

LA IMAGEN SONORA: MASCARA RECURRENTE EN SATYRICON

Hiram Castro Carvajal

A la profesora Dra. Luciana Sparisci, con cariño, admiración y respeto.

Tácito, en sus célebres *Anales* (XVI, 17-20) nos habla de un cónsul llamado Petronio, “*elegantiae arbiter*”, que habría alcanzado el beneplácito y confianza del Imperator Lucio Domicio Enobarbo Nerón. El historiador supone a Tigelino como el responsable de una futura enemistad que llevaría a Nerón a ordenar la muerte

del cónsul, mediante el conocido método del suicidio “forzado”. A la víctima de este crimen se le atribuye la autoría de la novela romana *Satyricon*.

Plinio el Viejo y Plutarco también nos hablan de cierto Petronio perteneciente a la turbulenta corte neroniana, mas ninguno de los predichos autores sientan la responsabilidad de la escritura del texto que nos ocupa sobre este cortesano. Por su parte, Macrobio lo señala como autor de comedias y Juan Lido, a su vez, como autor satírico.

Estas ambigüedades se vuelven más significativas y apasionantes si descubrimos que los fragmentos conservados de esta novela, según el código Traurino, formaban apenas los capítulos decimoquinto y decimosexto de la obra total. Otros códigos de la novela son el de Berna (el más antiguo), el Isidoriano, el Salamasiense, el Vossiano LQ86 y el Vossiano LF111.

Desde la edad antigua, este texto ha gozado de una gran popularidad, la cual se mantiene hasta nuestros días. Pruebas de



ello son los estudios y traducciones realizados a lo largo del siglo XX. También figura una versión filmica realizada por el célebre cineasta italiano Federico Fellini.

2. Marco teórico

Petronio nos muestra en su texto una desenfadada burla satírica con respecto a la sociedad e instituciones de su tiempo. Para llevar a cabo tal labor y protegerse de sus posibles rivales, recurre al mecanismo de la máscara.

Este recurso no se aplica, simplemente, sustituyendo nombres y figuras reales por nombres ficticios. Los personajes, dentro del aparato de la novela, funcionan como máscaras que le muestran una cara a los demás y guardan la propia para sí mismos. La máscara y su efecto encubridor no intervienen solo en el ámbito texto-lector; también funcionan en la enredada madeja que entretejen los personajes. Al decir de Bajtín: "la máscara disimula, encubre, engaña..."¹.

Encolpio, Gitón, Ascilto y demás máscaras, en sus vidas "cotidianas", son parte de un mundo donde el carnaval reina y deben dejarse llevar por el ludus de la situación. Por tal motivo, ese juego lúdico se convierte en el espacio propicio para el uso sistemático e ineludible de la máscara:

la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen indi-

vidual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos².

Ahora bien, el mismo afán encubridor con el que Petronio envuelve a sus personajes con la máscara, lo traslada a su narración mediante la "imagen".

A pesar de la diversidad de opiniones y criterios vertidos con respecto a la definición e identificación de la imagen literaria, recurrimos a la noción general de la presencia-ausencia. Varios críticos y escritores, desde Humberto Eco hasta Lezama Lima han coincidido en usar esta noción en su búsqueda por demostrar, con la mayor claridad posible, lo fugaz y escurridizo del signo en cuanto a significante reproductor de significados.

La imagen es el detalle narrado que denota una serie de reacciones, haciéndole presente al lector toda una serie de experiencias, saberes y sensaciones no presentes en el texto. Esta idea ha sido manejada recurrentemente desde antes de la teoría de la recepción. La imagen requiere de su escritura en el texto y los significados han de desprenderse de ese significante, puesto que no se hallan en el texto mismo. Lezama concibe lo escrito como una ínfima parte del texto, puesto que la

mayor parte radica en la capacidad (o, mejor dicho, "potencialidad") del lector para evocar lo que no se halla presente en lo escrito. Nótese la conveniencia de tales argumentos para enfrentarnos con un texto al que le hacen falta muchísimas páginas.

Asumidas estas concepciones básicas de "máscara" e "imagen" debemos tomar conciencia de que el acto de lectura que nos aguarda con respecto al *Satyricon* implica una trastocación de significados. Se exige, pues, una aventura intelectual plurisemántica.

Ya conocidas las condiciones impuestas, delimitemos el campo de acción. De las imágenes que pueden entresacarse de la novela, nos dedicaremos, exclusivamente, a las sonoras. Entendemos por imagen sonora aquella en la que se señala o sugiere un sonido específico, pudiendo o no vislumbrarse el causante y las circunstancias en que tal sonido fue realizado.

La imagen sonora es uno de los recursos narrativos más evidentes de Petronio. En unas ocasiones el sonido se explica o justifica por él mismo; en otras, la indicación específica del ruido se suprime. Estas imágenes suelen presentar la siguiente secuencia:

ENUNCIACION
del ruido
en el texto

ZOZOBRA
se ignora el
origen del
ruido

ESCLARECIMIENTO
se descubre
la causa
del ruido

1. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, p. 42.

2. Op. cit., p. 42.



También el autor acude a un tipo "velado" de imagen sonora, en el cual el ruido no se enuncia, mas los mismos acontecimientos del relato nos permiten reconocer dicha imagen.

3. Imágenes sonoras

3.1 Ubicación

El romano descrito por Petronio gusta de envolverse, ocultar su silueta a los demás, mostrar una apariencia disímil con su propio ser. Para completar su evasión, asume en su "representación" funciones como identificarse por los alimentos que ingiere, las joyas que lo adornan, las ropas que lo cubren, las palabras que pronuncia. Tal es este ambiente compulsivo que hasta sus emanaciones corporales (saliva, semen, orines, lágrimas, pedos, aliento y risa) no son rechazadas, sino bien vistas como parte de su cotidiano vivir.

Esta indelimitación de las "buenas" y las "malas" costumbres evidencia el período de crisis que atraviesa la Roma Imperial y más aún en la época del Nerón adulto. Tal ambigüedad de las normas sociales constituye en un espacio perfecto para la aparición de las máscaras.

Lo alto es el cielo; lo bajo es la tierra; la tierra, el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). Este es el valor topográfico de lo alto y lo bajo en su aspecto cósmico. En su faz corporal, que no está nunca separada es-



trictamente de su faz cósmica, lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero. El realismo grotesco y la parodia medieval se basan en estas significaciones absolutas. Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y, al mismo tiempo, de nacimiento: al degradar se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida en la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar a luz a un nuevo nacimiento. De allí

que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación³. La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres...⁴.

Lo anterior constituye una constante a lo largo de la obra, por lo que las mismas imágenes sonoras entran dentro de esta neutralidad de las costumbres. De la risa puede pasarse al pedo, o viceversa.

Tras una lectura exhaustiva, con el propósito de formar un corpus, hemos ubicado más de un centenar de imágenes sonoras. Debido a la forma e intereses de este trabajo, solo usamos las que consideramos más representativas. En la medida de lo posible, salvo justificadas excepciones, concentramos los ejemplos en el episodio de la cena. Consideramos que al ser la "fiesta" lo más representativo y cercano al juego lúdico de la sociedad romana, merece nuestra mayor atención y detalle en ese sentido. Resulta curioso destacar que, del total de imágenes sonoras

3. Op. cit. pp. 25-26.

4. Op. cit. p. 41.

localizadas en el texto, la gran mayoría proviene del episodio de la cena.

Para examinar las imágenes sonoras, hemos considerado pertinente ordenarlas según estas categorías: música, aplauso, golpe, risa y lamento, oralidad e imagen velada.

3.2 Música

La música en Roma se utiliza como complemento de los grandes actos y celebraciones públicas. Como práctica social de la época, se circunscribe entre la solemnidad y la extravagancia, además de ser un indicador de la categoría de la clase alta. Trimalción presume de pertenecer a la clase alta (aunque no sea así) y la música le sirve como argumento para demostrarlo. Por lo general, los músicos de Roma eran esclavos traídos desde otras comarcas, principalmente Grecia y Egipto.

Los egipcios tenían una escala musical de siete grados, una nomenclatura especializada y un procedimiento llamado "cheironomía" para que los cantantes pudieran marcar el ritmo. Tuvieron instrumentos de cuerda, percusión y viento. Por su parte, los griegos recurrían a la música tanto para actividades privadas como para el teatro y oficios sagrados. Tenían un sistema de escalas muy semejante al occidental contemporáneo, que se subdividía en tres tonalidades básicas: dórica, frigia y lidia. Diversos científicos suponen que los griegos aprendieron la técnica musical de los egipcios. Los romanos también conocieron instrumentos he-

breos, como los címbalos: "Refectum igitur est convivium et rursus Quartilla ad bibendum revocavit. Adiuvit hilaritatem comissantis cymbalistris..."⁵.

En las fiestas romanas se solía hacer alternar a los músicos con bailarines y otros tipos de cómicos. Veamos esta referencia a los esclavos egipcios:

Ac ne in hoc quidem tam molesto tacebant officio, sed obiter cantabant. Ego experiri volui, an tota familia cantaret, itaque potionem poposci. Paratissimus puer non minus me acido cantico exceptit...⁶.

Obsérvese cómo la alternancia de géneros se describe con un afán crítico, pues se la considera como "grotesca". Además, Petronio satiriza esa mezcla, casi absurda, entre ritmos e instrumentos griegos y egipcios con melodías y canciones latinas: "...sed malui illos Atellaniam facere et choraullem meum iussi Latine cantare"⁷.

Por último, resulta muy interesante comprobar que, si los flautistas griegos gozan de buena reputación, los de otras latitudes (y más si son del género femenino) se ven menospreciados y con mala fama. En el Cap. 74, cuando Trimalción monta en cólera contra Fortunata, su mujer, la amonesta así: "Quid enim? (...) ambubaia non meminit se de machina?"⁸.

3.3 El aplauso

El sonido del aplauso brota de un golpe, el cual se ejerce simultáneamente entre las dos manos. Se le utiliza, como gesto de agrado y aprobación, mas la ironía lo reviste con un aire de burla y desaprobación. Sea uno o el otro, el aplauso se restringe a momentos en los que interactúa una colectividad, y debido a su carácter público, es un gesto para ser visto por los demás.

Por los motivos recién expuestos, es coherente que la mayoría de imágenes sonoras relacionadas con el aplauso transcurran en la cena ofrecida por Trimalción, aumentando el barroquismo delirante y suntuoso del carnaval: "Plausum post hoc autotatum familia dedit..."⁹.

Además de la cena, bien puede verse el Capítulo 11, cuando Ascilto sorprende a Encolpio y a Gitón en pleno acto sexual. Los aplausos muestran una modulación satírica que complementa la risa:

Nec adhuc quidem omnia erant facia, cum Ascylltos furtim se foribus admovit discussisque fortissime claustris invenit me cum fraudate ludentem. Risu itaque plausuque cellulam implevit...¹⁰.

Esta última imagen, además, introduce el tipo de imagen que viene a continuación.

5. Satiricón, Heredia Correa, UNAM, 1997, p. 15.

6. Op. cit. p. 21.

7. Op. cit. p. 41.

8. Op. cit. p. 63.

9. Op. cit. p. 38.

10. Op. cit. p. 7.

3.4 El golpe

Petronio, como hicieron Plauto y otros escritores romanos, utiliza el golpe para demostrar una violación ejercida contra el espacio y las imágenes sonoras que aprovechan el recurso de observar, en situaciones comprometidas, a los protagonistas y demás máscaras que los rodean: Sed un primum beneficio Gitonis praeparata nos implevimus, ostium [non] satis audaci trepitu exsonuit impulsu¹¹.

El golpe tampoco permanece ajeno al devenir de la cena. De los varios ejemplos que en tal asunto podrían entresacarse, seleccionamos una de las imágenes más chispeantes de la narración: Cum maxime haec dicente eo puer (...) Trimalchionis delapsus est¹².

3.5 Risas, lamentos y otros elementos corporales

La risa es uno de los recursos propios de la sátira, no sólo como respuesta del lector ante las máscaras que contempla, sino que se configura en el arma defensiva y ofensiva de la máscara.

Observemos, pues, al delicado Gitón y su pudor inexistente: "Post hoc dictum Giton, qui ad pedes stabat, risum iam diu compressum etiam indecenter effudit"¹³.



Mas la risa no sólo se presenta como respuesta ante el carnaval que se observa. Petronio la utiliza, además, como blanco de sus dardos: "Delectata illa risit tam blandum, ut videretur mihi plenum os extra nubem luna proferre"¹⁴.

Petronio también le aplica a la lágrima la misma dualidad de la risa. En su carácter irónico nos la presenta en el Capítulo 96, cuando Eumolpo está siendo vapuleado por una multitud enardecida y tanto Encolpio como Gitón observan, desde su habitación, el espectáculo. Entonces Gitón propone salvarlo y la acción que seguido comete Encolpio, y el efecto que desencadena en Gitón, nos mueve a la piedad y a la risa:

Videbamus nos omnia per foramen valvae, quod paulo ante ansa ostioli rupta laxaverat, favebamque ego vapulanti. Giton autem non oblitus *misericae suae reserandum esse ostium succurrendumque periclitanti censebat*. Ego durante adhuc iracundia non contui manum, sed caput miserantis stricto acutoque percussi... Et ille quidem flens consedit inlecto¹⁵.

Mas Petronio no puede sustraerse a criticar el lamento y la lágrima falsos, fingidos. Piénsese aquí en el descaro de las plañideras. Esa situación nos la presenta el narrador como intolerable e insufrible para Encolpio: "Pessime mihi erat ne his precibus + per ridiculum a liquid catastropha + quareretur"¹⁶.

Mas Encolpio, como máscara que es, no es inmune a este carnaval, y él también se deja envolver por lo que está criticando y sucumbe. Tan solo una máscara que busca otras máscaras:

Haec ut dixit Trimalchio, flere coepit ubertim. Flebat et Fortunata, flebat et Habinas, tota denique familia, tanquam in funus rogata, lamentatione triclium implevit. Immo iam coeperam etiam ego plorare...¹⁷.

11. Op. cit. p. 10.

12. Op. cit. p. 41.

13. Op. cit. p. 45.

14. Op. cit. p. 128.

15. Op. cit. pp. 85-86.

16. Op. cit. p. 42.

17. Op. cit. p. 61.

Otros elementos sonoros que provienen del cuerpo, como el pedo, el eructo y el ronquido no podían faltar en el amplio mosaico descrito en el *Satyricon*. Los dos primeros aparecen en un franco duelo entre Gitón y Córdax, criado de Eumolpo:

*Nec contentus maledictis tollebat subinde altius pedem et strepitu obsceno simul atque odore viam implebat. Ridebat contumanciam Giton et singulos crepitus eius pari clamore prosequabatur...*¹⁸.

En cuanto al ronquido, éste tiene un significado especial para Eumolpo. En la narración del muchacho de Asia (Caps. 85-87), este elemento constituye la clave de encuentro entre Eumolpo y el joven hijo de su hospedero.

Cuando el padre duerme, lo cual se percibe por sus ronquidos, el poeta hace en noches sucesivas diversos votos, los cuales ha de realizar si el muchacho "duerme". Como cada uno de sus lascivos deseos va acompañado de promesas de regalos, el muchacho finge escandalosos ronquidos para que el poeta lo posea.

Incluso, el estornudo es utilizado por Petronio en una situación verdaderamente hilarante. Después de que Eumolpo es golpeado en la villa donde descansan Encolpio y Gitón, llega una patrulla al lugar, en busca de un mozo con la descripción de Gitón. Eumolpo les señala la habitación de Encolpio y la guardia, tras una

breve búsqueda, no puede dar con el muchacho. Se han ido todos, menos Eumolpo, que desea saber a dónde ha ido a parar el niño:

*Dum haec ego iam credenti persuadeo, Giton collectione spiritus plenus ter continuo ita sternutavi, ut grabatum concuteret. Ad quem motum Eumolpus conversus salvare Gitona iubet*¹⁹.

3.6 La oralidad

La práctica oral conduce, inevitablemente, a un momento ideal de sumisión. La colectividad calla, y un individuo habla. Este poder se le confiere al orador ya sea por sus cualidades, ya sea por el contexto de la situación. Petronio nos presenta oradores que no tienen grandes cualidades para serlo.

El ejemplo perfecto es Trimalción, pues Petronio se esmera por demostrar que las "cualidades" del anfitrión de la cena no son tales. Su máscara satiriza con muestras de ignorancia y una voz distorsionada: "Deinde ut lassatus concedit, invitatus balnei sono diduxit usque ad cameram os ebrium et coepit Menecratis cantica lacerare..."²⁰.

Pero esta voz ya no es el sonido desafinado de los esclavos, sino algo más abominable: la verborrea. Petronio se esfuerza en recordarnos, mediante los labios de Encolpio, que los tiempos del "orator", en su acepción de peso y gran valía, han desaparecido. Cualquiera puede "usurpar" el

lugar de otro: carnaval, en su sentido puro, literal, sin ataduras:

*Nunc et rerum tumore et sententiarum vanissimo strepitu hoc tantum proficiunt, ut cum in forum venerint, putent se in alium orbem terrarum delatos*²¹.

*Levibus enim atque inanibus sonis ludibria quaedam excitando efecistis, ut corpus orationis enervaretrur et caderet*²².

La misma actitud se mantiene en lo que respecta a la poesía. El poeta es perseguido, apedreado, se convierte en la víctima de los extremos, de los excesos. El buen Eumolpo es la evidencia patética de esa imposibilidad de someter a un público para que lo escuche. ¿A quién se satiriza? ¿Al mal poeta que lucha por ser escuchado? ¿O, tal vez, a la masa amorfa que ya no desea escuchar?

3.7 La imagen velada

En este tipo de imagen, el sonido nunca ocurre en el devenir de la acción, mas se recurre al mecanismo de evocación. Es decir, se le dan al lector las herramientas para que, sin darse el sonido, pueda percibirlo.

En este caso, la imagen alude a una costumbre romana: el esclavo recibe de su amo una bofetada cuando éste le otorga la libertad: "Ego nemini invideo, si quid deus dedit. Est tamen sub alapa et non vult sibi male"²³.

18. Op. cit. p. 113.

19. Op. cit. pp. 87-88.

20. Op. cit. p. 62.

21. Op. cit. p. 1.

22. Op. cit. p. 1.

23. Op. cit. pp. 26-27.

Páginas más adelante, Trimalción ha puesto a llorar a todos los invitados y esclavos de la casa, al ofrecer un discurso funeral (fina sátira a las oraciones funerales que el nuevo Imperator debía pronunciar en honor de su difunto antecesor). Los protagonistas aprovechan la oportunidad presente para intentar el escape:

“Cum haec placuissent, ducente per porticum Gitone ad ianum venimus, ubi canis catenarius tanto nos tumultu excepit, ut Ascyltos etiam in piscinam ceciderit”²⁴.

La imagen se completa si recordamos cuando los protagonistas entran en la casa de Trimalción y Encolpio se tambalea de susto ante el perro dibujado en la pared, precedido del célebre Cave Canem. Ascilto, quien en ese entonces se burló del pueril miedo de Encolpio, recibe su castigo al ser el asustado por el perro verdadero.

En este punto, la fineza de Petronio asombra. No habla del chapuzón, solo del caer de Ascilto en el agua, permitiendo así imaginar toda la escena: el posible grito de Ascilto, la fuga fallida, el resbalón, su vuelo por los aires y el estrepitoso y sonoro chapuzón que se produce al caer su cuerpo en la piscina.

Tales son los vastos y complejos alcances de la imagen velada en el *Satyricon*.

4. Conclusiones

Páginas atrás hemos inten-

tado que quedara descrito y ejemplificado el funcionamiento de la imagen sonora en el texto latino *Satyricon*. Como parte de tal esfuerzo, se han revisado las nociones de “máscara” y “carneval”, a la luz de la visión que de tales construcciones simbólicas obtuvo Bajtín con sus consideraciones sobre la cultura popular en la Edad Media.

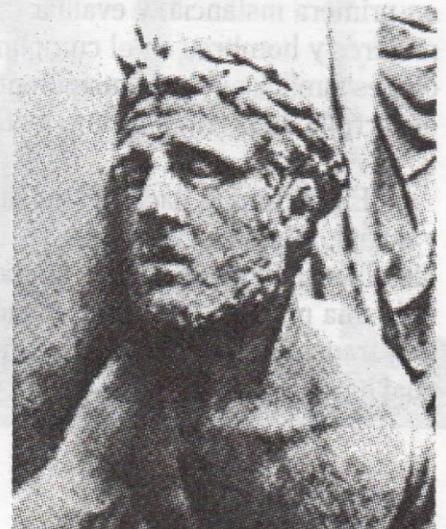
El análisis de la imagen sonora nos permite acercarnos a la risa —elemento característico de la sátira— y pone a nuestro alcance otros elementos no tan característicos, como el lamento y la lágrima. Esta barroca concurrencia demuestra que ya desde los días de la Roma Imperial, la máscara y el carnaval ya se encontraban enraizados como parte de las más antiguas costumbres y actividades colectivas.

Otras posibilidades y recursos satíricos han permanecido fuera de las páginas de este trabajo por asunto de pertinencia. No obstante, debe comprenderse que esos elementos confluyen e interrelacionan unos con otros, comportándose como los participantes de un acto carnavalesco. Es decir, no se aíslan, sino que conforman una unidad móvil que se transforma y redefine sin cesar.

Retomemos la novela, y en su lectura participemos del juego lúdico planteado por el narrador. Y si la imagen es fuga, escape, movilidad, huyamos de nuevo y gocemos, en su amplitud, de este carnaval que los antiguos consintieron en nombrar... SATYRICON.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcira R., Juan. *El Satiricón*. Estudio introductorio a la edición de Editorial Bruguera. Madrid, 1973.
- Bajtín, Mijáil. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- Beristáin, Helena. *El Carnaval, la Risa, la Parodia, la Comedia*. En *Aproximaciones* (recopilación de Esther Cohen). México: UNAM, 1995.
- Bayet, Jean. *Literatura Latina*. Barcelona: Editorial Ariel, 1973.
- Montanelli, Indro. *Historia de Roma*. Barcelona: Plaza y Janés, 1980.
- Petronio. *El Satiricón*. Traducción, estudio preliminar y notas de Julio Picasso. Madrid: Cátedra, Letras Universales, 1993.
- El Satiricón*. Introducción, traducción y notas de F. L. Cardona. Barcelona: Edicomunicación, 1994.
- El Satiricón*. Introducción, traducción y notas de Roberto Heredia Correa. México: UNAM, 1997.
- Suetonio. *Los doce césares*. México: Porrúa, 1995.
- Vandenberg, Philip. *Nerón*. Buenos Aires: Javier Vergara, editor, 1982.
- Varios. *Temas de Cou*. Madrid: Editorial Gredos, 1978.
- Varios. *Textos sobre Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas, 1970.
- Volio, María. *Cultura Musical*. San José (Costa Rica): Editorama, 1993.



24. Op. cit. p. 61.