

LA FUNCIÓN DE LAS ALUSIONES A LA ÉPICA HOMÉRICA EN EL *SATYRICON* DE PETRONIO: LA “DIALOGIZACIÓN” Y LA PARODIA COMO CRITERIOS DE AUTORIDAD

MARCOS CARMIGNANI

Universidad Nacional de Córdoba - CEA - CONICET

marcoscarmignani@gmail.com

La parodia a la épica homérica en el *Satyricon* de Petronio está enmarcada en un sistema de relaciones extremadamente complejo. Por lo general, Petronio procede mediante la “dialogización” de los distintos géneros (épica, novela griega, pastoral, pantomima, sátira romana, tragedia) para formar un discurso “ambivalente”. Además, este tipo de parodia no apunta a la ridiculización del modelo épico, sino de los personajes, que son las víctimas de la ironía maliciosa del autor. Precisamente éste respalda su posición social mediante su exquisito dominio de la tradición literaria: las alusiones a Homero constituyen un modo de marcar criterios de autoridad dentro de un sistema de relaciones harto complejo.

dialogización / parodia / épica / novela romana / criterio de autoridad

In Petronius' *Satyricon* the parody of Homer is framed in a highly complex system of relationships. Usually Petronio proceeds through “dialogization” of different genres (epic, Greek novel, pastoral, pantomime, Roman satire, tragedy) to create an “ambivalent” discourse. Moreover, this type of parody does not seek to ridicule the epic model, but the characters, who are the victims of the author's malicious irony. Indeed, his social position is protected by his admirable mastery of the literary tradition: a way to mark criteria of authority is given by the allusions to Homer in a very complex system of relationships.

dialogization / parody / epic / roman novel / criteria of authority

El *Satyricon* (*Sat.*) de Petronio es una obra donde la literatura fluye sin cesar: la famosa frase de Eumolpo *neque concipere aut edere partum mens potest nisi ingenti flumine litterarum inundata*¹ (*Sat.* 118.3) puede ser tomada como el espíritu que da vida a la obra. Dentro de esta concepción estética, el proceso de imitación en el *Sat.* implica siempre la inversión de la forma asumida como modelo: la novela se configura como una degradación de los géneros literarios retomados. La primera degradación que el lector culto de la época debe haber notado es la inversión de la épica, sobre todo, de los esquemas narrativos de la *Odisea*: en el *Sat.* la relación con la

¹ “El espíritu no puede concebir ni producir a menos que esté inundado por la enorme corriente de las letras”. Todas las traducciones son nuestras. El texto latino es el de Müller (1995).

épica es recurrente, a tal punto que se ha propuesto que el texto petroniano es una parodia de la *Odisea*. En 1889 Klebs justificó esta hipótesis mediante el buen número de temas odiseicos que reaparecen en el *Sat.*, principalmente la ira de Príapo (*Sat.* 139.2) como inversión de la ira de Poseidón, es decir, si éste perseguía a Odiseo porque el héroe había cegado a su hijo Polifemo, Príapo persigue a Encolpio para vengar alguna ofensa sufrida. Asimismo, algunos temas que se repiten, entre otros, son: la indagación acerca del origen y condición del héroe realizada por Penélope (*Od.* 19.105) tiene su correlato en el *Sat.* en la introducción del episodio crotoniata, cuando los protagonistas caen *in turbam hereditarum sciscitantium quod genus hominum aut unde veniremus*² (*Sat.* 124.2); la pelea de Odiseo con su corazón (*Od.* 20.13-22) reaparece bajo otro formato cuando Encolpio litiga con su miembro viril (*Sat.* 132.13); la presencia de una divinidad salvadora, la Atenea homérica, encuentra su reflejo en Mercurio, salvador y protector de Encolpio (*Sat.* 140.12); y, finalmente, la secuencia narrativa fundamental es la transformación de Encolpio en Polieno y su encuentro con Circe (*Sat.* 127ss.). En este caso no se trata de un mero *divertissement* paródico (como ocurre con la *Apocolocyntosis* de Séneca): en el *Sat.* la transformación del modelo comporta finalmente la del protagonista, degradado en un impotente Polieno. Es el momento decisivo donde se produce por parte del narrador mitómano³ el reconocimiento de sí mismo como héroe épico: allí Encolpio entra definitivamente en el mundo del mito.

Este trabajo tiene que ver precisamente con la compleja relación intertextual del *Sat.* con la épica homérica, o más bien, la función que cumplen, dentro del exquisito entramado literario petroniano, las referencias a la *Ilíada* y, principalmente, a la *Odisea*. Se puede definir ese armazón intertextual como el “proceso de opciones y estrategias discursivas realizadas por un agente social, que se hacen visibles a través de marcas” y que se “hacen comprensibles y explicables habida cuenta del lugar desde donde son producidas”.⁴ Este agente social y ese lugar tienen una historia particular en el caso de esta obra. A pesar de las dificultades que planteó a la filología la identidad del autor del *Sat.*, casi todos los estudiosos petronianos admiten una datación neroniana para la obra, y la gran mayoría acepta que su autor más probable fue T. Petronius, el famoso *arbiter elegantiae* de la corte de Nerón, caracterizado inolvidablemente por Tácito, posición que aquí adoptamos.⁵ La autoridad del agente social Petronio se define en esa corte neroniana por la posesión de determinadas propiedades socialmente valoradas, en este caso, el

² “en una multitud de cazadores de herencias que nos preguntaban qué clase de hombres éramos y de dónde veníamos”.

³ Cf. Conte (1996: *passim*).

⁴ Mozejko-Costa (2002: 14).

⁵ Para un estudio casi definitivo sobre el tema, cf. Rose (1971).

amplio dominio de la tradición literaria (como ocurrió antes con Séneca y Lucano), competencia fundamental para que el *princeps* confiara a Petronio el arbitrio sobre ciertos temas,⁶ tal como señala Tácito (*Ann.* 16.18): *inter paucos familiarium Neroni adsumptus est, elegantiae arbiter, dum nihil amoenum et molle adfluentia putat, nisi quod ei Petronius adprobavisset.*⁷ En el *Sat.*, a través de la alusión literaria, se produce la incorporación de la voz de otro al propio texto, lo que “constituye una manera ya reconocida de conformación de la propia competencia, sobre todo en la medida en que los otros enunciadores se convierten en autoridades que respaldan la competencia y la legitimidad del yo”.⁸ El agente social decide cuáles son los textos que incorpora en su propia producción (incluso puede llegar a hacerlo de manera inconsciente): esa elección se realiza desde su posición y trayectoria y tiene estrecha relación con los discursos en circulación, ya que “los textos, en cuanto materialización de sentidos constituirían un muestrario, parcial, pero muestrario al fin, de los discursos socialmente circulantes”.⁹

Para comenzar el análisis de las alusiones a la épica homérica en el *Sat.* hay que tomar ciertos recaudos. Desde el descubrimiento de la dimensión paródica en este texto, con el estudio de Collignon en 1892, siempre se corre el riesgo de tratar indiferenciadamente todos los modelos que pueden ser reconocidos en la superficie del texto como blancos de la ironía sacrílega de Petronio, a menos que aprendamos a distinguir entre las diferentes voces y funciones de la narración. En efecto, definir toda alusión como paródica sólo por el hecho de figurar en el *Sat.* implica exponerse al error; es decir, si consideramos que el *Sat.* es una obra para divertir al lector,¹⁰ todas las alusiones a pasajes de otros textos tendrían un efecto eminentemente cómico, a menudo burlesco. Por ello, nuestro propósito será el de intentar definir qué función cumplen dentro del *Sat.* las alusiones a la épica homérica, sin dejar de lado el hecho de que Homero era una de las autoridades y modelos más venerados. De suma utilidad resultan, por lo tanto, los estudios de Bajtín y

⁶ Sullivan (1985: 153-179) estudia la relación que tuvo Nerón con sus intelectuales más importantes, es decir, Séneca y Lucano, y conjetura que Petronio, luego de la muerte de ambos escritores, se habría posicionado en el lugar de estos.

⁷ “fue admitido entre los pocos de los íntimos de Nerón, como árbitro del refinamiento, al punto que [Nerón] nada juzga placentero y delicado excepto aquello que había aprobado Petronio”.

⁸ Cf. Mozejko-Costa (2002: 32-33).

⁹ Cf. Mozejko-Costa (2001: 123).

¹⁰ A pesar de que los primeros capítulos de la novela se han perdido, bien podemos imaginar un prólogo semejante al de Apuleyo, cf. Walsh (1970: 4).

Kristeva para comprender la función del entramado genérico de la obra, y algunos artículos que definen el término “parodia”.

Julia Kristeva se encargó de formular su propia teoría de la intertextualidad retomando algunos conceptos esenciales de Bajtín; muchas de esas ideas son aplicables al *Sat.*, ya que Bajtín estaba especialmente interesado en lo que denominó la “menipea”. Cuando Kristeva señala que

la historia lineal aparece como abstracción; la única forma que tiene el escritor de participar en la historia se convierte entonces en la trasgresión de esa abstracción mediante una escritura-lectura, es decir, mediante una práctica de una estructura significativa en función de o en oposición con otra estructura¹¹

está definiendo de manera precisa el propio acto artístico de Petronio: el agente social lee la tradición literaria y la interpreta mediante una obra, una novela, que crea un espacio “dialogico” y “ambivalente”. Bajtín define ese espacio en la Antigüedad con el nombre de “menipea”, en referencia a un género dúctil y variable, proteico, capaz de penetrar los demás géneros y capaz de destruir tanto la unidad épica (“monológica”) del hombre, como su sistema de creencias basado en el principio de identidad y en la lógica de la causa-consecuencia. El *Sat.*, según Bajtín, forma parte de este nuevo género (junto a las *Metamorphoses* de Apuleyo). Bajtín concluye:

El lenguaje de la novela [...] es un sistema de planos que se entrecruzan. [...] El autor (en calidad de creador del conjunto novelesco) no puede ser encontrado en ninguno de los planos del lenguaje: se encuentra en el centro organizador de la intersección de los planos; y esos diferentes planos se encuentran a diferente distancia del centro del autor.¹²

Estos conceptos son fundamentales para comprender no sólo la novela de Petronio sino toda una tradición que cruza la historia de la literatura (Rabelais, Dostoievski, Joyce): son de máxima utilidad para que la consideración que define al *Sat.* como obra cómica no sea peyorativa. El texto recorre y penetra numerosos géneros estableciendo un diálogo entre ellos: retomando los conceptos de Bajtín, en Petronio la épica homérica, género “monológico” por excelencia, es “dialogizada”, penetrada por otros géneros: esto da como resultado una obra sumamente compleja en cuanto a lo genérico y en cuanto a las funciones y papeles.

¹¹ Cf. Kristeva (1981: 188).

¹² Cf. Bajtín (1986: 418-419).

Por otra parte, para definir “parodia” es muy interesante el estudio de Hutcheon, que se basa en dos postulados fundamentales: el concepto paradójico de que la parodia implica a la vez respeto y distancia crítica, y la noción de que la parodia no necesariamente ridiculiza el texto parodiado.¹³ Hutcheon considera que la parodia funciona como un método que, al mismo tiempo, asegura la continuidad y permite una distancia crítica: es una fuerza conservadora que incorpora y, a menudo, se burla de otras formas estéticas, pero también es una fuerza transformadora que crea nuevas síntesis.

A partir de estas breves consideraciones sobre las cuestiones del género y la parodia, se tendrán en cuenta las alusiones a la épica homérica que tienen carácter estructural dentro del *Sat*. Son aquellas que tienen que ver con la acción y el desarrollo argumental de la obra y que, además, cumplen una función en cuanto alusiones a la épica homérica.

En la excéntrica y caótica *Cena Trimalchionis*, aparece la primera alusión importante por dos razones: a) se alude por primera vez al Cíclope, personaje de la *Odisea* y que en el *Sat*. tendrá una función relevante en otros episodios, y b) se menciona el tema de la lectura de Homero. Trimalción, el liberto enriquecido, está dialogando con Agamemnon, un *rhetor*, y le dice

‘rogo’ inquit ‘Agamemnon mihi carissime, numquid duodecim aerumnas Herculis tenes, aut de Ulixee fabulam, quemadmodum illi Cyclops pollicem ꝑporcino’¹⁴ extorsit? solebam haec ego puer apud Homerum legere¹⁵ (Sat. 48.7).

¹³ Hutcheon (1985: *passim*). Sería imposible en este marco hacer un recorrido por las diferentes teorías de la parodia, pero es inevitable mencionar algunos estudios fundamentales sobre la parodia en el mundo clásico, como los de Householder (1944), Lelièvre (1954) y Fowler-Fowler (1996), y algunos específicos, como el de Camerotto (1998), sobre la parodia en Luciano, y los de Collignon (1892), Courtney (1962) y Petersmann (1995) sobre la parodia en el *Sat*. Para Lelièvre (1954: 79), la parodia es “a play upon an original brought about by verbal alteration, distortion, or change of context and implies a certain mastery both of the original and of the technique necessary for altering it: intrinsic probability might therefore suggest the professional rather than the amateur as originator of the form”.

¹⁴ Cfr. *OLD*, s.v.: “abl. obscure word in Petr., perhaps with sense of ring (*porculus*)”. En efecto, el término no es para nada claro: en el *app.* de la *editio maior* de Bücheler (1862), se leen las conjeturas *podicem ericio extersit* Iacobsius (de quien Bücheler dice “*penicillo* adsumere debebat speciose”), *podicem* etiam Oriolus, *penicillo* Reinesius non improbabiliter, *porricino* Oriolus, *porricino* aut *condylo* Gronovius, *forcipe* aut *per iocum* Studerus, *porcino* Bücheler. Müller (1995) sólo recoge en su *app.* la conjetura *forcipe* de Studerus. Walsh (1996), una de las mejores traducciones del *Sat*., traduce el texto entre *crucis* como “pincers”.

¹⁵ “Decime, te lo ruego, mi queridísimo Agamemnon, ¿caso te acordás de los doce trabajos de Hércules, o de la historia de Ulises, de cómo el Cíclope le torció el pulgar con una tenaza [¿canillo?]? Yo, de niño, solía leer estas cosas en Homero”.

Estas alusiones nos introducen, dentro del microcosmos que es la *Cena*, en una serie de situaciones donde la épica homérica estará presente, casi siempre, en boca del anfitrión. La interpretación de *ἴporicino*¹⁶ es pertinente para este trabajo. Trimalción, en lugar de contar la historia de *Od.* 9.318ss., donde el héroe le clava la estaca ardiente a Polifemo, cita otra versión, “either invented by Petronius for the occasion, or perhaps taken from one of the farcical comedies about Polyphemus which must by now have become familiar”.¹⁶ Si esta segunda opción es posible, estaríamos frente a una de las características más notables del *Sat.*: la “dialogización” de casi todos los géneros existentes en su época. Petronio no sólo tiene en cuenta los géneros elevados, como la épica o la tragedia, sino que los “dialogiza” mediante la inclusión de géneros “bajos” como esas comedias farsescas que tenían un recorte popular. Más adelante se analizará cómo el mismo Cíclope será sometido a procedimientos análogos.

Poco después, Trimalción comienza a confundir personajes y sucesos de la épica homérica con figuras y acontecimientos históricos, hasta que se produce la presentación de los *Homeristae*. En este lapso, el liberto confundió la caída de Troya con la de Corinto, a Aníbal con Mummio (*Sat.* 50), a Casandra con Medea, la vaca de madera de Dédalo con el caballo de Troya, a Pasífae con Níobe, y a dos gladiadores (Hermerote y Petraités) con Héctor y Patroclo (*Sat.* 52). Luego, Trimalción, al darse cuenta de que Ascilto iba a responder a unas ofensas que le había hecho Hermerote, manda a llamar, para calmar los ánimos, a los *Homeristae*, es decir, cantores que declamaban los versos homéricos en los banquetes.¹⁷ El liberto, mientras los cantores recitaban, lee el libro en latín, y cuando se hizo silencio dice:

¹⁶ Smith (1975: *ad loc.*). Para esta interpretación, Smith se basa en Stöcker (1969: 80ss.), para quien hay huellas de una versión no homérica en la que el Cíclope presenta a su víctima con un anillo mágico que lo traiciona dando a conocer dónde está; la víctima sólo puede escapar cortándose su propio dedo. Siguiendo esta línea de lectura, Champlin (2006) considera que Trimalción quizá no sea una víctima de su propia ignorancia, como generalmente se piensa, sino que cita una versión popular y “baja” de las aventuras del héroe que sufre los efectos de la parodia: “To put the matter simply: despite all his attractions for artists, craftsmen, writers, and their patrons, Odysseus was just not popular. [...] The impression of him in Greek tragedy and in much of the *Iliad* is that of a treacherous, cold-blooded schemer, and this negative image is carried over into Roman drama, the public vehicle through which most ordinary people would know him”. Sin embargo, es casi imposible no ver en estos pasajes una caricatura de Trimalción; de otra manera, ¿cómo explicar *todas* las confusiones mitológicas del liberto? En este sentido, la posibilidad de una versión paródica del héroe Ulises no afecta la consideración general de que Trimalción es la víctima principal de su propia ignorancia, cuyos efectos no pueden ser otros que cómicos.

¹⁷ Para estudios sobre estos declamadores, cf. Starr (1987) y Jones (1991).

*'scitis' inquit 'quam fabulam agant? Diomedes et Ganymedes duo fratres fuerunt. horum soror erat Helena. Agamemnon illam rapuit et Dianae cervam subiecit. ita nunc Homeros dicit quemadmodum inter se pugnent Troiani et Tarentini. vicit scilicet et Iphigeniam, filiam suam, Achilli dedit uxorem. ob eam rem Ajax insanit et statim argumentum explicabit'*¹⁸ (*Sat.* 59.3-5).

En ese momento ingresa un plato con un ternero cocido y detrás de él un Áyax enloquecido despedazó al animal y lo repartió entre los comensales. En este caso, la confusión del liberto, de gran comicidad, presenta el motivo de la locura de Áyax completamente transformado: el Áyax “trágico”, tanto de la épica como de la tragedia, está “dialogizado” por un Áyax de la pantomima,¹⁹ en un contexto evidentemente trivial.

Estas escenas grotescas de la *Cena* adquieren un significado más profundo a nivel estructural dentro de la obra si tenemos en cuenta la confesión de Trimalción, que dice haber leído cuando era niño (*puer*) a Homero; esta confidencia involucra dos aspectos: a) la popularidad universal de la obra de Homero, que la convierte en el discurso social más reconocido y, por lo tanto, más susceptible de la parodia; b) la posibilidad de que el tiempo transcurrido desde que el liberto leyó los poemas épicos haya debilitado el recuerdo del argumento. Este último aspecto implica, a su vez, el hecho de que la “dialogización” genérica propuesta por Petronio podría encontrar su motivación “real” en esa fragilidad de la “memoria poética” de Trimalción, que lo ubica en las antípodas de los otros personajes principales del *Sat.*, pero, sobre todo, de Encolpio, en su dominio de la tradición literaria. Trimalción no sufre “el peso de la literatura” (ni siquiera percibe sus errores) como le sucede a Encolpio: como *scholasticus* que es, el narrador tiene siempre presentes los modelos literarios de su formación retórica, mientras que el liberto, olvidadizo y aun negligente, pasa por alto sus errores sin ningún tipo de culpa. A pesar de tener dos bibliotecas (*Sat.* 48.4), Trimalción, evidentemente, no era un gran lector.²⁰

¹⁸ “‘¿Saben’ dijo ‘qué están representando? Diomedes y Ganimedes fueron dos hermanos. Su hermana era Helena. Agamemnon la raptó y ofreció por ella una cierva a Diana. De este modo ahora dice Homero cómo pelean entre sí troyanos y parentinos. Por supuesto [Agamemnon] venció y casó a su hija Ifigenia con Aquiles. Por esta razón Áyax se vuelve loco y en seguida va a revelar el argumento”.

¹⁹ Cf. Panayotakis (1995: 90): “[...] the disguise of a trained cook as a legendary hero with a sword instead of a kitchen-knife is certainly meant to be seen as a typical pantomimic performance of well-known subject-matter with well-rehearsed accompanying gestures”.

²⁰ En *Sat.* 29.9 se cuenta que Trimalción, además, tenía en su atrio pinturas de la *Iliada* y *Odisea*, como muestras de su “cultura”: esta referencia nos recuerda algunos decorados y ornamentaciones de dudósimo gusto en ciertas casas de los barrios cerrados de los nuevos ricos de nuestro país... La modernidad de Petronio nos sigue sorprendiendo.

En *Sat.* 81 Encolpio medita su trágica suerte. Gitón ha elegido a Ascilto como amante (*fratrem Ascylton elegit*) por lo que el narrador se lamenta en estos términos:

locumque secretum et proximum litori maestus conduxī. ibi triduo inclusus redeunte in animum solitudine atque contemptu verberabam aegrum planctibus pectus et inter tot altissimos gemitus frequenter etiam proclamabam... (Sat. 81.1-2)²¹.

Para Walsh, este pasaje recuerda a aquél de la *Iliada* (1.348-350) en que Aquiles, luego de ordenar a Patroclo que entregue a Briseida a los emisarios Taltibio y Euríabates, se retira llorando a la orilla del mar para dirigirse a su madre.²² El análisis de esta alusión nos lleva a observar una vez más el complejo arte de Petronio. Uno de los motivos principales del *Sat.* es la relación amorosa entre Encolpio y Gitón, siempre amenazada por un tercer personaje (Ascilto o Eumolpo); esta relación homosexual es una parodia de la unión heterosexual que se da en las novelas idealistas griegas, por lo que en este pasaje el autor estaría parodiando la consecuencia de uno de los tantos desencuentros amorosos que se producen en las novelas idealistas. Pero Petronio da otra vuelta de tuerca: el registro de la parodia es en clave épica, por lo que nuevamente tendríamos esa “dialogización” genérica: es decir, se parodia a la novela griega a través de un registro épico, en el que está implícita la figura de Aquiles. Petronio busca ridiculizar, mediante la “dialogización” de la novela griega a través de la alusión épica, a Encolpio: los elementos patéticos como el llanto y los gritos, típicos de la *Trivialliteratur*, no hacen más que provocar un fuerte contraste entre situación “baja” y lenguaje “elevado”.²³

Ya se señaló que el Cíclope es una referencia literaria fundamental para el *Sat.*, y es en dos episodios que se han conservado consecutivos donde se verifica con mayor fuerza. El primero está relacionado con la presencia de los personajes en un *stabulum*. Allí, Encolpio se sorprende con la llegada de Ascilto, que busca a su amante Gitón. Desesperado, el narrador le ordena al *frater* que se esconda bajo el camastro y que se sujete de pies y manos con las cinchas para que no lo encuentren:

²¹ “triste fui a un lugar escondido y cercano a la costa. Allí, recluso durante tres días, despreciado y en soledad, castigaba con llantos mi pecho dolorido, y entre tantos y profundos gemidos frecuentemente también gritaba...”.

²² Cf. Walsh (1970: 36-37).

²³ Para explicar por qué Petronio coloca a Encolpio en relación con este pasaje homérico para recrear su sufrimiento, Conte (1996: 52-53) afirma que el Libro I de la *Iliada*, particularmente la pelea entre Agamemnon y Aquiles, está magníficamente representado en el *Sat.*: no es ninguna coincidencia, sino que más bien indica su gran uso en las escuelas de retórica. Encolpio, gracias a su formación como *scholasticus*, recordaría perfectamente este libro.

*ac sic ut olim Ulixes ꝑꝑroꝑ arieti adhaesisse*²⁴, *extentus infra grabatum scrutantium eluderet manus. non est moratus Giton imperium momentoque temporis inseruit vinculo manus et Ulixem astu simillimo vicit.*²⁵ (*Sat.* 97.4-5).

El pasaje alude claramente a la *Odisea* (9.425ss.) cuando Odiseo elige como medio de escape el vientre lanudo de un carnero. Luego de que Ascilto se asegura de que Gitón no está en la habitación (por medio del *servus publicus* que revisó el catre y no encontró nada), Eumolpo ingresa en el cuarto. Encolpio le pide, fingiendo no saber nada de Gitón, que encuentre al muchacho, pero éste estornuda y su escondite queda al descubierto:

*remota etiam culcita videt Ulixem, cui vel esuriens Cyclops potuisset parcerē*²⁶ (*Sat.* 98.5-6).

Todo el episodio en el *stabulum* pertenece al ámbito de la pantomima y la farsa.²⁷ Como sucedía en la *Cena*, el espacio “carnavalesco” es ideal para la “dialogización” genérica. Lo llamativo es que el papel de Odiseo no lo cumple, como casi siempre en el *Sat.*, Encolpio sino Gitón. Como se verá más adelante, este cambio de papeles es propio del *Sat.*, y una referencia al espacio de la pantomima. Las alusiones se producen en un contexto vulgar en comparación con el sublime de la épica, por lo que hay una inversión paródica de la treta de Odiseo: mediante esta inversión se deja en ridículo a los protagonistas. Es fundamental destacar que aquí no hay “lenguaje épico”, sino referencias explícitas a célebres personajes de la épica. La frase *cui vel esuriens Cyclops potuisset parcerē* del narrador, el hecho de que la voracidad y crueldad de Polifemo habrían quedado desarticuladas frente a tanta “ternura” de Gitón, casi como si tuviera en frente a una Galatea, es, por otra parte, un regreso al tema de la parodia a la novela griega.

²⁴ Courtney (2001: 149), con una lectura de una sutileza exquisita, nos advierte que el uso del verbo en subjuntivo determina nuestra interpretación literaria: “The reference to Ulysses has a subjunctive verb [...], which means that it is presented as part of what Encolpius said; this indicates that we have to do with heroic posturing at the time of the action, not with a comparison later introduced by Encolpius the narrator”. Labate (1990: 187) sugiere *sic ut olim Ulixes ꝑꝑroꝑ arieti adhaesisse* (“así como se dice que alguna vez Ulises se agarró de un carnero”).

²⁵ “Y así como alguna vez Ulises se agarró de un carnero, [Gitón] estirado a lo largo debajo del camastro podría eludir las manos de los que lo buscaban. No se demoró Gitón en cumplir la orden y en un instante entrelazó sus manos en las ataduras y venció a Ulises con una treta muy parecida”.

²⁶ “Quitado el colchón, [Eumolpo] ve a un Ulises, a quien el Cíclope incluso hambriento hubiera podido perdonar”.

²⁷ Cf. Panayotakis (1995: 130-135).

Otro episodio en que la figura del Cíclope aparece con su descomunal poder literario es el del naufragio. Cuando el trío decide huir de la búsqueda frenética de Ascilto, Eumolpo resuelve embarcarse con sus compañeros en la nave de Licas. Una vez en el barco, Encolpio y Gitón, creyéndose a salvo, escuchan dos voces muy familiares, las de Licas y Trifena, quienes estaban buscándolos tanto como Ascilto. Maldiciendo su mala fortuna, se dirigen a Eumolpo, quien ratifica los temores de la pareja cuando define a Licas:

*hic est Cyclops ille et archipirata, cui vecturam debemus*²⁸ (*Sat.* 101.5).

Archipirata es, sin duda, una ironía por parte de Eumolpo, pero, como afirma Courtney, para el lector de esta novela (y de novelas), esta referencia hace recordar a los piratas verdaderos, que aparecían como un *topos* casi inevitable de la novela griega; de esta manera, Petronio se encarga de rebajar el drama de los piratas, secuestros, etc., en personajes de bajo mundo.²⁹ Pero quizá lo más notable de la presencia del Cíclope es el constante cambio de papeles que implican sus alusiones. Si en *Sat.* 97 Gitón era comparado con Odiseo, Encolpio con uno de sus compañeros, y Ascilto y Eumolpo representaban al Cíclope, ahora, en cambio, Encolpio y Gitón son Odiseo, y Licas y Trifena, el Cíclope. Como sostiene Rimell, una de las causas de esta superposición de papeles radica en que el modelo del Cíclope no es sólo el homérico, sino también el de Eurípides, por lo que sería una prueba más de la “dialogización” genérica, en este caso, de la épica y tragedia a través del cambio de papeles, esto es, la pantomima.³⁰

El episodio continúa con ciertas estratagemas tendientes a ocultar a los fugitivos de sus perseguidores, pero finalmente Encolpio y Gitón son descubiertos y condenados a cuarenta azotes cada uno para expiar a la divinidad tutelar de la nave. Lo que nos importa es cómo se produce el reconocimiento de Encolpio:

*Lichas [...] accurrit et nec manus nec faciem meam consideravit, sed continuo ad inguina mea luminibus deflexis movit officiosam manum et 'salve' inquit 'Encolpi'. miretur nunc aliquis Ulixis nutricem post vicesimum annum cicatricem invenisse originis indicem*³¹ (*Sat.* 105.9-10).

²⁸ “éste es aquel Cíclope y capitán de piratas a quien debemos el pasaje”.

²⁹ Cf. Courtney (2001: 158).

³⁰ Cf. Rimell (2002: 98-112). Por otra parte, no hay que olvidar lo mencionado anteriormente cuando se dio la interpretación de *poricino*.

³¹ “Licas [...] vino corriendo y no tuvo en cuenta ni mis manos ni mi rostro, sino que en seguida, bajando los ojos, llevó la mano atenta hacia mi ingle, y dijo: ‘Hola, Encolpio’. Que se asombre ahora alguien de que la nodriza de Ulises, luego de veinte años, haya encontrado la cicatriz, señal de su origen”.

La alusión evidentemente es al reconocimiento de Odiseo por parte de Euriclea en la *Odisea* (19.386ss.). Conte destaca que otra categoría de *exempla* escolásticos era la de las famosas escenas de reconocimiento, ya sean dramáticas (Electra con Orestes) o épicas (Odiseo y Euriclea).³² El reconocimiento de Licas, extremadamente burlesco, sirve para comprender el modo en que funciona el peso de la tradición literaria en Encolpio, que, aun en una situación comprometedor, recuerda el famoso episodio de Euriclea: incluso en peligro, no puede librarse de las grandes obras de la literatura. Pero el *Sat.* nuevamente va más allá al hacer que Encolpio evoque no sólo los textos canónicos sino también sus anotaciones: Encolpio nota que Licas no está siguiendo el código heroico de la etiqueta, puesto que ignora las señales nobles, es decir, las manos y los rasgos del rostro. Más allá de esto, la parodia es increíblemente osada y explícita y, por cierto, de gran comicidad. Pero hay un elemento que hace de esta parodia un motivo relevante para nuestro análisis. En las *Etiópicas* de Heliodoro (5.5.2), también se alude a esta escena de reconocimiento, lo que nos lleva a pensar que era un *topos* de la novela griega al que Petronio podría estar aludiendo, es decir, podríamos estar frente a otro caso de “dialogización” genérica, donde la novela griega sería parodiada pero a partir de la alusión a Homero. Esto ayuda a pensar con más claridad la relación entre la épica homérica y el *Sat.*: las alusiones a Homero no tendrían, por lo tanto, la función de ridiculizar la *Iliada* o la *Odisea* sino, más bien, servirían para dejar expuestos en su ingenuidad tanto a los personajes del texto petroniano como a ciertos géneros de la “literatura de consumo”, como la novela griega.

Pero la complejidad de este episodio no se termina aquí. Licas y Trifena son considerados como *superstisiosi mortales*, es decir, personajes de la sátira romana³³, por lo que a la parodia de la novela griega, mediante la alusión épica (contraste entre lo noble y lo vulgar, entre una “forma” épica, dada no por un registro sino por alusiones a personajes épicos, y un asunto vulgar), se le suman elementos satíricos y de la pantomima (cambio de papeles) para construir no ya una parodia sino un complejo sistema “dialogizante” que abarca otros géneros y la propia obra de Petronio, con alusiones intratextuales.³⁴

³² Cf. Conte (1996: 53-55).

³³ Cf. Walsh (1970: 100).

³⁴ Podemos añadir a esta lectura otro registro épico “dialogizado”: la tempestad que provoca el naufragio (*Sat.* 114) tiene reminiscencias de la *Odisea* (5.331-332) y de la *Eneida* (1.84-86).

El último episodio a considerar es también el más importante, donde el tejido de alusiones a la épica homérica se vuelve más denso. Es el momento decisivo en que se produce la identificación explícita del narrador con Odiseo: Encolpio se transforma en Polieno, en una clara referencia a la *Odisea*³⁵ (12.184), cuando las Sirenas llaman al héroe para que se acerque a ellas. En el *Sat.*, Circe, enamorada de Polieno, envía a su sirvienta Crisis para concertar un encuentro amoroso (*Sat.* 126). El héroe acude a la cita pero luego es castigado cruelmente con el maleficio de la impotencia. Desde el primer momento comienzan las alusiones cruzadas tan típicas en la obra:

*tam dulcis sonus pertemptatum mulcebat aëra, ut putares inter auras canere Sirenum concordiam*³⁶ (*Sat.* 127.5).

Estas palabras son de Polieno en referencia a Circe, su amante, pero también obviamente la hechicera de la *Odisea*, convertida por las asociaciones del héroe en Sirenas. La identificación de una con otras puede ser fruto de la memoria literaria de Polieno, ya que en *Odisea* (12.39-54) Circe aconseja a Odiseo cómo evitar el hechizo de las Sirenas. Polieno no puede resistirse a los encantos de esta Circe-Sirena, y cae en sus manos. Cabe la aclaración de que, si bien el motivo de la hechicera que seduce al héroe es muy común dentro de la novela griega,³⁷ es poco probable que la figura de la Circe petroniana tenga

³⁵ El epíteto *πολύαινος* aparece cuatro veces en Homero: una en la *Odisea* (12.184) y tres en la *Ilíada* (9.673, 10.544 y 11.430), pero la alusión petroniana se llena de significado en relación con la *Odisea*. Fedeli (1988) ha estudiado la caracterización de Encolpio-Polieno en términos que enfatizan el carácter estructural (y no episódico) del epíteto homérico: “a causa del significado del suo nuovo nome diverrà un instancabile parlatore-poeta, proprio come Odisseo” (27), pero en realidad “la passione inappagata lo sconvolge a tal punto da farne l’opposto di Odisseo e da vincolarlo a un modo di narrare tumultuoso e avventato, del tutto sprovvisto dell’accortezza e dell’astuzia che avevano contraddistinto le narrazioni del modello. In definitiva, dei due ruoli di Odisseo –consistenti l’uno nel superare con coraggio e destrezza tutte le prove, l’altro nel raccontarle– egli non sarà in grado d’interpretare sino in fondo né l’uno né l’altro: Encolpio, come tutti gli uomini, non può essere che un Odisseo imperfetto” (29). Por otra parte, Connors (1998: 40) sugiere que la referencia a las Sirenas es una suerte de “nota al pie” del pseudónimo de Encolpio, puesto que son las Sirenas quienes nombran con el epíteto *πολύαινος* a Odiseo por única vez en la *Odisea*.

³⁶ “Tan dulce era el sonido que acariciaba el aire agitado, que pensarías que entre las brisas cantaba un coro de Sirenas”.

³⁷ En la novela de Aquiles Tacio *Leucipa y Clitofonte* (5.26.12), vemos que Leucipa selecciona hierbas a la luz de la luna: su origen tesalio la relaciona con la hechicería y, además, las hierbas y drogas eran la única solución para ayudar a un amante desesperado. En las *Etiópicas* de Heliodoro (6.14-15), una vieja revive a su hijo muerto recientemente: en la ceremonia se cava un pozo, se hacen libaciones con leche, miel y vino, se arroja dentro del pozo una figura humana hecha de grasa de cerdo y coronada con laurel y, finalmente, la mujer, espada en mano, suplica con barba/roj o)no/masi a la luna, antes de rociar la pira con su sangre. Cf. Ruiz-Montero (2007: 40-42).

relaciones con la novela griega: más bien, podría pensarse en Enotea o Proseleno como parodias de ese tipo de hechiceras.

En este marco de seducción, Polieno da rienda suelta a su veleidad literaria con este poema

*Idaeo qualis fudit de vertice flores
terra parens, cum se concesso iunxit amori
Iuppiter et toto concepit pectore flammas:
emicuere rosae violaeque et molle cyperon,
albaque de viridi riserunt lilia prato:
talis humus Venerem molles clamavit³⁸ in herbas,
candidiorque dies secreto favit amor³⁹*
(*Sat.* 127.9)

que ha sido relacionado⁴⁰ con la *Ilíada* (14.346ss.). Es preciso recordar el contexto de los versos homéricos: Hera decide engañar a Zeus para poder socorrer a los argivos y decide tener un encuentro amoroso con su esposo; para ello, se arregla y adorna de la mejor manera, y le pide ayuda a Afrodita para que Zeus no escape de su amor, mintiéndole que quiere reconciliar a Océano con Tetis. Luego convence al Sueño de que la ayude en este engaño al padre de los dioses. Así, ya en el Ida, Zeus no puede evitar sentirse atraído por Hera, y en un alarde de virilidad (cita una interminable lista de amantes) le dice que nunca antes se había visto tan arrastrado por la pasión. Hera, dolofrone/ousa (“dolosamente”), le responde, alarmada, que no se acostaría en un lugar tan visible como la cumbre del Ida, pero Zeus la tranquiliza diciéndole que la cubrirá con una nube dorada para que nadie los pueda ver. A continuación, los versos arriba citados. Todo este pasaje (*Il.* 14.153-353) del engaño de Zeus es “a bold, brilliant, graceful, sensuous and above all amusing virtuoso performance, wherein Homer parades his mastery of the other types of epic composition in his repertoire”.⁴¹

¿Cómo se produce la apropiación y transformación de estos versos en el *Sat.*? Polieno avanza en su propio engaño, en su identificación con los personajes más sublimes de la historia mítica: no sólo es Odiseo, sino también Zeus seducido por Hera. Asimismo, a través de cambios sugestivos con relación al modelo homérico, los versos reflejan el último momento de virilidad

³⁸ Courtney (1991: 31) corrige el *clamavit* de *L* por *cumulavit* porque no tiene sentido con *humus*.

³⁹ “Como las flores que derramó de la cima del Ida la madre tierra, cuando Júpiter se unió a un amor legítimo y todo su pecho se abrasó en llamas: brillaron las rosas, las violetas y el suave junco, y los blancos lirios sonrieron desde el verde prado; así la tierra invocó a Venus sobre las suaves hierbas y el día más radiante favoreció nuestro amor secreto”.

⁴⁰ Entre otros, por Slater (1990: 174) y Conte (1996: 92).

⁴¹ Janko (1994: *ad loc.*).

del héroe: la repetición de *mollis* y la presencia de las rosas, que en Homero no aparecían por sus espinas, anuncian un momento aciago. Por otra parte, Courtney afirma que el término *cyperon*⁴² debe su presencia en este contexto a Teócrito 1.106, al tiempo que refiere a Catulo 64.92, *Eneida* 7.356 y las *Metamorphoses* de Ovidio (7.17) para *toto concepit pectore flammis*.⁴³ La referencia a Teócrito es fundamental: el encuentro entre Afrodita y Anquises entre los robles y juncos en el monte Ida narrado en el *Idilio* 1.106 representa nuevamente la “dialogización” genérica propia de la novela petroniana, ahora entre lo épico y lo pastoral, “ambivalencia” reforzada por el uso del hexámetro. De esta manera, la parodia a la épica no puede resultar pura: si bien los versos de la *Iliada* a los que alude *Sat.* 127.5 pertenecen a la épica, y ese contraste entre la forma y el asunto puede producirse,⁴⁴ esos versos también representan el mundo pastoral: en definitiva, estamos frente a un proteico mecanismo de “dialogización” que muestra de una manera incuestionable el complejo arte alusivo petroniano.

Las alusiones homéricas continúan luego de que Polieno toma conciencia de su enfermedad; se pueden marcar entre ellas dos que son funcionales, ya que elevan al héroe a la altura de sus modelos (en este caso, Aquiles y Odiseo). Esto le serviría para minimizar su incapacidad o para recordar su fortaleza anterior, con la esperanza de recuperarla. Entonces le confiesa a Gitón: *funerata est illa pars corporis, qua quondam Achilles eram*⁴⁵ (*Sat.* 129.1); y al hablar *cum ea parte corporis*, se avergüenza en un primer momento y luego se rectifica así: *non et Ulixes cum corde litigat suo?*⁴⁶ (*Sat.* 132.13-14). En este caso, la parodia a la épica funciona como un medio de mostrar el contraste gigantesco entre Encolpio-Polieno y Odiseo-Aquiles: en su mitomanía, Encolpio no puede dejar de verse relacionado con los grandes héroes, incluso en un momento donde su autoestima toca fondo: Petronio parece querer decirnos que la vergüenza es algo que no conocen sus personajes.

A partir de *Sat.* 134 ya ingresamos en el mundo de Enotea. La sacerdotisa de Priapo intentará curar al héroe y, notablemente, ella también recita un poema en el que se compara con figuras míticas. El cambio de papeles queda nuevamente manifiesto:

⁴² Cf. *OLD*, s.v., “the plant galingale”.

⁴³ Cf. Courtney (1991: 31). Setaioli (1999: 252) afirma que las flores especificadas en Homero son flores silvestres, mientras que en Petronio son flores de jardín, con la excepción del *cyperon*. Courtney (2001: 193) nota que hay una inversión sexual, porque en Homero es Zeus quien acuesta a Hera.

⁴⁴ Lo formal está dado por el uso del hexámetro y las alusiones a Júpiter, Afrodita y el monte Ida, mientras que el asunto es vulgar, ya que el marco de la seducción es también el de la impotencia de Polieno.

⁴⁵ “Murió aquella parte de mi cuerpo por la que en otro tiempo yo era un Aquiles”.

⁴⁶ “¿Incluso no pelea Ulises con su corazón?”. La referencia es para *Od.* 20.17.

[...] *Phoebeia Circe*
*carminibus magicis socios mutavit Ulixis*⁴⁷
 (Sat. 134.12.12-13)

Enotea se presenta a sí misma como una maga tal como lo fue Circe para Odiseo y sus compañeros. Así tenemos una complejísima figura de Circe en el *Sat*; es a la vez: la Circe de Polieno, la Circe de la *Odisea*, las Sirenas y Enotea. Este último papel de Circe (como Enotea) se llena de sentido si observamos que quiere la cura de Encolpio para que disfrute del amor de Circe. Pero aún hay más: el v. 13 es casi una cita literal de Virgilio (*Ecl.* 8.70, *carminibus Circe socios mutavit Vlixii*, “Circe transformó a los compañeros de Ulises con encantamientos”), con lo que volvemos al tema de la “dialogización”: el pasaje remite a la épica homérica a través de un verso pastoral de Virgilio: la alusión “lingüística” es a la *Bucólica*, pero el pasaje no deja de referir a la *Odisea*. Por otra parte, la parodia siempre tiene que ver con la degradación de las situaciones y personajes: la transformación de los *socii* de Odiseo en cerdos es un hecho lamentable en la *Odisea*, mientras que el contexto del poema de Enotea es el de volver el miembro de Polieno *tam rigidum quam cornu*. A eso se refiere el verbo *mutare*.

Luego de que Enotea realizara unos ensalmos para intentar recuperar la virilidad de Encolpio y de que Crisis manifestara su pasión por él (el texto es sumamente fragmentario), el narrador recita estos célebres hexámetros:

non solum me numen et implacabile fatum
*persequitur. prius Inachiae Tiryntius ira*⁴⁸
exagitatus onus caeli tulit, ante profanus
*Laomedon gemini satiavit numinis iram*⁴⁹, 5
lunonem Pelias sensit, † tulit inscius arma† 4
Telephus et regnum Neptuni pavit Ulixes.

⁴⁷ “[...] la febea Circe con sus cantos mágicos transformó a los compañeros de Ulises”.

⁴⁸ En el verso 2, Courtney (1991: 44-45) se decide por *prius Inachia Tiryntius ora* (“desde la costa Inaquia”) y en el 4 por *tulit ictus lacchum* (“el golpeado Télefo sufrió a Baco”), ya que la lectura de los *mss.*, a causa de la idea dominante de persecución, pide interpretar *tulit arma* como “soportó las armas”, y ni este ni *inscius* tienen sentido con algo que le haya pasado, según la leyenda, a Télefo.

⁴⁹ Bücheler (1862) fue quien invirtió el orden de los versos 4 y 5 transmitido en L. Müller (1995) coloca las *cruces* porque considera *insanabilis* el *tulit*, que está repetido en el verso 3. Además, dice que es necesaria una mención a Baco.

me quoque per terras, per cani Nereos aequor
*Hellespontiaci sequitur gravis ira Priapi*⁵⁰
 (Sat. 139.2)

Indudablemente, este catálogo de héroes inclina al lector hacia el registro épico: así, se suceden, entre otros, Hércules (con quien Encolpio ya se había comparado ridículamente en otro poema)⁵¹ y Ulises. El énfasis puesto en el errar heroico por tierra y por mar ubica el poema dentro de la tradición de los proemios de la *Odisea* y de la *Eneida*: el verso 7 (*me quoque per terras per cani Nereos aequor*), además, recuerda la imitación que hace Virgilio en la *Eneida* (6.692) de la apertura de la *Odisea*, por lo que la parodia a la épica es evidente: es una forma, a su vez, de reforzar la identificación de Encolpio-Polieno con Odiseo. Su mitomanía hace que Hércules y Ulises, por ejemplo, estén a su mismo nivel, ya que ambos fueron perseguidos por la divinidad. La parodia, nuevamente, se dirige contra Encolpio y sus delirios de grandeza.

Sin embargo, este catálogo está acompañado por la alusión a Príapo, hecho fundamental a la hora de la interpretación de este poema, que, como vimos, dio pie a la crítica para tomar el *Sat.* como parodia a la épica. Pero nada es tan simple en la novela de Petronio: si bien es cierto que Príapo puede ser uno de los motivos centrales de la obra, no es tan claro que la divinidad aparezca siempre dentro de un marco épico. Por un lado, se ha señalado que *Hellespontiaci* podría ser una alusión a Virgilio (*G.* 4.111)⁵², con lo que Petronio

⁵⁰ “No me persiguen únicamente a mí la divinidad y el hado implacable. Antes el Tirintio Hércules incitado por la ira de la Inaquia Juno soportó el peso del cielo, antes el profano Laomedonte sació la ira de dos divinidades, Pelias sintió la ira de Juno, Télefo, sin saber cómo, tomó las armas y Ulises palideció ante el reino de Neptuno. También a mí, a través de la tierra, de la llanura del canoso Nereo, me persigue la ira de Príapo Helespóntico”.

⁵¹ En *Sat.* 136.6, Encolpio, vengándose de los picotazos sufridos, mata un ganso sagrado de Príapo. En su delirio literario, ve su desagravio semejante a la acción de Hércules cuando ahuyentó las aves del Estínfalo.

⁵² Cf. Collignon (1892: 130). El verso es *Hellespontiaci servet tutela Priapi* (“la protección de Príapo del Helesponto los ampara”). *Hellespontiaci* reconoce los orígenes de Príapo en el Helesponto, lo que manifiesta que la presencia de Príapo en el mundo romano es el resultado de un viaje desde la Tróade a Roma. En una de las versiones del mito, Príapo hace el viaje como un exiliado, tal como Servio explica en su comentario a *G.* 4.111: *hic autem Priapus fuit de Lampsaco civitate Hellesponti, de qua pulsus est propter virilis membri magnitudinem. post in numerum deorum receptus, meruit esse numen hortorum*. (“Ciertamente, este Príapo era de Lámpsaco, ciudad del Helesponto, de la que fue expulsado a causa del gran tamaño de su miembro viril. Después, recibido en el número de dioses, se ganó el lugar de ser el protector de los jardines”). Sullivan (1968: 40-42) sostiene que así como la *Iliada* comienza con la plaga por la cólera de Apolo, el *Sat.* empezaría con una plaga en Massilia (Marsella) por la cólera de Príapo, expiada como se cuenta en Servio (*ad En.* 3.57). Todo esto lleva a Connors (1998: 27-29) a concluir que si Encolpio es ese chivo expiatorio, sería irónicamente análogo a Príapo, ya que este fue expulsado de Lámpsaco por su desmesurada potencia (viril), mientras que Encolpio, expulsado de Massilia, es castigado con la impotencia. El modelo de las aventuras de Encolpio recibiría entonces una “heroic form in the story of Aeneas and vulgar form in the story of Priapus”.

podría estar aludiendo a la poesía didáctica; por el otro, en un poema anterior (*Sat.* 133.3), una *deprecatio* al dios, el tono es pastoral, en hexámetros, como en *Sat.* 139.2. Es decir, muy probablemente estemos frente a una nueva “dialogización”, donde Príapo cumple la función tanto de degradar a la divinidad perseguidora de la épica (Poseidón) como de remitir a los mundos pastoral y didáctico; esto representa perfectamente la complejidad narrativa y estructural de una obra cuyo carácter elusivo no deja de sorprender.

Las últimas referencias a la épica homérica se encuentran casi en el final del texto conservado y tienen que ver con la restitución de la virilidad de Encolpio:

*dii maiores sunt qui me restituerunt in integrum. Mercurius enim, qui animas ducere et reducere solet, suis beneficiis reddidit mihi quod manus irata praeciderat, ut scias me gratiosorem esse quam Protesilaum aut quemquam alium antiquorum*⁵³ (*Sat.* 140.12)

Si Encolpio, con su imaginación y memoria escolásticas, encontró en Príapo a su perseguidor (sin percibir la distancia irónica entre Príapo y Poseidón), también busca una divinidad bienhechora que esté a la altura de sus recuerdos literarios: Mercurio, que se convierte en la Atenea de Odiseo. Los motivos de esta elección deben buscarse en la clausura de un círculo de representaciones: Encolpio-Príapo-Mercurio repiten, sin *decorum*, la trilogía de personajes de la *Odisea* (Odiseo-Poseidón-Atenea).

Sin embargo, el cierre magistral de este gran entramado de referencias épicas lo da la alusión a Protesilao, en un complejo discurso en que los recuerdos literarios del protagonista se superponen y entrelazan, ya que su memoria funciona de manera acumulativa. Protesilao encarna el mito del héroe de amor melodramático,⁵⁴ el primero que murió en Troya y a quien Hermes (Mercurio) permitió volver a la vida para encontrarse por última vez con su esposa Laodamía; por ello Encolpio dice *qui animas ducere et reducere solet*. De esta manera, se puede entender cómo llega Protesilao a la mente de Encolpio, que luego toma la referencia para darle un tono vulgar: de la tierna historia de amor pasa a la frase *manus irata praeciderat* y al comparativo *gratiosior* con los que la delicadeza melodramática de la alusión se cae a pedazos: la parodia se hace fuerte con la presencia de Mercurio en el papel de

⁵³ “Son las divinidades mayores las que me restituyeron a mi estado original. Porque Mercurio, que suele llevar y traer las almas, con sus favores me devolvió lo que una mano furiosa me había cortado, para que puedas saber que ahora estoy mejor dotado que Protesilao o que cualquier otro héroe antiguo”.

⁵⁴ Cf. Conte (1996 : 96-97).

Atenea, siempre dentro de la imaginación del narrador, víctima de la burla de su creador.

En conclusión, la parodia a la épica homérica en el *Sat.* está enmarcada en un sistema de relaciones extremadamente complejo. Por lo general, Petronio procede mediante la “dialogización” de los distintos géneros (épica, novela griega idealizante, pastoral, poesía didáctica, pantomima, sátira romana, tragedia) para formar un discurso “ambivalente” (“heteroglosia”). En pocas ocasiones las alusiones a Homero son imitaciones exactas del original: lo más común es que aluda a episodios y personajes homéricos en una clara referencia al marco épico con el fin de que la parodia sea evidente y, a veces, aluda “lingüísticamente” a algún pasaje virgiliano que, a su vez, tiene su modelo en Homero. Por otra parte, en varias ocasiones la parodia a la épica no es “pura”, es decir, el género épico no es el único implicado, sino que está contaminado por el sistema “dialogizante”. El género “monológico” por excelencia, la épica, es “dialogizado”, penetrado por otros géneros, lo que complejiza las funciones y papeles.

Por otra parte, la parodia a la épica homérica en el *Sat.* nunca ridiculiza los dos textos venerados de la cultura clásica: tal como afirmara Hutcheon, la parodia funciona como un método que, al mismo tiempo, asegura la continuidad y permite una distancia crítica: continuidad, porque es una fuerza conservadora que incorpora otras formas estéticas que sirven como criterios de autoridad que respaldan al agente social Petronio y su competencia; distancia crítica, porque mediante la parodia Petronio puede burlarse de la ingenuidad y la ignorancia de sus personajes, y, en gran medida, de géneros pertenecientes a la “literatura de consumo”, como la novela griega.

Cabe recordar que se menciona a Homero como uno de los modelos más perfectos que ofrece la poesía (*Sat.* 118.5, en palabras de Eumolpo, *Homerus testis et lyrici Romanusque Vergilius et Horatii curiosa felicitas*).⁵⁵ El humor actúa a través de la ridiculización de los personajes del *Sat.*⁵⁶ Encolpio es quien más sufre la fuerza degradante de la parodia: debido a la permanente exposición de su ingenuidad escolástica, el narrador y su mitomanía son el

⁵⁵ “Son testigos Homero y los líricos y también el romano Virgilio y la feliz y meticulosa búsqueda de Horacio”

⁵⁶ Según Collignon (1882: 320), Petronio “s’amuse à rappeler des héros ou des vers d’Homère dans des circonstances le plus souvent triviales et parmi les obscénités. Il n’en professe pas moins une profonde admiration pour ce père de toute poésie. Cette parodie d’un genre particulier, tant de fois signalée par nous, sans fiel aucun, enjouée et d’une inoffensive raillerie, se soutient, ainsi qu’on en a pu juger, dans les diverses parties du roman”. Para Conte (1996: 90), “the works that inspire his *illusions de grandeur* are not the objects of Petronius’ satire, nor are they subject to ironic degradation. All the great literary episodes pass unharmed through the hands of the poor *scholastici*”.

blanco más fácil de la ironía penetrante y corrosiva del autor. Pero también Trimalción padece una degradación en su contacto con la épica homérica; sin embargo, esta degradación es de diferente tipo: sus alusiones a Homero funcionan como una cita de autoridad, ya que el liberto no es ingenuo sino ignorante, su imagen es una caricatura de la falsa erudición.

Asimismo, la parodia es una fuerza transformadora que crea nuevas síntesis, logradas a través de ese mecanismo tan particular que se ha definido como “dialogización”, que le permite a Petronio, como agente social, señalar diferencias que subrayan su competencia específica y el grado diferenciado de legitimidad que lo asiste con relación a los otros miembros de la elite cultural del principado de Nerón.

Las alusiones a Homero son, en definitiva, una forma de incorporar la voz de otro al propio texto, un modo de conformar la propia competencia, sobre todo en la medida en que los otros enunciadores se convierten en autoridades que respaldan la competencia y la legitimidad del yo; son una “una manera de dar cuenta del lugar que ocupa el yo dentro de un sistema de relaciones, ya sea para marcar criterios de autoridad que lo respaldan, ya sea para señalar diferencias que subrayan su competencia específica y el grado diferenciado de legitimidad que lo asiste”.⁵⁷ La competencia del agente social Petronio se basa en su exquisito dominio de la tradición literaria: en este sentido “la intertextualidad y la interdiscursividad no borran al sujeto, tanto en su dimensión de agente social cuanto en la de sujeto de la enunciación”,⁵⁸ sino que el sujeto puede aprovecharse de ellas en beneficio propio.

⁵⁷ Cf. Mozejko-Costa (2002: 33).

⁵⁸ Cf. Mozejko-Costa (2001: 150).

Bibliografía

- BAJTÍN, M. (1986) *Teoría y estética de la novela*, Madrid.
- BÜCHELER, F. (1862) *Petronii Arbitri Satirarum reliquiae*, Berolini.
- CAMEROTTO, A. (1998) *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma.
- CHAMPLIN, E. (2006) "Tiberiana 3: Odysseus at Rome - a Problem", <http://www.princeton.edu/~pswpc/pdfs/champlin/090603.pdf>
- COLLIGNON, A. (1892) *Étude sur Pétrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satyricon*, Paris.
- CONNORS, C. (1998) *Petronius the Poet: Verse and Literary Tradition in the Satyricon*, Cambridge.
- CONTE, G. B. (1996) *The Hidden Author. An Interpretation of Petronius' Satyricon*, Berkeley.
- COURTNEY, E. (1962) "Parody and Literary Allusion in Menippean Satire", *Philologus*, 106, pp. 86-100.
- COURTNEY, E. (1991) *The Poems of Petronius*, Atlanta.
- COURTNEY, E. (2001) *A Companion to Petronius*, Oxford.
- FEDELI, P. (1988) "Encolpio-Polieno", *MD*, 20-21, pp. 9-32.
- FOWLER, D. - P. FOWLER (1996) "Parody (Latin)", en Hornblower, S., A. Spawforth (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford.
- HOUSEHOLDER, F. W. (1944), "PARWDIA", *CP*, 39, pp. 1-9.
- HUTCHEON, L. (1985) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York.
- JANKO, R. (1994), *The Iliad: A Commentary. Vol IV: Books 13-16*, Cambridge.
- JONES, C. P. (1991) "Dinner-theater", en Slater, W. J. (ed.), *Dining in a classical context*, Ann Arbor, pp. 185-198.
- KLEBS, E. (1889) "Zur Komposition von Petronius Satirae", *Philologus*, 47, pp. 623-635.
- KRISTEVA, J. (1981) "La palabra, el diálogo y la novela" in *Semiótica 1*, Madrid, pp. 187-225.
- LABATE, M. (1990) "Note Petroniane", *MD*, 25, pp. 181-191.
- LELIÈVRE, P. (1954) "The Basis of Ancient Parody", *G&R*, I, pp. 66-81.
- MOZEJKO, D. – R. COSTA (2001) "La circulación de los textos" en Mozejko, D. – R. Costa (eds.) *El discurso como práctica. Lugares desde donde se escribe la historia*, Rosario, pp. 121-150.
- MOZEJKO, D. – R. COSTA (2002) "Producción discursiva: diversidad de sujetos" en Mozejko, D. – R. Costa (eds.) *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*, Homo Sapiens, Rosario: 13-42.
- MÜLLER, K. (1995) *Petronius Satyricon Reliquiae*, Stuttgart.
- OLD= Glare, P. G. W. (ed.) (1968-1982) *Oxford Latin Dictionary*, Oxford.

- PANAYOTAKIS, C. (1995) *Theatrum Arbitri: Theatrical Elements in the Satyrica of Petronius*, Leiden.
- PETERSMANN, H. (1995) "Religion, Superstition and Parody in Petronius' *Cena Trimalchionis*", *GCM*, 6, pp. 75-86.
- RIMELL, V. (2002) *Petronius and the Anatomy of Fiction*, Cambridge.
- ROSE, K. F. C. (1971) *The Date and Author of the Satyricon*, Leiden.
- RUIZ-MONTERO, C. (2007) "Magic in the Ancient Novel" en Paschalis, M., S. Frangoulidis, S. Harrison, M. Zimmerman (eds.) *The Greek and the Roman Novel: Parallel Readings*, Groningen, pp. 38-56.
- SETAIOLI, A. (1999) "La poesía in Petronio *Sat.* 127.9", *Prometheus*, 25, pp. 247-258.
- SLATER, N. W. (1990) *Reading Petronius*, Baltimore and London.
- SMITH, M. S. (1975) *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Oxford.
- STARR, R. J. (1987) "Trimalchio's *Homeristae*", *Latomus*, 46, pp. 199-200.
- STÖCKER, C. (1969) *Humor bei Petron*, Diss., Erlangen.
- SULLIVAN, J. P. (1968) *The Satyricon of Petronius. A Literary Study*, London.
- SULLIVAN, J. P. (1985) *Literature and Politics in the Age of Nero*, Ithaca and London.
- WALSH, P. G. (1996) *Petronius, The Satyricon*, Oxford.
- WALSH, P.G. (1970) *The Roman Novel. The Satyricon of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius*, Cambridge.

Fecha de recepción: 05-06-09

Fecha de aceptación: 12-06-09