto desplazamiento del fragmentario libro 14, parece funcionar sin mayores nexos argumentales en el contexto de la primera parte de la obra conservada. Sin embargo, un examen detenido revela claras correspondencias con el tema general de la primera parte de la obra —esto es la crítica de la retórica— y por otro lado, una construcción temático-estilística tramada en el plano de las simetrías, paralelismos, juego de oposiciones y correlaciones, que señalan un doble parentesco con los capítulos más extensos de la obra: la *Cena Trimalchionis* —desopilante y grotesca representación, igualmente pródiga en excesos, bruscas peripecia e inclusión paródica de rituales—, y “la farsa de Crotona” —que también ofrece, aunque en modo menos escabroso, vínculos de inversión y humillación entre los actores, y variaciones similares en el estereotipo de los personajes femeninos. Tales similitudes podrían ser verdaderas prefiguraciones, en virtud del recurso retórico de presentar los episodios en menor escala y de la deliberada mezcla de registros que sostienen el mecanismo de la imitación burlesca. Desde este punto de vista, los capítulos correspondientes a la ficción de Cuartila adquieren interés como demostración de lo que podríamos denominar “parodia de la parodia”, tanto en el sentido de que el episodio refiere a otros en la misma obra, cuanto en la relación que se establece con el tema de fondo de la religión priapea, de carácter erótico-festivo, y su expresión epigramática..

Palabras clave: parodia | retórica | Príapo | orgía | Cuartila

Priapi genio pervigilium deberi. Parodic relations in the episode of Quartila, Satyricon, 16.1-26.6

Abstract

For many reasons, exceptional, and prodigal in parodic resources, this episode, a supposed displacement of the fragmented book 14, seems to function without great argumentative links in the context of the first part of what remains of the opus. However, close scrutiny reveals clear correspondences with the general theme of the first part of the text; that is, the criticism on rhetoric and, on the other hand, a thematic-stylistic construction knitted on the level of symmetries, parallelisms, a play of oppositions and correlations which signal a double relationship with the longest chapters in the text: the Trimalchionis dinner —a hilarious and grotesque representation, equally prodigal in excesses and rough vicissitudes and the parodic inclusion of rituals— and the “Crotona farce”, which also offers —though less openly— links of inversion and humiliation among the actors and similar variations in the stereotype of feminine characters. Such similitudes could be real prefigurations due to the rhetorical resource of presenting episodes in a lower key and to the deliberate mixture of registers that sustain the mechanism of burlesque imitation. From this point of view, the chapters corresponding to Quartila's fiction, become interesting as an example of what we could call “the parody of parody”, both in the sense that the episode refers to others in the same text as in the relation established with the central theme of the Priapea religion, festively erotic in character, and its epigrammatic expression.

Keywords: parody | rhetoric | Priapus | orgy | Quartila

Desde sus primeras textualizaciones, las parodias han servido como aparato retórico para plantear en determinadas obras de la serie literaria una ironía conciente o la evocación sarcástica de un modelo artístico. Tal jerarquía de los componentes ha permitido aventurar la hipótesis de una evolución histórica de los géneros originada en la transformación de la pauta dominante: el gesto crítico podría haber devenido creador. Y acotando el enfoque, aunque la generalidad de los casos revela la presencia de una obra en otra, estos modos evolutivos y estas relaciones hipertextuales pueden ocurrir dentro de una misma obra.

En el caso puntual del *Satyricon*, el texto no sólo establece una ruptura con el *pathos* de la épica –al tiempo que refiere burlescamente a la novela griega– sino que incluye gran cantidad de citas, historias interpoladas, alusiones y fragmentos poéticos que evocan ámbitos y textos diversos en cuanto a su origen y *status* literario. Este proceso de correlaciones y referencias revela la obra como hipertexto donde cada cuadro dispara hacia otros innumerables cuadros de la literatura y de la obra misma. Se verifica así la función de las correlaciones mentales, los referentes, los significantes, las citas, el lenguaje escrito y verbal y, ya en el plano del género, la complicada coexistencia entre narrativa y teatro. *Satyricon* –que en sentido bajtiniano podría definirse como una parodia no estilizada-irónica, desde que connota transgresión ideológica–, en la concepción de Hutcheon (1985: 29-36), resultaría un juego que subvierte la ideología

convencional a través de la ironía resultante de la interacción entre el mundo objetivo y sus protagonistas.

Por muchos motivos excepcional, y pródigo en recursos paródicos, el denominado episodio de Cuartila, supuesto desplazamiento del fragmentario libro 14, parece funcionar sin mayores nexos argumentales en el contexto de la primera parte de la obra conservada.¹

Sin embargo, un examen detenido revela claras correspondencias con el tema general de la primera parte, esto es la crítica de la retórica,² y por otro lado, una construcción temático-estilística tramada en el plano de las simetrías, paralelismos, juego de oposiciones y correlaciones intradieгéticas, que señalan un doble parentesco con los capítulos más extensos de la obra: la *Cena Trimalchionis* –desopilante y grotesca representación, igualmente pródigo en excesos, cambios bruscos y extraños en el ánimo de los protagonistas e inclusión paródica de rituales–, y “la farsa de Crotona” –que también ofrece, aunque en modo menos escabroso, vínculos de inversión y humillación entre los actores–. Tales similitudes podrían leerse como verdaderas prefiguraciones, en virtud del recurso retórico de presentar los episodios en menor escala y de la deliberada mezcla de registros que sostienen el mecanismo de la imitación burlesca. Desde este punto de vista, los capítulos correspondientes a la ficción de Cuartila adquieren interés como mostración de lo que podríamos denominar “parodia de la parodia”, tanto en el sentido de que el episodio refiere a otros en la misma obra, cuanto en la relación que se establece con el tema de fondo de la religión priapea, que por entonces ya había tomado un carácter burlesco. El mismo Priapo, cuya presencia recorre la

novela, representando acaso la contrafigura del épico Poseidón –las acciones se juegan en función de un castigo del dios, al que están condenados el protagonista y sus compañeros– correlaciona episodio con la parodia general del relato homérico.

Omnia mimico risu exsonuerant

La sinopsis argumental presenta secuencias narrativas claras: al cabo de un episodio de latrocinio en que los jóvenes se vieron involucrados, se produce la irrupción sorpresiva de Psiqué, esclava de Cuartila, en el aposento de Encolpio, Ascilto y Gitón. Injurias a los jóvenes, acusados de haber interrumpido los sacrificios de Cuartila a la entrada de la gruta consagrada a Priapo. Se les pide una reparación. Llegada de Cuartila con la niña Paníquide. Alude a unas fiebres malignas y ruega que no se divulgue lo que los jóvenes han visto en el templo y que no haya burla de las celebraciones. Escena erótica entre Cuartila y Encolpio. Epigrama de Cuartila. Cambio de humor en las mujeres y temor de los jóvenes. Se pasa de la risa al terror. *Pervigilium Priapi*. Orgía. Convite y rituales – aparentemente en casa de Cuartila– donde los jóvenes son sometidos a reiterados abusos lascivos. Impotencia de Encolpio. Caen todos en un profundo sueño. Dos sirios roban y huyen. Entra el cinaedo, personaje grotesco, y la tocadora de címbalos. Canción del cinaedo. Boda de Paníquide y Gitón, auspiciada por Cuartila a instancias de Psique. Escena de voyeurismo de Cuartila y Encolpio, frente a la habitación nupcial.

Desde el comienzo, el episodio muestra su índole teatral, operística, melodramática: desde la irrupción de Psique –que incluso presenta signos

de epifanía— a la sucesión de escenas de gesticulación y de discursos fingidos. Los personajes exhiben cambios violentos y conductas que mudan de manera extraordinaria. La acusación de sacrilegio se profiere entre burlas, y la risa interrumpe las injurias en medio de contradicciones inexplicables (risas-lágrimas), salvo que se tenga presente el carácter de mimo de todo el episodio. El motivo de las fiebres de Cuartila y de su sueño inventado se reitera en otras fabulaciones literarias (Longo 3.17 y Heliodoro 7.11). La cura sutil (*subtilitate lenire*) que requiere desencadenará la orgía posterior. Cuartila manifiesta un carácter díscolo: libidinosa y presta a cambios espectaculares y acciones violentas; su parlamento poético —epigrama— referido a la soberbia y autonomía con que prefiere vivir, al orgullo y al desprecio por el débil (18.6), y la carcajada teatral de las mujeres, claramente dueñas de la situación, desconciertan totalmente a los tres jóvenes. En plena representación, se inserta la peripecia: esa misteriosa inseguridad percibida por los hombres que temen un cambio de suerte: *tunc vero excidit omnis constantia attonitis* (19.6). Tiempo y lugar cambian sin referencias textuales: otro día y otro escenario: la casa de Cuartila. Desde el momento en que las acciones muestran el desarrollo del *convivium*, el texto describe una suerte de anticipo, en escala menor, de la *Cena*... Se intercalan elementos orgiásticos: el *satyrion*, usado como afrodisíaco y relacionado con drogas estimulantes (*satyrice*), y otros rasgos típicos que vinculan a este episodio, estructural y temáticamente con el culto de Príapo: la sexualidad hiperbólica, el protagonismo de mujeres, la participación de prostitutas, sodomitas y eunucos —los seres protegidos por esta divinidad—. Acentuando la parodia del ritual, los gestos de los actores son mostrados en detalle: Psique pone

la alfombra y acosa a Encolpio, sexualmente indiferente; Ascilto, embozado en la capa, comprende el peligro de intervenir en secretos ajenos; la esclava los ata de pies y manos –puede que esto refiera a rituales mágicos presentes en la orgía–. Ascilto pide vino, pero el satirión ya ha mermado; burla, sobreentendidos, juegos de palabras y risa de Cuartila. La niña besa a Gitón. Acoso de las mujeres. Entrada del maricón, grotesco total, acoso desafortunado a los jóvenes. Luego, un enjambre de masajistas que los reaniman con aceites. Se visten y los llevan a un interior suntuoso. Bebidas, numerosos platos. Tienen sueño, pero Cuartila entra para proclamar, amenazante, que le deben la noche a Priapo. La esclava pinta a Ascilto³ mientras duerme. La escena siguiente, dominada por la silenciosa presencia del sueño, reviste interés estético: todo el ambiente cae en un sopor momentáneo, y hasta las lámparas parecen dormir, agotadas, pero como es habitual, la calma se ve interrumpida abruptamente: entran dos sirios a robar, cae la platería, se golpea una esclava, se despiertan, los ladrones huyen; estratagema, grotesco, cómico, mimo. El maestresala pone aceite a las lámparas. La tocadora de címbalos los despierta, Cuartila ordena más bebida y se reanima el banquete. Entra el cinaedo, que en su canción (23.3) invoca a los voluntarios eunucos de Delos, *procaces, molles, veteres*, dejando en claro un desprecio lascivo hacia lo vicioso de la castración; el cinaedo (*drag-queen*), a su vez, responde a una caracterización grotesca: *homo omnium insulsissimus [...]* (23.2). Un pasaje previo (21.2) describe el asedio sexual del maricón *modo extortis nos clunibus cecidit*, en que la utilización del verbo *caedo* indicaría la penetración sexual como castigo, presente también en los priapeos. Adams, citado por Courtney (2001: 68), señala esta adaptación

típicamente petroniana de una metáfora sexual de uso corriente. La escena se repite en rasgos generales, en 24.4. La culminación de la orgía, por sugerencia de Psique, será la "boda" de Paníquide y Giton. La obscenidad de la broma, así planteada, encandila a Cuartila. Los jóvenes, sin preocupaciones, quedan solos, y la descripción del voyeurismo de Cuartila, que desencadena la escena erótica final con Encolpio, instala un antiquísimo motivo pornográfico que se registrará nuevamente en 140.11. La libido de las mujeres se impone a través de todo el episodio, que en tal sentido es más escabroso que el de Circe, puesto que en éste domina el erotismo, y aquí las escenas son directamente lascivas.

Parodia y retórica

Tal como lo plantea Campuzano (1984: 229)

hay numerosas parodias inocentes de la retórica en *Satyricon*, pero también burlas frecuentes y ataques a la más importante de las artes en el siglo I.

Los episodios, a veces incongruentes, pueden ser considerados pequeñas ficciones que responden a un campo referencial y exhiben características formales compartidas por otros textos y autores en la tradición literaria. Verdaderas series en las que un relator, Encolpio, pone en escena estrategias de narración unificadas a través de una suerte de estética de lo fragmentario. Ironía e intertextualidad se expresan mediante las diferentes formas de parodia que constituyen el conjunto de la obra, y que en distintas escalas —la mayor sería el episodio de la *Cena Trimalchionis*— evidencian la mezcla y tensión genérica en que se pueden advertir tradiciones orales, tópicos conocidos, leyendas y excursos de

diversos tipos, en una sorprendente combinación que marca la complejidad retórica de todo el discurso. Los límites parecen alejarse a cada momento, y toda seriedad queda reducida o degradada en el ejercicio lúdico, el planteo absurdo, lo desopilante de ciertas escenas

En el episodio de Cuartila, ella oficia como un verdadero director de escena que ya ha diagramado las entradas y salidas de los personajes, en una modalidad que el receptor reconoce de inmediato como actuación teatral. En general, el episodio se plantea como una representación ridícula y patética, que desemboca naturalmente en el grotesco, con sus figuraciones típicas: Travestismo, injurias, hipocresía, mentiras, latrocinio; sexo hiperbólico, impotencia, voyeurismo. La figura de Cuartila queda ligada, desde su irrupción teatral en el espacio narrativo, a la declamación: sus intervenciones, siempre acompañadas de desarrollos oratorios, cuyo soporte lo constituye la dramática imprecación a los sacrílegos (17.9).

El fragmento entonces, puede ser entendido como un conjunto de estrategias cuya finalidad paródica forma parte de la intención burlesca referida a la retórica oficial, que se pone en evidencia a través del mecanismo de la representación en sus variantes –mimo, sátira, farsa– bajo las condiciones de posibilidad de la ficción narrativa, vale decir, de esa construcción polifónica de sentido cuya textualidad se materializa aquí como articulación de signos histriónicos en el contexto de la obra. Se trataría de una interpretación paródica de procedimientos habituales en la retórica, tales la declamación y la controversia –una de las formas de la suasoria– bajo el signo de la hipérbole y la duplicidad, que marcan el tono general del episodio.

La actitud equívoca de los personajes, los diálogos, la gestualidad, la demostración de conductas insólitas y perversas y el mecanismo satírico, producen la ruptura del temple épico, de la sostenida solemnidad de los parlamentos y las descripciones de los textos canónicos, estructurando así la parodia. El lenguaje se textualiza a través de la mezcla (*satura*) deliberada de registros con sus instancias más groseras y sus notas falsas: diálogo entre la tradición literaria y la popular; polifonía que estalla en los marcos textuales y que significa, además, la renuncia al estilo unánime a favor de la burla y la ruptura, también en el campo de los géneros literarios.

Como es sabido, el tratamiento irónico subvierte el mecanismo saber / poder. El término bajtiniano de la carnavalización⁴ puede aplicarse a los ritos de iniciación desarrollados durante la vigilia, que parecen plantear el tópico del mundo al revés, donde la comicidad resulta el elemento detonante en la violación de lo convencional / normativo. En el himeneo de Paníquide, la descripción del cortejo puede considerarse uno de los momentos paradigmáticos de la obra:

consurrexi ad officium nuptiale. iam Psyche puellae caput involverat flammeo, iam embasicoetas praeferebat facem, iam ebriae mulieres longum agmen plaudentes fecerant thalamumque incesta exornaverant veste: tum Quartilla quoque iocantium libidine accensa et ipsa surrexit correptumque Gitona in cubiculum traxit. (25.7- 26.2).

La escena, claramente sacrílega, plantea la parodia de la boda romana: *flammeus*, el velo; *faces*, el cortejo y, para conducir a los esposos al tálamo, la *pronuba*, matrona casada una sola vez —la univira, tan significativa en la sociedad tradicional—, aquí representada por la procaz Cuartila. La controversia suscitada entre Encolpio y Cuartila, cuya respuesta a los reparos del joven es un discurso con elementos

autobiográficos que encuentra un paralelismo con 140.1, reitera el tratamiento paródico de los mecanismos habituales de la retórica al uso. Como conclusión, el amargo descarte de lo ético, o de lo meramente "inconveniente" que enmarca la celebración nupcial, refuerza el sarcasmo de la escena. Estas transgresiones ocurren en la noche debida a Príapo.

Bajo la advocación de Príapo

Los cultos fálicos de esta divinidad agraria⁵ eran oficiados por hombres y mujeres, pero en *Satyricon* sólo aparecen ellas en relación con las ceremonias que se oficiaban, al parecer, a la intermperie, a resguardo de grutas y templetos (*sacello*) (Horacio, *Sat.* 1.8). La alusión de Cuartila a los *mille homines* (17.9) como únicos poseedores del secreto del ritual, parecería una ironización de la entrega sexual que acompañaba a estos ritos que ella tanto se empeña en ocultar. Encolpio y sus compañeros habrían interrumpido ceremonias no permitidas (*non licuit*). Después, la vigilia debida a Príapo para reparar este sacrilegio, se realizará bajo las formas de la orgía.

Desde el punto de vista de la construcción literaria, este episodio, así como la denominada "farsa de Crotona", pueden ser relacionados con el temperamento erótico-festivo de los priapeos latinos,⁶ caracterizados por una temática monótona y elemental fundada en la parodia y burla de Príapo y sus seguidores. Sin embargo, los poetas encontraron el modo de introducir hábiles variaciones a partir de motivos concretos. Príapo oficia de guardián de los jardines y provoca numerosas referencias burlescas a la imagen de madera; se incluyen poemas de ofrenda, comparaciones con otras divinidades y adivinanzas y juegos de palabras, así como el motivo

de los castigos, especialmente el castigo sexual, la burla de las viejas amantes, los defectos corporales, la imprecación que involucra la parodia a la épica homérica, elementos reconocibles en todo el desarrollo del episodio de Cuartila.

También es típico en estos poemas el arte formal que, al margen de la burla y el carácter lúdico, revelan seriedad en el tratamiento de la técnica, desde que se insertan en el epigrama –un género sostenido por la preocupación formal y renovadora. De ahí que ofrezcan un desarrollo notable de la expresión y un anclaje en la agudeza y el ingenio. Por otra parte, el epigrama presenta dos partes: expectación, tensa y disparadora de la curiosidad en la primera, que logra distenderse en la explicación que revela la segunda. La distensión supone un cambio sorpresivo en el pensamiento del receptor, implica comicidad, desencanto y adquisición de una verdad inmediata en el plano de lo real-emotivo. Si la primera parte despliega interés temático y libertad en el estilo, la segunda, por su carácter revelador, repentista y claro, requiere un juego retórico que va de la antítesis y la paradoja a los paralelismos, quiasmos y reiteraciones

El registro histórico muestra de qué modo el torrente formal y expresivo de estos poemas ingresa a obras posteriores. En *Satyricon*, la práctica del relato aparece relacionada con el desarrollo de distintas modalidades expresivas que impactan precisamente en un espacio de tensión entre ellas. La narrativa y el estilo directo coexisten articulados en el espacio general de la representación; el mimo, hiperbólico, espectacular, las diversas tipologías del relato tradicional –tal la fábula milesia– y la epopeya se cruzan con la sátira y el epigrama. Extremando la observación, es posible advertir que, la generalidad de los relatos incluidos en *Satyricon*,

pero específicamente el episodio de Cuartila y el relato de la "farsa de Crotona", presentan una estructura similar a la del epigrama: Una primera parte que dispara expectativas, curiosidad, planteos insólitos, y una segunda, que propone el desenlace siempre desencantado, la melodramática constancia de una verdad que poco tiene que ver con lo ideal y que a veces se aproxima al grotesco o a la indiferente evasión –tal la secuencia final en que Cuartila y Encolpio, después de todo, *abiecti in lectis [...] reliquam exegimus noctem* (26.6)–.

Correlaciones

El episodio comentado abunda en excesos: Desde este predominio de la *hybris* en toda la representación, la parodización de actos rituales, una *diegesis* que se expresa a través de la mímica o mediante un lenguaje pleno de doble sentido, patética comicidad, imágenes lúbricas, grotescos similares, parlamentos grandilocuentes y tono melodramático, puede considerarse una versión en escala menor de la *Cena Trimalchionis*. También aquí se pone en escena el esquema convival, que en un crescendo dramático desemboca en orgía –*pervigilium Priapi*–: los personajes comen y beben sin escrúpulos, son inducidos y estimulados sexualmente; cambian de modo abrupto y se transforman de manera que cada uno muestra lo peor de sí. Encolpio y sus compañeros ingresan a los banquetes obligados o desprevenidos; llevados por su comportamiento errático y oportunista, disfrutan de la ocasión en momentos fugaces, pero en definitiva corren riesgos que los hacen huir de estos lugares. Sin embargo, en el episodio de Cuartila no se registran los diálogos acerca de los típicos temas simposíacos –eróticos, políticos, satíricos y de reflexión

general sobre la vida humana— ni la convención de la literatura convival⁷ en que el autor imagina una reunión de comensales que da lugar al tratamiento de problemas éticos, con predominio de lo espiritual sobre lo material en relación con el ideal de sabiduría intelectual y práctica, y a declaraciones que refieren a conductas de moderación en la vida diaria; tampoco se cumplen las condiciones de esta literatura, donde la convención ordena el orden de *climax* ascendente en los discursos y la finalidad de sentar doctrina sobre un motivo central que se justifica bajo la apariencia de especulaciones filosóficas mediante alocuciones ficticias — construidas a partir de fuentes literarias e históricas— que se legitiman por el consenso en el medio social en que se transmiten. En realidad, los rasgos distintivos del género simposiaco resultan ignorados o subvertidos. Los temas del discurso no pasan más allá de reflexiones inmediatas acerca del conflicto que están viviendo, equívocos y enredos dominan la escena, y los diálogos plantean cruda y hasta perversamente la más grosera materialidad; la sabiduría de estos antihéroes cómicos e inescrupulosos consiste en disimular y eludir el castigo seguro. Cualquier alusión filosófica o literaria remite a una visión realista, irónica o grotesca del tema evocado: tal el contenido de los dos epigramas incluidos, el de Cuartila y el del cinaedo,⁸ que plantean soberbia, orgullo, mando, poder por un lado, y por otro burla y desprecio de los eunucos de Delos. Las únicas especulaciones acerca de la conducta se dan en dos planos: a) religioso: el acto sacrílego que enrostra Cuartila a los jóvenes, correlato satírico de la vigilia erótica —orgía, en realidad— exigida por la libido de la supuesta sacerdotisa, en nombre de Príapo *cum sciatis Priapi genio pervigilium deberi* (21.7); b) ético-convencional: Encolpio argumenta formalmente

acerca de la inconveniencia de la boda entre un demasiado tímido Gitón y una Paníquide de tan escasa edad, y en una suerte de *suasoria*, le responde, refutativa, Cuartila, con el recurso retórico del relato autobiográfico que alude a su temprana degradación *minor est ista quam ego fui, cum primum virum passa sum* (25.4). Pero no es con este discurso –uno de los más procaces de la obra– que la mujer convence, sino a través del dominio amenazante que tiene sobre la escena.

Por otra parte, las conexiones con los tumultuosos acontecimientos de la “farsa de Crotona” (126-140) determinan un tipo de simetría que se hace evidente de inmediato en la convención de los personajes: Circe, la astuta cortesana, comparte con Cuartila el temple libidinoso, la duplicidad en los comportamientos y la actitud invasiva hacia los hombres –rasgo genérico en las mujeres del *Satyricon*, cuyas conductas subvierten los llamados “protocolos androcéntricos”, efecto derivado de su condición paródica⁹–. El autor ha conferido a este personaje caracteres de lenguaje que la hacen parecer masculina, elemento común con Circe. Son personalidades amenazantes, poderosas y sexualmente dominantes. Ambas resultan un derivado paródico de aquella figura femenina creada por los elegíacos del s. I a.C.: la cortesana de conducta insólita, capaz de representar el rol masculino, “que culmina en el llamado *servitium amoris*, con la noción del máximo dominio de la mujer y la subordinación proclamadamente servil del varón” (Galán 1998: 31). La imagen prostituida de Lesbia circula entre estas caricaturas,¹⁰ pero no los sentimientos del poeta –*odi et amo*– que aquí resultan transformados en temor, ridículo, patetismo propio del fondo de comedia sobre el que se recortan, con algunas diferencias: Circe había despertado el amor de Encolpio / Polyeno, pero Cuartila sólo es la

oportunista temible y lujuriosa a quien el joven debe someterse la imposibilidad de una fuga. Cerca de las perversas matronas que a través de la obra van perfilando la contrafigura de la mujer virtuosa, Cuartila reúne además los rasgos de la hechicera y de la sacerdotisa –personajes con que la tradición literaria ha provisto generosamente a la sátira– por lo que encuentra su parentesco con Enotea. La convención paródica hace que las relaciones entre estos personajes femeninos se traduzcan en diversas realizaciones del mismo estereotipo. Cuartila y Enotea tienen en común el rol de sacerdotisas de Príapo, el carácter agresivo y celoso del culto, pero, a la vez, el manejo hipócrita del elemento religioso en función de sus impulsos eróticos hacia los jóvenes. A su vez, Psique y Crisis, las esclavas, responden a un modelo convencional: la sierva inteligente, intrigante y *alter-ego* de su dueña: se adelanta a sus deseos, sugiere lo oportuno, ata y desata los nudos de la trama. Los personajes masculinos responden a características genéricas de virilidad inconstante, debilidad y continuo temor, lo que los lleva a situaciones de impotencia, sometimiento y humillación. El acoso sexual lo realizan las mujeres, y en la orgía de Cuartila, el grotesco maricón, pero el varón sufre la victimización en diversos órdenes, no sólo el sexual: es sucesivamente amenazado, manoseado, pintado, insultado y burlado. El régimen satírico permite estas exposiciones. Claro que en el episodio de Cuartila predomina lo escabroso por sobre lo erótico de las escenas de Circe y Polyeno. Y si Crotona es puntualmente caracterizada como ciudad de las mentiras, el contexto de la primera parte de la obra exhibe también la disolución de las costumbres en la *graeca urbs*.

Si los epigramas de Marcial muestran, sin retoricismos decadentes ni propósitos moralistas, la vida romana de su tiempo, los protagonistas del *Satyricon*, siempre de fuga en fuga, de error en error, apuntan a la construcción paródica del antihéroe en un ambiente propicio para la irrupción del realismo en la novela. La parábola de Encolpio, y sus compañeros remeda de modo absurdo y burlesco los comportamientos del héroe épico. Cabe preguntarse si en el tratamiento histriónico de estas situaciones hay una intención crítica deliberada, o la actitud del hombre de letras, que encubre su descrédito ante la condición humana y su amarga visión de un mundo apartado de los valores éticos bajo la atrayente máscara de la comicidad.

Notas

¹ Luisa Campuzano (1984: 66ss.) cree en una posible pertenencia del episodio al libro 14, al que lo adscriben autores que siguen al interpelador de Fulgencio; fuera de su lugar original, no guardaría mayor relación con lo que se está relatando en el contexto del 15.

² Con la caída de la República y el establecimiento del sistema imperial desaparece la libertad política, y por ende, la oratoria, que queda recluida en las escuelas y se agota en un retoricismo vacío. Los discursos –ejercicios de declamación– se clasifican en *suasoriae* –deliberaciones ficticias de quien ha de tomar una determinación– y *controversiae* –discusiones de casos legales que presentan razones favorables y contrarias–. Hacia el final del primer siglo de la Era, Quintiliano trata de librar a la oratoria de estos excesos en los doce libros de las *Institutio*, y el *Dialogus de Oratoribus*, atribuido a Tacito, pone en evidencia la decadencia de este arte.

³ Cfr. Catulo, *Carm.* 37.9-10 referido por Díaz y Díaz (1968-69: 29, n. 2) para ilustrar este rito.

⁴ Jorge Sanjinés (*Estética y carnaval*. 1984, La Paz, Altiplano) refiere la carnavalización, junto a la epopeya y la retórica como raíces principales de la novela.

⁵ El culto primitivo tuvo como base el respeto y temor al falo por su valor reproductivo y por ende apotropaico. Con el cambio de costumbres, el sexo pasa a ser entendido como elemento de placer, que se presta a burla y juego erótico. De origen itifálico, Priapo, divinidad privilegiada, tiene un origen oscuro y vinculado a leyendas etiológicas, se relaciona luego con la religión dionisiaca en cuyo cortejo aparece junto a Sileno y los Sátiros. Como dios campestre, defiende y guarda viñedos y jardines, vergeles y ganado.

Guardián de ladrones y espantapájaros, se constituye para el utilitarismo romano, en fuente inagotable de bromas en la poesía priápica. Su difusión se liga a la expansión de religión dionisíaca y del epigrama como forma literaria. Se crean sagas y epigramas priápicos, que conllevan una notable imaginería relacionada con el dios. El racionalismo helenístico, unido al carácter práctico y burlón del romano, cambian su imagen tradicional, y así la nueva sensibilidad del s. II a.C. deja de lado el principio religioso y acentúa el elemento obsceno y la burla consiguiente, que se generaliza en la época imperial.

⁶ Este tipo de poema fue cultivado en principio por Catulo, luego por Horacio, Virgilio y Tibulo, para culminar en Marcial, verdadero el forjador del epigrama en Roma. De comienzos del s. II d.C. data el denominado *Corpus Priapeorum*, 80 piezas de procedencia anónima, que exhiben una sensualidad sin límites. De origen epigráfico y desarrollo epigramático, su ingenio y técnica se reconocen típicamente latinos. En la época augústea, el público de los priapeos supone un alto nivel literario, un círculo culto que domina asimismo ciertos códigos populares –acaso como rasgo de esnobismo–.

⁷ Al respecto, aporta datos valiosos el artículo "El género simposíaco en la Carta de Aristeas", de Marta Alesso (en prensa).

⁸ Los excursos, en algunos casos, son piezas en verso, que el autor habría elaborado para que fueran consideradas como citas reales; el mecanismo de fraguar las citas puede apuntar a un efecto de verosimilitud.

⁹ Con relación a estos comportamientos, véase mi artículo "El varón degradado. Consideraciones sobre el discurso de las mujeres en el episodio de Circe y Polyeno. *Satyricon* Cap. CXXVI-CXL", en *El discurso femenino en la literatura grecolatina*, Elisabeth Caballero, Elena Huber, Beatriz Rabaza (comps.), 2000. Centro de Estudios Latinos, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

¹⁰ La alusión sarcástica a la entrega sexual de Cuartila, como parte del rito (17.9) sugiere cierta coincidencia con el pasaje *quos simul complexa tenet trecentos* (*Carm.* 11.18).

Bibliografía

Ediciones

- ERNOUT, A. (1962). *Pétrone: Le Satyricon*. Paris: Les Belles Lettres.
DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (1968-1969). *Petronio Arbitro: Satiricón*. Barcelona: Alma Mater.
VIEILLEFOND J.-R. (1987). *Longus*. París (B).
RATTENBURY, R. M.; LUMB, T. W. y MAILLON (1935-43). *Heliodoros*. Paris (B), 3 vol.
WICKHAM, E. C. y H. W. GARROD (1988). *Q. Horati Flacci, Opera*. New York: Oxford University Press Inc.

Bibliografía citada

- COURTNEY, E. (2001). *A Companion to Petronius*. New York: Oxford University Press Inc.

- CAMPUZANO, L. (1984). *Las ideas literarias en el Satyricon de Petronio*. La Habana: Letras Cubanas.
- GALÁN, L. (1998). *La Romana. Presencia de la mujer en las Elegías del Corpus Tibullianum*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- HUTCHEON, L. (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen.

Recibido: 23 de diciembre de 2002 Evaluado: 27 de diciembre de 2002
--