

MARCOS CARMIGNANI

Universidad Nacional de Córdoba-CONICET, marcoscarmignani@unc.edu.ar

Observaciones sobre un *topos* en Petronio (81,3)*

ABSTRACT

Estas notas se proponen analizar el *topos ergo me non ruina terra potuit haurire?* (Petr. 81,3) con el objetivo de realizar una serie de observaciones acerca de su particular conformación y posible función dentro de la poética petroniana, al tiempo que se estudiarán las repercusiones y consecuencias que puede tener en los personajes, principalmente en el narrador Encolpio, posible víctima del *autore nascosto*.

These notes discuss the topos ergo me non ruina terra potuit haurire? (Petr. 81,3) in order to make some observations about its particular formulation and possible function within the Petronian fictional conception. In this sense, it is crucial to examine the repercussions and consequences it may have on the characters, mainly on the narrator Encolpius, possible victim of the 'hidden author'.

KEYWORDS

Petronius – *topos* – Encolpius – ‘hidden author’

* El autor quiere agradecer especialmente a la Prof. Paolucci por sus valiosas sugerencias.

...quedó Sancho tan encogido y medroso, que se holgara que en aquel instante se abriera debajo de sus pies la tierra y le tragara...
Cervantes, *El Quijote*, primera parte, cap. 46.

Es bien sabido que fue Ernst Robert Curtius quien, en su magnífico *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* de 1948, introdujo el concepto de *topos* en la literatura. Se trata, en realidad, de la palabra clave de todo el libro, ya que, según su tesis principal, la tradición clásica pudo desarrollarse y sostenerse en el tiempo a través del estudio de la retórica, y «the chief way in which that continuity was manifested was through the recurrence of “topoi,” or rhetorical commonplaces»¹. Según Curtius 1948, 70ss., en la Antigüedad los *topoi* (o *loci communes*) fueron de gran ayuda para el orador en su argumentación, pero luego, con la desaparición de los géneros oratorios judicial y político a causa del final de las *poleis* y la República romana, se reconvirtieron al servicio del escritor, que los aprendía en las escuelas de retórica: «In the antique system of rhetoric topics is the stockroom. There one found ideas of the most general sort – such as could be employed in every kind of oratory and writing» (Curtius 1948, 79)². Más allá de que los límites del concepto no sean del todo claros³, es evidente que tuvo una enorme fortuna dentro de los estudios literarios. Lausberg 1963, 38s., al comentar los méritos de esta noción, la define «im Sinne eines “infiniten” (in

¹ Cf. Burrow 2013, xii.

² Cf. Manzo 1988, 30, n.1: «Del resto, la retorica aveva i requisiti necessari per recepire nel proprio alveo il cospicuo deposito di convenzioni letterarie costituite dai *loci communes*, cui gli *artium scriptores* non tardarono a conferire un trattamento di indiscusso favore mostrando di rivolgersi ad essi come a elementi costitutivi di un complesso sistema operativo nell’ambito dell’esperienza linguistica».

³ Burrow 2013, xvii sostiene que «Curtius’s word “topos” encompasses a much wider array of phenomena than the “common places” of the rhetorical tradition, and the boundaries of the concept are sometimes as a result unclear. Sometimes the *topoi* are presented as rhetorical building blocks of composition, but from time to time they are presented as atemporal truths, or even connected to Carl Jung’s archetypes».

seiner infiniten Fassung formulierten oder nicht formulierten) Gedankens», pero agrega algo importante para nuestro estudio:

Der Leser, der in Unkenntnis des *Topos* die vorgefundene finite Formulierung des Schriftstellers für eine völlig originale Gelegenheits-Leistung dieses Schriftstellers hält und so semantisch überbewertet, irrt ebenso wie der Leser, der, blasiert durch die Kenntnis des *Topos*, die vorgefundene finite Formulierung des Schriftstellers nur für nichtssagenden semantischen Leerlauf hält. [...] Die Erkenntnis, daß ein in einem Text angetroffener Gedanke einem *Topos* entspricht, ist historisch wertvoll und auch für das Verständnis des betreffenden Textes nicht wertlos, wenn man beachtet, daß der Autor den *Topos* finitisiert und in den konkreten Kontext eingefügt hat, wo er seine aktuelle Funktion erfüllen soll.

Esto es muy interesante en Petronio (81,3), como veremos, porque el *topos* está lejos de ser una 'forma vacía': tiene, como afirma Lausberg, una función propia y específica no solo relacionada con su contexto sino también con la poética petroniana.

Por otra parte, este *topos* petroniano también está vinculado con los *adynata* o *impossibilia*, que Curtius 1948, 94-98 ubicaba dentro de la tónica de 'el mundo al revés'. En su detallado estudio sobre los *adynata*, Manzo 1988, 29s. asegura que en la literatura grecolatina los poetas formulan estas expresiones estimulados no solo por la refinada técnica de cada uno sino también por la *imitatio* y la *aemulatio*: «se la poesia è anche memoria, è soprattutto nell'*adynaton* poetico che la memoria personale, nutrita ovviamente di esperienze e di letture, fa da protagonista e si comporta con grande disinvoltura, assediando [...] i profili dei personaggi, delle immagini, delle cose» (Manzo 1988, 33s.). Cuando se pronuncia un *adynaton*, se sabe que la cosa es imposible y, por lo tanto, se incrementa el efecto irónico de la expresión: es ahí, en el caso petroniano, donde se manifiesta ese 'asedio' del que habla Manzo, que implica particulares consecuencias en los personajes.

Finalmente, en el *OCD*, Most – Conte 2012, 1489 afirman que un *topos* es «a standard form of rhetorical argumentation or a variably expressible literary commonplace», es decir, los *topoi* en la literatura no necesaria-

mente se expresan siempre de la misma manera. Los escritores los utilizaban con diferentes objetivos, entre los cuales pueden encontrarse «to create complicity with the audience, to advertise generic affiliations, to vary surprisingly in detail or context, to provide reassurance by not varying». Como veremos, estas afirmaciones pueden ser de mucha utilidad a la hora de analizar el *topos* petroniano.

A partir de estas breves consideraciones teóricas, este artículo se propone analizar el *topos* de *Terra mihi prius dehiscat* –tal como lo titula Erasmo en su *Adagium* 2059–, presente en el cap. 81 del *Satyricon* petroniano bajo la forma *ergo me non ruina terra potuit haurire?*, para realizar una serie de observaciones acerca de su particular conformación y posible función dentro de la poética petroniana, al tiempo que se estudiarán las repercusiones y consecuencias que puede tener en los personajes, principalmente, en el narrador Encolpio.

Antes de comenzar el análisis, se hace necesaria una breve contextualización de los sucesos novelescos que dan lugar a la aparición del *topos*. En el cap. 80, luego de una serie de escenas de celos entre Ascilto y Encolpio, causada por la belleza y volubilidad de Gitón⁴, el *puer* deseado por todos en la novela, Ascilto decide poner fin a esta situación proponiendo que el propio Gitón resuelva con qué amante quedarse. El *frater*⁵ promiscuo y veleidoso de la obra, ante la profunda sorpresa y el lacerante dolor de Encolpio, elige a Ascilto: *qui ne deliberavit quidem, ut videretur cunctatus, verum statim ab extrema parte verbi consurrexit <et>*

⁴ Estas escenas comienzan en el cap. 9, cuando Gitón, en su primera aparición donde nos muestra su frivolidad, se queja ante Encolpio de que Ascilto ha intentado abusar de él. La reacción de Encolpio no se hace esperar: en un pasaje cargado de alusiones a Tito Livio y a Ovidio, la memoria fantasiosa y delirante de estos personajes vincula ese intento de violación con el episodio fundacional de la República romana: la violación de Lucrecia. El diálogo entre Encolpio y Ascilto es una clara marca de que, en el *Satyricon*, el *decorum* de la leyenda que marca el fin de la Monarquía romana está completamente mancillado. Cf. Carmignani 2013.

⁵ El término *frater* significa, en este contexto, según *OLD*, s.v. 3b, «a euphemism for a partner in an irregular sexual union».

fratrem Ascylton elegit (80,6)⁶. La genialidad de Petronio se percibe cuando Encolpio dice que Gitón ni siquiera dudó un poco en su elección, al menos para aparentar indecisión⁷. Esta determinación del *frater* genera en Encolpio una serie de manifestaciones marcadas por la exageración: su primera reacción es tirarse en el lecho con intenciones de suicidio – siempre hay una excusa para no concretarlo–, para después recitar dos poemas breves en dísticos elegíacos, uno sobre el valor de la amistad y otro sobre el mimo, un género muy presente en el *Satyricon*⁸: ambos poemas funcionan como comentario de la situación que vive Encolpio⁹. En el cap. 81, el narrador, abatido, se retira a un *deversorium*, una especie de albergue de mala muerte, en donde lamentará su cruel destino con un extenso monólogo en el que hace breves menciones a acontecimientos que marcaron su vida, se indigna frente a la traición que sufrió y ataca los vicios de Ascilto y Gitón¹⁰. La decisión de Encolpio de relatar en forma de monólogo el contenido de su lamentación, en lugar de mantener la voz narrativa, implica una evidente profundización del *pathos*: esta técnica, que podríamos definir como ‘monólogo exclamativo’¹¹, permite que Encolpio nos cuente de qué palabras estaban hechos sus gritos.

⁶ El texto petroniano pertenece a la edición de Müller 1995.

⁷ Tal como comenta Habermehl 2006, 22: «eine Prise Heuchelei hätte Encolpius die bittere Wahrheit versüßt».

⁸ Para la relación entre el mimo y esta novela, cf. Panayotakis 1995.

⁹ Véanse los análisis de Courtney 1991 y, sobre todo, de Setaioli 2011 para la función de los poemas insertos en la obra.

¹⁰ La crítica ya ha determinado que este monólogo es una suerte de *pastiche* de elementos novelísticos (de Caritón, Aquiles Tacio, Heliodoro), declamatorios (de Cicerón), elegíacos (ovidianos), mímicos, cómicos (de Plauto), trágicos (de Sófocles y Séneca) y épicos (de Homero y Virgilio). Para la presencia de todos estos elementos en el monólogo, cf. los análisis de Collignon 1892, 121, Walsh 1970, 37, Wooten 1976, Slater 1990, 90, Panayotakis 1995, 115, Marino 1996, 158-162, Courtney 2001, 132, Habermehl 2006, 33-45, Mazzilli 2006, Conte 2007, 18-20 y Schmeling – Setaioli 2011, 342-346.

¹¹ Para Gagliardi 1993, 89 y 176, se trata de un «monologo interiore» a la manera de Joyce.

El ‘autor oculto’¹² nos está advirtiéndolo que las palabras del monólogo tienen una carga emotiva fundamental para entender los sentimientos de Encolpio¹³. Y es precisamente este monólogo el que comienza con el *topos* objeto de nuestro estudio:

*‘ergo*¹⁴ *me non ruina terra potuit haurire? non iratum etiam innocentibus mare? (81,3)*

Se trata de una interrogativa melodramática que evidencia el estado de conmoción de Encolpio, un claro ejemplo de *obsecratio* que en este caso incluye referencias a posibles acciones del pasado, puesto que tanto *ruina* –que, creemos, debe ser entendido como ablativo instrumental– como el perfecto *potuit* podrían aludir, *prima facie*, a algún acontecimiento terrible sufrido por Encolpio en alguna sección perdida de la novela¹⁵. Sin embargo, lo que nos importa es la alusión al *topos* *Terra mihi prius dehiscat*. Este *topos* –que en español encontramos en la forma ‘que me trague la tierra’,

¹² Según la definición de Conte 2007, 14: «qui parleremo, con tutta calma, di “autore nascosto” (che è Petronio), e di “personaggio narratore” e “narratore mitomane” (che è Encolpio) [...]. Petronio fa in modo che il narratore Encolpio si trovi calato in una situazione narrativa suscettibile di essere interpretata secondo un modello epico-eroico».

¹³ Cf. Marino 1996, 155: «l’eccesso di sentimentalismo e il fortissimo gioco intertestuale denunciano il carattere letterario e artificioso dei monologhi».

¹⁴ Courtney 2001, 132 afirma que el comienzo del monólogo con *ergo* «shows that what is uttered is the continuation of an unspoken train of thought», es decir, contiene todo lo que Encolpio no soportó guardarse para sí y decide gritarlo a viva voz, aunque no lo escuchara nadie. Este uso de *ergo* sirve sobre todo para introducir discursos patéticos, cf. Leumann - Hofmann - Szantyr 1965, 511, Habermehl 2006, 33s. y Vannini 2010, 102.

¹⁵ El monólogo sigue con otras alusiones a un pasado potencial, cf. 81,3 *effugi iudicium, harenae imposui, hospitem occidi*, que podría tener importancia para la historia del personaje. Sin embargo, es difícil interpretar estos recuerdos de Encolpio como reales o literales (por ejemplo, es muy dudoso que haya ‘matado a un hombre’), dadas las características del personaje, i.e. su ‘mitomanía’. Cf. Habermehl 2006, 34-36, con bibliografía, y Schmeling – Setaioli 2011, 342-343. Para el sentido de *ruina* en este contexto, cf. *infra*.

como puede verse en el epígrafe cervantino¹⁶– aparece desde Homero en la literatura clásica y será luego retomado por diversos autores¹⁷. Salvo contadas excepciones, la crítica no le ha prestado demasiada atención a la presencia de este *topos* en Petronio¹⁸. Es interesante ver, en primera medida, algunas cuestiones intrínsecas del *topos*, a partir de las apreciaciones de Most – Conte 2012, para verificar si efectivamente se cumplen las observaciones de que un *topos* sirve para «vary surprisingly in detail or context, to provide reassurance by not varying», «create complicity with the audience» y «advertise generic affiliations».

¹⁶ A diferencia de lo que ocurre en Petronio, en el *Quijote* el *topos* no está enunciado en discurso directo sino que es la voz narrativa la que refleja el temor de Sancho, luego de que Don Quijote se enfureciera con él, porque el escudero dio algunas pistas que rompían la farsa de la princesa Micomicona. Es decir, si Encolpio hubiera querido que ‘la tierra lo tragara’ para no sufrir la humillación del abandono por amor, la emoción que mueve a Sancho a desear desaparecer de la escena es el terror causado por las palabras de don Quijote: «¡Vete de mi presencia, monstruo de naturaleza, depositario de mentiras, almario de embustes, silo de bellaquerías, inventor de maldades, publicador de sandeces, enemigo del decoro que se debe a las reales personas! ¡Vete, no parezcas delante de mí, so pena de mi ira!». El *topos* también aparece en Dante, que inspira la traducción del pasaje petroniano en la ed. de Longobardi 2008: «Ahi dura terra, perché non t’apristi?» (*Inf.* XXXIII 66). Análisis de esta particular ‘memoria poética traductiva’ en Longobardi 2009, 92-99.

¹⁷ Para un elenco de pasajes, cf. Pease 1935, 106s. También Otto 1890, 345.

¹⁸ Así, Burman 1743, 519 explica que «ruina pro terrae hiatu»; Habermehl 2006, 34 afirma que «Diesen verzweifelten Todeswunsch kennen vor allem Epos und Tragödie [...] Ohne Parallele ist die Rückwendung des Wunsches in die Vergangenheit»; Conte 2007, 20, más detalladamente, expresa que «il giovane aveva cominciato deprecando in termini altisonanti la propria sorte [...]. Ecco l’ambizione di una morte bella e grandiosa, una di quelle morti che eroi ed eroine del mito invocano quando maledicono la propria sorte disgraziata: Omero, Sofocle, Virgilio, il *sermo tragicus* di Seneca fanno ampio uso di quella formula, “la terra m’inghiottisca”, una formula che l’Anonimo del Sublime avrebbe indicato tra gli ὀμοιωτικὰ σχήματα. Ma subito dopo la solenne *obsecratio* del narratore, il lettore scopre che il lamentante tragico altro non è che un povero delinquente comune»; Schmelting – Setaioli 2011, 342 explican que esta frase «seems to echo Ascylos’ accusations at 9,8 *quem de ruina harena dimisit*», que es casi idéntica al lamento de Gitón (98,9 *utinam me solum inimicus ignis hauriret vel hibernum invaderet mare*, cf. *infra*), y que surge «from the repertory of mime and not from experience».

Most – Conte 2012, 1489 definen un *topos* a partir de la forma y el contenido: en cuanto al contenido, siempre se trata de una argumentación retórica; en cambio, lo problemático (o variable) de un *topos* quizá sea su forma: puede tratarse de una forma estándar, de un patrón repetitivo, o puede incluir variaciones¹⁹, que, por supuesto, podían ser reconocidas por el lector como alusivas de determinado *topos*, ya que, como sostienen los autores, «communication both ordinary and literary depends upon shared premisses, and novelty, like familiarity, can only be perceived against the background of what is already known». Dicho de otro modo, un *topos* puede tener siempre la misma forma expresiva, utilizar las mismas palabras, o puede innovar en cuanto al vocabulario y la terminología, pero siempre el referente es claro para el lector. Está en el autor, entonces, la decisión de ‘variar sorprendentemente en detalle o contexto’ o de ‘otorgar seguridad (al lector) al no variar’. Este punto es muy sugestivo en Petronio.

En la literatura latina, el *topos* aparece expresado con diversas fórmulas²⁰:

-en Plauto, *Bacch.* 148 *O barathrum, ubi nunc es? Ut ergo usurpem lubens;*

-en Virgilio, *mihi vel tellus optem prius ima dehiscat* (*Aen.* IV 24), *aut quae iam satis ima dehiscat / terra mihi?* (*Aen.* X 675-676), *o quae satis ima dehiscat / terra mihi* (*Aen.* XII 883-884) y la variante *opta ardua pennis / astra sequi clausumque cava te condere terra* (*Aen.* XII 893-894);

-en Ovidio, ‘*tellus*’, *ait*, ‘*hisce*’ (*met.* I 545), *devorer telluris hiatus* (*epist.* III 63), *hiscere nonne tibi terra roganda fuit* (*epist.* VI 144), *quos terrae quaerat hiatus?* (*fast.* III 609);

-en Séneca, *dehisce tellus, recipe me dirum chaos* (*Phaedr.* 1238), *dehisce, tellus, tuque tenebrarum potens / in Tartara ima, rector umbrarum, rape* (*Oed.* 868-869), *dehisce tellus, tuque, coniunx, ultimo / specu revulsam scin-*

¹⁹ Cf. Manzo 1988, 32: «Ne risulta una caratterizzazione dell’*adynaton* rapportabile a un’orditura concettuale ed espressiva sua propria, non disgiunta da singolari vibrazioni percettibili nei suoi toni svariati, delle quali possiamo discutere “à peu près comme on fait en musique pour un motif caractérisé qui se prête à des variations” (E.Dutoit, *Le thème de l’adynaton dans la poésie antique*, Paris 1936, XIII)».

²⁰ Cf. n. 17.

de tellurem et Stygis / sinu profundo conde depositum meum (Tro. 519-521), *hoc me abde, Tellus; Tartari ad finem ultimum / mansurus ibo* (Herc. f. 1225-1226) y *sustines tantum nefas / gestare, Tellus? non ad infernam Styga / te nosque mergis rupta et ingenti via / ad chaos inane regna cum rege abripis? / [...] / hoc tuam immani sinu / demitte vallem, nosque defossos tege / Acheronte toto* (Thy. 1006-1016);

-en el Pseudo Séneca, *Stygius sinus / tellure rupta pande, quo praeceps ferar* (135-136);

-en el verso anónimo *magnae nunc hiscite terrae* (cit. en Quint. inst. IX 2,26);

-y en Silio Itálico, *terraeque optantur hiatus* (IV 330) y *sed mihi sit Stygius ante intravisse penatis* (VI 488).

En una primera aproximación, a pesar de las diversas formas expresivas del *topos* –aun con variadas perífrasis–, puede verse que hay dos elementos que solo aparecen en Petronio: el sust. *ruina* y el verbo *haurio*.

El término *ruina*, como se sabe, es una palabra clave de la *Pharsalia*, donde aparece 42x; según Salemme 2002, 8, «la consapevolezza storica della rovina diviene immagine ricorrente nella *Pharsalia*: di qui gli scenari di crolli, a diversi livelli»²¹. En el *Satyricon*, esa conciencia histórica de la que habla Salemme desaparece, como era de esperar. Así, de las 6 apariciones de *ruina* en Petronio, solo una tiene algo que ver con la conciencia de la historia: la del v. 119 del *Bellum civile* (BC), la extensa tirada de 295 hexámetros recitados por Eumolpo²². La ocurrencia más relevante de *ruina* para nuestro trabajo es también la más problemática desde el punto de vista textual: ‘*non taces’ inquit ‘gladiator obscene, quem tde ruinat harena dimisit?’* (9,8). Asculto se dirige a Encolpio como respuesta a lo ya mencionado previamente en n. 4: los dos personajes intercambian insultos que implican, básicamente, acusar al otro de tener un comportamiento sexual pasivo, algo similar a lo que ocurre cuando Encolpio acusa a Gitón y

²¹ En este profundo estudio, Salemme recorre los diferentes sentidos del concepto de *ruina* en Lucano.

²² Bibliografía actualizada sobre el BC en Habermehl 2021, xii-lxxxiii. Para un resumen de las interpretaciones del poema, cf. Poletti 2017, 10-30 y Habermehl 2020.

Ascilto en su monólogo (81,4-5). Es cierto que *de ruina* ha sido obelizado en todas las ediciones de Müller y que ha generado diversas opiniones entre la crítica; sin embargo, creemos que, de ser auténtica, la expresión debe ser entendida con un valor metafórico: Ascilto aludiría a una *défaillance* sexual²³ sufrida por Encolpio, donde *harena* sería otra metáfora en el mismo sentido (*harena* = 'lecho')²⁴. A partir de esta interpretación metafórica, es al menos tentador relacionar los caps. 9 y 81 donde aparece un término que en época neroniana tenía peso propio: ya Schmeling 1994-1995, 215, n. 32 afirmaba que «it is possible that *ruina* at 9,8 is used in a similar fashion to that of 81,3, i.e. in some proverbial form»²⁵. Más que como 'forma proverbial', nos preguntamos si *ruina* en 81,3 no podría interpretarse como una suerte de 'insidia' colocada por el 'autore nascosto', que se burla de Encolpio poniendo en su boca un término con el que, en el contexto de la *obsecratio*, se inserta dentro de una tradición literaria solemne, épica, utilizando casi un 'lucanismo', pero que, en el plano novelístico, intratextual, recuerda al lector la mención anterior del término, que funcionaba como un *double-entendre* (con alusión a su impotencia sexual). Esta interpretación, además, encuentra un posible fundamento en que, si en el cap. 9 el vocabulario era metafórico, en el monólogo de Encolpio del cap. 81 –y más allá de la dudosa veracidad de los hechos (cf. n. 15)– lo importante es que *harena* también tiene, como *ruina* en el *topos*, un sentido literal: *harena imposui*. Así, el término *ruina*²⁶, que en Lucano representaba

²³ Si esta interpretación es correcta, podría entenderse la impotencia de Encolpio como una posible causa de la elección realizada por Gitón en el cap. 80.

²⁴ Resúmenes de las diferentes perspectivas en Breitenstein 2009, 129-132 y Schmeling – Setaioli 2011, 30s., con especial mención a Schmeling 1994-1995. Sin asidero la lectura literal de *ruina* como el 'derrumbe' del anfiteatro (*harena*) gracias al que se habría podido escapar Encolpio (cf. Vannini 2007, 191, n. 72).

²⁵ *Contra* Bagnani 1956, 25: «The connection between these two passages is not clear and would not seem intrinsically probable. *Ruina terra haurire* is a more or less stereotyped expression equivalent to our own "would the earth had swallowed me up," and there is therefore no real connection between the *ruina* of 81,3 and that of 9,8».

²⁶ Las restantes ocurrencias del término en la novela tienen diferentes sentidos, pero no presentan relación directa con el *topos*.

la historia, se ve transformado y fagocitado por la novela: la historia deja de ser un concepto universal, como en el poeta épico neroniano, para ser parte de una rastrera, dudosa, fragmentaria y escandalosa autobiografía de un individuo intrascendente.

En cuanto al verbo *haurio*²⁷, la primera particularidad es que, en la gran mayoría de los casos, el *topos* está expresado con verbos en subjuntivo desiderativo²⁸ o en imperativo, y nunca en indicativo pasado (*potuit haurire*)²⁹. Este cambio fundamental en la temporalidad del *topos* tiene que ver con los ya mencionados perfectos referidos por Encolpio en 81,3, que remiten a posibles acciones ocurridas en el pasado: *effugi iudicium, harenae imposui, hospitem occidi*. Por otra parte, en la novela, *haurio* aparece en otras 6 oportunidades (22,2, 74,5, 98,9, 114,6, 120,91, 130,7), de las cuales solo una tiene alguna relevancia en nuestro trabajo, porque el verbo tiene el mismo sentido que en 81,3. En 98,8-9, luego de una laguna, Gitón, mientras cura con unas telarañas a Eumolpo, le dice lo siguiente:

'in tua' inquit 'pater carissime, in tua sumus custodia. si Gitona tuum amas, incipe velle seruare. utinam me solum inimicus ignis hauriret vel hibernum invaderet mare. ego enim omnium scelerum materia, ego causa sum. si perirem, conveniret inimicis'

Estas palabras, cargadas de melodrama –algo característico en Gitón–, se relacionan tangencialmente con nuestro *topos*, ya que el deseo del *puer* no es que lo ‘trague la tierra’ sino que un ‘fuego lo consuma o un mar borrasco lo trague’, ya que él es el culpable de todas las desavenencias entre Encolpio y Ascilto. La idea tiene que ver con lo dicho por Encolpio en 81,3

²⁷ El pasaje petroniano no figura en la entrada de *haurio* del *ThLL*. La expresión *terra+haurire* solo se encuentra en Prudencio, pero con un sentido totalmente diferente: *haurit terra sacros aut fonte aut sanguine rores / exundatque suo iugiter uda deo (perist. 8,13-14)*.

²⁸ Cf. Traina – Bertotti 2015, 245s. Así en Erasmo: *Terra mihi prius dehiscat*.

²⁹ Como explicaba Habermehl 2006, 34 (cf. n. 18). En el pasaje petroniano, se esperaría *possit* en lugar de *potuit*.

*non iratum etiam innocentibus*³⁰ *mare?* –se trata de otra *obsecratio*–, pero no así con nuestro *topos* específico. Gitón, en este caso, sí utiliza un subjuntivo desiderativo (*hauriret/invaderet*), incluso acompañado por *utinam*, pero el hecho de que sea un imperfecto subjuntivo marca claramente la irrealidad del deseo³¹, acorde a un personaje tan voluble como Gitón.

Otra cuestión para analizar, vinculada con *haurio*, se presenta en el *BC* de Eumolpo, donde podemos encontrar algunas pistas para poder profundizar en el asunto. En este poema, si bien el *topos* no aparece como tal, es decir, ningún personaje desea que la ‘tierra lo trague’, existen al menos tres pasajes donde se menciona el tema del *hiatus telluris*: v. 90-91, 100-101, 254. En el primero, se lee lo siguiente:

perfossa dehiscit 90

*molibus insanis tellus, iam montibus haustis*³²
antra gemunt, et dum vanos lapis invenit usus,
infernī manes caelum sperare fatentur.

Dis Pater se dirige a la Fortuna con un discurso marcado por las críticas a la Roma imperial, poseída por la *luxuria* y la *avaritia*. Habermehl 2021, 1038s. afirma que la *iunctura terra dehiscit* aparece primero en Varrón (*ling.* V 148 *in eo loco dehisse terram*), para luego ser retomada por Virgilio (*georg.* I 479, III 432 *terrae ... dehiscunt*; *Aen.* VIII 243 *terra dehiscens* y X 675-676 *quae iam satis ima dehiscat / terra mihi?*), y que «die Variante hier mit tellus erscheint im Fluch» (cf. *Aen.* IV 24 *mihi vel tellus optem prius ima dehiscat*), con la particularidad de que «Vergil setzt das Verb stets ans Versende». Poletti 2017, 282 cita el *ThLL* V/1 390,9ss. para afirmar que la *iunctura terra/tellus+dehisco* es muy común, pero señala que es probable, para el *BC*, la influencia de *Aen.* VIII 243-245 *terra dehiscens / infernas rese-ret sedes et regna recludat / pallida*.

³⁰ En el monólogo de Encolpio, este término es irónico, ya que luego menciona los ‘crímenes’ que habría cometido.

³¹ Cf. Traina – Bertotti 2015, 246.

³² Una de las ocurrencias de *haurio* en Petronio, sin relevancia para nuestro análisis, ya que acá significa ‘vaciar’ (cf. *OLD*, s.v. 4b).

El segundo pasaje ocurre pocos versos después (100-101), ya en palabras del *recitator*, apenas terminado el discurso de Dis Pater:

*haec ubi dicta dedit, dextrae coniungere dextram
conatus rupto tellurem solvit hiatus*³³.

Hiatus es «im allgemeinen ein Wort epischen Charakters zur Bezeichnung großer Dimensionen»³⁴, con lo que se señala que esa grieta puede llegar aun hasta el inframundo. Este término aparece dos veces en todo el *Satyricon*, siempre en el *BC* (v. 67 y101).

La última mención a un *hiatus* en el poema ocurre en v. 254-255:

*at contra, sedes Erebi qua rupta dehiscit,
emergit late Ditis chorus*

Más allá de todas las connotaciones específicas que asumen estas alusiones al *hiatus telluris* en el *BC*, lo más evidente es el uso del verbo *dehisco* en dos de esas alusiones. Se trata de un verbo predilecto de Virgilio: es el poeta que más veces lo utiliza, con un total de nueve ocurrencias³⁵ (*georg.* I 479, III 432, *Aen.* I 106, IV 24, V 142, VI 52, VIII 243, X 675, XII 883)³⁶. Por esto, podemos decir que se trata de un ‘virgilianismo’ en Petronio y,

³³ Poletti 2017, 295 remarca que el primer verso es un verdadero centón virgiliano (fórmula de fin de discurso+fórmula típica para el darse la mano) y que este gesto en el *BC* implica una «perversione», ya que el apretón de manos entre Dis Pater y la Fortuna tiene como propósito la destrucción, tal como se evidencia con el resultado inmediato: el terremoto y el *hiatus* en la tierra. En este caso, es una hendidura diferente de la mencionada en el v. 90, puesto que se trata de un *hiatus* provocado por Dis Pater, lo que permite «a un membro del regno dei morti di entrare in contatto con il mondo dei superi» (Poletti 2017, 298).

³⁴ Cf. Bömer 1969, *ad Ov. met.* III 162, cit. en Habermehl 2021, 992.

³⁵ Las frecuencias con que los otros poetas épicos lo utilizan son: Ovidio 4x (1x *met.*, 1x *fast.*, 2x *trist.*), Lucano 1x, Petronio 2x –que solo utiliza el verbo en el *BC*–, Valerio Flaco 2x y Silio Itálico 3x. El caso de Séneca es particular porque utiliza el verbo 10x, 5x en sus tragedias y 5x en sus obras en prosa.

³⁶ *Aen.* I 106 y V142 se refieren a aperturas en el mar: las demás siempre se refieren a *terra/tellus* (incluida VI 52, que alude a la *domus Ditis*).

probablemente, sea, como afirma Poletti, un «influsso diretto» de *Aen.* VIII 243-245.

A partir de todo esto, hay una pregunta que se hace evidente: por qué Encolpio no utiliza el verbo *dehisco* en su monólogo de 81,3, cuando alude al *topos*, en un pasaje en donde, por lo demás, la presencia virgiliana es notable, como ya lo ha marcado la crítica (cf. n. 10). Aún más: la frase de Dido en *Aen.* IV 24, que de alguna manera fija el *topos* para la posteridad, podría haberle sido de utilidad en este monólogo, dado su contexto: Dido, en diálogo con su hermana Ana, luego de confesar que solamente Eneas hizo ‘tambalearse su espíritu’ (*Aen.* IV 22 *animumque labantem*) y de reconocer ‘las huellas de la vieja llama’ (*Aen.* IV 23 *adgnosco veteris vestigia flammae*), admite, apesadumbrada por la culpa, que antes de violar el *Pudor* y ser señalada con el dedo (*Aen.* IV 27 *ante, pudor, quam te violo aut tua iura resolvo*), *mihi vel tellus optem prius ima dehiscat*. Se trata de un pasaje muy famoso que seguramente era estudiado en las escuelas de retórica y, por lo tanto, susceptible de haber quedado en la memoria *scholastica* de Encolpio³⁷, que en el momento del monólogo también sufre por amor.

Si bien es imposible dar una respuesta cierta a esa pregunta, sí se puede realizar alguna conjetura al respecto, que implica, asimismo, otras novedades con respecto a la utilización de este *topos* en Petronio. El monólogo de Encolpio está exquisitamente trabajado, como lo demuestra la presencia, en forma de *pastiche*, de diversos registros genéricos (cf. n. 10). El comienzo del monólogo no puede escapar a esto: probablemente, Encolpio quiera remarcar su formación con un uso particularmente nuevo del *topos*, distanciándose, por ejemplo, de lo que hará Eumolpo, que usa todas las marcas típicas de los *hiatus telluris*. Para ello, realiza una innovación en *variatio* generando una formulación única en varios sentidos: 1) es la única vez que aparece la *iunctura terra+haurio* con este sentido en la literatura latina; 2) es la única vez que el *topos* se usa con referencia al pasado (en perfecto indicativo y no en subjuntivo desiderativo o imperativo); 3) el

³⁷ Conte 2007, 53 afirma que en la escuela se privilegiaba el aprendizaje de los primeros libros de las épicas homéricas y virgiliana, así como de los pasajes célebres, como es el caso del comienzo del libro IV de la *Eneida*.

verbo más común para el *topos* es *dehisco*, que aparece en el *Satyricon* solo en el BC de Eumolpo y sin relación con la idea de ‘que me trague la tierra’; 4) el sustantivo *tellus* tiene un uso marcadamente poético en Petronio: de las 15 ocurrencias, 14x son insertos poéticos (¡11x en el BC!): al utilizar *terra*, Encolpio parece distanciarse del uso poético. Sin embargo, hay, además, una inclusión en el *topos* que nos permite suponer la presencia del ‘autore nascosto’ en su formulación: nos referimos al particular y original ablativo *ruina*. Para nosotros, este término tiene una doble función: por un lado, Encolpio lo utiliza para poder enmarcarse dentro de la tradición simbólica lucaniana de la *ruina*, con la intención de ‘barnizar’ con épica solemne su situación de humillación y degradación; pero, por el otro, podría tratarse de una ‘insidia’ del ‘autore nascosto’ quien, mediante una sutil alusión intratextual (si el texto está sano), recordaría al lector un momento aciago de la vida de Encolpio, cuando, según Ascilto, sufrió *impotentia erigendi*, lo que podría ser un motivo para entender la elección de Gitón.

Las innovaciones mencionadas se relacionan con las observaciones de Most – Conte 2012, según las cuales un *topos* puede servir para «vary surprisingly in detail or context», hecho que no va en desmedro de «create complicity with the audience», ya que el *topos* sigue siendo fácilmente identificable por el lector, a pesar de todas estas novedades, porque mantiene algunos rasgos formales, como, por ejemplo, el hecho de que está formulado en forma interrogativa y acompañado al menos de otra interrogativa más (con la alusión al mar). Con respecto al hecho de que el *topos* «advertise(s) generic affiliations», es claro que, como vimos en el elenco de pasajes *supra*, este *locus* aparece en textos mayoritariamente épico-trágicos. Nuestra hipótesis de lectura es que la formulación de Encolpio, como todo su monólogo, es un *pastiche*. Si bien la sola presencia del *locus* –que remite genéricamente a lo solemne³⁸– y la mención de *ruina* –con toda su pesada carga lucaniana– son factores que llevan a pensar en una afinidad con el género épico, el uso del verbo *haurio* en lugar del más común *dehisco*, la expresión verbal en pasado en lugar del subjuntivo desiderativo, la presencia de *terra* en lugar del sustantivo más poético *tellus* y

³⁸ Aunque véase *supra* el ejemplo de *Bacchides*.

la posible alusión intratextual a la *défaillance* de Encolpio en el propio ablativo *ruina* apuntan a una separación de un discurso ‘epicizante’, como una suerte de anticipación que indica que la desesperación de Encolpio debe ser leída, a partir del mecanismo del ‘autore nascosto’, en clave prosaica o, mejor, novelística, sin el *pathos* característico de lo épico-trágico. En este sentido, el propio *topos* puede ser entendido como una inversión,

una spia retorica rivelatrice d’un cosmo di segno rovesciato, costruito in un laboratorio d’immagini che operano secondo un programma antifrastico alla scala dei “normali” attributi, sostituendo a un modello un antimodello conoscitivo, a una grammatica un’antigrammatica necessaria alla rilettura d’un universo reversibile, capovolto, e alla sua intellegibile decifrazione con l’aiuto d’un “descrittore” antitetico al primo (Camporesi 1981, 2)³⁹.

De este modo, tal como señalaba Lausberg 1963, 39, este *topos* y sus elementos constitutivos están lejos de ser «nichtssagenden semantischen Leerlauf»: más bien, pueden ser entendidos como partes de la poética corrosiva petroniana que apunta a ridiculizar principalmente a Encolpio, su ‘narrador mitómano’, que inconscientemente es asediado por el ‘autor oculto’ con permanentes ironías, como ocurre en este caso, donde el propio *incipit* del discurso podría funcionar como una prolepsis para entender que toda la ira posterior de Encolpio y su accionar en el cap. 82 carecen de *decorum*.

³⁹ Cit. en Manzo 1988, 31. Para el tópico de ‘el mundo al revés’ en Petronio (sobre todo en el episodio crotoniata), cf. Fedeli 1987.

BIBLIOGRAFÍA

Bagnani 1956

G. Bagnani, *Encolpius gladiator obscenus*, «CPh» 51 (1956), 24-27.

Breitenstein 2009

N. Breitenstein, *Petronius, Satyrica 1-15. Text, Übersetzung, Kommentar*, Berlin 2009.

Bömer 1969

F. Bömer, *P. Ovidius Naso Metamorphosen, Buch I-III*, Heidelberg 1969.

Burman 1743

P. Burman, *Titi Petronii Arbitri Satyricon quae supersunt*, Amsterdam 1743.

Burrow 2013

C. Burrow, *Introduction to the 2013 edition*, in E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München 1948, trad. estadounidense. *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton 2013 (de donde se cita), xi-xx.

Camporesi 1981

P. Camporesi, *Presentazione a la reedición del libro de G. Cocchiara, Il mondo alla rovescia*, Torino 1981.

Carmignani 2013

M. Carmignani, *La apropiación de una leyenda: Sat. 9.1-5 y su relación con Tito Livio y la elegía ovidiana de Fasti*, in M. Carmignani – L. Graverini – B. T. Lee (ed.), *Collected Studies on the Roman Novel - Ensayos sobre la novela romana*, Córdoba 2013, 15-33.

Collignon 1892

A. Collignon, *Étude sur Pétrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satyricon*, Paris 1892.

Conte 2007

G. B. Conte, *L'autore nascosto. Un'interpretazione del Satyricon*, Pisa 2007.

Courtney 1991

E. Courtney, *The Poems of Petronius*, Atlanta 1991.

Courtney 2001

E. Courtney, *A Companion to Petronius*, Oxford 2001.

Curtius 1948

E.R.Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München 1948, trad. estadounidense. *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton 2013 (de donde se cita).

Fedeli 1987

P.Fedeli, *Petronio: Crotona o il mondo alla rovescia*, «Aufidus» 1 (1987), 3-34.

Gagliardi 1993

D.Gagliardi, *Petronio e il romanzo moderno. La forma del Satyricon attraverso i secoli*, Firenze 1993.

Habermehl 2006

P.Habermehl, *Petronius: Satyrica 79-141. Ein philologisch-literarischer Kommentar. Band 1: Sat. 79-110*, Berlin/Nueva York 2006.

Habermehl 2020

P.Habermehl, *A Poetical Shipwreck?: Petronius' Bellum Civile and the Tricky Question: How to start a 'Civil War'?*, «GIF» 72 (2020), 223-247.

Habermehl 2021

P.Habermehl, *Petronius: Satyrica 79-141. Ein philologisch-literarischer Kommentar. Band 3: Bellum civile (Sat. 119 – 124)*, Berlin/Boston 2021.

Lausberg 1963

H.Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik: eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, Ismaning 1963.

Leumann-Hofmann-Szantyr 1965

J.B. Hofmann-A. Szantyr, *Lateinische Syntax und Stilistik*, München 1965.

Longobardi 2008

M.Longobardi (trad.), *Petronio, Satyricon. Con una presentazione di C. Segre*, Siena 2008.

Longobardi 2009

M.Longobardi, *Sat.*, 81: 'Ergo me non ruina terra potuit haurire?: Ahi dura terra, perché non t'apristi?' (*Inf.* XXXIII, 66). *Tradurre il Satyricon*. «Testo a fronte» 40 (I) (2009), 87-130.

Manzo 1988

A.Manzo, *L'adynaton poetico-retorico e le sue implicazioni dottrinali*, Genova 1988.

Marino 1996

F.Marino, *Modelli letterari di tre scene petroniane*, «MD» 37 (1996), 155-165.

Mazzilli 2006

C.Mazzilli, *Petronio, Satyricon 79-82: implicazioni metanarrative nello stereotipo della relicta*, «Aufidus» 20 (2006), 51-82.

Most – Conte 2012

G.Most – G.B.Conte, *Topos*, in S.Hornblower – A.Spawforth (ed.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford 2012.

Müller 1995

K.Müller, *Petronius Satyricon Reliquiae*, Stuttgart 1995.

Otto 1890

A.Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig 1890.

Panayotakis 1995

C.Panayotakis, *Theatrum Arbitri: Theatrical Elements in the Satyricon of Petronius*, Leiden 1995.

Pease 1935

A.S.Pease, *Publi Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*, Cambridge, Mass. 1935.

Poletti 2017

S.Poletti, *Il Bellum civile di Petronio. Interpretazione, edizione critica e saggio di commento*, Diss., Pisa/Rostock 2017.

Salemme 2002

C. Salemme, *Lucano: la storia verso la rovina*, Napoli 2002.

Schmeling 1994-1995

G. Schmeling, *Confessor gloriosus. A role of Encolpius in the Satyricon*, «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft» N.F. 20 (1994-1995), 207-224.

Schmeling – Setaioli 2011

G.Schmeling – A.Setaioli, *A Commentary on the Satyricon of Petronius, by Gareth Schmeling, with the collaboration of Aldo Setaioli*, Oxford 2011.

Setaioli 2011

A.Setaioli, *Arbitri Nugae: Petronius' Short Poems in the Satyricon*, Bern 2011.

Slater 1990

N.Slater, *Reading Petronius*, Baltimore 1990.

Traina – Bertotti 2015

A.Traina – T.Bertotti, *Sintassi normativa della lingua latina*, Bologna 2015.

Vannini 2007

G.Vannini, *Petronius 1975-2005. Bilancio critico e nuove proposte*, «Lustrum» 49, Göttingen 2007.

Vannini 2010

G.Vannini, *Petronii Arbitri Satyricon 100-115. Edizione critica e commento*, Berlin 2010.

Wooten 1976

C.Wooten, *Petronius, the Mime, and Rhetorical Education*, «Helios» 3 (1976), 67-74.

Walsh 1970

P.G.Walsh, *The Roman Novel. The 'Satyricon' of Petronius and the 'Metamorphoses' of Apuleius*, Cambridge 1970.