

DOS TEXTOS, DOS VISIONES DE LA CIUDAD PETRONIO: SATIRICON - PIGLIA: LA CIUDAD AUSENTE

Profesora Dora Battistón
Universidad Nacional de La Pampa

La confrontación de dos textos, lejanos entre sí, unidos sólo por algunos elementos comunes, pone en evidencia, a través de la visión de la ciudad, dos formas posibles de la percepción literaria de la vida urbana.

LA *GRAECA VRBS* DE PETRONIO: REALIDAD FÍSICA, DIMENSIÓN CULTURAL

Petronio ubica su «novela» en el contexto de las ciudades semi-griegas de la Italia meridional; el escenario de la primera parte es ambiguo y la referencia más concreta aparece en el capítulo LXXXI:

Encolpio:

*...in deversorio Graecae urbis iacerem desertus?*¹

De hecho, podemos seguir el tortuoso trayecto de los protagonistas a lo largo de las calles oscuras, siempre engañosas, siempre sin nombre, calles donde es muy fácil perderse y caer en el equívoco. Así, en los primeros capítulos, Encolpio y Ascilto se han extraviado, y en ambos casos sus guías, una vieja amable (*Anus urbanus*) y un hombre de aspecto honorable (*Pater familiae... humanissime...*), contradiciendo sus apariencias inofensivas, los han conducido al mismo burdel.

Ascilto:

*Cum errarem, inquit, per totam civitatem, nec invenirem quo loco stabulum reliquissem... Per anfractus deinde obscurissimos egressus in hunc locorum me perduxit...*²

Claro que no era difícil que ocurrieran estos incidentes en tales ciudades, si se piensa en sus características edilicias señaladas, entre otros, por Paoli, que alude a las calles innominadas, a las casas sin número, a esa topografía indicada por circunloquios, expresiones genéricas, denominaciones caprichosas o determinadas simplemente por la popularidad o jerarquía de un sitio.

Pero aunque la geografía urbana es incierta en las direcciones, no por eso los habitantes se sienten anónimos; por el contrario, parecen moverse en un mundo

1- PETRONE, *Le Satiricon*, texte établi et traduit par Alfred Emout, Paris, 1962. Cap. LXXXI.

2- *Ibid.* Cap. VIII.

relativamente pequeño, donde los rumores corren rápido:

Encolpio a su amigo:

*alioqui mille causae quotidie nos collident, et per totam urbem rumoribus differunt*³

y donde es fácil abarcar el panorama completo:

Encolpio:

*Postquam lustravi oculis totam urbem, in cellulam redii*⁴

Pero aludir a una ciudad implica al mismo tiempo poner de manifiesto los modos de ser de su gente, y en ese sentido, las escenas del mercado son igualmente reveladoras. El adjetivo *urbanus* presupone una serie de atributos: cortesía, mundanidad, amabilidad; pero no lejos de estas acepciones *urbanitas* también puede adquirir el significado de hipocresía, broma, malignidad... Doble sentido, doble discurso: es lo que ocurre en ese espacio público que es la característica fundamental de la ciudad (en tanto *urbs* y en tanto *civitas*, ya que una presupone la otra) y que aparece intensamente connotado.

LOS ESPACIOS DE LA CIUDAD Y LA NOVELA COMO ITINERARIO

De cualquier modo, resulta claro que aquí la ciudad, cuyas estructuras físicas e institucionales son dadas como presupuestas y verosímiles obra a modo de escenario o telón de fondo, pero al mismo tiempo adquiere la funcionalidad estructurante del discurso, ya que va pautando la fábula y operando a modo de enlace entre los diversos episodios.

Los personajes, esos jóvenes desheredados y audaces, el viejo poeta, las meretrices y sacerdotisas, los siervos y los amos, van uniendo y separando sus cuerpos y sus destinos a través de esos espacios sucesivos y engañosos: espacio público (la calle, el pórtico, el foro), espacios semipúblicos (el templo), espacios privados (los distintos albergues, la mansión), espacios íntimos (el cuarto de la sacerdotisa)...

Y son precisamente esos espacios, el deambular por ellos, el perderse y encontrarse en ellos, los que van permitiendo la trama novelesca. Novela de los tiempos neronianos, el Satiricon no hace sino anticipar esa «epopeya burguesa» de la que hablará Hegel siglos más tarde refiriéndose a un género que se define como tal en el renacimiento, pero que como estructura viene significando esencialmente, desde la Odisea, un itinerario alternativo entre narración y descripción, un itinerario que cambia sus escenas pero que encuentra en los episodios de la vida urbana el modo más apto de consolidación. No es casual que contemporáneamente el género culmine en el *Ulises* de Joyce.

Pero volviendo a Petronio, nada en el texto deja inducir un interés especial por la ciudad: es más, la primera parte no define nunca el sitio por su nombre; nos encontramos ante la sucesiva mención de lugares genéricos: *in porticu, per viam, ad stabulum, ad venaliium, in locum secretiore, in deversorio, in cellulam, in suam regionem, in forum, in balneum*... Estos lugares están casi siempre mencionados de un modo análogo, sin prestar atención a ninguna característica que los

3- Ibid. Cap. X.

4- Ibid. Cap. XI.

distinga de sus similares; sólo la descripción de Crotona deja advertir algunas precisiones, referidas sobre todo a la moral pública:

Un campesino:

*...si negotiatores estis, mutate propositum aliudque vitae praesidium quaerite. Sin autem urbanioris notae homines sustinetis semper mentiri, recta ad lucrum curritis. In hac enim urbe non litterarum studia celebrantur, non eloquentia locum habet, non frugalitas sanctique mores laudibus ad fructum perveniunt, sed quoscumque homines in hac urbe videritis, scitote in duas partes esse divisos. Nam aut captantur aut captant.*⁵

Es cierto que algunos sitios quedarán especificados: la casa de Trimalción, el santuario de Príapo, el jardín de Circe..., pero la ciudad en sí misma se desdibuja a los efectos de una descripción que nunca es minuciosa en el ámbito público, y sin embargo está presente de un modo ineludible. Diríamos que mientras hay novela hay ciudad, marco urbano, deambular de los personajes, itinerario.

ÁMBITO Y DISCURSO: REALISMO URBANO, VISIÓN SIMBÓLICA

Podríamos acaso extremar la apreciación y sugerir que, al llegar a casa de Trimalción, después de penetrar en el triclinio, la novela, como tal, queda «suspendida»: es que se ha tocado un borde en el terreno de los discursos: desde ahora predominan los extensos monólogos, los diálogos agudísimos, la inclusión de relatos, la fantasía, la dramatización... Es decir, aquí el género tiene sus zonas fronterizas y la ciudad ha dejado de ser una presencia. Inmersos en el espacio privado, todo transcurre a partir de la conversación, y cualquier delirio es posible: desde la escena de la pintura que se exhibe a la entrada, hasta las historias de esclavos y de hombres-lobo... Podría afirmarse que aquí, en el ámbito del juego, de las improvisaciones, del cuento, predomina la visión simbólica de la realidad. Es cierto que más adelante, en Crotona, se improvisará también una comedia callejera, pero los fines serán otros y otro el contexto. Por ahora, la mansión de Trimalción nos recibe con una primera simbolización, la pintura en que el dueño de casa ha sido representado en la ciudad paradigmática, Roma:

*Erat autem venalicium (cum) titulis pictum, et ipse Trimalchio capillatus caduceum tenebat Minervaque ducente Romam intrabat. (...) In deficiente vero iam porticu levatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat.*⁶

Luego vendrán otras escenas que nos alejarán por completo de aquellos cuadros de realismo urbano, de indudable y señalada conexión con la picaresca española y sus derivados hispanoamericanos; durante los capítulos del festín, se aludirá a diversas ciudades, algunas en relación con las posesiones de Trimalción (la finca de Cumas, los huertos pompeyanos); otras, como Capua, corresponden al cuento de Niceros, y la mención *hanc coloniam*, a la historia de uno de los libertos del dueño de casa.

Pero los jóvenes protagonistas huyen de la mansión, y con el errar por la ciudad se retoma el ritmo de la novela: Serán nuevamente entonces las calles, la os-

5- Ibid. Cap. CXVI.

6- Ibid. Cap. XXIX

curidad, la fuga, el desconocimiento de aquellos parajes:

Encolpio:

*Neque fax ulla in praesidio erat, quae iter aperiret errantibus, nec silentium noctis iam mediae promittebat occurrentium lumen. Accedebat huc ebrietas et imprudentia locorum etiam interdum obscura.*⁷

Con la desolación del protagonista aparece Eumolpo, el poeta, y con él, nuevamente, la inclusión de extensos discursos a partir de los que las menciones de las ciudades serán «literarias» (Pérgamo, en el Asia Menor, escenario de la juventud de Eumolpo) o simbólicas (*peritura Troia* en el poema que inspira una de las pinturas de pinacoteca).

Y otra vez los baños públicos, las callejas, las posadas miserables y sus personajes degradados, los episodios grotescos y el equívoco amoroso. Luego los pasajes de la nave, el naufragio, y por fin Crotona, donde todo es falsedad y ambición, aclara el narrador. Por lo tanto no es casual que en Crotona se desarrolle el mimo, la farsa callejera, la comedia privada, el disfraz... Hasta la poesía aparece retratada como engañosa (*carmen decepit*), y es allí, además, en Crotona, donde a través de las palabras de Eumolpo, reaparecen esos modos de inclusión de otras ciudades, como parte de discursos diferentes: el discurso lírico, por ejemplo, con la mención de Roma en el Poema de la Guerra Civil: *tam perdita Roma; caeno Romam somnoque iacentem; gaudet Roma fuga*⁸, o en otro tono, en la plegaria a Príapo *quem Lydus adorat..., templumque tuis imponit Hypaepis*⁹ ...

También hay un predominio del espacio público durante los primeros tramos de la estada en Crotona, pero a medida que transcurre la acción, los espacios se van acotando, se vuelven privados, y luego íntimos. Así, Crísida comienza por internarse en un bosquecillo de laureles, en busca de Circe, accediendo a los ruegos de Encolpio:

*se in eum daphnona, qui ambulationi haerebat*¹⁰

Luego será en el jardín de Circe:

*deduxit in terram vario gramine indutam*¹¹

Más adelante, el santuario de Príapo y la habitación de la sacerdotisa:

*in cellam sacerdotis*¹²

Y por último, una casa, donde Eumolpo recibe a Philomela, *matrona inter primas honesta*¹³ como la caracteriza irónicamente el narrador. En todos estos sitios se realizan actos de dudosa veracidad, algo así como puestas en escena, simulaciones que van de lo sublime a lo grotesco.

LA CIUDAD EN LA NOVELA CONTEMPORÁNEA

Henri Lefebvre, en Francia, ha contrapuesto la ciudad de tipo antiguo, o incluso

7- Ibid. Cap. LXXIX.

8- Ibid. Cap. CXIX.

9- Ibid. Cap. CXXXIII.

10- Ibid. Cap. CXXVI.

11- Ibid. Cap. CXXVII.

12- Ibid. Cap. CXXXIV.

13- Ibid. Cap. CXL.

la ciudad preindustrial, a la ciudad contemporánea que algunos de sus discípulos califican de «no-ciudad» y niega a esta última, en el aspecto sociológico y psicológico, la realidad humana de la ciudad.¹⁴

La calificación de «no-ciudad» se refiere indiscutiblemente a la situación del habitante de las modernas urbes, de ese hombre que diariamente extravía su identidad en medio de la aglomeración y que no puede percibir el conjunto físico e institucional que lo rodea en su totalidad. Este hombre se desplaza continuamente a través de un mundo que no conoce y paradójicamente viene a resultar el habitante de una complejísima realidad donde él, como individuo, no tiene ya el sentido de la participación en cosas tan esenciales como la posesión, la conservación y la administración del sitio donde vive. De ahí que opte a veces por la evasión y a veces por las actitudes agresivas hacia su propio medio ambiente.

Esta turbulencia y este aislamiento del individuo en el «labyrintho de hormigón» donde transcurre su rutina, continúan reflejándose, como todas las instancias anteriores, en el género propio de la vida ciudadana, la novela. Y la novela contemporánea nos trae el anónimo ciudadano perdido en su cotidiana odisea, individuo cuyo obvio arquetipo es Leopoldo Bloom, habitante de Dublin, sujeto de la experiencia extrema de un novelista: narrar un día de la vida física, psíquica y social de su anti-héroe, un día absoluto, con todas sus connotaciones.

PIGLIA: *La Ciudad Ausente*

Inmerso en la corriente joyceana, Piglia opta por una estructura compleja y por un protagonista viajero (Junior, Miguel McKensay), que como el Encolpio de Petronio carece de una casa: su destino es errar por hoteles, pensiones, galerías, pasadizos subterráneos, clínicas y museos, en una ciudad que se sustrae a la experiencia en los niveles superficiales, donde se reduce a un mundo frío, automático, siempre iluminado, nunca real del todo:

*...empezaba a anochecer y toda la ciudad estaba iluminada. (...) En el techo de algunos edificios, los reflectores barrían el cielo con un haz azul. (...) Al costado la ciudad se disolvía en la niebla del otoño, mientras el auto tomaba por Leandro Alem hacia el Sur.*¹⁵

Pero esto sólo ocurre, como dijimos, en los niveles superficiales, porque esa misma ciudad se abre a los itinerarios esenciales de la memoria, a la búsqueda de los nudos del lenguaje y la verdad, a los planos de significación que implica la literatura:

*Entraba y salía de los relatos, se movía por la ciudad, buscaba orientarse en esa trama de esperas y de postergaciones de la que ya no podía salir. (...) Viajó de un lado a otro, cruzando las historias, y se movió en varios registros a la vez.*¹⁶

LA CIUDAD COMO NOVELA

De ese modo, al igual que el *Satiricon*, la ciudad opera como estructura del

14- GEORGE, PIERRE, Geografía Urbana, Barcelona, 1982, Parte II, Cap. III.

15- PIGLIA, RICARDO, La ciudad ausente, Buenos Aires, 1992. Pag. 31.

16- Ibid. Pag. 90.

relato; pero como el nivel de percepción del novelista moderno no solo la tiene en cuenta en el plano conciente sino que puede llegar a hipostasiarla en un acto de violencia o de lucidez del lenguaje, aquí la ciudad, directamente, se convierte en la novela misma.

Ciudad es novela, como ya lo advierte la crítica de esta obra; allí todo ocurre, todo puede ocurrir, en ese Buenos Aires (ciudad ausente / ciudad omnipresente) donde confluyen los espectros del campo, las aberraciones y lo sublime, las incontables réplicas de la verdad donde la verdad misma se extravía y es reemplazada por la verosimilitud de los textos:

*Lo real estaba definido por lo posible (y no por el ser). La oposición verdad-mentira debía ser sustituida por la oposición posible-imposible.*¹⁷

Alguna vez el propio Piglia advirtió que Roberto Arlt, en *El Juguete Rabioso* habría criticado los mecanismos del poder en la sociedad moderna que basan su influencia en la ficción, en la creencia, en la multiplicidad de los textos que se reiteran hasta convertir verdad en mentira y viceversa... De hecho, Piglia parece compartir esa visión crítica. Por eso, en *La Ciudad Ausente* es Buenos Aires la que se disgrega en un acto de percepción novelesca desrealizante: la ciudad es alternativamente «ciudad-campo», «ciudad-interior», «ciudad-máquina», «ciudad-futuro»..., nunca ella misma, o más bien ella misma sin definición, sin claroscuros, iluminada artificialmente en pleno día, engañosa, laberíntica, contenedora de ciudades ocultas, subterráneas, de pasadizos y galerías que desembocan en otras realidades como museos fantásticos o moradas de una moderna Circe que sigue siendo clave de seducción, inteligencia activa, principio de una catábasis...

Sin embargo, esencialmente, la ciudad se realiza como búsqueda de un lenguaje, y se sublima en las historias incluidas que como en el *Satiricon* dan la medida de la complejidad novelesca, pero aquí a partir de la autoconciencia del poder de los relatos: tanto que el protagonista llega a suponer que no podrá salir del lugar porque se perderá en el relato; es que nada es cierto, presupone el narrador: sólo hay réplicas; pero a su vez, todo es posible: sólo se trata de encontrar las palabras.

El escritor del siglo I ya había advertido que las ciudades implican una experiencia continua del mundo y de sus metamorfosis, sus identidades y alteridades siempre dudosas. Pero daba por supuesta la urbs, con su realidad física y sus modos de vida, costumbres, instituciones, realidad cultural (*civitas*).

El novelista contemporáneo, más allá de lo puramente experimental, desrealiza precisamente estos ámbitos, y en un acto de extrema concientización de la ciudad, condiciona a sus personajes a una realidad virtual, sometida sólo a lo creíble en la dimensión del lenguaje.

17- Ibid. Pag. 103.