



Novæ simplicitatis opus

Algunas consideraciones acerca de la
funcionalidad de los fragmentos poéticos
incluidos en el *Satyricon*

Dora Battiston

La intertextualidad ha sido siempre -aun bajo otras denominaciones, implícita o explícitamente- una motivación central en el ámbito de la filología clásica. Por lo demás, desde la neorretórica y la actual concepción revalorizadora de las poéticas, que reconocen un punto de partida indudable en los paradigmas clásicos, la adopción del término intertextualidad en el campo de los estudios grecolatinos, proyecta una nueva mirada y un enfoque más sistemático sobre el antiguo problema de las fuentes y las influencias.

El contexto de la actividad del poeta, en Roma, sugiere la pertenencia indudable y conciente a una tradición, pero al mismo tiempo la posibilidad de un gesto de libertad creadora definido en la elección de tema y género. De ahí que razonablemente se haya afirmado que el escritor latino, en realidad, reescribe (Bettini, 1989:15-35).

Pero esa reescritura, a veces diáfana en la transparencia de sus modelos, puede volverse difícil, hierática en algunos casos, oscurecer la búsqueda de las huellas de unos textos en otros, y más allá de esto, el verdadero alcance o intencionalidad de las alusiones.

La investigación, en este sentido, trasciende su propio horizonte: desde la verificación inicial de la "presencia efectiva de un texto en otro", tal la definición "canónica" de Genette (1989:10), se encamina a la zona más compleja de la *funcionalidad de un texto en otro*, con lo que, no sólo se focaliza el mecanismo alusivo sino que se indaga en

la actitud con que el poeta decide la intertextualidad, actitud que unas veces implica un distanciamiento de tipo formal y otras la necesidad de diferenciarse en cuanto al modelo mismo, o en relación con las convenciones epocales, tal el género, la poética, la retórica contemporáneas.

En el caso puntual del *Satyricon*, las alusiones a los modelos elegidos, tanto como a las convenciones literarias de su época, parecen determinados por la emulación paródica o irónica, lo que vuelve más problemático el estudio de la funcionalidad de los intertextos, ya que si bien la observación petroniana del mundo en general parece esencialmente crítica, esta evaluación se agudiza cuando remite al objeto literario.

Considerado en su totalidad, el universo narrativo que abarca la obra aparece determinado en general por el temperamento central de la *mimesis*, esto es, la alusión paródica, pero a su vez, ese universo estaría siendo aludido como tal en cuanto estructura de la obra, desde ciertas reflexiones que refieren directa o indirectamente al problema de la forma (5,128 y 132.15)¹.

El texto conservado del *Satyricon* presenta unas cuarenta piezas en verso que pueden clasificarse de diversas maneras. Si se atiende a la extensión, habría que consignar los dos largos poemas recitados por Eumolpo: *Troiae Halosis* (89) y *De bello civili* (119-124), la suasoria de Agamenón acerca de la retórica (5) y el parlamento de

¹ Las referencias corresponden a la edición de A. Ernout.

Enotea con su hiperbólica declaración de poder (I34.I2). En todos los casos, con mayor menor intensidad, queda manifiesta la actitud "patética" de los oradores, elemento que subraya la inclusión de los estilos parodiados. En 135.8 Encolpio se extiende en la descripción de la morada de Enotea, con claras reminiscencias de Ovidio (*Metamorfosis* 8.611), del mismo modo, y en prosa poética, discurre acerca del placer en I00.I. Con cierta displicencia, Trimalción "cita" a Publilio Siro en 55.6, pero los fragmentos restantes son más breves: en algunos casos sólo un verso, por lo general cita (39.3), canción (23.3) o adivinanza (58.8), y otras veces la forma tradicional del epigrama (18.6, 55.3).

Alternativamente, las piezas incluidas podrían discriminarse en una minoría de citas - reales o escritas como si lo fueran - y una mayoría de fragmentos presentados como creación poética de los personajes que los pronuncian. Éstos, por su parte, se dividirían en tres tipos: los que efectivamente son hombres de letras (Agamenón, Ascilto, Eumolpo, Encolpio), los que quieren parecer tales, como Trimalción, y tres mujeres singulares: Cuartila, Trifena, Enotea. En este caso, Beck (1973:42-61) supone que sus parlamentos son recreaciones debidas a Encolpio, lo cual no desdice el canon de la imitación en la antigüedad, que fija en la retórica los límites del realismo.

En cuanto al carácter y funcionalidad de los excursos del *Satyricon* en general, la crítica ha considerado que responden a una necesidad

estructural, esto es, la calidad de sátira menipea más o menos adaptada o desarrollada por Petronio. Así, Sullivan (1968: 78) observa que el verso, escrito con imparcialidad y guardando la norma, propone reflexiones genéricas sobre el tema de la acción o simplemente la comenta; dentro de su estilo, no muy diferenciado, habría un ligero predominio de recursos retóricos como la anáfora y la aliteración. Una extendida imitación de Ovidio y la manifiesta admiración de Petronio por Horacio, presente sobre todo en la *Cena*, serían otros indicios de la versatilidad técnica para insertar estos fragmentos de acuerdo con las leyes de la menipea.

También Soverini (s.d.: p.1765) sostiene que la obra de Petronio, como extensión de las convenciones y caracteres propios de la menipea, incluye estos textos en verso en la tradición del *prosimetrum*, aunque los elementos paródicos y alusivos, así como la reproducción mimética del estilo, el tono, el lenguaje de la tendencia dominante en la prosa, determinarían el anclaje literario del *Satyricon* en la novela griega; en realidad, esta alternancia podría estar marcando el paso del verso a la prosa.

El mismo Soverini, analizando la funcionalidad de los tres fragmentos en verso de mayor envergadura, concluye en que el discurso de Agamenón instala el debate sobre la retórica de un modo aparentemente desligado de la trama de la novela. Y sin embargo tal declamación, por el lenguaje y el estilo del orador, podría entenderse como "activo" y por lo tanto - dada la antinomia planteada entre

Agamenón y Encolpio - como una crítica hacia el carácter "pasivo" de este último, típico literato, indiferente al entorno. Los poemas *de bello civili* y *Troiae halosis* configuran, en cambio, las claras y respectivas parodias de los estilos épico y trágico. Por otra parte, y retomando la cuestión de la menipea, se produciría aquí una suerte de prospectiva paródica, ya que mientras la *Apokolokyntosis* es en sí imitación burlesca del estilo trágico, el *Satyricon* viene a parodiar la sátira de Séneca.

En su amplia caracterización de la menipea, Bajtin (1983:150-203) afirma que en relación con la versión clásica del género que proporciona Séneca, el *Satyricon* es una sátira menipea extendida hasta la dimensión de una novela. Esta opinión es discutida por G.Conte en un trabajo reciente: ni siquiera el *prosimetrum* o el estilo paródico alcanzarían para otorgarle a esta obra el carácter de menipea, de la que además, diferiría sustancialmente en el modo de representación, esto es, ausencia de índices que impliquen la presencia de la tradición moral de la sátira y puesta en escena de un mundo que se exhibe desde sus elementos más disímiles, pero no opuestos sino yuxtapuestos; no se rebajarían los grandes modelos sino que se estaría parodiando al que los rebaja con su propio modo de vida. De esta manera, el autor habría optado por un lenguaje ambiguo, y por un ejercicio de la parodia que lo distanciaría tanto de lo alto como de lo bajo.

Señala Auerbach (1979:31-54) que Petronio no afirma tal o cual cosa, sino que deja a otro yo, que ni siquiera es el suyo ni tampoco el del fingido narrador Encolpio, dirigir el reflector de su mirada hacia el mundo mimetizado en la fábula. Añade después, considerando el "modelado subjetivo" de la materia literaria en el *Satyricon*, que el autor consigue de este modo que la imagen subjetiva de lo que la novela va narrando aparezca como si se estuviera elaborando en las cabezas de los narradores alternativos. Tal la ambigüedad, tal el distanciamiento, podríamos decir. Y suponer que en esta relación el tercero resultante es el realismo novelesco.

Acerca de esta *distancia irónica* que sería algo así como el temple petroniano, la casi superioridad moral de un escéptico, la amarga risa oculta bajo el gesto paródico, mucho se ha escrito. Desde la consideración del *Satyricon* como novela picaresca, A. Romano (1999: 253) centra su análisis en la estrategia del omnisciente y omnipotente yo del pícaro narrador que engaña a todos, inclusive a un lector seducido por el relato de Encolpio y distraído seguramente de la presencia del enigmático autor, disimulado en los ropajes de la primera persona. Sería plausible ahora preguntarse si esta actitud de lejanía o de prescindencia por parte del autor se advierte correlativa con alguna de las estrategias estructurales o estilísticas de distanciamiento. Preguntarse, por ejemplo, si estos excursos poéticos que venimos examinando están funcionando acaso en ese sentido, si

podrían ser interpretados como un avatar del antiguo coro de la comedia griega o de los *cantica* de la comedia latina.

Tal sería, por ejemplo, la primera impresión que nos produce a los receptores actuales de la novela petroniana la inclusión de numerosos fragmentos en verso: el efecto de una interrupción en el curso del relato. Se puede pensar razonablemente en el coro como operador pragmático de distanciamiento, tal como lo sugieren Schiller (1968: 2:252) primero y luego Brecht (1963-1970), ya que no sólo establece una separación formal entre las partes del texto sino que puede intervenir en las pasiones representadas, y devolver la libertad al espectador, eximiéndolo de la identificación a través de su mirada reflexiva sobre los hechos; el coro puede elevarse sobre la acción trivial de los personajes y asegurar el paso de lo general a lo particular, convertirse en "espectador idealizado" o en técnica épica.

A diferencia de las obras griegas, que parecen haber tenido - al menos al comienzo- un coro, las comedias latinas incluían los *cantica*, partes cantadas o declamadas por los actores mismos, que deben de haber revitalizado el elemento musical, bastante disminuido en la Comedia Nueva². Evidentemente, la inclusión de partes musicales, ya se trate de un coro o de la intervención de un flautista, era del gusto de los romanos. Del mismo modo, siguiendo la inclinación del público

² El que se considera el último canto coral escrito especialmente para una comedia habría aparecido en el *Plutos* de Aristófanes, desde el siglo IV se hizo costumbre utilizar el *embóloma*, cantos y bailes que se intercalaban en la pieza como entretenimiento. Ver en este mismo número el artículo de Pablo Cavallero "Circe en

hacia la variedad, se impusieron comedias que al decir de Livio serían misceláneas en distintos metros (*impletas modis saturas*).

Lo innegable es que la presencia, efectiva o virtual, del coro en las obras griegas, a través de la interpretación horaciana, se constituye como lo que Beare (1950: 176) considera el origen romano de la ley de los cinco actos. De ahí la función estructural del coro, que en su sentido puramente formal estaría dividiendo la materia dramática, estableciendo pausas esenciales para la acción, aliviando las tensiones de una representación continua. Y acaso sea válido sugerir para los avatares del coro - cantos, baile, interludios, alternativos con el texto dialogado, fragmentos en verso intercalados en la prosa- al menos en primera instancia, una funcionalidad similar.

En este plano, y considerando el problemático texto del *Satyricon*, podría arriesgarse la conjetura de que las inclusiones en verso estuvieran significando no sólo la reminiscencia de aquella pauta formal propia del espacio teatral, sino la presencia de ese "tercer hombre", o "tercera mirada" que de modo análogo significaban, en las obras representadas, un gesto de complicidad arrojado por el autor a su público por encima de lo que ocurría en escena.

Esta sensación se refuerza con el dato de que en las comedias de Aristófanes el coro se integra en la *parábasis*, y en *Satyricon*, el tan comentado fragmento 132.15, "manifiesto programático" o "poética implícita", guarda significativos paralelismos con este "discurso al

público", ya que es la voz del poeta la que se impone para defenderse y defender su obra, la que rompe la ilusión escénica y hace una referencia metaliteraria, aludiendo crítica y emocionalmente a la naturaleza de la *novae simplicitatis opus*.

No obstante, ésta es la única oportunidad en que el fragmento poético se desliga de la acción novelesca, y pareciera que aquí no fuera Encolpio ni ningún otro personaje el que pronuncia los versos. La elocución proviene, se diría, del pasado dramático de la obra pero irrumpe en plena narración novelesca: de ahí su aparente discordancia, el misterio del yo enunciadador.

De todos modos, se advierte que, en la técnica para soldar estos excursos al motivo y curso de la acción, estaría incidiendo cierta carga de realismo que desde el género novela terminaría por inclinar el *Satyricon* hacia sus dominios. Estas disgresiones, de un valor acaso convencional en el pensamiento del autor, parecen responder de pronto a motivaciones realistas para su inclusión. De hecho, no suenan para nada artificiosos ni extraños a la prosa en que se insertan. Se comentan siempre, se ligan en la urdimbre narrativa de tal manera que hasta provocan reacciones en los personajes (público) que intervienen en la acción novelesca. Como bien lo señala Campuzano (1984:146), a través de este tratamiento de los excursos, el *Satyricon* se separa de la tradición de la menipea.

Como se ha dicho, la crítica no es coincidente en atribuir al *Satyricon* el carácter de menipea: cuanto menos, relativizan la

pertenencia ortodoxa al género. De todos modos, aun cuando el esquema tradicional de la menipea estuviera operando como sustrato de la obra, es su desarrollo como novela el que precisamente la irá emancipando de esta construcción subyacente.

En tal sentido, los fragmentos en verso, que acaso en modelos más ortodoxos como las piezas de Séneca y Varrón estuviesen operando como avatar del coro, es decir, como pauta estructural, con efectismo, sorpresa, desvinculados hasta cierto punto del argumento que va narrando la prosa, aquí, en Petronio, se perciben ya demasiado adheridos estilística y temáticamente a sus contextos prosísticos, como para que pueda suponerse que implican una degradación última de la antigua función del coro, esto es, separar, distanciar, distender.

En conclusión, los fragmentos en verso constituyen un registro más en la variada gama de sonoridades del polifónico universo petroniano, pero representan también un dato más de la fundamental ambigüedad que determina el carácter central de la obra. La narración de Petronio tiende a la homogeneidad que configura la ecuación realismo/prosa, esto es a la novela. Desde aquí se puede plantear la actitud de distanciamiento del autor hacia sus personajes, y la cuestión resultante de la indeterminación retórica y poética. Sin olvidar por supuesto que todo texto supone, al mismo tiempo, concreción y desviación de un género.

Bibliografía

- Ediciones de textos

- ERNOUT, A (1962). *Pétrone: Le Satyricon*. Paris: Les Belles Lettres.
MUELLER, Konrad (1995). *Petronii Arbitri: Satyricon Reliquiae*. Germany: B. G. Teubner Stuttgart und Leipzig.
DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (1968-1969). *Petronio Árbitro: Satiricón*. Barcelona: Alma Mater.

- Estudios Bibliográficos

- AUERBACH, E. (1979). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: F.C.E.
BAJTIN, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoiewsky*. México: F.C.E.
BEARE, W. (1950). *The Roman Stage*. London: Methuen & Co.Ltd.
BECK, R. (1973). "Some observations on the narrative technique of Petronius", en *Phoenix*, 27.
BETTINI, M. (1989). "Le riscritture del mito", en *Lo spazio letterario di Roma antica. I. La produzione del testo*, dir. por G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina. Roma: Salerno Ed.
BRECHT, B. (1963-1970). *Petit Organon pour le théâtre (1948-1954)*. Paris: L'Arche.
CAMPUZANO, L. (1984). *Las ideas literarias en el Satyricon de Petronio*. La Habana: Letras Cubanas.
CONTE, G.B. (1996). *The Hidden Author: an interpretation of Petronius' Satyricon*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
ROMANO, A. (1999). "El yo picaresco del Satiricón", en ALDAMA, A.M. et al. (eds.), *Filología Latina hoy. Actualización y perspectivas*. Madrid: Sociedad de Estudios Latinos.
SCHILLER, W. (1968). *Samtliche Werke*. Munich: Winkler Verlag, Vol. 2:252.
SOVERINI, P. (s. d.) "Il problema delle teorie retoriche e poeti che di Petronio", ANRW.32.1.
SULLIVAN, J. P. (1968). *The Satyricon of Petronius. A. Literary Study*. London: Faber and Faber Limited.