

## El banquete de Trimalción: ¿la cena de los tontos?

Carla Rivara & Patricia Malone

### Resumen

En la fragmentaria obra atribuida a Petronio, la *Cena Trimalchionis* revela una serie de elementos intertextuales con efecto paródico. Entre los varios hipotextos postulados, la consideración del *Banquete* de Platón permite observar las conexiones ideológicas de los procedimientos paródicos y de las redes intertextuales implícitas. Si se entiende por parodia una recreación que subvierte y a la vez revaloriza el texto original, la *Cena...* presentaría rasgos particulares debido a la característica heterogeneidad discursiva inherente a su construcción: entre tales discursos, la sátira menipea funcionaría como reescritura de los diálogos socráticos. El tratamiento de las ideas filosóficas y la comprobación de la distancia hermenéutica entre autor y personajes llevan a la conclusión de que el episodio presenta una contraimagen del idealismo, en la que el liberto representa la figura antitética e invertida del héroe socrático.

Palabras clave: Petronio, Banquete, Sócrates, libertos, parodia.

### "Trimalchio's Banquet: the fools' dinner?"

### Abstract

In this paper we explore the ideological connections of parody and the intertextual webs among palimpsests. Petronius' *Cena Trimalchionis* reveals a parody resulting from a series of intertextual elements. Among the various hypotexts postulated as sources, we center our analysis on the *Symposium* by Plato to observe the ideological connections in the use of parody and the implicit intertextual relations. Between both discourses, Petronius' *Cena Trimalchionis* would work as a reformulation of the Socratic dialogues. The reference to Socrates' philosophical ideas, and the hermeneutic separation between the author and his characters present an opposite image of idealism, where the freedman stands as the antithetic and inverted version of the Socratic hero.

Keywords: Petronius, *Symposium*, Socrates, freedmen, parody.

La fragmentaria obra conocida como *Satyricon*, y atribuida a Petronio Arbiter, encuentra en el episodio del banquete de Trimalción uno de sus núcleos narrativos más importantes, pero también un material artístico rico en elementos intertextuales con efecto paródico.

Son numerosos los hipotextos parodiados por Petronio en este fragmento: la *Cena Nasidieni* de Horacio, *De beneficii* del filósofo Séneca, las obras de Virgilio y el *Banquete* de Platón, entre otros ejemplos. Nos ocuparemos aquí de este último texto: interesa, en especial, observar las conexiones ideológicas de los procedimientos paródicos y de las redes intertextuales implícitas entre ambos palimpsestos. Entendemos por parodia una recreación que subvierte y a la vez revaloriza el texto original (Hutcheon 2000), pero en el texto petroniano dicha subversión presenta rasgos particulares debido a la característica heterogeneidad discursiva inherente a su construcción. Cobra especial importancia, entre tales discursos, la sátira menipea, pletórica de narraciones, poemas, discursos epistolares y también del llamado género simposiaco, como reescritura especial de los diálogos socráticos en el sentido señalado por Mijail Bajtín:

En la menipea, la fantasía más audaz e irrefrenable y la aventura se motivan, se justifican y se consagran interiormente por el propósito netamente filosófico de crear 'situaciones excepcionales' para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra, y la 'verdad' plasmada en la imagen del sabio buscador de esta verdad. (Bajtín 1979: 161)

Veremos entonces de qué modo se organiza en este caso el material discursivo, qué situaciones se crean a propósito de movilizar las ideas filosóficas de cada época histórica y qué 'verdades' proclaman los 'sabios' que aparecen en cada uno de los textos.

En primer lugar, una de las isotopías es la oposición entre necesidad y virtud. Antítesis manifiesta ya desde los *loci* de ambos convites: la casa de Apolodoro, donde éste narra (en discurso referido) un ágape que tuviera a Sócrates como invitado, para el caso del texto platónico; y la del liberto Trimalción, sitio al que va a parar Encolpio tras precipitada fuga de la morada de Cuartila, en *Satyricon*. Dos banquetes; y dos circunstancias diferentes.

Aquí es necesario distinguir previamente entre el banquete como acontecimiento real y como género de discurso. El primero es un suceso frecuente e importante en la Antigüedad, ya que se trata de la ocasión –parafraseando a Paul Veyne– en que el hombre privado alcanza su plenitud, se muestra ante sus pares 'tal como es' y todo lo olvida por una noche, excepto su ocupación. En el caso del *Simposio*, los invitados comenzarán

A hablar precisamente del Eros. Hablar como filósofos era reivindicar su condición de seres diferentes del vulgo, seres superiores, decretándose a sí mismos y a los demás como 'dichosos', a condición de que, ellos y los demás, se conformaran a su propia concepción del destino del hombre. Existen también aquí efusiones sensuales despertadas por las bailarinas, las flautistas y los muchachos rizados, se aprovecha la ausencia de las mujeres y los niños de la familia. Pero Platón se cuida y cuida que el orden de los discursos mantenga todo en el ascetismo de un torneo de alta moral. La filosofía era obra de cultura superior, una elite consciente involucrada en ella sus diferencias sociales con el resto, con papel militante para representar y transmitir la ideología de la opinión pública persuadiendo a los individuos de que su dicha personal no era otra cosa que el bien de la ciudad, la entereza militar y los valores morales comunes. (Marí 2001: 29)

Es distinta la concepción en la fiesta, ya que si bien existían distintos tipos de festividades (como las celebraciones de bodas o las religiosas), Enrique Marí señala las libaciones en honor a los ancestros como una constante en ellas, y tal preocupación aparece reflejada, aunque con un innegable matiz grotesco, en la obra de Petronio. En las fiestas el vino actúa como disparador de conflictos: "El uso del vino en este tipo de fiestas privadas, confrontando con el banquete, ponía en tensión lo privado no con lo público sino con lo ritual de ese culto a los antepasados" (Marí 2001: 123).

Estas disparidades están, por supuesto, fuertemente vinculadas a las respectivas situaciones de enunciación: para Platón, no hay distancia interpretativa en el panegírico que quiere realizar de Sócrates —entendiendo esto paródicamente, es decir, como procedimiento de inversión irónica—, aunque sí reserve este desdoblamiento para las arenas del pensamiento filosófico (1). En el caso de Petronio, en cambio, hay una distancia hermenéutica evidente entre el nivel autoral y los del narrador o los personajes; no habría, aunque resulte obvio decirlo, un acuerdo entre el hipersistema ideológico de Petronio y los sistemas textuales. El *Satyricon* ofrece un cuadro descarnado del siglo I, cuando los viejos ideales republicanos de austeridad cedían ante la vorágine latifundista y derrochona del imperio: el problema es que Petronio, perteneciente a la nobleza, observa desde allí, con mal disimulada impotencia, el avance financiero de los *liberti*, con toda su 'incultura' a cuestas, y de tal modo los reduce al grotesco y los estigmatiza mediante la burla. Así lo advierte Erich Auerbach:

Escenas como la de la charla del comensal, o la disputa entre Trimalción y Fortunata muestran, desde luego, un pensamiento bajo y vulgar, pero entrecruzado, no obstante, con motivos tan refinados, con tantas condiciones previas sociológicas y psicológicas, que ningún público popular podría soportarlos. Y el bajo estilo del lenguaje no está, por cierto, destinado a hacer reír a la muchedumbre, sino que es un elegante ingrediente para el gusto de una elite literaria y social que observa las cosas desde su altura y las deja o las toma [...]. Petronio escribe desde arriba, y para el público de las clases cultas que, en los tiempos de los primeros emperadores, pudo haber sido amplio, pero que después se desvaneció. (Auerbach 1950: 52)

Desde esta distancia, entonces, contempla el autor el mundo de sus personajes, y elige a un liberto como blanco de sus bromas encarnizadas, del mismo modo que ha escogido antes a un pícaro como narrador de las historias. No deja de ser sugestivo esto, teniendo en cuenta las características fundamentales del banquete en tanto género: estructura particular afianzada en un orden discursivo de clímax ascendente (2), finalidad de la arenga (establecer supuestos filosóficos tras las especulaciones en apariencia múltiples o triviales), acceso a las doctrinas, unidad temática de la exposición, y situaciones de enunciación ficticias y basadas en diálogos que se construyen a partir de fuentes históricas, míticas o literarias.

A partir de estas circunstancias de escritura se torna evidente el contraste entre los asistentes al banquete platónico, en apariencia mesurados y siempre celosos de las formas (aunque, al final, casi todos se queden dormidos, excepto Sócrates), con los antihéroes petronianos, desbordados por el vino, la gula y los torpes movimientos del cordaco, baile con connotaciones sexuales en el cual participa la propia esposa de Trimalción. Pero lo importante, más allá de las hipérbolas descriptivas, es que los convidados al ágape de Platón son siempre capaces de realizar una elección de índole moral, y necesariamente la efectúan en la mayoría de los casos, puesto que el filósofo está allí presente para hacerles ver qué conexiones existen entre la verdad y el bien; su discurso termina siendo incuestionable, pues, parafraseando a Sócrates, "nadie puede resistirse a la verdad aunque sea bien simple resistirse a Sócrates". Muy diferentes se ven las cosas desde la casa de Trimalción: los seres que allí se congregan parecen pertenecer al reino de *Anaxke*, de los deseos imperiosos, las necesidades materiales primarias y la escatología sin pudores.

Otra cuestión sobre la que Petronio gira en su artificio paródico es la referida a las formas de trascendencia más allá de la muerte.

En el sistema filosófico socrático cobra singular importancia el tema del orfismo, a través de lo mítico (por ejemplo, en la comparación que el sabio establece entre Alceste y Orfeo) y en la propia

dialéctica de su pensamiento, como lo expresa en la voz de la extranjera Diotima cuando da cuenta del deseo humano de perpetuarse, tanto a través de la procreación como de la búsqueda de la verdad. La inquietud surge a partir de una pregunta formulada por Sócrates: ¿cuál es el objeto del amor? La respuesta de Diotima no se hace esperar: la producción de la belleza, en la que Eros interviene para permitir que lo bueno permanezca para siempre. Y como ya se ha mencionado, hay dos vías posibles para ello, y Diotima aconseja al pensador, no desdeñar la primera pero optar por la segunda:

Así se conservan todos los seres mortales; no subsisten absolutamente y siempre los mismos, como sucede a lo que es divino, sino que el que marcha y el que envejece deja en su lugar un individuo joven semejante a lo que él mismo había sido [...]. No te sorprenda si todos los seres animados estiman tanto sus renuevos, porque la solitud y el amor que les anima no tienen otro origen que esta sed de inmortalidad [...].

No lo dudes, Sócrates, y si quieres reflexionar ahora sobre la ambición de los hombres, te parecerá su conducta poco conforme con estos principios, si no te fijas en que los hombres están poseídos del deseo de crearse un nombre, de adquirir una gloria inmortal en la posteridad; y que este deseo, más que el amor paterno, es el que les hace despreciar todos los peligros, es comprometer su fortuna, resistir todas las fatigas y sacrificar su misma vida. ¿Piensas, en efecto, que Alceste hubiera sufrido la muerte en lugar de Admeto, que Aquiles la hubiera buscado por vengar a Patroclo, y que vuestro Codro se hubiera sacrificado para asegurar el reinado de sus hijos, si todos ellos no hubiesen esperado dejar tras sí ese inmortal recuerdo de su virtud que vive aún entre nosotros? De ninguna manera, prosiguió Diotima. (Platón 1957: 611)

En la obra petroniana, en cambio, los personajes sólo fingen interesarse por la pervivencia de la fama una vez desaparecidos. Pero el episodio cómico de la disputa por un sitio de privilegio en el túmulo funerario de Trimalción demuestra la inversión irónica de tal problema, si recordamos que el dueño de casa había manifestado la voluntad de que su esposa Fortunata figurase al pie de la estatua honorífica, y cambia de idea ante una violenta discusión causada por los celos de la mujer. Sin embargo, esto no sería grave, pues todos coinciden con el comentario de un comensal, Seleuco, dicho a propósito de la muerte de un tal Crisanto:

Homo bellus, tam bonus Chrysanthus animam ebullit. Modo, modo me appellavit. Videor mihi cum illo loqui. Heu, heu. Utres inflati ambulamus. Minoris quam muscae sumus, <muscae> tamen aliquam virtutem habent, nos non pluris sumus quam bullae. Et quid si non abstinent fuisse? Quinque dies aquam in os suum non coniecit, non micam panis. Tamen abiit ad plures (3). (Petronio XLII: 30-31)

Estas expresiones, sumadas a la farsa de exequias de Trimalción, a su tosco epitafio, a las insinuaciones sin mucho tacto relativas a la herencia, nos ubican en un universo ideológico que, con relación a la vida y a la muerte, se proyecta muy diferente: más que tratarse de una mirada proleptica del *carpe diem*, esta percepción tiene que ver con esa representación de corte evolutivo y 'moral'—y no de carácter histórico— que, según Auerbach, Petronio ha querido imprimir a sus personajes. Y se relaciona también con un rechazo a los postulados 'heroicos' del idealismo, sobre todo a su pretensión de ubicar cada acción humana en una cosmovisión de sentido. Nada más alejado de ello, sin embargo, que los erráticos actores petronianos, arrastrados pasivamente por el carácter contingente de sus propias circunstancias vitales, que en la mayoría de los casos no buscaron ni pueden modificar, de no ser por algún *deus ex machina* propicio, aunque luego ellos corran hacia una nueva aventura de la que tampoco tendrán conciencia ni control. Sin memoria ni proyectos, vagan entonces por las calles de la ciudad para resolver triángulos amorosos inverosímiles o en busca del sustento gratuito y una diversión extra. Federico Fellini lo ha observado de esta manera:

Sus intereses en la vida pueden ser resumidos como ingenuamente elementales: comen, hacen el amor, andan juntos, vagabundean aquí y allá. Hallan los medios para vivir mediante recursos ajustados a la situación, a menudo llanamente ilegales. Se han desapegado de cualquier tipo de sistema, liberado de las obligaciones, deberes y constricciones [...].

Completamente insensibles a los habitualmente ligatorios principios del afecto convencional, por ejemplo los lazos del compañerismo, ni siquiera rinden culto a la amistad, a la cual consideran un sentimiento precario y contradictorio; y están preparados para traicionarse y repudiarse uno al otro en cualquier momento. No se hacen ilusiones sobre cosa alguna pues no creen en nada, pero de un modo completamente nuevo y original su cinismo no va más allá de un calmo desentendimiento de la saludable, concreta y singular sensatez. (Fellini 1970: 5)

Cinismo que no es una declaración de principios ni una construcción filosófica de búsqueda de la felicidad, ni mucho menos una fusión de ésta con el bien y la verdad, tal como lo quiere el modelo socrático que, como ya se ha sostenido, Platón de algún modo retoma, más allá de las contradicciones.

El conocido texto platónico presenta una disquisición sobre el amor. Cada uno de los oradores expone un relato mítico-filosófico sobre la naturaleza del amor y los supuestos bienes que brinda. Comienza Fedro, que canta loas a Eros, un dios muy antiguo según su narración (tomada de Hesíodo), hábil en comprometer al amante a realizar el bien por amor al amado y a fin de no caer en su descrédito.

Prosigue Pausanias, para quien, así como hay una vieja Afrodita, inclinada a las acciones nobles, y otra terrenal, tan joven en su perturbadora belleza como entregada a la sensualidad, hay asimismo dos Eros: uno dirigido a la inteligencia y que opera entre varones, y otro corporal, en el que por fuerza interviene la mujer, y debe ser evitado.

A su turno, el médico Eriximaco explica el amor a partir no tanto desde las almas sino de la naturaleza vital de todos los seres: el afecto actuaría aquí como unión y armonía de los contrarios (en una homología, la salud del cuerpo resulta de la consonancia de rasgos que conforman los temperamentos bueno y malo).

Más tarde reavivará Aristófanes esta idea de concordancia entre opuestos, a partir de la famosa y bella fábula de Eros como búsqueda de la mitad perdida: había en el principio tres sexos, incluyendo al andrógino, y los seres humanos duplicaban su ser; pero para castigar a la humanidad por su soberbia los dioses decidieron dividirlos, y así cada uno debió salir a inquirir por su mitad perdida; entonces, los varones procuraron hallar el Eros intelectual —y más sublime— en otros varones, las mujeres en otras mujeres y los andróginos, con las modificaciones fisiológicas del caso (consentidas por la piedad divina para supervivencia de la especie), se abocaron a los encuentros entre hombres y mujeres.

Habla luego Agatón, que celebra a Eros como el dios novísimo y más sutil de todos, cuyos beneficios consisten en otorgar la paz y la cordialidad a los mortales, amén de ser el lazo fundacional de toda sociedad. Cuando culmina una rebuscada arenga que merece la burla fina del sabio, todos esperan el parlamento de Sócrates. Aquí, Platón, en vez de destacar el pensamiento de su maestro en un discurso monológico, opta por deslizarlo en el proceso mayéutico evidenciado entre Sócrates y Diótima, presentada como 'la extranjera de Mantinea' con la que el filósofo toma lecciones sobre la materia.

Diótima demuestra pronto a su interlocutor que no siempre el amor va asociado al bien o a la belleza:

No afirmes pues, replicó ella, que todo lo que no es bello es necesariamente feo, y que todo lo que no es bueno es necesariamente malo. Y por haber reconocido que el amor no es ni bueno ni bello no vayas tú a creer que necesariamente es feo y malo, sino que ocupa un término medio entre estas dos cosas. (Platón 1957: 602)

Pero más allá de estas consideraciones, y de la reconciliación entre las diversas formas de amor (antes antagónicas, en Pausanias), lo sugerente es el carácter activo otorgado a Eros, su dinámica

inacabada, el continuo hacer-se en tanto creador de belleza inmortal en los cuerpos y las almas de seres que no lo son. Es éste el proceso que subsume todos los fines, pues como concluye Diotima "si por algo tiene mérito esta vida, es por la contemplación de la belleza absoluta" (Platón 1957: 615).

Volviendo al texto de Petronio, debe destacarse una inversión estructural de todo este planteo. Una estética barroca, recuperada por Fellini en su obra cinematográfica a través del exceso del color, de la belleza viril y de cataclismos a tono con una naturaleza exuberante, aquí se revela impiadosa con la fealdad de Fortunata, los espacios sobrecargados y lo estridente de un espesor de signos, en la representación que va desde el derroche alimentario y lo abigarrado de los vestidos, hasta la intemperancia verbal.

En el mundo del *Satyricon* nada se rige por las pautas de Eros. Ni las amistades, porque los mismos que festejan con estrépito las sandeces de Trimalción no dudan en envidiar sus posesiones ni en asegurar que jamás hubieran aceptado antes de su mujer un pedazo de pan; ni las elecciones vitales, porque el propio dueño de casa observa una conducta harto cambiante. Pero sobre pocos aspectos vuelve tanto la imitación paródica como en lo relativo al *affectio maritalis*: si el diálogo platónico insistía en la necesidad de no asociar jamás cualquier clase de afecto erótico con los intereses materiales, en el caso de Trimalción se da exactamente lo contrario, y entonces el liberto afirma sin problemas que, luego de un naufragio traducido en grandes pérdidas económicas, pudo recuperar su fortuna gracias a un gesto de Fortunata: "*Hoc loco Fortunata rem piam fecit; omne enim aurum suum, omnia vestimenta vendidit et mi centum aureos in manu posuit. Hoc fuit peculii mei fermentum*" (4) (Petronio LXXXVI: 65).

No obstante, la evocación de tal prueba no parece ser suficiente para abstenerse de golpear a la esposa cuando se enfurece con ella, y en ese trance no vacila en recordarle a los gritos el pasado, en presencia de todos los invitados:

Contra Trimalchio "Quid enim? inquit "ambubaia non meminit se de machina? Inde illam sustuli, hominem inter homines fecit. At inflat se tanquam rana, et in sinum suum non spuit, codex, non mulier. Sed hic, qui in pergula natus est, aedes non somniatur. Ita genium meum propitiū habeam, curabo, domata sit Cassandra caligaria. Et ego, homo dipundarius, sestertium centies accipere potui (5). (Petronio LXXXIV: 63-64)

Pero quizá el indicio más significativo sea la percepción de Fortunata como permanente objeto discursivo que aparece en las voces de otros, sin posibilidades de hablar por sí misma (excepto para proferir algunas invectivas dirigidas al marido). En tales circunstancias, no sorprende entonces el comentario sarcástico de un invitado: "*Sed mulier quae mulier mulvinum genus. Neminem nihil boni facere oportet; aequae est enim ac in puteum conicias. Sed antiquus amor cancer est*" (6). (Petronio LXII: 31). La mujer, en los textos apologéticos de Sócrates, surgía como vehículo prosaico para alcanzar la condición inmortal, aunque no se le negaba la posibilidad de tomar la palabra en determinados asuntos (Diotima lo hace) o de participar en la construcción erótica.

A modo de comentario final, sostenemos que el banquete de Trimalción presenta una contraimagen del idealismo, con el liberto como figura antitética e invertida del héroe socrático. La subversión de un mundo tan ordenado como jerárquico en esa cena a la que, según Petronio, sólo asisten los necios, es emergente de épocas confusas y sin certezas, en una Roma que explotaba hasta el paroxismo la sátira política mientras los bárbaros aguardaban junto a sus cada vez más endeble fronteras.

## Notas

- (1) Son bien conocidas las diferencias entre maestro y discípulo, pese a la admiración platónica por Sócrates.
- (2) Con la característica de que las intervenciones de los convidados son reproducidas retrospectivamente a la realización del banquete.
- (3) "Un hombre bello, el bueno de Crisanto que acaba de morir. Hace poco, hace poco me llamó. Aún me parece estar viéndolo y hablando con él. ¡Ay! Somos odres inflados ambulantes. Somos menos que moscas, pues siquiera las moscas tienen más propiedades que nosotros, que sólo somos burbujas de agua. ¿Qué se diría si Crisanto no hubiese observado siempre un régimen tan metódico? Durante cinco días no tomó ni una gota de agua ni una miga de pan. Y, sin embargo, murió" (La traducción es nuestra)
- (4) "En aquella ocasión Fortunata hizo algo piadoso: vendió todas sus joyas y sus ropas y puso en mi mano cien monedas de oro. Ese fue el origen de mi peculio"
- (5) "Por su parte, dijo Trimalción: '¿Y qué? ¿Acaso no se acuerda esta flautista de que yo la saqué del estrado de esclavos y la hice persona entre las personas? Y ahora se infla como una rana y escupe en su seno: es una tabla, no una mujer. Quien ha nacido en una choza, no sueña con palacios. Así tenga propicio a mi genio, ya cuidaré de domesticar a esta Casandra en caligas. Pensar que yo, hombre de pocas monedas, pude obtener una dote de diez millones de sestercios."
- (6) "Pero la mujer que es mujer es del género de los milanos. Lo mismo da tratarlos bien que arrojarlos a un pozo. Pero para ellas, un afecto de muchos años es inaguantable"

## Bibliografía

- Auerbach, E. (1950). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ernout, A. (1962). *Pétrone: Le Satyricon*. Paris: Les Belles Lettres.
- Fellini, F. (1970). "Fellini define su *Satyricon*". En *Cine y Medios, Vol. 3.*
- Hutcheon, L.(2000). *A theory of parody*. Chicago: The Illinois Press University.
- Mari, E. (2001). *El Banquete de Platón. El eros, el vino, los discursos*. Buenos Aires: Biblos.
- Platón.(1957). *Diálogos escogidos. Apología de Sócrates*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Petronio Arbitro (1997). *Satyricon*. México: UNAM.

Fecha de recepción: 21/05/2003 · Fecha de aceptación: 19/09/2003