

EL BANQUETE INDIGESTO

Una crítica luciánica al paradigma idealista del convivio cultural en *El Banquete o los Lapitas*

María del Carmen Cabrero

Universidad Nacional del Sur

Resumen

A mediados del siglo II, cuando se supone que se encontraba en la mitad de su producción literaria y ya dominaba los muy variados recursos de su crítica cultural, Luciano de Samósata escribe su propia versión de *El Banquete*, que significativamente lleva por título completo *El Banquete o los Lapitas*. La finalidad del artículo es analizar la estética luciánica para desarrollar un pastiche de los clichés de banquete, a través de la cual critica a todas las formas de la intelectualidad de su tiempo: a filósofos de todos los linajes, rétores, gramáticos, poetas. Los resultados deparan algunas sorpresas: como todo texto luciánico, su *Banquete* también interpela a su futuro, es decir, a nuestro presente.

Abstract

Around the middle of the second century A.D., when it is supposed he was in the middle of his literary production and had already mastered the very varied resources of his cultural critics, Lucian of Samosata writes his own version of *The Banquet*, being the complete title *The Banquet or the Lapites*. The purpose of the article is to analyze the lucianic aesthetics to develop a pastiche of the banquet's clichés, through which he criticizes the intellectuals of his time: philosophers of all kinds, rhetors, grammarians, poets. The results bring some surprises: like all lucianic text, his *Banquet* also questions his future, that is to say, our present.

PALABRAS CLAVE: Literatura simposiaca. Luciano. *El Banquete o los Lapitas*. Diálogo. Humor. Pastiche.

KEY WORDS: Simposiaca Literatura. Lucian. *The Banquet or the Lapitas*. Humor. Pastiche.

Introducción

A mediados del siglo II, cuando se supone que se encontraba en la mitad de su producción literaria y ya dominaba los muy variados recursos de su crítica cultural, Luciano de Samósata escribe su propia versión de *El Banquete*, que significativamente lleva por título completo *El Banquete o los Lapitas*;¹ este elemento paratextual, en un autor con la completa conciencia de todos los factores puestos en juego en la escritura como era Luciano, ya está advirtiendo al lector que asistirá a un texto de doble fondo: por una parte, el de la inscripción de la obra en la tradición del simposio inspirada en Platón y, por otra, en la progenie de banquetes con violentos desenfrenos evocados por la mención a los lapitas, de una vez y para siempre envueltos en brutal disputa con los centauros desde las sangrientas bodas de Pirítoo.²

En cuanto al simposio platónico, cabe recordar que ha subsistido a través de los tiempos como la situación más cabal para un diálogo trascendente y espiritual, ligado al acto material de beber que, para no resultar envilecedor, es preferentemente invocado y no descrito. La especie platónica del banquete deviene en símbolo de armonía de cuerpos y almas, de la vida buena por así decir, y sigue siendo la metáfora por excelencia de un alimento único, la cultura. Descontando, pues, su centralidad en cuanto a modelo, para entender la versión luciánica es preciso tener en cuenta que Luciano ya había abordado la parodia del simposio platónico en su *Lexifanes*, por lo que resulta improbable que esa fuera su única intención con *El Banquete o los Lapitas*. Como en el texto luciánico aparecen también elementos en relación con *El Banquete de los Siete Sabios* de Plutarco y, sobre todo, con situaciones propias de la tradición satírica menipea de los "antibanquetes" -grandes comilonas en las que los participantes abandonaban toda su dignidad habitual-, la hipótesis más convincente es que Luciano se entrega al "género" predilecto de su madurez: el pastiche.³

En el análisis del texto que se emprenderá, de su estructuración -tal como lo encara G. Anderson (1976a:146-48) - y de los recursos del relato, surgen algunas claves que hacen a su eficacia, es decir, al

porqué todavía reímos al entrar en contacto con *El Banquete* según Luciano. Lo más evidente es que la narración corre por cuenta de uno de los *alter ego* luciánicos, Lycino, quien no participa plenamente del convivio sino que más bien se retrae a una situación de espectador crítico, que en ningún momento establece diálogo o relación alguna con los personajes. Esta perspectiva de enunciación es la que lo legitima: no refiere, ha estado presente -aun en una situación de presencia-ausencia-, lo que hace que sus juicios puedan ser aceptados con naturalidad por el lector.

Naturalmente, en esa reconstrucción inducida por el autor que realizan los receptores -incluidos nosotros, lectores del siglo XXI-, los elementos de juicio pueden ser valorados de muy distinto modo; como se sabe, hubo una tradición de lecturas moralizantes de Luciano hoy en absoluto retroceso, y también otra interpretación que atribuye a Luciano una actitud antiintelectual o al menos contraria al saber puramente libresco.⁴ La intencionalidad que por nuestra parte le atribuimos, lúdica y dirigida en primer término a buscar la sonrisa comprensiva, se basa en que los juicios luciánicos no son propiamente juicios de valor, sino más bien intentos de defensa del sentido común paidéutico, en retroceso en la misma medida en que las ciudades griegas sucumbían ante la hegemonía cultural romana (por helenizada que se presentara). La finalidad del presente artículo es desarrollar estos criterios sin forzar el texto, ateniéndonos a la voz, pero atentos a que la percepción se desenvuelve fundamentalmente en el nivel de la estructura narrativa: hay una específica estética luciánica para desarrollar un pastiche de los clichés de banquete, a través de la cual critica a todas las formas de la intelectualidad de su tiempo: filósofos, rétores, gramáticos, poetas.

Huellas "genéticas" platónicas⁵

Durante la llamada Segunda Sofística -ámbito temporal y cultural en el que se desenvuelve no sin contradicciones la obra luciánica-,⁶ la estética platónica vivía un verdadero renacimiento; para exponerlo en términos comparativos, tenía una presencia mucho más fuerte que la de los luego sacralizados principios aristotélicos. Parece precisa la observación de De Lacy cuando afirma que para el público de entonces, tanto una posición concordante como una discordante con las ideas platónicas debían ser inmediatamente reconocibles;⁷ adelantemos que en *El Banquete* de Luciano no hay ninguna referencia al de Platón, seguramente por haberlo considerado innecesario. En todo el texto de la obra hay sólo una línea [B4] -y ahora, a mi vez, voy a hacerme rogar por ti- que puede ser considerada como parodia de Fedro 228; incluso resulta interesante que esta línea esté puesta en boca de Filón y no del narrador, Lycino, ya que sirve para diferenciar a este último -y a su rol en la obra- de Luciano como autor. Debe apuntarse que se trata de un caso excepcional, pues Platón constituye, después de Homero, la fuente más citada a lo largo de la obra de Luciano.⁸

Claro está que las citas directas, las fórmulas imitativas y hasta las alusiones paródicas apenas si constituyen una mínima parte de la influencia estética que un autor puede ejercer sobre otro. A los elementos paratextuales, en el caso de *El Banquete* -fundamentalmente el juego de la introducción [B1 a B5]-, se suman por lo menos cuatro préstamos directos de roles que hacen a la construcción del relato y que son señalados por M. J. Bompaire (1958:316-17): el comensal que no ha sido invitado (Aristodemo en Platón y Alcídamente en Luciano); el invitado que llega tarde (Alcibíades en Platón, Diónico en Luciano); el médico (Erixímaco en Platón, Diónico nuevamente en Luciano) y el bufón (Filipo en Jenofonte y Satirión en Luciano). Más importante aún es la apariencia característica de "diálogo platónico" de la pieza, aspecto sobre el que hay generalizada coincidencia entre los críticos -que centran sus disputas acerca de si los contenidos son correspondientes o contradictorios a esas formas-; en opinión de R. B. Branham (1989: 237), las obras luciánicas en las que aparece su *alter ego* Lycino estarían entre las más adaptadas al molde del diálogo platónico. La cuestión del género podría ser llevada un paso más allá, atentos a que Luciano, por lo general tan parco en cuanto a explicitar los recursos de su estética, se atribuía el haber hecho un aporte sustancial al diálogo platónico al combinarlo con recursos de la comedia; es discutible que la nueva forma sea subespecie o especie diferenciada, pero aun en este último caso se derivaría -en parte- del antepasado platónico.⁹

Para no quedar atascados en una polémica que termine por revelarse como bizantina, el abordaje narratológico bien puede proveer mayores aperturas para comprender por qué *El Banquete* o los

Lapitas es eficaz como producto literario, ahora clásico en el sentido de haber soportado la crítica demoledora de los tiempos. Si alguien se ha preguntado hasta la obsesión cómo y por qué una obra literaria funciona, ese ha sido Gérard Genette; de allí la tentación de apelar a sus teorías para saber por qué este banquete sigue haciéndonos reír y sonreír. La idea madre y más propicia es la del palimpsesto, que puede reconstituirse más fácilmente como imagen física de la sobre-escritura con los instrumentos antiguos que con los actuales: Luciano raspando cuidadosamente los papiros de *El Banquete* platónico para trazar sobre ese mismo "soporte" su propia versión.

Hasta allí la imagen, tal vez precisa en tiempos en los que parece imposible razonar sin referencias visuales; a Luciano no le resultaría ingrata en la medida en que no padecía del prejuicio de la singularidad de la obra tal como hoy se la entiende, y estaba mucho más preocupado por insertarse críticamente en una tradición. En los términos de G. Genette, lo que corresponde es observar los fenómenos de transtextualidad constatables, explícitos como se ha dicho en el paratexto central que constituye la introducción, pero que se extienden a través de procedimientos de intertextualidad: hay citas de Homero, de Eurípides y Sófocles y la parodia del *Fedro* 228.¹⁰ Hay architextualidad desde que la forma madre -dejemos en un paréntesis fenomenológico la disputa entre género y subgénero- es la del diálogo, que retoma por añadidura el contexto del simposio. Y la hipertextualidad está probada *contrario sensu*, pues la falta de mención al banquete platónico nos remite tanto a él como pudiera hacerlo el *Ulises* de Joyce con *La Odisea*, nunca nombrada en el texto del escritor irlandés.

Observemos el funcionamiento de otros elementos más afinados que tienen que ver con la voz narrativa tal como la entendía G. Genette (1972:225-267) al distinguir "...un tejido de estrechas relaciones entre el acto narrativo, sus protagonistas, sus determinaciones espacio-temporales, sus relaciones con otras situaciones narrativas implicadas en el mismo relato" (p. 227); buscamos establecer de este modo las correspondencias entre el narrador- y eventualmente *su* o *sus* *narratarios*- y la historia que él cuenta y para ello nos preguntamos cuál es el "caso narrativo". Hay un momento que queda claramente establecido en la irónica introducción, punto crucial para la atribución de valor a lo que será narrado. Allí se nos informa que a diferencia de Carino -que habla por boca de otros- o Diónico -tardío concurrente al banquete y mal testigo desde que él mismo protagoniza una escena-, Lycino ha estado presente y ha sido un observador atento todo el tiempo. Y Lycino no es un espectador cualquiera; Carino, por boca de Filón, lo recomienda [B2]: *tú lo conocías perfectamente todo, y hasta sabías de memoria los discursos* (τοὺς λόγους αὐτοὺς ἀπομνημονεῦσαι), *como persona que no acostumbra a oírlos al descuido, sino con afición grandísima* (ἐν σπουδῇ ἀκροώμενον). En su relato posterior, Lycino describe la asignación disputada- de lugares en el simposio en función de la importancia objetiva que se atribuye a los maestros de las distintas escuelas de pensamiento, en algunos casos alterada por los reclamos narcisistas de los mismos; cada caso tiene, de un modo u otro, su justificación, excepto el del propio Lycino, cuyos méritos o escuela no se comentan, pero que termina ubicado en un lugar estratégico, panorámico, que le permite registrar todo lo que sucede[B9]:

Euclito se colocó el primero enfrente de las mujeres, y Aristéneto a su lado. Hubo luego la duda de si habría de colocarse antes el estoico Zenótemis, en atención a su edad, o el epicúreo, Hermón, como sacerdote de los Dióscuros y de las mejores familias. Pero Zenótemis resolvió la dificultad: "Aristéneto -dijo- si me pones detrás de Hermón, detrás de ese epicúreo (Ἐπικουρείου), para no llamarlo otra cosa peor, me retiro y dejo vuestro banquete". Llamaba al mismo tiempo a su esclavo, y parecía que iba a retirarse. "Siéntate antes, dijo entonces Hermón; pero aun prescindiendo de otras consideraciones, debieras ceder el primer puesto a un sacerdote, por mucho que detestes a Epicuro".- Me haces reír... ¡un sacerdote epicúreo!

*(ἐγέλασα, ἦ δ' ὅς ὁ Ζενόθεμις, Ἐπικουρείον ἱερέα)-
contestó Zenótemis, y ocupó un puesto, Hermón se colocó a
continuación, y luego el peripatético Cleodemo, luegoIÓN,
luego el novio, luego yo, a mi lado Difilo, junto a este Zenón,
y en fin el retórico Dionisiodoro y el gramático Histieo.*

Si bien esta localización del ojo crítico es posterior y ya parte del corpus de lo narrado, en la introducción había quedado taxativamente enunciada su situación como creíble narrador de la historia medular _el texto en sí-, que queda encerrada dentro de la historia completa, transmitida por Luciano en cuanto autor omnisciente. Narratológicamente, el detalle es central para la eficacia de esta lectura.

Cabría preguntarse si Lycino puede ser considerado pura y simplemente como observador, o le cabría mejor la condición de observador satírico que Luciano emplea en otras obras; si se intenta reconstruir un contexto posible de "representación" inmediata de su banquete -durante la lectura pública del texto en una escuela retórica durante el siglo II-, ciertos efectos cómicos que persisten hasta la lectura actual pueden suponerse muy potenciados. Su persistente silencio, su extrema prudencia, su retirada hasta ponerse de espaldas contra una pared para evitar ser atacado -así fuera por Alcídama, que al final golpea a todo el mundo hasta romper su bastón-, su voluntad de no intervenir porque aquello de que "los comidos salen lesionados", son todas formas de respuestas hilarantes a su propia narración [B45]:

*Yo, en pie junto a la pared, lo contemplo todo sin mezclarme en nada
(ἐώρων ἕκαστα οὐκ ἀναμιγνύς), aleccionado con el ejemplo de
Histieo y conocedor del peligro de las intervenciones
(ἐαυτὸν ὑπὸ τοῦ Ἰστιάου διδαχθεὶς, ὡς ἐστὶν ἐπιφαλὲς διαλύ
ειν τὰ τοιαῦτα). Imagínate el combate de los Lapitas y de los
Centauros: mesas derribadas, sangre vertida y copas por el aire.*

Una observación sobre el tiempo narrativo: es obviamente posterior a los hechos, a los sucesos del banquete, pero el hiato temporal es breve ya que el diálogo Lycino-Filón se produce al día siguiente (en realidad, apenas horas después). Esto acrecienta la percepción de un presente narrativo de fácil, inmediata reconstrucción, reforzada por las interpolaciones de Filón, entendiéndose por interpolaciones aquellas que van más allá del diálogo introductorio inicial. Son apenas dos y consisten en un comentario de naturaleza intemporal sobre la inteligencia del padre del novio, Aristéneto, que escogió "la flor de cada escuela" (algo que, con el correr de los sucesos, se manifiesta como una ironía adicional del texto) [B10]:

*¡Oh Lycino, ese banquete con tantos sabios es una verdadera Academia! Aplaudo a
Aristéneto, que en la más apetecible de las fiestas ha preferido sabios a gente vulgar
(τοὺς σοφωτάτους ἐστὶν πρὸ τῶν ἄλλων ἤξιωσεν), sentando a su mesa la flor de
cada secta (ἐξ ἑκάστης αἰρέσεως ἀπανθισάμενος).*

Y en una simple aceptación de un pedido de Lycino [B38]- *acuérdate de esta distribución, Filón, que es de importancia para mi relato* -al que su interlocutor responde con un *me acordaré, pues (Μεμνήσομαι δῆ)*, con lo que la dimensión temporal es proyectada hacia el futuro narrativo. Este procedimiento puede ser visto como una forma de prolepsis, de anticipación de un hecho que será narrado posteriormente; afirmarlo sería, en este caso, entrar en un riesgoso terreno de evaluación de intenciones ya que la simultaneidad temporal de la enunciación y del enunciado es más una presunción que una construcción textual.¹¹

Más determinante que cualquier eventual anticipación es el procedimiento inverso, de retrospectiva o evocación posterior de hechos anteriores hasta el punto presente en que se encuentra la historia. Para

el funcionamiento narrativo, es fundamental el uso que se hace -especialmente de *B1* a *B5*, es decir, en lo que hemos llamado la introducción- de esta técnica que G. Genette (1972:243-251) caracterizaba como *metalepsis narrativa*:¹² se pasa de un plano narrativo a otro en un procedimiento sutil que va por debajo del recurso más burdo de la comedia de enredos: Filón pide que narre los hechos; Lycino afirma que, aun siendo el único que los conoce, no los relatará por ser poco edificantes; Filón lo amenaza con aceptar esa posición al tiempo que le enrostra el estar deseoso de narrarlos, y finalmente Lycino acepta narrarlos, a condición de que no sean divulgados. No se trata sólo de un juego encantador: estamos ante una sofisticada técnica destinada a poner al lector en situación de complicidad que descansa, al menos en parte, en la habilidad de situarnos a todos en el presente narrativo de la enunciación. Este doble juego de la temporalidad de la historia y de la narración es un punto de referencia en función del cual se organizará la representación de la temporalidad del diálogo entero.

En cuanto a los planos narrativos, se crea un cierto desconcierto por los artilugios con los que Luciano finge o pretende que para él -y tal como era la norma en la antigüedad griega- la *mimesis* es más importante que la *diégesis*, es decir, que los sucesos del relato son lo trascendente y los aspectos de la técnica narrativa lo aleatorio; el pedido a Filón referido arriba es parte de esa simulación. Esta manifiesta pretensión de objetividad narrativa, que supone aceptar que Lycino es sólo un aparato de registro -apenas una cámara y un grabador- destinado a consagrar la superioridad de los crudos hechos, permite a Luciano guardarse para sí la verdadera máquina, compuesta por engranajes de técnica narrativa; al ocultarse el autor -fingir su muerte antes de que tantos teóricos de la literatura la decretaran modernamente- logra un mejor efecto, poniéndose de paso a resguardo de posibles cargos de artificiosidad.

Los trucos de una narración

Aun ya advertidos de que se trata de un disfraz, consideremos de momento a Lycino como un narrador puro, que sólo en términos de su ubicación hace referencia a sí mismo durante lo narrado. No se trata ya de que no funcione nunca como héroe narrativo -que no lo hay- sino que ni siquiera se cuenta entre los personajes menos activos de la historia. Si imaginamos ahora la presencia de una segunda cámara -preferentemente oculta-, podríamos registrar que su pasividad no es tal: Lycino cuenta todo lo que ve y oye, y hasta organiza el relato que va haciendo (incluso apelando a la ayuda-memoria que le presta Filón en el pasaje mencionado [B38]). Más aún: establece claramente su propio rol y el de los narrarios, en los que busca una recepción estética de lo narrado (aun cuando se haya encontrado a lo largo del tiempo con recepciones moralizantes o ideológicas).

Esto puede constatarse al poner en contacto ciertos aspectos de la narración; para empezar, el orden mismo de los episodios más significativos que la articulan: 1) diálogo marco entre Filón y Lycino; 2) paradoja del comienzo del relato luego de que Lycino recordara el clásico "*odio beber con quien recuerda* (Μισῶ γάρ, φησὶ καὶ ὁ ποιητικὸς λόγος, μνάμονα συμπόταν)",¹³ en apariencia invalidante de narraciones con fuerte impronta báquica; 3) anécdota desencadenante de las impudencias futuras: carta del ofendido Hetémocles, un estoico que no ha sido convidado pero pide que le envíen viandas;¹⁴ 4) pelea generalizada y brutal, donde se evidencia que los únicos capaces de mantener una actitud civilizada son los partícipes innombrados, gente del vulgo; 5) discurso del académico Ion, que en su sana intención de restituir el ambiente de convivio no tiene mejor idea que expresar sus ideas favorables a la pederastia (¡en un banquete de bodas!).

Estos elementos -y algunos otros valorados también como trascendentes- son articulados por G. Anderson (1976:147) en un esquema ordenador más complejo: 1) Introducción, basada en retórica platónica, que divide en dos partes: escena marco preliminar [B1-4] y descripción de la escena a cargo de Lycino [B5-10]; 2) Primer Episodio [B11-19]: escaramuza de pelea entre los filósofos; 3) Primer Interludio: llegada tardía del médico Diónico y su anécdota [B20], más la llegada y lectura de la carta del estoico Hetémocles [B21-27]; 4) Segundo Episodio A [B28-33]: peleas más violentas entre los filósofos; 5) Interpolación [B34-35]: reflexiones de Luciano por boca de Lycino, pero propiamente provenientes del autor; 6) Segundo Episodio B [B36-37]: peleas aún más violentas, con golpes, entre

los filósofos; 7) Segundo Interludio: discurso de Ion [B39], lectura del epitalamio de Histieo [B40-41]; 8) Tercer Episodio [B42-45]: peleas desatadas, sangrientas, entre los filósofos; 9) Desenmascaramiento y humillación múltiple [B46-47], y 10) Escena de cierre [B48].

En función de ese esquema, G. Anderson sostiene convincentemente que a nivel de la estructura narrativa hay imitación del clásico modelo del diálogo platónico; rechaza, pues, la idea de consignarlo a la categoría de "simposio cínico" por tentadora que resulte pues, hasta donde se sabe, este subgénero era muy libre, muy sin reglas. Sin embargo, los paralelismos y demás modos de la narrativa señalados arriba y a continuación le devuelven una complejidad que tal vez admita la siguiente síntesis: formas platónicas y tono menipeo. Menipeo y no cínico, porque Alcídamente, el filósofo intruso que representa esa escuela en esta obra luciánica, es un personaje especialmente repugnante. Como en otros trabajos Luciano puede expresar simpatía por los filósofos de la calle, tal vez lo más productivo sea evitar generalizaciones y aceptar que hay una retórica propia del *banquete* y, por detrás de ella, la sospecha de que Luciano compartiera el criterio de Borges (1969:10): "descreo de las estéticas. En general no pasan de ser abstracciones inútiles; varían para cada escritor y aun para cada texto y no pueden ser otra cosa que estímulos o instrumentos ocasionales".

La idea de una estructuración clásica se vería refrendada también en el aspecto de la frecuencia narrativa, donde se producen repeticiones de unidades de construcción literaria y de sentido: G. Anderson caracteriza tres episodios y dos interludios, con estructuras internas similares. Esta articulación compleja se ejecuta, sin embargo, bajo la apariencia de un rápido ritmo cinematográfico como si se registrara con una sola cámara y las imágenes no fuesen sometidas a una edición o montaje posterior. En cuanto al modo narrativo, cabe destacar que en todo momento Lycino se distancia críticamente de los hechos violentos y descarados de los personajes principales, aunque come y bebe como cualquiera; tal vez calladamente está indicando que, como atiende al sentido común, un banquete se trata en primer lugar de eso.¹⁵

Núcleos de sentido

La idealización que se hace en el banquete platónico de los hombres de pensamiento _hasta cierto punto una necesidad y una tautología en un pensador idealista- sale hecha trizas del banquete luciánico: la inoportunidad del discurso del académico Ion bastaría, pero en realidad todos los discursos proferidos con mayor o menor solemnidad, en cuanto interludios de la acción, lo único que hacen es aumentar la conflictividad de la situación, lo indigesto de la comida. En términos culinarios, lo que nos propone Luciano es considerar a todos los hombres -filósofos, poetas y rétores incluidos- por sus obras, antes que por la fama de sus personas. En este sentido, parece sustentarse la posición de P. Gómez- M. Jufresa (2006:1) cuando consideran que el antibanquete luciánico apunta a despojarlos de toda dignidad superior.¹⁶ Esta argumentación puede ser fundada en el mismo texto, en lo que G. Anderson consideraba una interpolación de autor [B34-35], cuando Luciano traza el contraste entre la conducta de los sabios y la del vulgo; finalmente, serían las personas del común las que aportarían la sabiduría vital, pues comen y beben en paz mientras los convidados de honor ni siquiera pueden compartir un pollo (luchan a muerte por quedarse con el más grande) [B43]. De allí parece estar a un paso una interpretación de la obra como intencionadamente antiintelectual, perspectiva a la que es fácil propender en defensa del sentido común. Cabrá decir que, en todo caso, este juicio no está en el texto de la obra, que más bien apunta a mostrar los endebles resultados de una relación con el saber y el conocer basada exclusivamente en libros [B34]:

Mientras esto pasaba, yo agitaba en mi interior (ἐννοοῦν), amigo Filón, mil pensamientos, sobre todo la máxima vulgar de lo poco que sirve el saber si no sabe uno arreglar su conducta hacia el fin mejor (εἰ μή τις καὶ τὸν βίον ῥυθμίζει, πρὸς τὸ βέλτιον)... Luego me asaltó (εἰσήει) la idea de que pudiera ser cierta la opinión del vulgo (τὸ ὑπὸ τῶν πολλῶν λεγόμενον) de que la

educación aparta del correcto pensar a quienes se ciñen sólo a los libros y a las reflexiones en ellos contenidas.

Obsérvese cuáles son los verbos empleados para ilustrar la forma en que LycinoLuciano acoge en su fuero íntimo esas ideas: ἐννοοῦν y εἰσήει. Y también la calificación, tal vez despectiva, encerrada en el sintagma: τὸ ὑπὸ τῶν πολλῶν λεγόμενον *-la opinión del vulgo-*, aplicada a la inutilidad de la exclusiva instrucción libresca. Si esto es puesto en relación con el hecho -cándidamente saludado por Filón- de que los convidados pertenecían a diferentes escuelas, más bien lo que parece condenada es la manía de la formación sectaria, generadora de odios que estallan por cualquier motivo -y si es algo tan material como la comida, peor-, que impide reconocer fragmentos de verdad en las posiciones de los otros: estamos ante un diálogo paradójico que demuestra la imposibilidad, bajo ciertas condiciones, de cualquier diálogo.

En este sentido, es importante que el trastrueque de valores culturales se dé en un contexto tan culturalmente instituido como el del simposio; el elemento desencadenante es la actitud hipócrita de predicar una cosa y hacer otra, lo que cabe a todos los personajes pero en distinta medida: los estoicos, proclamadores de la renuncia a los placeres, son quienes manifiestan el más descarado exceso, y ya antes de ello han puesto al convite en tensión con las miradas despectivas que dirigen al epicúreo Hermón cuando éste hace su entrada. Hermón es, también, el único que tiene un gesto de grandeza cuando cede el lugar de privilegio al *estoico Zenótemis, que se lo agradece con una ironía: Me haces reír... ¡un sacerdote epicúreo!* [B9]. Ya después los agravios tienden a emparejarse, pero en medio de las violentas trifulcas la obra no termina de derivar hacia una menipea pura; como nos aconseja J. Bompaire (1958:314), hay que cuidarse de los dogmatismos al juzgar las situaciones que se suceden, pues persisten elementos de erudición en los parlamentos -siempre referidos por Lycino- a la par de escenificaciones directamente dirigidas a provocar la risa. Apuntemos que esos "parlamentos referidos" nos sirven para diferenciar la enunciación enunciada -o propia de Lycino- de la enunciación citada, que supuestamente pertenece a los otros personajes; es en este segundo plano narratológico que Luciano se permite más ampliamente el recurso de la enunciación irónica. Este elemento no es propio del simposio socrático -allí cada quien habla con su propia voz-, por lo que no ha de extrañar si Luciano no logra -ni probablemente busca- que los elementos clásicos se mantengan en equilibrio, tal como sucede en la obra de Platón.

Parece oportuno recordar aquí en qué consistía la clave del humor platónico; R. B. Branham (1989:69) lo define así: "en general, Platón ve el humor como el producto de una autoimagen inflada, como la expresión de un subyacente error en la forma del autoconocimiento, una contradicción entre percepción y realidad cuando el objeto percibido es uno mismo". Esa situación es la que da pie, habitualmente, a la ironía socrática, basada en un mejor reconocimiento del "sí mismo"; en ese sentido, se le puede atribuir a sus diálogos una intención satírica. Parece evidente que los filósofos convidados al banquete luciánico cumplen con la condición del humorismo platónico, así como también que no hay un Sócrates que los ponga a la descubierta sino que entrecruzan sus falsas representaciones propias, empleándolas contra interlocutores con quienes disputan -puestos en situación pero tal vez también de modo más permanente- más por los manjares que por las ideas. Podría acotarse que los personajes luciánicos apenas si reúnen la condición de tales: son más bien portaestandartes, arquetipos de las posiciones ideológicas de escuelas que se justifican -en gran medida al menos- por su oposición a las otras. Su razón de ser en *El Banquete o los Lapitas* es la de permitir una sucesión de chistes y situaciones cómicas que lo son porque sus acciones resultan, en cada caso, contrarias a lo esperable.

¡A comer!

Branham (1989:118) sostiene que, especialmente en su grotesco final, *El Banquete* tiene una característica que hoy llamaríamos "rabelaisiana", excepcional en la literatura griega. Es un grotesco homérico, con sangre que corre, bordeando lo trágico. A partir de esa constatación podría considerarse si Luciano no induce un salto en el espíritu de sus personajes, que parecen más propios de los tiempos

heroicos y, en ese sentido, anteriores a todo refinamiento propio del período clásico griego. Son hombres de batalla, pero como han atravesado la degradación conceptual del helenismo y viven bajo la amenaza de la barbarie de la romanización imperial, los motivos de sus luchas se han banalizado, no porque peleen por la necesaria comida -que ese siempre ha sido el primero y mejor motivo de pelea para los hombres- sino por engullir más allá de cualquier límite. Branham (1989:121) también nos recuerda que, a diferencia del momento histórico-social de la producción platónica, cuando las escuelas filosóficas recién comenzaban a formalizarse, en el siglo II estaban ya padeciendo un alto grado de burocratización, esterilizadas por el parasitismo del poder imperial. En ese aspecto, el problema no es que el simposio haya dejado de ser una buena ocasión de convivio intelectual sino que las ideas filosóficas se habían ido secando al ritmo de los tiempos. Parece una hipótesis complementaria, pero plausible, considerable.

De ser así, lo que hace Luciano en su obra de crítica cultural -incluyendo en esta categoría la crítica de costumbres- es adoptar el modelo literario de Platón, pero ateniéndose a la realidad de los banquetes más allá de toda literatura. Y en estos el vino no se aligera con agua ni hay momentos para beber y comer y momentos para filosofar: todo se mezcla y la tendencia a degenerar en orgía está siempre presente. El personaje más representativo del simposio real sería Alcídamente, que no reconoce límites, y no Sócrates; las flautistas, que Platón olvida, están presentes y al vino no hace falta aguardarlo porque, en la verdadera tradición griega, tal como lo sostiene Luciana Romeri (2002:211), tenía más bien un efecto calmante (y esa interpretación está también en Plutarco).¹⁷ En este sentido es elocuente el hecho de que en la revulsiva carta de Hetémocles -escrita en sobriedad, que se manifiesta no deseada- las parrafadas filosóficas sólo provoquen risa al ser interpuestas para ocultar su verdadero y declarado deseo final: ya que no lo invitaron, que le hagan llegar algunas viandas (a pesar de que afirma que ha ordenado a su criado rechazarlas [B26]):

“He dado instrucciones a este criado -en el caso de que le des una porción de cerdo, siervo o pastel de sésamo, para que me lo traiga y sirva de excusa a cambio del banquete- de no aceptarla, no parezca que lo he enviado con esta finalidad”.

En esa misma dirección puede comprenderse la paradójica mención al antiguo dicho -presente también en Plutarco- según el cual "odio beber con quien recuerda", seguida de una crónica supuestamente objetiva de los sucesos del banquete. La duda se acrecienta cuando Luciano hace que Lycino apenas refiera sucintamente los momentos elevados del simposio: en un párrafo [B17] pasa a la ligera por los pasajes antitéticos pronunciados por Dionisodoro, por la mezcla de poemas de Histieo y por la elevada lectura a la que se entrega Zenótemis. No le importan, como tampoco le importa el discurso de Ion, reducido hasta lo burdo, porque su insoportable inoportunidad demuestra también que su interés real está en otra parte, que está usando una máscara. En la lectura de L. Romeri (2002:196), el segmento en el que Lycino afirma que no describirá las salsas y otros entremeses "debe ser leído como una referencia paródica al 'silencio alimentario' de Platón. A continuación y por sobre todas las cosas, se puede decir que en *El Banquete* de Luciano todo y todos hablan comestiblemente, en el sentido de que todo y todos giran en torno a los comestibles". Hablar de eso, de la comida, era hablar indecentemente, salirse del buen tono, hacer una alusión a la vil fisiología en un ambiente supuestamente consagrado por entero al espíritu.

Una consideración final liga estos núcleos de sentido con la articulación narratológica. L. Romeri (2002:199) se pregunta qué es lo que íntimamente desea Filón al pedir que Lycino -siendo quien es y como es- le narre los acontecimientos completos de un banquete del que sólo tiene relatos parciales. En principio, pareciera que sólo quiere asistir a la narración de Lycino, pero al terminar la lectura queda de manifiesto que lo que busca es, anacrónicamente, participar del mismo. ¿Cómo sucede este trastrueque nunca expresado? Nuestra hipótesis es que se da en el mecanismo de la enunciación, en la que Filón es constantemente apelado y él mismo interpone comentarios que ayudan al fluir del relato, por escasos y

escuetos que sean. Además está decir que esta participación nos incluye a nosotros, tardíos lectores, que nos estamos ganando un lugar en el más retirado, modesto, de los lechos preparados por el buen burgués Aristéneto. Esta sensación de estar convidados a un banquete real proviene de que, en *El Banquete o Los Lapitas*, el discurso narrativo es el todo y no solamente lo narrado, por aquello de que la enunciación termina por ser un elemento subordinado en toda obra de intención y calidad literaria. Luciano, al otorgar supremacía a la *diégesis* sobre la *mímesis*, se manifiesta como el autor moderno que en realidad es, nuestro contemporáneo en tantos sentidos. Sólo cabe esperar que los pollos sean parejamente gordos, cosa de no entrar en escándalos también nosotros, y que no venga algún "filósofo" a bautizarnos el buen vino en nombre de la levedad del espíritu.

NOTAS

1 La edición de base para la lectura que presentamos es la de M. D. Macleod ed. (1972), *Luciani Opera*, T. I, Oxford University Press, Oxford.

2 Cuando los Centauros fueron invitados al casamiento de Pirítoo con Hipodamía no estaban acostumbrados a beber vino; al sentir su aroma corrieron a llenar sus cuencos sacándolo directamente de los odres sin mezclarlo con agua. Se emborracharon de tal modo que atacaron a la novia; a fin de salvarla se desencadenó una lucha que determinó la larga enemistad entre los Centauros y los Lapitas. Ver Apolodoro, *Epítome* 1.21; Píndaro, *Frag.* 166 y ss., citado por Ateneo XI 476b; Ovidio, *Metamorfosis* XII 210 y ss.

3 G. Genette (1989: 101) puntualiza: "...el pastiche en general, no imita un texto por la sencilla razón de que - dicho de forma voluntariamente provocadora- es imposible imitar un texto o, lo que viene a ser lo mismo, que sólo se puede imitar un estilo, es decir, un género. Pues imitar, en literatura como en otras partes, supone siempre...la constitución previa de un modelo de competencia del que cada acto de imitación será una performance singular, siendo, aquí como en otras partes, lo propio de la competencia el poder engendrar un número ilimitado de performances correctas..."

4 Si bien no se consideró la producción luciánica como una fuente de doctrina alternativa, se lo leyó como un "filósofo moral" al punto de observar que el mismo Tomás Moro lo apreció de ese modo, sin percibir su tono satírico y la técnica paródica. Por otra parte, la caracterización que nos dejó E. Rohde (1914: 204-205) de Luciano no era la más prolífica para los estudios propiamente literarios, pero coincidía con los neoclasicismos e ideologicismos imperantes en los estudios sociales aplicados; sólo después de la Primera Guerra Mundial se produjeron aperturas hacia perspectivas más creativas. Coincidimos con la perspectiva de C. P. Jones (1986) en la necesidad de examinar primero la cultura y la sociedad para comprender la obra de Luciano; para él la cultura no era algo apartado del mundo, indiferente al presente, era lo que conformaba su idea de sociedad junto a quienes compartían sus sentimientos y su gusto, una sociedad concreta, real. Es notable ver cómo autores que han consagrado el grueso de sus esfuerzos y su obra a Luciano, como G. Anderson (1976a; 1976b), no pueden llegar a valorar al escritor, que desde los viejos papiros les hace un guiño amistoso; otros, como B. A. Van Groningen (1965: 41-56), no pueden evitar un cierto desprecio. La síntesis de esta crítica podría formularse así: Luciano era un hábil artesano, pero carecía de un `mensaje' relevante a transmitir. Proponemos dar vuelta el problema y sostener que la falla no es del emisor sino de los receptores. B. P. Reardon (1971: 160) propone denominar "cuestión luciánica" a la polémica sobre su obra iniciada hace más de un siglo con los trabajos de Bernays (1879) y de Croiset (1882), y continuada en las últimas décadas con los de Jones (1986), Branham (1989), Brandão (2001). Es, precisamente, J. L. Brandão (2001: 14) quien esclarece la polémica al advertir, tanto en la *Suda*, como en Focio o los anónimos escoliastas, las huellas de una espontánea admiración acompañada siempre de indignación ante la lectura de la obra luciánica, como si no pudieran expresar una sin su necesaria contraparte.

5 El entrecomillado de la palabra "genéticas" quiere advertir al lector acerca de que en este apartado se discute la filiación platónica de *El Banquete* de Luciano, pero también se juega con el hecho de que las categorías narratológicas que se emplean en el análisis provienen de la obra de Gérard Genette, principalmente *Figures III* (1972), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989) y *Nuevo discurso del relato* (1998).

6 Filóstrato es quien escribe larga y detalladamente en la mitad del siglo III sobre la Segunda Sofística empleando por primera vez esta expresión en su *Biografías de los sofistas*. Para A. Lesky (1976:865) la denominación de

Segunda Sofística es oscura pues la separa demasiado de la antigua sofística cuando en realidad no se trata de un movimiento nuevo sino de "un proceso que, desde Gorgias, y a través de Isócrates, el Perípato y el helenismo, conduce, con alternativas de acción y reacción, a la época imperial". J. Bompaire (1958:100-2) la define como un movimiento transgresor que viola las fronteras que separan los géneros y estilos literarios e ignora las costumbres con el solo afán de innovar por placer. Por su parte B. P. Reardon (1971:95) nos previene al observar que la Segunda Sofística no es en sí misma erudita. Si bien los rétores y sus audiencias son gente culta, la *mimesis retórica* que ellos dominan no es más que una cierta 'cultura literaria' propia de la época.

7 De Lacy (1974: 10) «Plato and Intellectual Life in the Second Sophistic». Citado en Branham, R. B. (1989:244, nota 42).

8 Ver Householder, F.W., (1941: 41). Podría afirmarse que Platón es el autor más importante para Luciano después de Homero, tanto al efecto de apoyarse en él como en el de parodiarlo (que, en este caso, era la forma de demostrarle su afecto, nunca equivalente en Luciano a respeto reverencial).

9 Recordemos los planteos programáticos expuestos en *Al que dijo: "Eres un Prometeo en tus discursos": Temo que mi obra sea un camello entre los egipcios, del que solo admiran aún la brida y la albarda púrpura, porque ni tan siquiera la combinación de los dos géneros más hermosos, el diálogo y la comedia, ni siquiera eso es suficiente para su belleza exterior si la mezcla carece de armonía y proporción. Pues, es posible que la composición a partir de dos elementos hermosos resulte monstruosa como aquel ejemplo corriente, el hipocentauro. No dirías que un ser así es digno de amor sino un ser monstruoso, al menos si hemos de creer a los pintores a los pintores que nos representan sus excesos y crueldades... ¿acaso no puede resultar hermoso algo formado a partir de dos cosas excelentes, como por ejemplo, la dulcísima bebida que resulta de mezclar el vino y la miel? Yo, desde luego, afirmo que sí; sin embargo, no puedo sostener respecto a mis dos elementos que esto sea así, pues temo que la mezcla ha destruido la belleza de cada uno. [5] ...Nosotros, no obstante, nos hemos atrevido a aproximar las dos cosas que son de esa índole con las de otro tipo y a ponerlas en armonía aunque no se adaptan fácilmente y se resisten a convivir cómodamente. [6]*

10 Incluso de dramas perdidos tales como el *Meleagro* de Eurípide (Fr. 515 Nauck) o el de Sófocles (Fr. 369 Nauck).

11 Ver G. Genette (1972: 171-182).

12 G. Genette (1972:243) la define: "Le pasaje d'un niveau narratif à autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d' un discours, la connaissance d'une autre situation".

13 Verso de autor desconocido, también citado por Plutarco en el Proemio a *Cuestiones Convivales*.

14 Para M. D. Gallardo (1972:244) "la presencia del estoico" pone a la obra en la senda de los simposios menipeos o de *El Banquete de los Siete Sabios* de Plutarco.

15 Curiosamente y a propósito de los banquetes, distintos estudiosos de los países centrales se preocupan por recordar que "la comida era tema de gran preocupación en la Antigüedad"; lo hacen con el criterio de suministrar una información arqueológica adicional, que ayude a comprender circunstancias vitales tan diversas de las de "nuestro tiempo".

16 Ver Gómez-Montserrat Jufresa (2006), "Llucià a taula: aliments i simposi". Ponencia presentada en el Colloqui Internacional: "Llucià de Samòsata, escriptor grec i ciutadà romà". Universitat de Barcelona.

17 En la dedicatoria del libro III de *Conversaciones de sobremesa*, Plutarco señala el poder que tiene el vino de devolver al alma su debilidad (τὰ φαυλὰ τῆς ψυχῆς).

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, G. (1976a) *Lucian. Theme and Variation in the Second Sophistic. Mnemosyne*, Suppl. XLI; en especial cap. IX "Arrangement of Themes I: Some Recurrent Patterns". Leiden.
- ANDERSON, G. (1976b) *Studies in Lucian's Comic Fiction. Mnemosyne*, Suppl. XLIII. Leiden.
- BOMPAIRE, J. (1958) *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris.
- GÓMEZ-MONTSERRAT, J. (2006) "Lucià a taula: aliments i simposi", Ponencia presentada en el Colloqui Internacional: "Lucià de Samòsata, escriptor grec i ciutadà romà", Universitat de Barcelona.
- BORGES, J. L. (1969) "Prólogo" a *Elogio de la sombra*, Buenos Aires.
- BRANHAM, R. B. (1989) *Unruly Eloquence: Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge.
- CROISET, M. (1882) *Essai sur la vie et les oeuvres de Lucien*, Paris.
- FILOSTRATO (1979) *Biografías de los sofistas*, Madrid.
- GALLARDO, M. D. (1972) "Los simposios de Luciano, Ateneo, Metodío y Juliano", *Cuadernos de Filosofía Clásica* 4: 239-296.
- GENETTE, G. (1972) *Figures III*, Paris.
- GENETTE, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid. (1998) *Nuevo discurso del relato*, Madrid.
- GRONINGEN, B. A. V. (1965) "General literary tendencies in the second century a.D." *Mnemosyne* XVIII 4:41-56.
- HOUSEHOLDER, F.W. (1941) *Literary Quotation and Allusion in Lucian*, New York.
- JONES, P. (1982) *Culture and Society in Lucian*, Cambridge.
- LESKY, A. (1976) *Historia de la literatura griega*, Madrid.
- PHOTIUS (1960) *Bibliothèque*, Paris.
- REARDON, B. P. (1971) *Courants littéraires Grecs des II et III siècles après J.C.*, Paris.
- ROMERI, L. (2002) *Philosophes entre mots et mets. Plutarque, Lucien et Athénée autour de la table de Platon*, Grenoble.