

CATULO Y PETRONIO: ESPECULARIDAD E INTERTEXTUALIDAD EN LAS DESVENTURAS DE UN TRIÁNGULO AMOROSO (*SATYRICON*, 79-82)

JOSEFINA NAGORE (UBA)
jnzand@sinectis.com.ar

Este trabajo analiza los caps. 79 a 82 del *Sat.* con los siguientes objetivos: a) presentar las relaciones de especularidad entre este pasaje y otro anterior: los caps. 9 a 11; b) puntualizar su trama intertextual y señalar los objetivos presuntos de ese montaje; c) observar los efectos de lectura que provoca la confluencia de ambos recursos en el texto. La conclusión es que tanto la especularidad como la relación intertextual con poemas épicos y la poesía de Catulo desafían la verosimilitud del relato y provocan en los lectores sorpresa y distanciamiento.

Catulo / Petronio / especularidad / intertextualidad

This paper examines the chapters 79 to 82 of the *Satyricon* with the following objectives: a) to present the mirror scenes between this passage and that of the previous chapters 9 to 11; b) to report its intertextual construction and to point out the presumable objectives of that construction; c) to observe which effects the combination of both resources has on the readers. The analysis concludes that the mirror scenes and the intertextual relation with epic poems and Catullus' poetry defy the narrative's verisimilitude and create surprise and distance on the readers.

Catullus / Petronius / mirror Scenes / intertextuality

Este trabajo analiza los caps. 79 a 82 del *Sat.* con los siguientes objetivos: a) presentar las relaciones de especularidad entre este pasaje y otro anterior: los caps. 9 a 11, y sopesar sus implicancias; b) puntualizar su trama intertextual y señalar los objetivos presuntos de ese montaje; c) observar los efectos de lectura que provoca la confluencia de ambos recursos en el texto.

En relación con esta problemática recordaré algunas observaciones de Frederick Jones en un artículo aparecido en 1991, titulado “Realism in Petronius”:¹ se refiere a la presencia reiterada en el *Sat.* de dos elementos que atentan contra la verosimilitud del relato: las coincidencias² y las escenas especulares, tanto en una situación de proximidad como a la distancia.³ Su conclusión es: “Petronius seems to be actively defying the more general concept of verisimilitude, an activity made possible (and pointed) because of a surface layer of that quality”.⁴

CAP. 79

Como dijimos, a partir del parágrafo 8 del cap. 79 se presenta una serie de acciones y palabras que remiten especularmente al cap. 11 de la novela; en ambos se desarrolla la fase final de un enfrentamiento entre Encolpio y Ascylo en torno de Gitón, el *puer* de quien está enamorado el protagonista. Los *scholastici*, luego de haber logrado escaparse de la casa de Trimalción y de encontrar el camino hacia su *stabulum* gracias a la precaución de Gitón – nueva Ariadna–⁵, ingresan en él. Encolpio poetiza –precisamente en endecasílabos falecios, versos frecuentes en la obra de Catulo– sobre su relación con Gitón y cuenta que, mientras dormía, Ascylo le “robó” a Gitón y se lo llevó a su cama. Encolpio, irritado por la situación, despierta con azotes a Gitón y le propone a Ascylo separar sus vidas; entonces dividen sus pertenencias.

En el cap. 11 han ocurrido acciones semejantes: allí también Encolpio y Gitón, luego de un rato de placer (11.1), son descubrier-

¹ JONES (1991:105-120).

² JONES (1991:108).

³ JONES (1991:109 y n. 13).

⁴ JONES (1991:110).

⁵ PANAYOTAKIS (1995:111).

tos por Ascylo, quien ha entrado con violencia a la habitación; el intruso se burla de ambos y azota a Encolpio. Y anteriormente, en los caps. 9 y 10, que integran con el 11 una unidad narrativa, ocurren hechos del mismo tipo: Gitón le ha contado a Encolpio el intento de Ascylo de violarlo, lo que produce el ataque de Encolpio a Ascylo y los insultos que intercambian ambos. Después de una laguna que se interpone en el texto conservado, Encolpio le propone a su contrincante seguir cada uno su camino, lo que es aceptado por aquél, pero pospuesto para el día siguiente.

Dejando de lado la complejidad de las relaciones afectivas entre los integrantes del triángulo amoroso y también los puntos oscuros de ambos relatos, atribuibles en parte al estado lacunoso del texto, llama la atención la reiteración de acciones, llevadas a cabo por los mismos sujetos frente a los mismos personajes o a otros. En efecto, el placer compartido por la pareja de Encolpio y Gitón es interrumpida con violencia por Ascylo en ambos episodios (11.2-3 y 79.9); Ascylo le da latigazos a Encolpio cuando lo descubre en la cama con Gitón (11.4) y Encolpio despierta a latigazos a Gitón cuando éste está en la cama con Ascylo (79.11); en los dos pasajes Encolpio le propone a Ascylo separarse (10.4 y 79.11), a lo que éste accede (10.5 y 79.12); ambos relatos se cierran con una expresión semejante, dicha por Ascylo: *dividere puerum*, presentada como una prohibición en el primer caso y como una exhortación en el segundo (11.4: '*sic dividere cum fratre nolito*'.⁶ ; 79.12: '*age*' inquit '*nunc et puerum dividamus*'.⁷ Inclusive en 80.1 (*at ille [Ascylos] gladium parricidali manu strinxit*)⁸ parece haber un eco de las palabras de Gitón a Encolpio en 9.5 (*cum ego proclamarem, gladium strinxit et ...*),⁹ textos que entrañan cierta am-

⁶ "No dividirás así las cosas con tu amigo."

⁷ "¡Vamos! –dijo– dividamos también ahora al joven."

⁸ "Pero aquel desenvainó su espada con mano asesina..."

⁹ "Como yo gritara, desenvainó su espada y..."

bigüedad, dado que tanto *dividere* como *gladium* pueden tener un significado sexual, especialmente tratándose de un ámbito homosexual.¹⁰

En los caps. 9 a 11 hay marcas textuales que permiten detectar la ironía del autor: a) en 9.7, después de presentar el primer insulto de Encolpio a Ascylo, el narrador acota: *inhorrescere se finxit Ascylos...*¹¹; b) en 10.3, luego del profuso intercambio de ataques verbales entre ambos (9.8-9), añade: *itaque ex turpissima lite in risum diffusi pacatius ad reliqua secessimus.*(10.3).¹² De modo que la hostilidad entre Encolpio y Ascylo desarrollada en los caps. 9-11 parece perder entidad, transformarse en ficción, y desaparece por completo del foco narrativo hasta el cap. 79. Así la narración efectuada se des-realiza,¹³ y sólo quedan en pie palabras y gestos efectistas de los personajes imbricados en ella. Contribuyen a este “efecto de irrealidad” la especularidad de ambas secuencias narrativas y el hecho de que Encolpio y Ascylo no se hayan separado luego de la primera pelea. Estas observaciones coinciden plenamente con la afirmación de Jones acerca del desafío al realismo que Petronio ejecuta de manera sostenida. Podríamos añadir que quizá Petronio esté experimentando y problematizando el acto mismo de narrar.

Por otra parte, la especularidad de estas acciones contribuye no sólo a perfilar el cap. 79 como un replanteo de los sucesos presentados al comienzo de la novela, sino a configurar el mundo y el espacio afectivo de la narración como un laberinto: mientras se busca escapar de una situación oprimente, el personaje regresa al

¹⁰ Cf. ADAMS (1990:20, 21, 151 y 219). Sobre el pasaje de *dividere puerum*, v. BARCHIESI (1999 [1986]:125-141, esp. 129-130).

¹¹ “Ascylo fingió estar indignado...”

¹² “Y así, habiendo pasado insensiblemente de la querrela más desagradable a la risa, nos dedicamos a hablar pacíficamente de otras cosas”.

¹³ Sobre el problema del realismo en Petronio, v. también CONTE (1996:cap. 6).

mismo lugar o a la misma situación afectiva. El efecto iterativo y expansivo de las escenas-espejo produce cierta confusión en el lector, que redundando en su distanciamiento: lo obliga a detenerse y a reflexionar retrospectivamente sobre ese mundo cerrado en el que se mueven los personajes.

A partir del § 10 se observa la presencia de un hipotexto homérico: los vv. 188-192 del Canto I de *Ilíada*, cuando Aquiles, luego de escuchar a Agamenón, que le dice que se llevará a Briseida, γέραξ de Aquiles, está frente a dos alternativas: sacar la espada y matarlo o calmar su cólera. La actitud de Encolpio, como la de Aquiles, es la menos violenta. Llama la atención que precisamente en este momento Encolpio diga a Ascylo:

[...] 'quoniam' inquam '**fidem** scelere violasti et communem **amicitiam**, res tuas ocius tolle et alium locum quem polluas quaere.' (79.11)

[...] le dije: "Ya que violaste la fidelidad y nuestra común amistad con esta mala acción, junta en seguida tus cosas y busca otro lugar que mancillar."

Aquí aparecen conceptos propios de la poesía amorosa de Catulo y de los poetas elegíacos: a) la *fides* como base de la relación amorosa, b) la referencia al amor como *amicitia*. Y además, estas palabras están dirigidas a Ascylo, de quien en ese momento Encolpio no está enamorado. En 79.10 la *fides* está también asociada al amor.¹⁴

¹⁴ Se encuentra además una expresión que recuerda la fórmula utilizada por un marido romano para comunicarle a su mujer que quiere divorciarse (*res tuas habe*). Cf. PANAYOTAKIS (1995: 113, *adn.* 6).

CAP. 80

Persiste como hipotexto el Canto I de la *Ilíada*: Gitón es llamado *praeda* por Ascylto (80.1), y *praemium* por Encolpio (80.8), palabras que recuperan el significado del griego γέρας,¹⁵ sustantivo con el que Aquiles alude a Briseida en *Ilíada* 1.356, cuando le cuenta a Thetis lo sucedido. De modo que el paralelo heroico de Gitón es la joven Briseida.

Los párrafos 3-4 presentan un montaje intertextual de sumo interés:

inter hanc miserorum dementiam infelicissimus puer tangebatur utriusque genua cum fletu petebatque suppliciter ne Thebanum par humilis taberna spectaret neve sanguine mutuo pollueremus **familiaritatis clarissimae sacra**. 'quod si utique' proclamabat 'facinore opus est, nudo ecce iugulum, convertite huc manus, imprimate mucrones. ego mori debeo, qui **amicitiae sacramentum** delevi'. (80.3-4)

En medio de nuestra mísera demencia, el muchacho, muy desdichado, abrazaba nuestras rodillas llorando y nos pedía como suplicante que esa humilde taberna no contemplara la lucha de los hermanos tebanos ni mancháramos con sangre el vínculo sagrado de una famosísima amistad. "¡Y si de todos modos es necesario un crimen –proclamaba–, aquí está mi cuello desnudo, volved hacia mí las manos, hendid aquí vuestras espadas! Soy yo quien debe morir, que destruí el sacramento de la amistad."

¹⁵ Las dos significan originariamente 'botín tomado al enemigo', luego se diferencian, ya que *praemium* implica la parte del botín tomada al enemigo que se ofrece al dios que dio la victoria o al general vencedor, y de ahí significa 'recompensa legítima'. Cf. ERNOUT-MEILLET, s.v.

Cuando Encolpio y Ascylo se disponen a luchar entre sí por el *puer*, éste habla –tanto en el discurso indirecto como en el parlamento– como un personaje de la épica o de la historiografía o de la tragedia. En efecto, el parlamento de Gitón en 80.4 puede remitir a las palabras de Niso en el Canto 9 de *Eneida*, vv. 427-430, o a las de las sabinas en Livio 1.13. 1-3 o a las de Yocasta en Séneca, *Phoenissae*, vv. 443-449: en todos los casos el/la hablante pide que dirijan sus armas contra él/ella y explica las causas de su culpabilidad; así se proyectan sobre el *puer* las imágenes de héroes épicos o trágicos. Pero, como ocurre habitualmente en el *Sat.*, el acercamiento intertextual a los géneros “altos”, que proporciona un efecto de clímax, implica siempre un alejamiento radical de aquellos, con su resultado contrario, el anticlímax, y su corolario de parodia y comicidad,¹⁶ presentes en este caso a partir del desajuste entre la situación de la enunciación y el enunciado.

Debe de ser especialmente significativo que en este segmento de carácter “heroico” aparezca también –y por segunda vez en esta secuencia narrativa–, la trama conceptual de la poesía de Catulo y de la elegía: Gitón se refiere a la relación entre ellos tres como *familiaritatis clarissimae sacra* (80.3) y se considera culpable de haber destruido el *amicitiae sacramentum* (80.4), es decir que subyace la vinculación del amor con lo sagrado¹⁷ y la referencia al amor como *amicitia*.¹⁸ En seguida, cuando Gitón elige a Ascylo

¹⁶ Para el comentario de este pasaje v. BARCHIESI (1999 [1986]:129-130), LA PENNA (1994:123-134) y CONTE (1996:78-81 y esp. ad n. 10).

¹⁷ Catulo, 109. 3-6: di magni, facite ut vere promittere possit /atque id sincere dicat et ex animo,/ut liceat nobis tota perducere vita/ aeternum hoc sanctae foedus amicitiae. (Grandes dioses, haced que pueda prometerlo verdaderamente y que lo diga con sinceridad y desde su corazón, para que nos sea posible mantener durante la vida entera este juramento eterno de amistad sagrada.)

¹⁸ Catulo, 77.3-4: eripuisti, eheu nostrae crudele venenum/ vitae, eheu nostrae pestis amicitiae! (Me la arrebataste, ¡ay!, cruel veneno de nuestra vida, ¡ay!, peste de nuestro cariño.)

para quedarse con él, el tono melodramático de la narración asciende: se presentan el deseo de Encolpio de suicidarse y las imágenes finales del abandono, lo que implica la aparición del tópico elegíaco del *exclusus amator*.

egreditur superbus cum praemio Ascylos et paulo ante carissimum sibi commilitonem fortunaequae etiam similitudine parem in loco peregrino destituit abiectum. (80.8)

Se marcha Ascylo arrogante con su premio y deja abandonado en un lugar extraño al que hasta poco antes era su muy querido compañero y además de suerte semejante.

CAP. 81

Continúa la relación intertextual con el Canto I de *Iliada*: Aquiles, dolido porque le llevaron a Briseida por orden de Agamenón, se dirige a la orilla del mar solo –para poder desahogarse y dejar de ser el guerrero invencible– y, llorando, le dirige sus lamentos a su madre (vv. 248-351). Pero existe una profunda diferencia entre el monólogo de Encolpio y el parlamento de Aquiles: mientras éste, luego de lamentarse por la pérdida de su *τιμή*, narra la expedición a Tebas y las acciones en torno de Criseida y Briseida y le pide ayuda a Thetis, Encolpio presenta una enumeración de acciones criminales supuestamente cumplidas por él mismo, pronuncia una invectiva contra Ascylo y Gitón y jura vengarse de ellos. Nuevamente, la aproximación de Encolpio a Aquiles da lugar al máximo alejamiento: el primero es un enamorado víctima de una traición, el segundo, un caudillo menoscabado en su *τιμή*: el anti-héroe de la novela *vs.* el héroe de la épica.

El modelado del monólogo de Encolpio (parágrafos 2-6), sobre cuyo contenido se ha discutido bastante, debe mucho a dos

pasajes del Canto 2 de *Eneida*: cuando Eneas ve a Helena (vv. 577-588) y cuando Anquises se niega a irse de su casa (vv. 664-670): las frases interrogativas que presentan las imágenes de la derrota enfrentadas a las de los enemigos victoriosos llevan al héroe y a Encolpio a la decisión de ejercer la venganza.

También aquí, en este segmento de carácter “heroico” aparecen referencias a la soledad y al desprecio, motivos de la poesía elegíaca:

ibi triduo inclusus redeunte in animum **solitudine** atque **contemptu verberabam aegrum planctibus pectus** et inter tot altissimos gemitus frequenter etiam proclamabam [...] (81.2-3)

Encerrado allí durante tres días, al evocar en mi ánimo la soledad y el desprecio, golpeaba mi pecho enfermo de dolor y entre tantos profundísimos gemidos gritaba con frecuencia [...]

El final del parlamento de Encolpio, puntuado por la palabra *solitudo* (§§ 4 y 6), presenta interesantes características:

‘[...] quid ille alter? qui [tamquam] die togae virilis stolam sumpsit, qui ne vir esset a matre persuasus est, qui opus muliebri in ergastulo fecit, qui postquam conturbavit et libidinis suae solum vertit, reliquit **veteris amicitiae nomen** et, pro pudor, tamquam mulier secutuleia unius noctis tactu omnia vendidit. iacent nunc amatores adligati noctibus totis, et forsitan mutuis libidinibus attriti derident **solitudinem meam**. sed non impune. nam aut vir ego liberque non sum, aut noxio sanguine parentabo **iniuriae meae**.’

‘[...] ¿Qué es el otro? El que el día en que debió tomar la toga viril se puso un vestido, el que fue persuadido por su madre para que no fuera hombre, el que en el ergástulo hizo trabajos

femeninos, el que, después que confundió y cambió el sitio de su placer, abandonó el nombre de una vieja amistad y –¡ay, pudor!– como una mujer que persigue a los hombres, vendió todo por el contacto de una sola noche. Ahora los amantes yacen unidos noches enteras, y quizás, agobiados por los goces mutuos, se burlan de mi soledad. Pero no será impunemente. Pues o yo no soy hombre ni libre o vengaré mi injuria con su sangre criminal.”

Aparecen resaltadas en negrita algunas palabras propias del léxico catuliano que luego se trasladan a la elegía romana: *veteris amicitiae nomen, solitudinem meam, iniuriae meae*. El primer sintagma recuerda probablemente el v. 4 del poema 109 de Catulo:

di magni, facite ut vere promittere possit,
 atque id sincere dicat et ex animo,
 ut liceat nobis tota perducere vita
 aeternum hoc sanctae foedus amicitiae.¹⁹

Encontramos también el tópico elegíaco del *exclusus amator* y la referencia a la traición como *iniuria*.

En este momento del desarrollo narrativo culmina, pues, el empleo intertextual de la poesía de Catulo, creciente desde que se inició en el cap. 79 (79.11 (Encolpio refiriéndose a su relación con Ascylo), 80.3 y 80.4 (en boca de Gitón), 81,4.5.6 (Encolpio refiriéndose a su relación con Ascylo y luego con Gitón). No debe de ser casual que esa probable relación con Catulo aparezca precisamente en este monólogo en el que Encolpio plantea, mediante una serie de oposiciones de género: *virum, toga virilis*, por un lado; por otro, *tamquam puellam, stolam, opus muliebre, tamquam mulier secutuleia*, que ni Ascylo ni Gitón son exponentes del género

¹⁹ v. nota 17.

al que parecen pertenecer. Quizás el empleo del léxico catuliano esté relacionado aquí con un intento de provocar en el lector cierta sensación de perplejidad al observar en un texto la contigüidad de vivencias y conceptos opuestos: el código de la poesía de amor catuliana, enfrentado a los vínculos amorosos de los protagonistas del *Sat.*

CAP. 82

Este capítulo está dedicado en su primera parte al desarrollo del *furor* del protagonista mediante un montaje intertextual en torno del Canto 2 de *Eneida*,²⁰ unido al motivo del duelo en la épica.²¹ En el *Sat.* el conjunto de coraza, escudo, yelmo y lanza de los héroes épicos queda reducido a la espada. Encolpio, en lugar de dirigirse, como los héroes, al lugar indicado para la lucha, se dedica a alimentarse, con lo que se quiebra el tono épico logrado y se marca la divergencia entre la *Eneida* y el *Satyricon*.

En seguida se recupera el ámbito épico del Canto 2 de *Eneida*, en el que el *furor* del protagonista lo lleva repetidas veces a lanzarse a combatir;²² en el texto de Petronio hay una acumula-

²⁰ Para la comprensión de este pasaje y de la mitomanía de Encolpio, v. CONTE (1996:1-12).

²¹ Cf. DAMIANI (1999:39-59).

²² Ejemplos del Canto 2: 'arma amens capio; nec sat rationis in armis,/ sed glomerare manum bello et concurrere in arcem/ cum sociis ardent animi; furor iraque mentem/ praecipitat, pulchrumque mori succurrit in armis.' (vv. 314-317) (Tomo las armas enloquecido; no hay razonamiento al tomarlas, sino que mi ánimo arde por reunir un puñado de hombres para el combate y por correr con mis compañeros hacia la ciudadela; el furor y la ira agitan mi mente y se me ocurre una hermosa muerte en armas.); 'talía iactabam et furiata mente ferebar...' (v. 588). (Decía tales cosas y me dejaba llevar por mi mente enfurecida...)

ción de palabras que indican la belicosidad de Encolpio mientras se dirige por los pórticos de la ciudad buscando a Ascylo y Encolpio para matarlos, pero de pronto lo increpa un soldado, que le pregunta a Encolpio a qué legión o a qué centuria pertenece. Mientras en la épica, como afirma Damiani,²³ al encuentro de los contendientes le sigue un intercambio de amenazas e insultos, aquí se trata simplemente de una pregunta de orden práctico que le dirige un soldado a otro. Encolpio le responde con una mentira y entonces el soldado le pregunta:

'age ergo' inquit ille 'in exercitu vestro phaecasiati²⁴ milites ambulant?' (82.3)

Aquel dijo: "Vamos, pues, ¿en vuestro ejército los soldados se pasean con zapatos blancos?"

Sin que haya ninguna escaramuza, el soldado le ordena depone las armas y precaverse: hace uso, como vencedor, de su derecho a despojar de sus armas al vencido:

despoliatus ergo, immo praecisa ultione retro ad deversorium tendo paulatimque temeritate laxata coepi grassatoris audaciae gratias agere. (82.4)

Así pues, despojado de mi espada, o más bien, cortada toda posible venganza, vuelvo a mi hospedaje y, mientras poco a poco decaía mi temeridad, empecé a agradecer la audacia de aquel ladrón.

Encolpio, pues, deja de lado el deseo de venganza y agradece la audacia del soldado; su actitud está en las antípodas de la de

²³ DAMIANI (1999:40 y 58).

²⁴ Eran zapatos de cuero blanco, de origen griego, usados por las mujeres (Fortunata, en 67.4) y por sacerdotes.

un héroe épico: prefiere seguir viviendo, vencido –y ni siquiera por sus enemigos verdaderos–, a haberse enfrentado con sus contrincantes. Encolpio mismo se excluye del mundo de la epopeya. Si bien Petronio ha construido cuidadosamente en esta secuencia narrativa un clima épico, que quiebra repetidas veces –una invectiva contra los enemigos traicioneros, un héroe decidido a todo para vengarse, una escena de duelo–, su único objetivo es precipitar a Encolpio de ese mundo y mostrarlo, acentuando el anticlímax, como un anti-héroe.

CONCLUSIONES

Por una parte, el efecto iterativo y expansivo de las escenas-espejo (caps. 9 a 11 y 79) contribuye a: a) sugerir un “efecto de irrealidad”; b) configurar el mundo y el espacio afectivo de la narración como un laberinto, en el que los personajes retornan al mismo lugar o a la misma situación afectiva; c) producir confusión y distanciamiento en los lectores.

Por otra, la relación intertextual con la épica, especialmente con la *Eneida*, es constante en el *Sat.* y es de nivel paródico. En el texto petroniano que hemos analizado asoman hipotextos de la *Iliada* y la *Eneida* que desarrollan las isotopías Encolpio/Aquiles y Encolpio/Eneas, llevan la narración a un clímax y en seguida, una vez percibida la disonancia entre el enunciado y la situación, se presenta un anticlímax, con la comicidad consiguiente y la diferenciación entre el mundo épico y el novelesco, entre el héroe y el anti-héroe. Como efecto de lectura, la disonancia indicada produce cierta confusión en el lector, que desencadena no sólo la comicidad sino también su distanciamiento.

A las características anteriores se une, como hemos observado, el empleo del léxico y de conceptos propios de la poesía de

Catulo y ciertas referencias a tópicos elegíacos, como el del *exclusus amator*. Podemos afirmar que en este caso la relación es de imitación; y, dentro de la clasificación propuesta por Genette, se trata de una caricatura, cuya función es la “*dérision*”.²⁵ Partiendo del hecho de que la poesía amorosa romana, a diferencia de la griega, implica en general una relación afectiva –real o ficticia– prevalentemente heterosexual,²⁶ parecería que el empleo por parte de Petronio de una serie de lexemas y de tópicos propios de la poesía catuliana (y algunos de la elegía) podría tener como objetivo que los personajes se apropiaran de ellos equiparando el amor homosexual y el heterosexual. Pero cuando se observa que Encolpio utiliza esa fraseología no sólo para referirse a su amor por Gitón, a quien parece amar verdaderamente, sino también para indicar su relación con Ascylo, y que además la emplea Gitón, cuya característica central es la hipocresía,²⁷ se infiere que la finalidad de Petronio parece ser la de poner en evidencia y cuestionar la existencia de una fraseología y una cosmovisión estandarizadas para la expresión del sentimiento amoroso –idealizado y basado a su vez en una idealización de la mujer–.

El cuestionamiento del código genérico empleado por Catulo y desarrollado por los poetas elegíacos romanos que Petronio concreta, proviene del hecho de que lo emplean indiscriminadamente los tres integrantes del primer triángulo amoroso del *Sat.*, que no poseen en absoluto sentimientos idénticos y que se refieren a sentimientos diferentes de los que habían plasmado aquellos poetas. El empleo de ese léxico y de esa trama conceptual provoca en el lector un distanciamiento, una sensación de extrañeza, reforzada por la especularidad de ciertas acciones y por la constante vinculación intertextual con la *Iliada* y la *Eneida*. Y ade-

²⁵ GENETTE (1982:92).

²⁶ FEDELI (1993:145).

²⁷ GEORGE (1966:*passim*).

más ese cuestionamiento se profundiza en la mente del lector en la medida en que determinadas expresiones que atentan contra la verosimilitud (véanse como ejemplos los caps. 9.7 y 10.2) niegan por sí mismos la pertinencia del empleo de ese código, que queda caricaturizado.

Así, atentando contra la verosimilitud, mostrando la disonancia que existe entre determinados enunciados y la situación de enunciación, Petronio sorprende y distancia a sus lectores: los hipotextos, ridiculizados a partir de su transcontextualización, dejan entrever su pertenencia a otro momento cultural y a otro sistema axiológico. De este modo Petronio invalida el canon literario de su época.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, J. N. (1990) *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore.
- BARCHIESI, A. (1999 [1986]) "Traces of Greek Narrative and the Roman Novel: a survey" en S. J. HARRISON (ed.) *Oxford Readings on the Roman Novel*, Oxford, pp. 124-141.
- COLLIGNON, A. (1892) *Etude sur Pétrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le "Satyricon"*, Paris.
- C. VALERII CATULLI *Carmina*. Ed. R.A. Mynors, Oxford, 1967.
- CONTE, G. B. (1996) *The Hidden Author. An Interpretation of Petronius' "Satyricon"*, Berkeley-Los Angeles-London.
- DAMIANI, G. (1999) "Il duello: dal serio al parodico (Petron. *Sat.* 82)", *Aufidus*, 39, pp. 39-60.
- ERNOUT, A.-MEILLET, A. (1959) *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine. Histoire des Mots*. Paris.
- FEDELI, P. (1993) "La poesia d'amore" en CAVALLO, G.-FEDELI, P.-GIARDINA, A. (eds.) *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma, vol 1, pp. 143-176.
- GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris.
- GEORGE, P. (1966) "Style and Character in the *Satyricon*", *Arion*, 5.1, pp.

336-358.

- JONES, F. M. (1991) "Realism in Petronius" en H. HOFMANN (ed) *Gröningen Colloquia on the Novel*, t. IV, pp. 105-120.
- LA PENNA, A. (1994) "Me, me adsum qui feci, in me convertite ferrum...! Per la storia di una scena tipica dell'epos e della tragedia", *Maia*, 46, pp. 123-134.
- LÉTOUBLON, F. (1993) *Les lieux communs du roman: Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden [Mnemosyne Supplementum, 123]
- PANAYOTAKIS, C. (1995), *Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the 'Satyrica' of Petronius*, Leiden [Mnemosyne Supplementum, 146].
- PETRONIUS, *Satyricon Reliquiae*. Ed. K. Müller, Stuttgart, Teubner, 1995.