



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE LETRAS CLÁSICAS**

La parodia en algunas obras de Luciano de Samósata

Tesina que presenta para obtener el título de licenciada en Letras Clásicas

**Mariana Toribio Alfaro**

Asesora

Elsa del Carmen Rodríguez Brondo

Ciudad Universitaria, CD.MX.

2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

*A la UNAM por darme la oportunidad de tener un desarrollo profesional, a Elsa por su guía valiosa y su paciencia de oro y a Iván Dompablo por acompañarme a través del trauma que es titularse.*

*A mis padres, gracias por todo.*

## **ÍNDICE**

<b>1</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b>
<b>13</b>	<b>CAPÍTULO 1</b> <b>El autor y su época. Vida y obra de Luciano de Samósata</b>
<b>20</b>	<b>CAPÍTULO 2</b> <b>Parodia, consideraciones teóricas</b>
<b>45</b>	<b>CAPÍTULO 3</b> <b>Las parodias de Luciano: historia, filosofía, mitos, literatura de viajes y paradoxografía</b>
<b>71</b>	<b>CONCLUSIONES</b>
<b>78</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>

## Introducción

### *Consideraciones*

Luciano de Samósata es uno de los autores clásicos más influyentes de la sátira menipea, su obra en general —diálogos, narraciones y novela— ha sido fundamental en la posterior conformación de géneros modernos, y ha despertado desde el siglo pasado un creciente interés por parte de la academia. En el caso de esta tesina nos hemos centrado en el fenómeno de la parodia, que para autores como Alberto Camerotto está presente en toda su obra.

El interés de esta tesina es observar, de la mano de teóricos como el mismo Camerotto, Hutcheon, Rose y Bajtín, entre otros, los rasgos de parodia existentes en algunos textos de Luciano de Samósata. En este sentido, mi aportación es humilde, pero al mismo tiempo reúne preocupaciones sobre la parodia que serán de utilidad para articular análisis más profundos que se podrán emprender en otros proyectos.

En los primeros estadios de esta tesina se puso de manifiesto la riqueza y complejidad al abordar la obra de Luciano de Samósata. La parodia, que es constante en sus textos, me dio la oportunidad de profundizar en el contexto de su época. Tratar de responder a preguntas muy básicas como ¿a quién o qué parodia Luciano?, me llevó a constatar tres temas que la mayoría de los estudiosos mencionan: la filosofía, la historiografía y los relatos de viaje. Aunque intento recorrer varias obras del samosatense, son algunos pasajes de *Ἀληθῆ διηγήματα* (*Historias verdaderas*) los que guían este recorrido.

## *Contenido de la tesina*

### *Contexto y consideraciones teóricas*

Antes de abordar el tema de la parodia, el presente estudio sitúa el contexto histórico y cultural en el que se desarrolló y en el que trabajó nuestro autor, casi siempre desde la misma información que dan algunas de sus obras, como el *Ὀνειρὸς ἢ ἀλεκτρυών* (*El sueño o el gallo*), o la información que da la enciclopedia bizantina *Suda*, además de una revisión muy general del contexto histórico y cultural durante la mayor parte del siglo II, que es el lapso de tiempo en el que se sabe que vivió. A partir de este contexto se plantea una breve clasificación de la obra conocida de Luciano de Samósata.

La parte nodal de esta tesina es la definición de la parodia, desde sus orígenes, partiendo por lo que se sabe del uso que le dieron los antiguos griegos, hasta las concepciones más actuales. Es importante tomar en cuenta que este trabajo está centrado en el uso que hace Luciano de tal recurso, por lo que partimos de la obra de Alberto Camerotto, *Le metamorfosi della parola: Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, quien, a grandes rasgos, define a nuestro autor como un prestidigitador de la literatura (Θαυματοποιός), que mantiene su principal motor creativo en el uso de la parodia<sup>1</sup>.

Básicamente la parodia es, al menos en su origen, una imitación que busca ser reconocida como tal y que tiene el objetivo de divertir a sus lectores, y está presente desde las primeras etapas de la historia de la literatura griega. No se puede pasar por alto la

---

<sup>1</sup> Cfr. Camerotto, A., *Le metamorfosi della parola: Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*. Pisa, Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998. p. 15.

definición actual de la parodia, por lo que se consultaron obras generales, como el *Oxford Classical Dictionary* o el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, como punto de partida para tratar de definir lo que es la parodia en la obra de Luciano.

Conectamos ese concepto con algunas consideraciones teóricas como el concepto de *intertextualidad*, que describe Julia Kristeva a partir de los trabajos de M. M. Bajtín, para luego continuar con las definiciones de Gerard Genette, quien también trae a colación el término de la *transtextualidad* (término derivado de la intertextualidad de Kristeva), ya que la parodia tiene una relación imprescindible con, prácticamente, todos los textos que existen, es decir, no hay manera de perder de vista la relación entre el *hipotexto* (a) y el *hipertexto* (b), como, por ejemplo, sucede entre la *Odisea* de Homero (*hipotexto*-texto de partida) y el *Ulises* de James Joyce (*hipertexto*-texto de llegada).

También tomamos en cuenta los estudios emprendidos por Margaret Rose, ya que es importante su concepción de la parodia como un todo, es decir, como un género en sí mismo, ya que esto es lo que sucede en obras como el *Quijote* o la misma *Historias verdaderas* (*Ἀληθῆ διηγήματα*), en donde la parodia es la temática principal de toda la obra<sup>2</sup>. Aun cuando esto no la separa de la dependencia de otros textos, es decir, de su carácter *intertextual*. Si no se toma en cuenta tanto la intención como el significado de este recurso, su sentido sería incompleto; también es importante que el lector identifique al menos los textos sobre los que el parodista realiza su obra.

Por su parte, Genette nos recuerda que la parodia tiene varios parientes cercanos, tales como el pastiche o el travestimiento, pero ésta es diferente en el aspecto que modifica

---

<sup>2</sup> Cfr. Rose, A. M., *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p 48.

marcadamente su *hipotexto*. Genette define a la parodia como una especie de *burlesque* que utiliza personajes normalmente marginados y situaciones vulgares para invertir las situaciones heroicas y a los altos personajes de la literatura seria. El estructuralista francés denomina a este proceso como *transformación semántica*<sup>3</sup>.

Pensando en el origen del término, se consultó de manera marginal a Donald Sells ya que él aporta el estudio de la pintura de vasos atenienses, en donde existen varios testimonios de la práctica del teatro en la Atenas del siglo V a.C.<sup>4</sup>. Sells incluye, por supuesto, a la parodia que se presenta de mano de la comedia, lo que nos demuestra que ésta ha tenido cierto carácter intergenérico, al mismo tiempo que podemos observar que ya estaba presente en las etapas más antiguas de la historia de la literatura griega. Si bien este fenómeno suele ser más representativo de géneros menos valorados —recordemos que por lo menos desde Aristóteles la comedia se describe como la representación de acciones de hombres peores que nosotros<sup>5</sup>, menos heroica que la tragedia—, está presente en prácticamente toda forma literaria. Precisamente, Linda Hutcheon lo comprueba cuando en *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms* habla sobre *Medea* de Eurípides y su funcionamiento como una *parodia seria*, al ser una versión de una historia de personajes míticos, con elementos fáciles de identificar, como el que Medea sea la protagonista y no Jasón, quien es el héroe<sup>6</sup>. De hecho, Jasón aparece como alguien que lo pierde todo y se achica ante la venganza de la despechada Medea. De igual forma, otro elemento que identifica a la parodia en esta obra de Eurípides es que el coro de ancianos no

---

<sup>3</sup> Cfr. Genette, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Colección Persiles serie Teoría y Crítica literaria, núm. 195. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1989, pp. 38-44.

<sup>4</sup> Cfr. Sells, D., *Parody, Politics and the Populace in Greek Old Comedy*. London: Bloomsbury Academic, 2018. Introduction, p. 2.

<sup>5</sup> Aristóteles, *Poética*, 1448<sup>a</sup>, 14.

<sup>6</sup> Cfr. Hutcheon, L., *A Theory of Parody: the teachings of Twentieth-century Art Forms*, Chicago: University of Illinois Press, 1985, pp. 6 y 7.



aparece, sino que en su lugar un grupo de mujeres apoya las acciones de la protagonista, que, además, es salvada por los dioses a pesar de sus malas acciones. Esto también demuestra que la parodia es diversa desde su origen y no se limitaba a aparecer sólo dentro de la comedia, sentando los precedentes de sus formas modernas.

Para Bajtín, nunca ha existido algún género de la palabra directa, es decir, un género serio que no tenga un doble paródico-transformista. Bajtín señala como ejemplos la *Batracomiomaquia*, que es un texto paródico de la *Ilíada*, cuya autoría, desde aquella época, se solía atribuir al mismísimo Homero<sup>7</sup>. Por supuesto, tampoco pasa inadvertido para el teórico ruso el *drama satírico*, que se representaba al final de las trilogías trágicas. Incluso los más renombrados autores de la tragedia como Esquilo y Sófocles no tuvieron empacho en involucrarse también en la creación de piezas con temática paródica-transformista, es por esto que Bajtín llama a estas composiciones “el cuarto drama”<sup>8</sup> en su *Teoría y estética de la novela*.

Uno de los temas más populares que se exploraron en la Antigüedad, según Bajtín<sup>9</sup>, fue el caso del Odiseo cómico, quien simula estar fuera de sus facultades para evitar ir a la guerra de Troya y trata de enlazar su caballo a un arado mientras lo visitan Menelao y Palámedes; o cuando al llegar a Ítaca los pretendientes lo reciben aventándole un orinal en la cabeza. Otro motivo muy utilizado en el drama satírico es la locura de Heracles, Bajtín menciona que es uno de los personajes predilectos que motivó que esta faceta del héroe pasara primero a Roma y luego a la literatura bizantina, como el origen del concepto del

---

<sup>7</sup> Cfr. Bajtín, M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989, p. 421.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 422-423.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 423

héroe bueno y fortachón<sup>10</sup>. El principal objetivo de la parodia en la antigüedad era la heroización épica, primero, y luego la trágica, pero sin la intención de denostar los géneros serios, sino que funcionaba como relectura del legado mítico, al mismo tiempo que como impulsora de la evolución de los géneros.

### *La obra de Luciano de Samósata y la parodia*

Con respecto al uso que Luciano le dio a la parodia, hay que advertir que los alcances de este trabajo se limitan a la observación de la parodia en algunos pasajes de *Ἀλεθῆ διηγήματα* [de aquí en adelante *Historias verdaderas*], de la que hablaremos en extenso al final de esta introducción, y de otras obras en las que se puede observar la relación de la parodia en temas como el mito, la historia, la filosofía y la parodoxografía, en donde este recurso tiene la función de crítica hacia disciplinas y prácticas en donde prevalece la simulación, el rumor, la mentira y el engaño.

Se enlistan a continuación estas obras con una breve sinopsis, para una mejor comprensión de su relación con la parodia:

*Χάρων (Caronte)*. Es un diálogo en el que la curiosidad de ver por qué los hombres se rehúsan a desprenderse de sus posesiones cuando mueren, motiva al barquero Caronte a pedir permiso para realizar un viaje a la tierra y es guiado por Hermes. Ambos personajes terminan parodiando a los gigantes Oto y Efialtes en el momento en que apilan el monte

---

<sup>10</sup> *Ibid.*

Osa sobre el Pelión, para tener una vista mejor de la tierra y quienes la habitan. A continuación, Luciano hace desfilar a la crema y nata de la historia y la tradición griega, como Solón, Creso u Polícrates o personajes de la *Ilíada*, como Áyax de Telamón, a quienes presenta parodiando en gran medida la poesía homérica y a Heródoto<sup>11</sup>.

*Zeὺς τραγωιδός (Zeus trágico)*, en esta ocasión el dios supremo debe dar un discurso en la asamblea de los dioses, cabe mencionar que Luciano parodia directamente las asambleas homéricas. En esta reunión hay dioses de todos los panteones, no sólo el helénico, lo cual pone nervioso a nuestro orador y ocasiona que olvide el proemio que tenía preparado. Aquí es donde aparece Hermes para prestarle ayuda a su padre sugiriendo que retome las fórmulas homéricas, aunque termina retractándose porque ya se han hecho suficientes parodias. Aquí Luciano presenta a Zeus como si fuera un actor trágico, hasta parodia un poco a Eurípides en la parte donde Hermes se muestra harto de las parodias de la poesía épica<sup>12</sup>.

*Ἀπολογία (Apología de los asalariados)* donde el autor retoma de nuevo la poesía trágica para llamar a los diferentes personajes a su defensa o acusación en el juicio al que se somete Luciano por haber aceptado un trabajo de asalariado. Podemos observar que Luciano retoma muchos elementos de la tradición griega para incorporarlos a su obra, pero eso no significa que no tenga originalidad, sino que precisamente la habilidad para manejar la parodia es la fuente de la creatividad del autor samosatense.

*Πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν (Cómo debe escribirse la historia)*, donde Luciano expresa su propia opinión sobre cómo debe ser un historiador y cómo debe escribirse una

---

<sup>11</sup> Cfr. Luciano, Caronte, 8 y Camerotto, A., *Le metamorfosi della parola: Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa, Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, pp. 21-24.

<sup>12</sup> Cfr. Luciano, *Zeus trágico*, 14 y Camerotto A., 1998, p. 25.

obra histórica, aprovechando la expedición de Lucio Vero contra los partos (161-166 d.C.), ya que nuestro autor se encontraba en Antioquía en esos años, por lo que recibió la información de cerca. Un aspecto curioso es que Luciano en esta obra coloca a Heródoto como un ejemplo de historiador, junto con Tucídides<sup>13</sup>, pero en otros trabajos lo coloca como alguien de quien debe dudarse su veracidad<sup>14</sup>.

*Περὶ τῆς Συρίας θεοῦ* (*Sobre la diosa siria*), donde Luciano retoma mucho del estilo historiográfico para hablar sobre el templo de Atargatis en Siria, que es la tierra natal del autor, por lo que se puede inferir que la intención de Luciano es acercar las historias de su tierra a sus conciudadanos de otras partes del imperio.

*Πλοῖον ἢ ἐύχαι* (*El barco o los deseos*), donde Licino (el Luciano literario), junto a unos amigos, admiran un gran barco mercante de Egipto anclado en el Pireo y narran la travesía de la nave a través del Mediterráneo, luego caminan de regreso a la ciudad mientras platican sobre sus deseos.

*Φιλοψευδῆς* (*El aficionado a las mentiras*), un diálogo donde Luciano explora las experiencias paranormales de un grupo de personajes, entre los que se incluye su alter ego Licino, quien representa el elemento escéptico del grupo, aunque después de escuchar tantas anécdotas ya empieza a dudar si no son todas experiencias verdaderas.

*Περὶ τῶν διψάδων* (*Sobre las dípsadas*), aquí Luciano describe a unas serpientes llamadas dípsadas, que supuestamente viven en el desierto de Libia y que también se cree que son muy venenosas. El autor aclara que nunca ha visto a esos animales, ni conoce a

---

<sup>13</sup> Cfr. Luciano, *Como debe escribirse la historia*, 39 y 42.

<sup>14</sup> Cfr. Luciano, *Historias verdaderas*, II, 31.

nadie que haya muerto víctima de su veneno, pero que escuchó sobre ellas por un amigo que había leído un epigrama sobre el tema<sup>15</sup>.

*Περὶ τοῦ Ἡλέκτρου ἢ τῶν κύκνων* (*Acerca del ámbar o los cisnes*). Luciano aquí relata un viaje por el Eridano en busca del ámbar, que se dice, lloraron las hermanas de Faetón cuando él cayó en el río, sin embargo, el guía le dice que pierde el tiempo, que no hay tales cosas en aquel lugar, por lo que el autor demuestra que hay prodigios de los que habla la tradición, pero que no existen en la realidad<sup>16</sup>.

*Κατάπλους ἢ τύραννος* (*La travesía*). En esta ocasión Luciano, a partir del diálogo, explora el viaje al Hades de tres personajes muy diferentes, el filósofo Cinisco, por supuesto, un cínico, el zapatero Mícilo y el tirano Megapentes, este último es el que peor la pasa en el trayecto y quien sirve de pretexto a Luciano para hablar sobre lo grande que es el apego de muchos hombres a las cosas materiales, a quienes les cuesta desprenderse de ellas aun después de la muerte.

*Ῥητόρων διδάσκαλος* (*Maestro de retórica*) Luciano analiza el estado de la disciplina y su aprendizaje, utiliza la metáfora para explicar que los discursos de los rétores también pueden ser una forma de viajar a través de un discurso.

*Ἑρμότιμος ἢ περὶ αἰρέσεων* (*Hermótimo o sobre las sectas*) cuya trama central son las escuelas filosóficas y el descubrir cuál es la mejor de todas, en esta obra se hace la comparación de las escuelas con la cata del vino, lo cual recuerda al pasaje de las mujeres-vid que aparecen en *Historias Verdaderas*.

---

<sup>15</sup> Cfr. Luciano, *Sobre las dípadas*, 6.

<sup>16</sup> Cfr. Luciano, *Sobre el ámbar o los cisnes*, 2.

*Συμπόσιον ἢ Λαπίθαι (Banquete o los lapitas)*, donde Luciano incluye a los filósofos y a los intelectuales en general en su comparación con la historia de los centauros y los lapitas. Ya sabemos que el mito termina con una refriega y el secuestro de la novia, Hipodamía, aquí el autor asocia la conducta violenta de los centauros ebrios con la de los filósofos, quienes están en la misma situación<sup>17</sup>.

*Δραπέται (Los fugitivos)*, aquí la prioridad es diferenciar a los verdaderos filósofos de los charlatanes, que Luciano representa a través de un grupo de esclavos fugitivos que se hacen pasar por sabios y los llama *hipocentauros*, elemento que inmediatamente recuerda las bestias fabulosas que aparecen, de nuevo, en *Historias verdaderas*. También la referencia a la miel amarga que sale de la nariz de los selenitas<sup>18</sup> de la obra ya citada es una correspondencia a las palabras amargas que pronuncian los filósofos farsantes de los *Fugitivos* cuando se enfurecen<sup>19</sup>.

*Ἰκαρομένιππος ἢ ὑπερνέφελος (Icaromenipo)*, la historia de Menipo viajando a la luna con un ala de águila y una de buitre. La travesía de Menipo se ve motivada también por el hartazgo de nuestro personaje hacia los filósofos y sus teorías. Ya en la luna, Menipo observa la tierra y a las personas que realizan sus actividades diarias, en donde resaltan los marineros, pero el tema de la filosofía surge de nuevo con el encuentro de un carbonizado Empédocles y cuando la misma luna le pide que le comunique a Zeus los pesares que le

---

<sup>17</sup> Cfr. Luciano, *El banquete o los lápitas*. En sí, toda la obra narra como un grupo de filósofos arruinan el banquete de bodas de la hija de un hombre llamado Aristéneto, es una parodia del mito de los lápitas y los centauros.

<sup>18</sup> Cfr. Luciano, *Historias verdaderas*, I, 24.

<sup>19</sup> Cfr. Luciano, *Los fugitivos*, 17 y 19.

causan las teorías filosóficas sobre ella, por lo que, una vez que Menipo llega al Olimpo, el padre de los dioses decide que va a fulminar a los sabios<sup>20</sup>.

### *Sobre Historias verdaderas*

Después de observar una galería de obras del samosatense, reconocemos que *Historias verdaderas* es por su extensión y alcances la que recopila de mejor manera el uso que Luciano hace de la parodia y, de hecho, abarca tres temáticas fundamentales en la visión crítica de nuestro autor, la filosofía, la historiografía y la literatura de viajes. Tradicionalmente dividida en dos partes, se suele considerar como la incursión de Luciano en el campo de la novela. El argumento comienza con la curiosidad del Luciano-narrador por saber qué es lo que hay al otro lado del océano, por lo que organiza una expedición y pronto se embarca en un viaje de gran envergadura. En el primer libro sucede el incidente con las mujeres-vid, el icónico viaje a la luna y la batalla consecuente, y el viaje dentro de una ballena. En el segundo libro sucede la llegada a la isla de los bienaventurados, donde desfilan los personajes más destacados de la tradición y hasta sucede una parodia del rapto de Helena de Troya. Cuando los viajeros son expulsados por Radamanto, pasan por la isla de los impíos, donde Luciano-narrador presenta a Heródoto que es castigado por su poco apego a la verdad. Finalmente, después de visitar el país de los sueños y de un incidente con las perniburras, lo que queda de la expedición llega a una tierra inexplorada, donde

---

<sup>20</sup> Cfr. Luciano, *Icaromenipo*. Esta referencia responde a un resumen a muy grandes rasgos de toda la obra, haciendo énfasis en los párrafos: 10, 11, 12, 13, 20 y 33.

pierden su nave y la obra termina con una (¿falsa?) “promesa” de continuar la aventura en un posible tercer libro.

Como se puede observar en las obras antes mencionadas está presente en mayor o menor medida la parodia y las temáticas que abordan son fundamentalmente la filosofía y la historiografía, en relación con la tradición griega de donde nuestro autor toma por igual temáticas, personajes o situaciones que luego coloca en el contexto de su propia época y, junto con la parodia, los convierte en el motor creativo de su obra.

Para concluir esta introducción diremos que en esta tesina se aborda la vida y obra de Luciano de Samósata y su contexto socio-histórico-cultural; consideraciones teóricas de la parodia y, por último, la observación de la parodia en algunos pasajes de la obra de nuestro autor.



## Capítulo 1

### El autor y su época. Vida y obra de Luciano de Samósata

#### *Vida*<sup>21</sup>

Son pocos los datos seguros que han llegado hasta nuestra época sobre la vida de Luciano de Samósata, tanto porque sus contemporáneos no dicen nada que pueda tener importancia, tanto para reconstruir una cronología biográfica, como tampoco se transmite nada relevante entre los autores que recogieron la vida de varios sofistas. De hecho, en el caso del sofista Filóstrato de Atenas<sup>22</sup>, no se menciona siquiera a Luciano en las *Vidas de los Sofistas*. Se puede intuir, por lo que se conoce de la obra del samosatense, que la razón de los escasos datos que se consignan se debe a que exploró algunos géneros que van más allá de los trabajos retóricos, usuales del sofista promedio<sup>23</sup>.

Otra fuente, pero ya tardía, es la enciclopedia *Suda*, la cual recoge los datos surgidos de la leyenda proveniente del cristianismo bizantino<sup>24</sup>. La verdad es que la mayoría de los datos sobre la persona de Luciano que se manejan en los estudios clásicos son los mismos que proporciona el autor a lo largo de su obra<sup>25</sup>, principalmente en *Περὶ τοῦ ἐνυπνίας* (*El sueño*).

---

<sup>21</sup> Para una referencia más extensa y completa sobre la vida de Luciano se puede consultar la introducción a su obra en la versión de Gredos, escrita por José Alsina Clota.

<sup>22</sup> Lucio Flavio Filóstrato (c.160/170-c.249) sofista que perteneció al círculo de la emperatriz Julia Domna.

<sup>23</sup> Se sabe que los sofistas eran, básicamente, maestros de retórica, por lo que su quehacer principal era promocionar, entre posibles clientes, sus conocimientos y habilidades mediante la escritura de tratados retóricos o discursos sobre diversos temas.

<sup>24</sup> *Suda*, Lambda, 683.

<sup>25</sup> Cfr. Alsina Clota, J., “Introducción general” en Luciano de Samósata, *Obras I*, Biblioteca Clásica Gredos, núm. 42. Madrid: Gredos 2ª ed, 1996.

Si se toman en cuenta los datos que el autor da sobre sí mismo en la obra antes mencionada, él proviene de una familia medianamente modesta, que tiene vínculos con el quehacer de la escultura. Al llegar a la adolescencia, se le envía a aprender el oficio al taller de su tío materno, el escultor de la familia. El mismo Luciano resalta en esta parte del ensayo que él tenía cierta habilidad para moldear figuras con cera y gracias a ese talento la familia decidió que lo mejor sería que se dedicara a la escultura. Sin embargo, después de un penoso accidente, y un sueño bastante revelador según las propias palabras del autor<sup>26</sup>, termina inclinándose por ejercer la profesión de la retórica.

La enciclopedia *Suda* asegura que había querido dedicarse a la abogacía, no obstante, fracasó y se inclinó hacia la sofística<sup>27</sup>, lo que le llevó a iniciar una serie de viajes, que durarían casi toda su vida, por diferentes regiones sobre las que muestra cierto conocimiento en su obra.

### *Obra*

Se conservan unos 80 escritos que se consignan bajo el nombre de Luciano de Samósata, sin embargo existe un grupo, de aproximadamente entre 10 y 14 tratados que se suelen considerar como no escritos por Luciano, aunque la lista varía dependiendo la versión o el estudioso que se consulte, hay algunas en las que todas las versiones coinciden en que son

---

<sup>26</sup> La ruptura de una placa por parte del joven Luciano, causó que su tío lo expulsara del taller de escultura “moliéndolo a palos”. Al llegar lloroso y golpeado a casa, el joven tiene un sueño en el que la Retórica/Educación se le aparece y le promete mayor fortuna y fama si él sigue sus pasos, que si sigue los de la Escultura (*cfr. El sueño o la vida de Luciano*, 3 y 5-14).

<sup>27</sup> Una persona que estudiaba retórica en la Antigüedad tenía la posibilidad de ejercer de abogado, escribiendo discursos para defender las causas de las personas ante la ley, o de sofista, viajando por distintos territorios, dando clases y conferencias, utilizando sus propios discursos para presentarse y al mismo tiempo, revelar sus habilidades en ese campo y así lograr que se contrataran sus servicios.

espurias, como por ejemplo: los *Ἐπιγράμματα* (*Epigramas*), *Λούκιος ἢ ὄνος* (*Lucio o el asno*), *Δεμοσθένους ἐγκώμιον* (*Encomio a Demóstenes*), *Τραγοποδάγρα* (*Tragopodagra*), *Φιλόπατρις* (*El patriota*), *Νέρων* (*Nerón*), entre otros.

El género que más destaca en el *corpus* lucianesco es, por supuesto, el diálogo, donde el autor imprime su propio estilo al combinar, en menor o mayor medida, el diálogo filosófico con la comedia, aquí se puede incluir: *Θεῶν διάλογοι* (*Diálogos de los dioses*), *Ἐνάλιοι διάλογοι* (*Diálogos marinos*), *Νεκριοὶ διάλογοι* (*Diálogos de los muertos*), *Ἐταιρικοὶ διάλογοι* (*Diálogos de las cortesanas*), *Θεῶν ἐκκλησία* (*La asamblea de los dioses*), *Ἰκαρομένιππος ἢ ὑπερνέφελος* (*Icaromenippo*), *Ζεὺς ἐλεγκόμενος* (*Zeus confundido*), *Ζεὺς τραγωιδός* (*Zeus trágico*), *Κατάπλους ἢ τύραννος* (*La travesía o el tirano*), *Πλοῖον ἢ εὐχαί* (*El barco o los deseos*), *Ἀνάχαρσις ἢ περι γυμνασίων* (*Anacarsis o sobre la gimnasia*), *Θεῶν κρίσις* (*El juicio de las diosas*), *Ἄλιεύς ἢ ἀναβιοῦντες* (*El pescador o los resucitados*), *Συμπόσιον ἢ Λαπίθαι* (*El banquete o los lapitas*), *Ὄνειρος ἢ ἀλεκτρυών* (*El sueño o el gallo*), *Τίμων* (*Timón*), *Ἐυνοῦχος* (*El eunuco*), *Περι παράσιτου ὅτι τέχνη ἢ παρασιτική* (*El parásito o que el parasitismo es un arte*), *Μένιππος ἢ νεκρομαντεία* (*Menippo o la necromancia*), por mencionar algunos de los más conocidos.

El siguiente género, que es el que puede tomarse como el resultado directo de la profesión de sofista, que ostentaba Luciano, es el de las obras retóricas, donde se pueden incluir los preludios (*προλαλία*). *Διόνυσος* y *Ἡρακλῆς* (*a Dioniso y Herácles*), los ensayos retóricos como: *Περι θυσιῶν* (*Sobre los sacrificios*), *Περι πένθους* (*Sobre el luto*), *Περι τοῦ ἠλέκτρου ἢ τῶν κύκνων* (*Sobre el ámbar o los cisnes*). También destacan los encomios, por ejemplo: el *Μυίας ἐγκώμιον* (*Encomio a la mosca*) o también *Πατρίδος ἐγκώμιον* (*Encomio a la patria*), y los discursos, como la *Ἀπολογία* (*Apología*), *Ζεῦξις* (*Zeuxis*) o *Δίκη συμφώνων: τοῦ σῆγμα πρὸς τὸ ταῦ ὑπὸ τοῖς ἐπτά φώνησιν* (*Pleito entre consonantes: la*

*sigma contra la tau en el tribunal de las siete vocales*), por estas obras es que algunos llegan a la conclusión de que Luciano tuvo la intención de ejercer la abogacía, en algún momento de su vida<sup>28</sup>. Luciano también incursionó en el género de la novela antigua y es aquí donde se incluye a *Historias verdaderas*, una obra peculiar, que se extiende un poco más allá que las antes mencionadas.

### *Contexto histórico*

En palabras de Alsina Clota: “Luciano queda comprendido entre la *creación retórica*, que indudablemente se nutre de una inteligente combinación de los géneros del pasado, previamente estudiados y asimilados”<sup>29</sup>. Con esto se entiende que Luciano se desarrolló dentro del movimiento de la segunda sofística, que ha sido subestimado por algunos ya sea porque sus autores se refugiaron demasiado en la *mimesis* o porque se considera que muchos tuvieron más interés en las proezas del pasado griego que en su presente como parte del imperio romano<sup>30</sup>.

Por la naturaleza del trabajo retórico, es decir, que sus autores trabajan con tópicos y formas ya existentes en la tradición, se puede llegar a pensar que Luciano y otros autores de la época estuvieron separados del contexto histórico y social que los rodeaba, sin embargo<sup>31</sup>, no es del todo cierto, por lo que se ha decidido enumerar los hechos históricos más importantes que se conocen sobre el siglo II<sup>32</sup>:

---

<sup>28</sup> Cfr. Alsina Clota, J., 1996, p. 244.

<sup>29</sup> Cfr. Luciano de Samósata, *Obras I*, p. 35.

<sup>30</sup> Cfr. Gascó La Calle, Fernando, 1987-1988, pp. 438 y ss.

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> Los datos históricos duros se consultaron en: M. Canto, Alicia, “La dinastía Ulpio-Aelia (98-192 d.C.): ni tan ‘Buenos’, ni tan ‘Adoptivos’, ni tan ‘Antoninos’”, en *Gerión* vol. 21, Núm. 1, Departamento de Historia

- En el período que comprende entre el 96 y el 192 Roma fue gobernada por la dinastía Antonina<sup>33</sup>, a la que pertenecen los siguientes emperadores: Nerva (96-98), Trajano (98-117), Adriano (117-138), Antonino Pío (138-161), Lucio Vero (161-169), Marco Aurelio (161-180), estos dos últimos líderes gobernaron al mismo tiempo hasta 169, año en que murió Lucio Vero, y, por último, Cómodo (180-192). Durante el gobierno de esta dinastía la Roma imperial alcanzó su época de mayor esplendor social, cultural y militar. Esta es la época en la que vivió Luciano de Samósata.
- Desde mediados del siglo I, Italia comenzó a perder su hegemonía sobre las provincias, hecho que le dio la oportunidad de crecimiento a la región oriental. Con el suceder de los años Italia perdió la supremacía política, social y cultural, para la época en la que Luciano vivió, Siria ya controlaba el comercio de las provincias orientales. Resulta poco sorprendente que los principales autores del siglo II provengan de dichas regiones, ya que también se volvieron referentes en cuanto al desarrollo cultural.
- El régimen diseñado por Augusto se mantuvo sin cambios importantes durante, al menos, los primeros dos siglos del Imperio, justo el período que comprende la vida de Luciano, y que favoreció la estabilidad económica y social, lo que impactó de manera positiva en el desarrollo cultural.
- Después de la muerte de Domiciano, acontecida en el año 96, el último emperador de la dinastía Flavia, el Senado eligió a Nerva para que ocupara el cargo de Emperador. Él se reconcilió con el Senado y gracias a esto logró que se aceptara la elección de

---

Antigua, Universidad Complutense de Madrid, 2003: Madrid, pp. 305-347 y de Bravo, Gonzalo, *Historia de la Roma Antigua*, Materiales Historia y Geografía, Madrid: Alianza Editorial, 1998.

<sup>33</sup> Recientemente, algunos estudiosos, como Alicia M. Canto, han propuesto el término “Ulpio-Aelia” para nombrar a esta dinastía de origen bético: Canto M., A., 2003.

Trajano, un experimentado militar originario de la Bética y gobernador de Germania en ese entonces, como su sucesor.

- Trajano inició una política militar expansionista en el año 101, lo cual significó beneficios económicos y territoriales para el Imperio, por esto, el Senado le otorgó el título de *Optimus Princeps* en 114.
- Las relaciones entre el Emperador y el Senado volvieron a empeorar durante el reinado de Adriano, quien, además de ejecutar a los ministros de su antecesor, evitó a toda costa las comparencias con la institución, y, además, le desagradaba estar en Roma, por lo que pasó la mayor parte de su tiempo fuera de la capital.
- Según la *Historia Augusta*, Antonino Pío, quien gobernó del 138 al 161, es el fundador de la dinastía Antonina<sup>34</sup>, el gobierno de este emperador se caracterizó por llevar una buena relación con el Senado y por la política defensiva en las fronteras.
- Marco Aurelio conservó, durante su gobierno (161-180), la buena relación con el Senado de su predecesor y, también inauguró el gobierno conjunto, conocido como *diarquía*, del Imperio, siendo Lucio Vero su primer corregente hasta el 169, año en el que murió al regresar de las campañas contra los partos. También durante las décadas del 160 y 170 se desarrollaron las guerras marcomanas en la zona del Danubio y la Galia, al mismo tiempo que las invasiones de diversos pueblos, como los partos. Además, entre el 165 y el 180 una epidemia, que se llamó la *peste antonina*, arrasó con la población del Imperio, y finalmente acabaría con la vida de Marco Aurelio en el 180, año en el que suele datarse también la muerte de Luciano.

---

<sup>34</sup> Cfr. Bravo, G., *Historia de la Roma Antigua*, p. 74.

El Imperio romano consiguió una uniformidad cultural y económica bastante satisfactoria durante el desarrollo del siglo II d.C., esta es la época en la que se produjo un auge del modelo de la ciudad cosmopolita, sobre todo en la parte oriental del Imperio, impulsado principalmente por la alianza entre la élite local y la nobleza romana. A nivel provincial las diferencias entre las élites locales fueron limándose debido a la romanización de la población local.

En resumidas cuentas, Luciano vivió en un contexto relativamente pacífico y estable, lo cual fue crucial para la diversificación de la cultura en todos los aspectos, y que, por supuesto, propició la producción literaria de él y otros autores contemporáneos. En cuanto al autor, es claro que esta estabilidad política que vivía el imperio fue importante para garantizar el desarrollo de su profesión como sofista y los consecuentes viajes que realizó durante su vida y que permearían en la temática de varias de las obras que sobreviven bajo su nombre.

La obra de Luciano tiene la peculiaridad de tener casi siempre presente el recurso de la parodia, de hecho, es parte de lo que le da originalidad como autor. Por eso en el siguiente capítulo abordaremos sus peculiaridades más importantes en un nivel teórico, y su funcionamiento en algunas de las obras de este fascinante autor de la Antigüedad que sigue estando *ad hoc* en nuestra época actual, ya que su obra contiene elementos que no parecen haber pasado de moda.

## Capítulo 2

### Parodia, consideraciones teóricas

Para hablar de la parodia es necesario tomar en consideración tanto las definiciones generales, como las que se desprenden de estudios teóricos de diversos autores contemporáneos. El estudioso Alberto Camerotto hace notar que en la obra de Luciano de Samósata existe una presencia muy destacada de la intertextualidad<sup>35</sup>, y opina que se trata de textos complejos que están contruidos con elementos de la tradición literaria griega. Para este autor la originalidad de Luciano se destaca en el característico artificio que contienen sus composiciones, dándole el título de un *θαυματοποιός* verdadero, o *prestidigitador* de la literatura<sup>36</sup>. Por esta cuestión, llama la atención el toque personal que el autor le da a este proceso ya bien conocido, y utilizado en su época, la parodia.

Antes que nada, hay que tratar de definir el significado de este recurso retórico. En *The Oxford Classical Dictionary* se puede encontrar la siguiente definición de parodia:

Parody entails imitation, but an imitation which is intended to be recognized as such and to amuse. By exaggerating distinctive features, it may exploit the humour of incongruity, coupled with exaggeration for ease of recognition, by combining the language and style of the original with completely alien subject-matter. In both cases, but particularly where incongruity is intended to achieve its effect, the targeted original may be a whole genre of literature rather than an individual author<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Así define por primera vez el término Julia Kristeva “un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble”, en Julia Kristeva, 1967, pp. 440-441.

<sup>36</sup> Cfr. Camerotto A., *Le metamorfosi della parola: Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa, Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, p. 15.

<sup>37</sup> Hornblower S., et al., *The Oxford Classical Dictionary*, p. 1083.



Básicamente, se define a la parodia como una imitación, pero no cualquier imitación, sino *una* que tiene el objetivo de ser reconocida como tal y cuyo objetivo primordial es divertir. Por eso suele explotar la exageración de distintas características, como el humor que existe en las incongruencias, a la par de las exageraciones, para que sea fácil reconocer las referencias que se parodian, al mismo tiempo que combina el lenguaje y el estilo del original con un contexto totalmente nuevo. Así, concluye la definición, cuando la incongruencia tiene la intención de lograr el efecto, el objeto de parodización suele ser más bien un género entero, en lugar de un autor individual. Esta definición puede aplicarse a gran parte de los autores de la Antigüedad que cultivan la parodia, además del ya mencionado caso de Luciano de Samósata.

Helena Beristáin, menciona en su *Diccionario de retórica y poética* que la parodia es “Imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad. Es de naturaleza *intertextual*”<sup>38</sup>. Este último concepto, cuya definición de Julia Kristeva consignamos en la primera nota de este capítulo, nos lleva a Gérard Genette que lo incluye dentro del término *transtextualidad*. Este estructuralista francés la contempla de manera general como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”<sup>39</sup>, distinguiendo cinco tipos de relación: paratextualidad, metatextualidad, architextualidad, hipertextualidad y la que nos ocupa, la intertextualidad, entendida por Genette “como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”<sup>40</sup>, como el caso de la cita o el plagio. En este sentido, Genette coloca la parodia no en la categoría de intertextualidad

---

<sup>38</sup> Beristáin H., *Diccionario de retórica y poética*, pp. 391-392.

<sup>39</sup> Genette G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Colección Persiles Serie Teoría y Crítica Literaria, Núm. 195. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1989, pp. 9-10.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 10.

sino de hipertextualidad: es decir, la relación de un hipertexto (B) y un hipotexto (A), como el caso de la *Odisea* (hipotexto) con el *Ulises* de James Joyce (hipertexto), o más cercanamente a nuestro contexto, al ejemplo de *Ἀλεθῆ διήγηματα*, lo que sucede entre el género de la caballería y el *Quijote*<sup>41</sup>, es decir, que en estos casos el *hipotexto* comprende la totalidad de un género, en el caso de Luciano, los compendios de viaje, en el de Cervantes; las novelas o romances de caballería. Aunque las distinciones de Genette son más precisas y nos permiten entender mejor la relación de la parodia con el texto y los géneros originales, usaremos la noción de *intertextualidad* como un término general, aunque también tomaremos en cuenta las distinciones de Genette, para hablar específicamente de la parodia.

Por otro lado, Margaret Rose sostiene que la parodia puede ser entendida como un todo, o sea, que tiene las características suficientes como para ser considerada un género, que es a lo que llama *parodia general*:

“In ‘general parody’ where the author has used parody to set up the plot and characters of a work, and/or to reflect upon the processes of fiction in general, as in, for instance, Cervantes’ Don Quixote, some ambivalence towards the parodied text or texts which have contributed to the plot or characters of the parody may be central to the complexity of the parody as a whole”<sup>42</sup>.

Coincidimos con el planteamiento de María José García en su artículo “De la parodia como intergénero”, quien, a partir de las ideas de Margaret Rose, sostiene que la parodia “va más allá de ser una figura literaria y que, asimismo atraviesa al concepto de género

---

<sup>41</sup> Cfr. Genette G., 1989, pp. 14-18.

<sup>42</sup> Rose, A. M., *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 48.

literario; se trata entonces de un intergénero que reúne una clase de obras que comparten características hipertextuales, así como un objetivo en común”<sup>43</sup>. En el *Quijote*, modelo del artículo de García, la parodia se extiende a lo largo de toda la obra, Cervantes toma como modelo las novelas de caballería y desarrolla a un personaje que sirve de parodia a los caballeros galantes y a quien va inmiscuyendo en situaciones absurdas y cómicas, en las que, dentro de su mundo, se ve impulsado por su locura. A nuestra consideración y a la de García, todos esos elementos son los que construyen el argumento de la obra y le dan el sentido de una parodia.

Justamente podemos considerar algo parecido en *Historias verdaderas*. En primer lugar, porque puede ser clasificada temáticamente como un libro de viajes y aventuras, pero también se vuelve un viaje paródico, en un sentido más amplio. Se diferencia de la fantasía, pues, mientras en ésta, los acontecimientos se asumen como verdaderos, Luciano aclara al inicio de su obra que todo lo referido es totalmente una mentira. La parodia, entonces, trasciende las fronteras del quehacer literario, para convertirse en un fenómeno interdisciplinario, pero el objetivo de este trabajo es identificar cómo funciona en el contexto de *Historias verdaderas* y otras obras de Luciano.

Rose advierte que la parodia es ambivalente y es extremadamente dependiente de la obra o género parodiado para su propia recepción. Además, para lograr que el objetivo de la parodia sea parte del nuevo texto, el autor puede escoger desacreditar o desenmascarar a otros autores y utilizar sus obras de manera irónica, como una “máscara de palabras” temporal para él mismo, como, por ejemplo, lo que hace Luciano al inicio de *Historias verdaderas*, cuando se refiere a Ctesias de Cnido y a Yambulo:

---

<sup>43</sup> García, María J., “De la parodia como intergénero” en *Tonos digital*, Núm. 28, vol. 1, enero 2015, p.6.

<ᾶν> Κτησίας ὁ Κτησιόχου ὁ Κνίδιος, ὃς συνέγραψεν περὶ τῆς Ἰνδῶν χώρας καὶ τῶν παρ'αὐτοῖς ἃ μῆτε αὐτὸς εἶδεν μῆτε ἄλλου ἀληθεύοντος ἤκουσεν. ἔγραψε δὲ καὶ Ἰαμβούλος περὶ τῶν ἐν τῇ μεγάλῃ θαλάττῃ πολλὰ παράδοξα, γνῶριμον μὲν ἅπασιν τὸ ψεῦδος πλασάμενος γνῶριμον μὲν ἅπασιν τὸ ψεῦδος πλασάμενος, οὐκ ἀτερπῆ δὲ ὅμως συνθεῖς τὴν ὑπόθεσιν./<...citamos, por ejemplo, a> Ctesias de Cnido hijo de Ctesioco, que escribió sobre la India y sus peculiaridades aquello que personalmente jamás vio, ni oyó de labios fidedignos. Escribió también Yambulo muchos relatos extraños acerca de los países del Gran Mar, forjando una ficción que todos reconocen, aunque construyendo un argumento no excento de interés”<sup>44</sup>.

Por esto, también, la parodia digna de serlo es ambivalente hacia la obra objetivo, es decir, el *hipotexto* y no sólo posee una mezcla de crítica y simpatía hacia su original, sino que también tiene una expansión creativa hacia algo nuevo, por ejemplo, a un género diferente al de la obra original<sup>45</sup>.

La parodia como género literario comparte una serie de características con otros procesos como el pastiche o la sátira, algunos de los cuales se componen, en parte, a partir del trabajo paródico. De hecho, Genette refiere que el pastiche está presente dentro de la parodia como un elemento satírico, lo define como “una imitación estilística con función crítica[...] o ridiculizadora”, y aduce el ejemplo de Boileau donde explica que “se enuncia en el estilo mismo al que apunta[...], pero que normalmente queda implícita [la parodia=pastiche satírico] y es el lector quien debe inferirla a partir del aspecto caricaturesco de la imitación”<sup>46</sup>. La separación entre estas fórmulas se complica sobre todo cuando se habla de la parodia en términos modernos, ya que, se debe a que en el siglo XVIII se dejó de lado su función y significado más antiguos y se definió como un burlesque, sin embargo, se debe tomar en cuenta que el origen de la palabra burlesque es menos antiguo

---

<sup>44</sup> Luciano, *Historias verdaderas*, I, 3. La traducción es de Andrés Espinosa Alarcón..

<sup>45</sup> *Cfr.* Rose M. A., 1993, p. 51.

<sup>46</sup> *Cfr.* Genette G., 1989, p. 31.

que el griego παρωδή: “it is usually described as being derived from the Italian *burla*, meaning a joke or a trick, rather than from equivalents for the words from which the term parody is derived”<sup>47</sup>.

Incluso hay algunos burlesques que no necesitan un modelo literario para funcionar, mientras que para la parodia es imprescindible contar con uno o varios para transformarlos en algo nuevo y complejo, incluso una metaficción, además, el término burlesque se ha utilizado también para nombrar entretenimientos no cómicos.

Genette presenta en el siguiente cuadro las características generales que separan a la parodia de los dos procesos más próximos, la imitación satírica y el pastiche<sup>48</sup>:

<i>Distribución ordinaria (funcional)</i>				
<i>Función</i>	Satírica («parodia»)			No satírica («pastiche»)
<i>Géneros</i>	PARODIA	TRAVESTIMIENTO	IMITACIÓN SATÍRICA	PASTICHE
<i>Relación</i>	Transformación		Imitación	
<i>Distribución estructural</i>				

María José García opina que el estudioso francés establece, en la clasificación del cuadro anterior, que la diferencia entre cada uno se da a partir de los vínculos que guardan respecto a su hipotexto. Por ejemplo, la parodia transforma el texto o género de origen, mientras que la sátira (imitación satírica) y el pastiche se limitan a imitar, sin intención de una

<sup>47</sup> Rose, M. A., 1993, p. 54.

<sup>48</sup> Cfr. Genette G., 1989, p. 38.

transformación<sup>49</sup>, de hecho, el pastiche sólo tiene identidad de estilo, no de texto<sup>50</sup>. Al mismo tiempo, la parodia se distancia del travestimiento gracias a que este último suele ser más que nada crítico y satírico, como por ejemplo el travestimiento *Virgile travestie* que es, de cierta forma, una crítica de la Eneida<sup>51</sup>, mientras que la parodia tiene un cariz más lúdico.

Pero como siempre, es pertinente advertir que esta concepción no es absoluta, ya que existen textos paródicos que rompen parcial o totalmente con el esquema, como sucede con el ya mencionado *Quijote*, que por sí mismo juega y supera de alguna forma a su hipotexto, en este caso las novelas de caballería, pero al mismo tiempo se mantiene dentro del esquema paródico-transformador.

Según los estudios de Genette sobre la parodia y sus diferencias con los demás géneros intertextuales<sup>52</sup>, se la puede entender como un *burlesque*, aunque ya se ha mencionado el problema que existe con este término, que transforma temas elevados mediante el uso de personajes vulgares<sup>53</sup>, o sea, realiza una transformación semántica. Por el contrario, el resto de los géneros que componen este grupo realizan una trasposición estilística, es decir, modifican el estilo para atribuirles conductas inapropiadas, comprometedoras o absurdas a los héroes.

Estas posturas recientes no han considerado solamente el carácter cómico y ridiculizante de la parodia como su rasgo único, sino que han agregado piezas clave como la metaficción y la intertextualidad, por eso también géneros y recursos literarios como el pastiche y la cita, respectivamente, se han acercado conceptual y funcionalmente a la

---

<sup>49</sup> Cfr. García M. J., 2015 p. 7.

<sup>50</sup> Cfr. Genette G., 1989, p. 28, nota 26.

<sup>51</sup> Cfr. Genette G., 1989, p. 17.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 38-44.

<sup>53</sup> Entiéndase como personajes provenientes de lo más bajo de la estructura social.

parodia, sin embargo, el objetivo del presente trabajo está más enfocado al funcionamiento de la parodia en la Antigüedad, aunque se consideró que era pertinente resumir la concepción actual que se tiene de ella.

Como primer paso para hablar sobre la parodia antigua hay que entender que el término se utiliza desde la Grecia clásica para describir una imitación o una transformación cómica y que es precisamente este uso cómico transformador lo que le ha dado la importancia que tiene en la historia de la tradición literaria occidental al propiciar los cambios que favorecen la evolución de los géneros. No obstante, es cierto que la distancia entre la antigüedad y nuestra era ha permitido que el término no tenga un significado establecido y que muchos de sus usos y significados tempranos se hayan perdido<sup>54</sup>.

Por otro lado, existe otra evidencia del uso de la parodia en la comedia antigua, y esta es la iconografía de la pintura de vasos atenienses del siglo V e inicios del IV a.C., ya que la parodia es, también, un fenómeno que trasciende el texto, en el teatro es una experiencia visual, como lo era también la comedia antigua, por lo que este medio es útil para estudiar algunos de sus usos en la tradición literaria griega. La parodia es reconocible iconográficamente en este tipo de testimonios porque preservan los mecanismos del performance teatral, una de las expresiones más importantes de la literatura griega<sup>55</sup>.

Donald Sells utiliza el término *paratragedia* para referirse a la parodia esencial, la misma que describe Aristóteles, una forma de apropiación textual negativa y subversiva, ya que en su origen todo lo que la comedia retoma de la tragedia es, esencialmente, una *paratragedia*. No obstante, cabe aclarar que puede variar en estilo y espíritu, como otras

---

<sup>54</sup> Cfr. Rose, M. A., 1993, p. 6.

<sup>55</sup> Cfr. Sells, D., *Parody, Politics and the Populace in Greek Old Comedy*, London: Bloomsbury Academic, 2018, Introducción, I., p. 2.

para-narrativas, por ejemplo, el drama satírico y la lírica, que también utiliza la comedia para tomar situaciones de otras obras durante la cultura teatral del siglo V a.C.<sup>56</sup>.

Estos géneros señalados por Sells se colocan, por un lado, en la evocación de un subtexto simple o pequeño, y por el otro, en la apropiación sostenida del género que se encaja en un objetivo temático más amplio, por ejemplo: “At one pole, the more straightforward and concrete one, comedy stages awkward and humorous meetings. i.e., ‘collisions’ between the comic context and the and the norms or codes (e.g., verbal, visual, ethical) of a second, alien genre that is evoked”<sup>57</sup>.

En de la literatura, la parodia se expresa en forma de los géneros “inferiores”<sup>58</sup>, como la comedia, la parodia como género o la sátira, por ejemplo, Aristóteles incluye la parodia de Hegemón de Taso, un comediógrafo ateniense del siglo V a.C., en la *Poética* como parte de su descripción de la comedia y al mismo tiempo la define como una representación peor de los hombres:

Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος, (ὁ) τὰς παρωδίας ποιήσας πρῶτος, καὶ Νικοχάρης, ὁ τὴν *Δειλιάδα*, χείρους  
por ejemplo, Homero hace a los hombres mejores; Cleofonte, semejantes, y Hegemón de Taso, inventor de la parodia, y Nicócares, autor de la *Diliada*, peores<sup>59</sup>.

Aristóteles aquí le da el crédito a Taso, de ser el primer autor que hizo parodia, pero no va más allá; podría decirse que el estagirita es de los primeros en considerar la parodia

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Estos géneros se consideran inferiores, aparte del motivo de la influencia aristotélica, por la razón de que provienen directamente de las actividades de la sociedad que no se consideran como una representación elevada de la cultura.

<sup>59</sup> Aristóteles, *Poética*, 1448a, 14. La traducción fue tomada de la edición trilingüe de Valentín García Yebra, publicada en 1974.



como un elemento de la comedia y un ejemplo de lo “bajo”, entendida como la representación de hombres peores que nosotros.

Aristóteles, de nuevo, arguye: “ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν / la comedia, por no haber sido tomada en serio al principio, pasó inadvertida”<sup>60</sup>. Ya desde Aristóteles se aprecia que la comedia, con la parodia como uno de sus elementos más emblemáticos y otros géneros de la risa ocuparon un lugar marginal, y probablemente esta sea una de las causas por la que se perdió el testimonio de muchas de las formas de la comedia en la Antigüedad.

La definición de Linda Hutcheon dentro de *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, donde regresa a los orígenes etimológicos del término, toma los dos significados que presenta la preposición *παρά*: “contra” y “junto a”. Hutcheon define en primer lugar la parodia como una “oposición o contraste entre textos”, mientras que, en segundo lugar, sugiere que la parodia no mantiene un contraste, sino que es una relación estrecha con los textos o géneros que le sirven de inspiración<sup>61</sup>.

Hutcheon también señala que la duplicidad de significados que muestra *παρά* tiende a necesitar el uso de términos neutrales para tratar el tema. En cuanto a la ironía presente en la parodia, sostiene que indica la “distancia crítica” que se halla implícita entre el texto fuente y el texto paródico resultante. La ironía, para esta autora, es una forma de expresión sofisticada, por lo que la parodia es, también, un género sofisticado, debido al conocimiento previo que exige a sus autores y lectores o intérpretes<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, 1449b.

<sup>61</sup> Hutcheon, L., *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago: University of Illinois Press, 1985, p. 32.

<sup>62</sup> *Cfr. Ibid.*, pp. 32-33.

Además, ella considera que ni la ridiculización, ni la crítica son elementos indispensables de una parodia, porque, por ejemplo; se sabe que Eurípides parodió a Esquilo y Sófocles cuando escribió *Medea*, en donde reemplazó a Jasón como protagonista por Medea, una mujer extranjera, en vez del típico héroe de una poderosa familia griega. Ahí mismo, cambia el coro de ancianos y suplicantes por uno de mujeres corintias que, de manera irónica, apoyan a Medea en su venganza contra Corinto y su casa real. Mientras tanto, el héroe masculino (Jasón), resulta básico, poco profundo e hipócrita y, aunque Medea tiene las manos manchadas de sangre, es salvada por los dioses<sup>63</sup>. Aunque, no hay que olvidar que, la ya bien conocida tradición de la *imitatio* se coloca frente a esta definición, ya que sus métodos son análogos y como ya se ha dicho, ambas retoman una obra, tradición o género para hacer un trabajo nuevo, sin que pierda la identificación con su o sus antecedentes.

Así, las parodias de todos los géneros y estilos, “forman parte del muy variado universo de las formas verbales” que tienen como objetivo ridiculizar la “sombria palabra directa”<sup>64</sup>, sin importar la diversidad de géneros que ésta presenta. Las formas “paródico-transformistas”<sup>65</sup> son muy importantes para el arte universal de la palabra, aun si son estilos literarios poco estudiados, sobre todo las formas que se desarrollaron durante la Antigüedad, porque, de alguna forma, son las que sentaron los precedentes para el desarrollo de las formas actuales.

Si se consulta la literatura de “erudición” antigua, por ejemplo, Aulo Gelio o Ateneo de Naucratis, se puede saber que el género *paródico-transformista* fue muy amplio y especial, al menos, durante el siglo II, época en la que ambos vivieron; de hecho, fueron

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 6 y 7.

<sup>64</sup> Bajtín, M. M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989, p. 421.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 422.

contemporáneos de Luciano. Las citas y noticias que estos autores comparten sobre este tipo de literatura, junto con las obras que han llegado hasta esta época, se conjuntan para que estos géneros puedan ser conocidos y estudiados actualmente.

Es cierto que también se han aplicado algunas ideas sobre lo *paródico-transformista* surgidas de la ciencia y con base en estudios de obras que ya no entran en el esquema de la antigüedad, que según el teórico ruso Bajtín, en *Teoría y estética de la novela*, ofrecen “formas pobres, superficiales y poco importantes desde el punto de vista histórico”<sup>66</sup>. En esencia, Bajtín está convencido de que no existe ni “ha existido ningún género directo estricto”<sup>67</sup> que no tenga un doble *paródico-transformista*, o sea contraparte de lo cómico-irónico. Durante la Antigüedad, estos dobles tenían una consagración elevada, junto a sus textos prototipo, basta pensar en la *Ilíada* y su poema paródico la *Batracomiomaquia*, la cual fue atribuida al mismo Homero.

Bajtín llama al drama satírico “el cuarto drama”<sup>68</sup>, en referencia a que era una composición que el poeta presentaba después de la trilogía trágica y que, las más de las veces, representaba la misma narración mitológica, pero abordada de manera *paródico-transformista*. Estas formas tenían su legitimización y canonización, al igual que las contrapartes serias, ya que todos los poetas trágicos también componían dramas satíricos, incluso Esquilo fue considerado un maestro del cuarto drama<sup>69</sup>.

En los fragmentos del drama satírico *El coleccionista de huesos* de Esquilo se observa una representación *paródico-transformista* del pasaje de la *Odisea* donde al regresar por fin a Ítaca, Odiseo recibe un orinal en la cabeza de parte de los pretendientes

---

<sup>66</sup> *Idem.*

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 422

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 422-423.

borrachos<sup>70</sup>. Hay que notar que la figura del Odiseo cómico es un transformismo paródico de su figura épica y elevada hacia una de las figuras más populares de la farsa dórica antigua, la comedia pre-aristofánica y algunas epopeyas cómicas<sup>71</sup>. Los autores aprovecharon constantemente el motivo de la locura en Odiseo, gracias a un pasaje previo a la guerra de Troya, donde él trata de uncir su arado a su caballo y a un toro frente a Menelao y Palamedes, que buscaban reclutarlo para la campaña contra Troya, con el objetivo de simular que estaba loco para no tener que ir a la guerra<sup>72</sup>.

Por otro lado, Bajtín identifica la figura del Heracles cómico como la más popular de la temática del drama satírico, donde se conserva el heroísmo y la fuerza del personaje. A su figura se incorpora la risa y las imágenes de la vida terrenal, resaltando las personalidades como la del fortachón ingenuo al servicio de un rey cobarde como Euristeo, el comilón monstruoso, el jovial bebedor, el pendenciero, el Heracles que ha vencido a la muerte y, principalmente, Heracles loco<sup>73</sup>.

La figura cómica de Heracles transfirió su popularidad de Grecia a Roma y luego a Bizancio, hasta convertirse en uno de los tópicos de heroísmo jovial y simple, que ha tenido mucha influencia en la literatura universal<sup>74</sup>. Esto es significativo porque quiere decir que los griegos no tomaban estas figuras *paródico-transformistas* como una profanación de sus héroes mitológicos, a diferencia de lo que se podría pensar ahora o en la Edad Media. Incluso los mismos griegos le atribuyeron a Homero la paternidad de la obra paródica, la *Batracomiomaquia* (*Βατραχομωμαχία*) y de *Margites, el tonto* (*Μαργίτης*)<sup>75</sup>.

---

<sup>70</sup> Esquilo, *Fragmentos y testimonios*, p. 331.

<sup>71</sup> Cfr. Bajtín, M., 1989, p. 423.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 424.

<sup>75</sup> Cfr. Bajtín, M., 1989, p. 424.

También Bajtín expresa que “todo género directo, toda palabra directa —épica, lírica, trágica, filosófica— puede y debe convertirse en objeto de representación de ‘imitación’ *paródico-transformista*”<sup>76</sup>. Ya que la parodización hace una revelación de elementos del objeto que no se encuadran dentro del género y estilo de origen, además, la creación paródica introduce el correctivo de la risa y la crítica dentro de “la seriedad unilateral de la elevada palabra directa; [en pocas palabras, es] el correctivo de la realidad”<sup>77</sup>. Los géneros paródicos y cómicos, en general, mantienen la “bitonalidad de la palabra”, que proviene del antiguo lenguaje hablado, a diferencia de los que son serios, que son monótonos y cambian bastante poco<sup>78</sup>.

Como apunta Bajtín, “la parodia antigua carece de negación nihilista”<sup>79</sup>, puesto que lo que se parodia principalmente es la heroización épica o trágica; Luciano también ofrece ejemplos de este tipo en los diálogos sobre Zeus, donde leemos versos-parodia de Homero y Eurípides, incluso un poco más adelante Hera le reclama a Zeus que ella no podría representar una obra y ni siquiera se ha “tragado a Eurípides completo”, lo que, con o sin intención de Luciano, deja al padre de los dioses representado como un actor que conoce todas las obras teatrales:

{ΕΡΜΗΣ}

Ἰὼ Ζεῦ, τί σύννους κατὰ μόνας σαυτῶ λαλεῖς,  
ὠχρὸς περιπατῶν, φιλοσόφου τὸ χρῶμ' ἔχων;  
ἐμοὶ προσανάθου, λαβέ με σύμβουλον πόνων,  
μὴ καταφρονήσης οἰκέτου φλυαρίας.

{ΑΘΗΝΗ}

Ναὶ πάτερ ἡμέτερε, Κρονίδη, ὕπατε κρειόντων,

---

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*

γουνουῦμαί σε θεὰ γλαυκῶπις, τριτογένεια,  
ἐξαύδα, μὴ κεῦθε νόφ, ἵνα εἶδομεν ἦδη,  
τίς μῆτις δάκνει σε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,  
ἢ τί βαρὺ στενάχεις ὄχρῳς τέ σε εἴλε παρειάς;

{ZEYΣ}

Οὐκ ἔστιν οὐδὲν δεινὸν ὧδ' εἶπεῖν ἔπος,  
οὐδὲ πάθος οὐδὲ συμφορὰ τραγωδική,  
ἦν οὐκ ἱαμβεῖοις ὑπερπαίω δέκα.

{AΘΗΝΗ}

Ἄπολλον, οἷοις φροῖμοις ἄρχῃ λόγου;

{ZEYΣ}

Ἦ παγκάκιστα χθόνια γῆς παιδεύματα,  
σύ τ', ὦ Προμηθεῦ, οἷά μ' εἴργασαι κακά.

{AΘΗΝΗ}

Τί δ' ἐστί; πρὸς χορὸν γὰρ οἰκείων ἐρεῖς.

{ZEYΣ}

Ἦ μεγαλοσμαράγου στεροπαῶς ροίζημα, τί ρέξεις;

{HPA}

Κοίμισον ὄργαν, εἰ μὴ κωμωδίαν, ὦ Ζεῦ, δυνάμεθα ὑποκρίνεσθαι μηδὲ ραψοδεῖν ὥσπερ οὔτοι μηδὲ τὸν  
Εὐριπίδην ὄλον καταπεπώκαμεν, ὥστε σοι ὑποτραγωδεῖν.

Hermes

Oh Zeus, ¿Qué piensas, que a solas contigo hablas,  
deambulando pálido, con tez de filósofo?  
Trátalo conmigo, tómame de consejero de tus penas,  
no desdeñes el vacío parloteo de un siervo.

Atenea

Sí, padre nuestro, Cronida, el más excelso de los soberanos,  
te suplico yo, la diosa de ojos glaucos, la Tritogenia,  
responde, no lo ocultes en tus mientes, que sepamos  
qué cuita te muerde el pensamiento y el ánimo,  
por qué profundamente gimes, mientras la palidez consume tus mejillas.

Zeus

No hay palabra por horrible que decirle resulte,  
ni dolor, ni desgraciada tragedia  
que no exprese en más de diez yambos.

Atenea

Por Apolo, con qué proemios inicias tu discurso.

Zeus

Oh malvadas criaturas de la tierra,  
y tú, Prometeo, qué de males me habéis hecho.

Atenea

¿Qué es ello? Habla ante el coro de los tuyos.

Zeus

¡Oh chasquido del estruendoso rayo! ¿Qué me vales?

Hera

Serena tu cólera, Zeus, aunque no pueda representar una comedia, ni intercalar versos como éstos hacen, ni me haya tragado a Eurípides completo, de manera que pueda alternar un drama contigo<sup>80</sup>.

En el caso de la guerra de Troya o la heroización trágica y en el caso de Heracles, la parodia revela a la palabra seria todas sus limitaciones e imperfecciones, pero no la devalúa<sup>81</sup>, sino que, como se puede observar en las historias de la literatura clásica, esta parodización incluso puede llegar a ser un factor de impulso para la evolución de los géneros.

En Roma existían las “atelas”<sup>82</sup>, que son semejantes al drama satírico, porque también existe una relación cercana entre éstas y la tragedia, por ejemplo, las atelas de Novio y Pomponio acostumbraban montarse después de la representación de las tragedias de Accio. Más tarde las atelas fueron reemplazadas por los mimos, que son otro tipo de representación y que, según Bajtín, es muy probable que también transformaran el argumento mitológico de las tragedias precedentes en el montaje de la función<sup>83</sup>.

Entre los romanos se reflejó esta tendencia de acompañar las composiciones serias con una de corte *satírico-transformista* en las representaciones teatrales, pero también lo

---

<sup>80</sup> Luciano, *Zeus confundido*, 1. Traducción de Andrés Espinosa Alarcón.

<sup>81</sup> Bajtín M., 1989, p. 424.

<sup>82</sup> Las atelas originalmente se montaban con un guion que los actores iban improvisando a medida que avanzaba la representación, se solían mezclar con chascarrillos y bromas, que se presentaban en verso, o a veces en prosa, según el ingenio y el atrevimiento que tuviera el actor. En estas puestas en escena se utilizaban máscaras, a partir del siglo I a.C. Lucio Pomponio y Novio comenzaron a hacer guiones estructurados literariamente para las atelas. Consultado en *The Oxford Classical Dictionary*.

<sup>83</sup> Cfr. Bajtín, M., 1989, pp. 424-425.

hicieron en las artes plásticas, como se puede ver en los “dípticos consulares”<sup>84</sup>, donde se solían representar hacia la izquierda las escenas cómicas, con personajes portando máscaras grotescas, y a la derecha escenas y personajes trágicos. Esta misma composición se puede observar en la pintura mural pompeyana<sup>85</sup>: es de notar que los romanos siempre fueron conscientes del paralelismo entre lo cómico y lo serio, además de que lo imprimieron en casi todas sus manifestaciones culturales.

Bajtín menciona que gracias al libro XIV del *Banquete de los eruditos* de Ateneo de Naucratis se sabe que existió una gran variedad de espectáculos folclóricos que se incorporaban al amplio universo de formas paródicas, en ellos se llevaba a cabo una transformación de los mitos nacionales y locales, mientras que también se imitaba el habla típica y específica de los estratos sociales más comunes o bajos<sup>86</sup>.

Bajtín también asegura que la consciencia literario-artística de los romanos no podía concebir un solo género serio sin tener un equivalente cómico, por eso se creaban muchas obras que tomaban el papel de dobles cómicos de todas las formas culturales y literarias, éstas llegarían más tarde a la cultura popular de la Edad Media. Sin embargo, han llegado pocos exponentes directos de la palabra cómica romana hasta nuestros días, puesto que los *agelastoi* desecharon muchas de estas composiciones por no considerarlas tan dignas de ser transmitidas<sup>87</sup>.

En cuanto a la estructura, algunas de las obras *paródico-transformistas* reproducen tal cual la forma de los textos que sirven de apoyo para su creación, como puede ser el caso de

---

<sup>84</sup> Eran artículos de lujo que consistían en placas de madera, marfil o metal que estaban decoradas con relieves o pinturas y unidas con el fin de poderse plegar, porque tenían la función de libros de notas o aguinaldos. Los que tenían la categoría de “consulares” eran los que el cónsul en turno acostumbraba regalar a sus amigos u otros personajes destacados de la sociedad romana a principios de año.

<sup>85</sup> Cfr. Bajtín, M., 1989, p. 425.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> *Ibid.*, pp. 426-427.



*Historias verdaderas* como parodia del género histórico y de viaje. En otros ejemplos existen composiciones específicas para el género paródico, como el ya mencionado drama satírico, la comedia improvisada y la sátira, pero ninguno de éstos pertenece al género de base que está parodiando<sup>88</sup>, difiere del proceso que usa Luciano en su obra, ya que él trabaja utilizando la ironía también.

En la Antigüedad todas estas obras eran tomadas como una identidad aparte de los demás géneros establecidos, ya que carecen del esqueleto determinado y firme de las composiciones serias. Al mismo tiempo ese universo también estaba unido por el objetivo común de dar vida a un “correctivo cómico” y crítico de la totalidad de los “géneros directos” que ya existían, de los lenguajes, estilos y voces, para dar vista obligada hacia una realidad distinta y contradictoria más allá de lo que era comprensible en ellos<sup>89</sup>. Bajtín imagina a todo este conjunto como: “una inmensa novela con multitud de géneros y estilos, implacablemente crítica, lúcidamente irónica, que refleja la plenitud de la diversidad de lenguajes y voces de la cultura, pueblo y época respectivos”<sup>90</sup>.

Todo lo escrito anteriormente deja ver lo importante que es la parodia dentro en quehacer literario en la Antigüedad tardía. Dada la importancia que tiene ésta en la obra del mismo Luciano y con el propósito de ver cómo el autor la utiliza dentro de su obra, a continuación, se resume y parafrasea, según sea el caso, una parte del análisis que hace Alberto Camerotto en su libro *Le metamorfosi della parola*<sup>91</sup>, sin embargo, las citas provenientes de la obra original de Luciano se han ampliado en algunos casos. Sabemos que Luciano se vale, en su contexto, de este recurso para referirse principalmente a la épica

---

<sup>88</sup> *Ibid.* p. 427.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 428.

<sup>91</sup> Pp. 20-30.

y la tragedia, sin dejar de lado la retórica y la historiografía, con el fin de darle desarrollo, y también escenarios, a sus obras, explicar argumentos o hacer algunas críticas puntuales a otros sofistas de su época y, a la vez, imprimir su genio creativo a través de ese proceso.

A partir de este momento, y hasta que se indique lo contrario, se sigue dicho análisis. Las tres obras que Camerotto utiliza como ejemplo son el *Caronte* (Χάρων), *Zeus trágico* (Ζεὺς τραγωιδός) y *Apología de los asalariados* (Ἀπολογία).

En el *Caronte*, Luciano recuerda, por medio del personaje de Hermes, la historia sobre cómo los hijos de Eolo apilaron el monte Osa sobre el Olimpo y encima el Pelión, con el objetivo de desafiar a los dioses. Hermes sugiere a Caronte que pueden hacer lo mismo para observar la tierra desde arriba, pero ahora de manera metafórica mediante la poesía, como hacía Homero: “ὁ δὲ γεννάδας Ὅμηρος ἀπὸ δυοῖν στίχοιν αὐτίκα ἡμῖν ἀμβρατὸν ἐποίησε τὸν οὐρανόν, οὕτω ῥαδίως συνθεῖς τὰ ὄρη / el noble Homero, en dos versos, nos hizo el cielo accesible en un instante, poniendo juntos fácilmente estos montes”<sup>92</sup>.

Luego, siguiendo la narración de Luciano, Caronte sube a la cima de las montañas para realizar la *τειχοσκοπία*<sup>93</sup>, basada en la que aparece en la *Ilíada*, ya que en todo este pasaje Hermes contesta las preguntas de Caronte emulando a la Helena de Troya homérica. Siguiendo a Camerotto, aquí *παρωδέω* adquiere el significado de “retomar un texto, o varios, con fines paródicos”<sup>94</sup>, ya que, como se puede ver, Luciano está utilizando como base la *Ilíada* y las *Historias* de Heródoto; además de que conecta al cierre previo que hace Caronte/Luciano al preguntar quién es Polícrates, con una referencia al siguiente verso de la

---

<sup>92</sup> Luciano, *Caronte*, 4. Traducción de José Luis Navarro González.

<sup>93</sup> *τειχοσκοπία*. Retomamos el término griego que utiliza Camerotto para referirse a la escena de Helena de Troya y Príamo, la cual aparece en el tercer canto de la *Ilíada*. Camerotto A., 1998, pp. 20, 21 y 23.

<sup>94</sup> *Cfr.* Camerotto, A., 1998, p. 20.

*Odisea*: “νήσῳ ἐν ἀμφιρύτῃ, ὅθι τ'ὀμφαλός ἐστι θαλάσσης / en una isla rodeada, como una nave, por el mar”<sup>95</sup>, del que Luciano utiliza la primera mitad para referirse a la isla de Samos: “νήσῳ ἐν ἀμφιρύτῃ; βασιλεὺς δέ τις εὐχεται εἶναι / en una isla rodeada [por el mar]; se ufana de ser rey [refiriéndose a Polícrates]”<sup>96</sup>.

En el pasaje siguiente<sup>97</sup>, sigue colocando elementos del tercer canto de la *Ilíada*, retomados también de la escena de Príamo y Helena, y del tercer libro de las *Historias* de Heródoto<sup>98</sup>, en la descripción que Hermes hace sobre Polícrates cuando le dice a su interlocutor quien es: “Εὖ γε παρωδεῖς, ὦ Χάρων. ἀλλὰ Πολυκράτην ὀρᾷς τὸν Σαμίων τύραννον πανευδαίμονα ἡγούμενον εἶναι / muy a colación estás *retomando* los versos. Observas a Polícrates, el tirano de los samios, que cree ser bastante feliz”<sup>99</sup>. Su intención es adaptar este pasaje al contexto de su diálogo. Va quedando claro, entonces, que para que funcione el proceso, tanto el autor, como el lector, deben conocer el material que se está parodiando<sup>100</sup>, si bien este esquema responde a la generalidad de la *imitatio*, no queda ajeno a la parodia. En este caso son los poemas épicos de Homero y algunos pasajes de la obra de Heródoto<sup>101</sup>, en las referencias al personaje del tirano de Samos.

Camerotto concluye<sup>102</sup> que en esta parte del texto la palabra *παρωδέω* también se refiere a las acciones de Caronte cuando hace las preguntas sobre los hombres que ve en la tierra, por ejemplo, cuando se refiere al atleta Milón de Crotona: “εἰπέ γάρ μοι· τίς τ'ἄρ'ὄδ' ἐστὶ πάχιστος ἀνὴρ ἢ ὅς τε μέγας τε, ἕξοχος ἀνθρώπων κεφαλὴν καὶ εὐρέας ὤμους; / Díme:

---

<sup>95</sup> Homero, *Odisea*, I, 50.

<sup>96</sup> Luciano, *Caronte*, 14.

<sup>97</sup> Cfr. Camerotto, A., 1998, p. 23.

<sup>98</sup> Heródoto, *Historias*, III, 40-43.

<sup>99</sup> Luciano, *Caronte*, 14.

<sup>100</sup> Cfr. Camerotto, A., 1998, p. 24.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 22.

¿Quién es aquel varón más macizo, valiente y más grande, que sobresale de entre los hombres por su cabeza y sus anchos hombros?”<sup>103</sup>, retoma unos versos, donde el poeta Homero se refiere a Áyax de Telamón<sup>104</sup>, aquí Luciano aprovecha las similitudes físicas entre ambos personajes para aplicar su proceso de parodización de los versos homéricos.

En el caso del *Caronte*, el autor utiliza la poesía para apilar de manera metafórica los montes, justo como hace Homero en su épica, donde lleva al espectador a través de las aventuras y las guerras de sus héroes<sup>105</sup>. El segundo ejemplo remite a una apropiación de la escena homérica en la que Helena le describe a los aqueos a Príamo, pero con la introducción de un hipotexto más, la historia sobre Polícrates que Heródoto narra en sus *Historias* y la posterior adaptación al contexto del diálogo lucianesco<sup>106</sup>. El tercero incluye explícitamente la utilización de la palabra parodia, en la forma verbal de *παρωδείς*, que sirve de conexión entre la pregunta de Caronte y la respuesta de Hermes, y al mismo tiempo, le recuerda al lector que está ante un texto paródico<sup>107</sup>. Por último, el cuarto muestra el recurso a través de la apropiación que realiza Luciano de los versos de la *Ilíada*, donde Homero describe a Áyax de Telamón, cuando habla sobre el atleta Milón de Crotona, aprovechando que ambos personajes comparten características físicas<sup>108</sup>.

Siguiendo a Camerotto, en el *Zeus trágico*, Luciano coloca al padre de los dioses en una situación incómoda: se ha olvidado del proemio que pensaba insertar al inicio de su discurso ante la asamblea de los dioses, gracias a los nervios, y cuando busca el consejo de Hermes, él le recomienda apegarse a las fórmulas de las asambleas homéricas, por lo que el

---

<sup>103</sup> Luciano, *Caronte*, 8.

<sup>104</sup> Homero, *Ilíada*, III, 226-227.

<sup>105</sup> Cfr. Camerotto A., 1998, p. 20.

<sup>106</sup> *Ibid.*, pp. 21 y 24.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 22.

Zeus lucianesco retoma literalmente el proemio que aparece en el verso 5 del octavo canto de la *Ilíada*<sup>109</sup>, pero el mismo Hermes le advierte que ya ha hecho suficientes parodias de ese estilo, esto sugiere que *παρωδέω*, en su forma de *πεπαρώδηται*, adquiere aquí el matiz de retomar literalmente el material de origen para luego colocarlo en el nuevo contexto<sup>110</sup>.

Para Camerotto el otro componente de la parodia en el *Zeὺς τραγωιδός* está en el tipo de asamblea a la que el padre de los dioses se dirige, compuesta por la totalidad de representaciones terrenales de los dioses, desde los olímpicos hasta los bárbaros. Luciano los hace prescindir de los modales y de las formas homéricas, ya que los presenta discutiendo por los lugares que ocuparán. Además, regresando a *πεπαρώδηται*, Camerotto explica que también esta forma verbal señala la operación paródica que consiste en que el autor presente a Zeus con los atributos de un actor trágico que recita versos de alguna tragedia de Eurípides y que adapta dicho material a su contexto, por lo que *παρωδέω* alude a un doble hipotexto, que consiste en los versos épicos de Homero y los trágicos de Eurípides<sup>111</sup>.

Siguiendo con el análisis, Camerotto cuenta que Hermes, molesto por la repetición resultante de seguir parodiando a Homero, termina proponiendo a su padre que utilice las formas de Demóstenes, específicamente los discursos contra Filipo de Macedonia<sup>112</sup>: “πλὴν εἰ δοκεῖ, τὸ μὲν φορτικὸν τῶν μέτρων ἄφες, σὺ δὲ τῶν Δημοσθένους δημηγοριῶν τῶν κατὰ Φιλίππου ἦντινα ἂν ἐθέλης σύνειρε, ὀλίγα ἐναλλάττων· οὕτω γοῦν οἱ πολλοὶ νῦν ῥητορεύουσιν. / pero, si te parece, deja los metros fastidiosos y pronuncia algún discurso de

---

<sup>109</sup> Homero, *Ilíada*, VIII, 5.

<sup>110</sup> Cfr. Camerotto, A., 1998, p. 25.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 27.

Demóstenes contra Filipo, el que te apetezca, cambiándolos ligeramente, en todo caso, muchos ahora hacen retórica así”<sup>113</sup>.

Para Camerotto, la oposición entre poesía y prosa queda marcada en el texto de Luciano con el *μεν...δέ*, y sin perder el matiz de parodia. El autor sirio realiza una técnica de *collage* en los pasajes que utiliza de la obra de Demóstenes y de los poemas, tanto los homéricos, como trágicos, y los adapta al contexto de su propia obra mediante esta metafrase<sup>114</sup>. Hacia el final está la alusión pertinente al objetivo de porqué traer a colación los discursos, Luciano busca referirse a la oratoria que se practicaba en su propia época y qué mejor que mediante la inclusión de un autor renombrado del género como lo es Demóstenes, por lo que *παρωδέω* se refiere tanto a los versos, como al modelo en prosa<sup>115</sup>.

En este ejemplo, la parodia aparece en la forma de un tópico común de la poesía homérica, como lo es la asamblea de los dioses, retomado y adaptado por Luciano a un nuevo contexto, en el que se pueden apreciar conductas que no aparecen en el original, como un Zeus nervioso y olvidando su proemio, o los dioses discutiendo por un lugar, claramente la parodia se une a los nuevos elementos que el autor añade en el contexto creado por él. Además, la manera en que el autor coloca al padre de los dioses es similar a la de los actores trágicos en el momento de recitar los versos<sup>116</sup>. Luciano introduce, también, el hipotexto de los discursos de las *Filípicas* de Demóstenes con el objetivo de variar las referencias que usa y de aludir a sus colegas contemporáneos por la manera en que ellos hacían sus discursos<sup>117</sup>.

---

<sup>113</sup> Luciano, *Zeus trág.*, 14. Traducción de Andrés Espinosa Alarcón.

<sup>114</sup> Cfr. Camerotto, A., 1998, p. 27.

<sup>115</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

<sup>116</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 28.

Así mismo, siguiendo todavía a Camerotto, en la *Apología de los asalariados*, Luciano se acusa y defiende por contradecirse con respecto a las ideas que manifiesta en otro discurso, (*Περὶ τῶν ἐπιμισθωσι συνόντων / Sobre los que están asalariados*), concretamente en lo que se refiere a la crítica de las condiciones en las que vivían los maestros privados, principalmente griegos, que trabajaban en las casas de los romanos ricos, ya que, por lo que parece, el mismo Luciano se vio obligado a aceptar un empleo parecido. Aquí el autor vuelve a tomar versos de la tradición poética y los adapta al contexto de esta obra, haciendo aparecer a varios personajes épicos y trágicos para cumplir roles de acusadores o defensores, por ejemplo, la Medea de Eurípides aparece como defensora y pronuncia los mismos versos que aparecen en la tragedia, pero cambiando la palabra pasión [θυμός] por pobreza [πενία]<sup>118</sup>:

“καὶ ἐν τῷ τοιούτῳ οὐκ ἄκαιρον ἴσως καὶ τὴν τοῦ Εὐριπίδου Μήδειαν παρακαλέσαι παρελθοῦσαν εἰπεῖν ὑπὲρ ἐμοῦ ἐκεῖνα τὰ ἱαμβεῖα μικρὸν αὐτὰ παρωδήσασαν·

Καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά,  
πενία δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων.

En este contexto tal vez no es inoportuno invocar a la Medea de Eurípides para que venga a pronunciar en mi favor aquellos famosos yambos parodiándolos ligeramente:

*Me doy cuenta de la maldad que voy a cometer,  
pero la pobreza es más poderosa que mis decisiones*<sup>119</sup>.

En este contexto *παρωδέω* (*παρωδήσασαν*) vuelve a funcionar con relación a la recuperación de un texto anterior (*παρακαλέσαι*), que “llama” a una nueva

---

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> Luciano, *Apología de los asalariados*, 10. Traducción de Juan Zaragoza Botella. Los versos se corresponden con Eurípides, *Medea*, 1078-1079.

contextualización (*εἰπεῖν...ἐκεῖνα τὰ ἰαμβεῖα*) y que Luciano ajusta a la intención de su propia expresión (*οὐκ ἄκαιρον*), aunque sigue utilizando la fórmula de la metafrase<sup>120</sup>.

En este último ejemplo se puede apreciar que Luciano también utiliza la parodia para expresar directamente argumentos en su discurso<sup>121</sup>. Aquí se termina el seguimiento realizado al análisis de Alberto Camerotto sobre las tres obras de Luciano. En general, se puede apreciar que el autor domina plenamente el uso de la parodia: recordemos que en aquella época tenía usos que difieren a los de la actualidad, y, de hecho, este autor es uno de los exponentes que sirven de referencia para poder conocer algunas de las peculiaridades que tenía este recurso en la Antigüedad. Los ejemplos anteriores sirven para corroborar que Luciano se vale de la parodia para imprimir su originalidad a los elementos que toma de la tradición.

Aunque desde la *Poética* de Aristóteles se le haya dado a la parodia un lugar marginal, son los estudios de teóricos como Gérard Genette o Linda Hutcheon, sobre éste y otros géneros de la comedia e intertextuales, los que han puesto sobre la mesa la importancia que tiene la parodia a la hora de estudiar a muchos autores importantes, tanto provenientes de la Antigüedad clásica, como los más actuales. Por esto es que, en el siguiente capítulo, veremos algunos casos de cómo Luciano utiliza la parodia para dirigirse a la historiografía y a la filosofía.

---

<sup>120</sup> Cfr. Camerotto, A., 1998, p. 29.

<sup>121</sup> *Ibid.*, pp. 28-31.



### Capítulo 3

## Las parodias de Luciano: historia, filosofía, mitos, literatura de viajes y paradoxografía

### *Introducción*

En este tercer capítulo trataremos sobre la manera en que Luciano utiliza la parodia, de la que ya hemos fijado algunos aspectos teóricos en el capítulo anterior. Nos enfocaremos, sobre todo, en temas de la historiografía y la filosofía, pero también en aspectos míticos relacionados con estas dos disciplinas. Recordemos, en este sentido, el uso de las criaturas híbridas en *Historias verdaderas*, que mezclan símbolos mitológicos con teorías del pensamiento filosófico; además podemos observar, en otras obras de nuestro autor, que el objetivo a parodiar es la tradición griega en general, con un énfasis en los tópicos ya mencionados. Si en *Historias verdaderas* Luciano nos muestra que su interés por la filosofía, la historiografía y la disciplina histórica, también está presente en su texto *Cómo debe escribirse la historia* y en *Sobre la diosa siria* donde parodia, en el sentido que ya hemos visto, el estilo jónico de Heródoto para describir el santuario de Atargatis, o la Hera, de Hierápolis, en su natal Siria.

En *Historias verdaderas* Luciano critica a los historiadores, poetas y filósofos de su tiempo como autores de relatos “prodigiosos y legendarios” de dudosa veracidad. Por ejemplo, sobre Ctesias, el autor de las *Ἰνδικά* (unos relatos sobre las peculiaridades de la India), Luciano asegura que esa obra habla sobre cosas que Ctesias nunca vio

personalmente, ni escuchó de fuentes de confianza; al siguiente que menciona es a Yámbulo, quien escribiera un relato sobre el gran mar que Luciano también considera una ficción:

φανείσθαι ἔμελλον <ῶν> Κτησίας ὁ Κτησιόχου ὁ Κνίδιος, ὃς συνέγραψεν περὶ τῆς Ἰνδῶν χώρας καὶ τῶν παρ'αὐτοῖς ἃ μήτε αὐτὸς εἶδεν μήτε ἄλλου ἀληθεύοντος ἤκουσεν. ἔγραψε δὲ καὶ Ἰαμβοῦλος περὶ τῶν ἐν τῇ μεγάλῃ θαλάττῃ πολλὰ παράδοξα, γνώριμον μὲν ἅπασι τὸ ψεῦδος πλασάμενος /<...citamos, por ejemplo, a> Ctesias de Cnido hijo de Ctesiooco, que escribió sobre la India y sus peculiaridades aquello que personalmente jamás vio, ni oyó de labios fidedignos. Escribió también Yámbulo muchos relatos extraños acerca de los países del Gran Mar, forjando una ficción que todos reconocen”<sup>122</sup>.

Camerotto entiende que la parodia de Luciano se ajusta a la definición de “tomar un elemento y colocarlo en un contexto diferente al original”<sup>123</sup>, esto también hace evidente el vasto conocimiento que nuestro autor poseía de la tradición griega en todas sus expresiones. Luciano se sirve de la comedia característica de la parodia para explotar su ingenio y hacer críticas sutiles a la vida intelectual de su época.

Si bien toda la obra del samosatense contiene estos elementos, el caso de *Historias verdaderas* presenta de manera más amplia la parodia de escenarios fantásticos contruidos con base en teorías filosóficas y elementos de la mitología, así como también, de criaturas híbridas que, de nuevo hacen referencia a la tradición filosófica. Un claro ejemplo es el episodio lunar, que nos remite al pitagorismo y que, de hecho, será el pasaje al que más nos referiremos en el presente capítulo.

---

<sup>122</sup> Luciano, *Historias verdaderas*, I, 3. Traducción de Andrés Espinosa Alarcón.

<sup>123</sup> Cfr. Camerotto, A., 1998, p. 20.

La travesía que nos presenta Luciano en *Historias verdaderas* es un viaje fantástico que puede funcionar como una parodia de la búsqueda filosófica de la verdad, además de que la podemos señalar, desde el punto de vista retórico, como una alegoría al presentarnos el verbo αὐίττομαι, aunque sólo lo señalamos, pues este tema no es el objetivo de nuestro trabajo. Por otro lado, este viaje hacia ninguna parte es un claro sucesor, sin importar que sea parodia, de la *Odisea* homérica, primer precedente del género de los viajes en la antigüedad.

### *Luciano y la Historiografía*

#### *Cómo debe escribirse la historia*

Comenzaremos con el tema de la historiografía, donde Luciano tiene la mira puesta en el problema que representa la veracidad en los trabajos historiográficos de la tradición griega, principalmente los de Ctesias, Yámbulo o Heródoto, a quien en *Cómo debe escribirse la historia* no considera problemático, incluso lo cita como ejemplo de lo que es correcto al escribir historia. Sin embargo, en *Historias verdaderas* le condena a estar en la isla de los impíos por no escribir con la verdad<sup>124</sup>.

En *Cómo debe escribirse la historia*, Luciano reflexiona acerca del buen ejercicio esta disciplina. Aunque también aclara que él está señalando la serie de virtudes que debe tener un historiador, según su propia opinión, aun cuando no es experto en el arte de escribir historia, porque sabe que “si echa su barril a rodar por las rocas, se rompería

---

<sup>124</sup> *Historias verdaderas*, II, 31.

fácilmente”<sup>125</sup>. Esta declaración parece irónica, pues se toma la libertad de hablar un tema en el que no es experto, pero sus disquisiciones tienen que ver con un espíritu crítico que Luciano ejerce sobre muchos otros aspectos de la vida sociocultural de su época.

El autor es consciente de que hay muchos que creen que no se necesita un gran conocimiento para dedicarse a escribir historia, pero para demostrar lo contrario se vale del evento de la campaña contra los partos de Lucio Vero. Por ejemplo, señala que la mayoría descuida la historia para dedicarle elogios desmedidos a quienes aparecen en ella, en este caso, a Lucio Vero. Estos elogios tienen el propósito de congraciarse con él, debido a su rango e importancia, mientras que a los enemigos los difaman injustificadamente<sup>126</sup>. Luciano considera este punto importante porque la historia no debe admitir mentiras.

Luciano considera que mucha gente que intenta escribir historia no toma en cuenta, o simplemente ignora, que las leyes de la poesía no se pueden aplicar a la historia. En el caso de la poesía, el autor suele estar arrebatado por la inspiración de las musas, la cual motiva la exageración de los protagonistas, mientras que, si la historia se llena de la adulación, sólo se llega a convertir en una imitación burda que carece del lenguaje elevado que sí tiene la primera:

“Ἐπι ἀγνοεῖν εὐόκασιν οἱ τοιοῦτοι ὡς ποιητικῆς μὲν καὶ ποιημάτων ἄλλαι ὑποσχέσεις καὶ κανόνες ἴδιοι, ἱστορίας δὲ ἄλλοι. [...] ἡ ἱστορία δὲ ἦν τινα κολακείαν τοιαύτην προσλάβη, τί ἄλλο ἢ περὶ τις ποιητικὴ γίνεται, τῆς μεγαλοφωνίας μὲν ἐκείνης ἐστερημένη, τὴν λοιπὴν δὲ τερατεῖαν γυμνὴν τῶν μέτρων καὶ δι’ αὐτὸ ἐπισημοτέραν ἐκφαίνουσα;

Parece que estos escritores ignoran que la poesía y los poemas tienen sus propias intenciones y normas, pero los de la historia son distintos. [...] La historia, en cambio, si admite alguna adulación de este tipo, ¿en qué otra cosa se convierte sino en una especie de poesía pedestre,

---

<sup>125</sup> Cfr. *Cómo debe escribirse la historia*, 4.

<sup>126</sup> *Ibid*, 7. Traducción de Juan Zaragoza Botella.

privada del lenguaje elevado de ésta, pero mostrando el resto de su hechizo carente de ritmo y por eso mismo mucho más llamativa?”<sup>127</sup>.

Sin embargo, Luciano considera que el elogio sí puede existir dentro de la narración histórica, pero debe usarse sólo en los momentos precisos y apegarse a la realidad, porque el historiador debe tener su mente puesta en los lectores posteriores, ya que la utilidad de la historia emana de la verdad<sup>128</sup>.

Siguiendo con el tema de la adulación, Luciano expresa que sólo place a quien está dirigido, pero para los demás es chocante y contribuye a que el relato tenga un matiz increíble e ingenuo, del que muchos posteriormente se reirán al ver que la incongruencia, el desajuste y la ilegitimidad desvirtúan la belleza de la obra histórica<sup>129</sup>. Por otro lado, también cree que un historiador debe tener las siguientes cualidades: “inteligencia política y capacidad de expresión”<sup>130</sup>, a la vez que no le debe atemorizar escribir la verdad y tampoco el describir a los personajes históricos cómo eran en realidad, ni debe esperar nada de nadie. Pero claro que hay limitantes para el historiador “ideal” en términos de Luciano, sobre todo si, por ejemplo, se es el “médico de Artajerjes”<sup>131</sup>. Se refiere al historiador que solía trabajar para el personaje histórico principal, o el protagonista de la obra, es una clara referencia hacia el aludido Ctesias de Cnido, que, al haber ejercido la medicina en la corte persa, debía rendir cuentas a su señor.

Luciano compara el trabajo del historiador con el de los escultores, principalmente con el de Fidias o Praxíteles, ya que se debe tratar el material histórico adecuadamente, es

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, 8.

<sup>128</sup> *Ibid.*, 9.

<sup>129</sup> *Ibid.*, 11.

<sup>130</sup> *Ibid.*, 34.

<sup>131</sup> *Ibid.*, 39.

decir, tiene que ordenar los acontecimientos lo más hermosa o coherentemente posible y exponerlos con claridad:

“Τοιοῦτο δὴ τι καὶ τὸ τοῦ συγγραφέως ἔργον εἰς καλὸν διαθέσθαι τὰ πεπραγμένα καὶ εἰς δύναμιν ἐναργέστατα ἐπιδειῖξαι αὐτά. καὶ ὅταν τις ἀκροώμενος οἴηται μετὰ ταῦτα ὄραν τὰ λεγόμενα καὶ μετὰ τοῦτο ἐπαινῆ, τότε δὴ τότε ἀπηκρίβωται καὶ τὸν οἰκεῖον ἔπαινον ἀπέιληφε τὸ ἔργον τῷ τῆς ἱστορίας Φειδίᾳ.

Debe presentar su pensamiento transparente como un espejo, sin empañar, cuidadosamente centrado, que refleje las imágenes de las cosas tal como las recibe, sin distorsiones ni falsos coloridos, ni alteraciones de figuras. Porque los historiadores no escriben como los oradores, sino que lo que ellos tienen que decir hablará por su cuenta, porque ya ha ocurrido, y hay que ordenarlo y decirlo, de forma que no tienen que pensar que es lo que van a decir, sino cómo lo dicen. En resumen, hay que pensar que el historiador debe parecerse a un Fidias”<sup>132</sup>.

Así podemos ver que en *Cómo debe escribirse la historia* Luciano define claramente lo que para él es un buen historiador. Esta obra resulta reveladora para conocer la opinión de nuestro autor con respecto al género historiográfico y da algunas pistas sobre qué consideraciones son el punto de partida para su parodia en otras obras que también tratan el tema, como en *Sobre la diosa siria* o en la misma *Historias verdaderas*.

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, 51. Traducción de Juan Zaragoza Botella.

## *Historias verdaderas*

### Historias verdaderas, Sobre la diosa siria y su posible estructura historiográfica

Luciano utiliza, al nivel de narración, la estructura de la historiografía de Heródoto para componer parte de *Historias verdaderas*, por lo que se podrían rastrear algunos paralelismos entre la obra lucianesca y los trabajos del historiador jonio. Sin embargo, existe otra obra de nuestro autor que está más cerca del género histórico, *Sobre la diosa siria*, aunque cabe señalar que en este caso también puede identificarse como una *imitatio*<sup>133</sup>, la cual también posee características de intertextualidad y es muy cercana a la parodia. Debemos admitir que la línea que divide ambas, a veces resulta, ser bastante difusa.

Podría decirse que Luciano parodia directamente el estilo narrativo de Heródoto en *Sobre la diosa siria*<sup>134</sup>, para hablar de Hierápolis de Siria y su célebre templo. Por ejemplo, en el párrafo 23, cuando relata cómo fue que Combabo y Estratónice reedificaron el templo de Atargatis, podemos decir que hay una parodia directa, en donde se puede apreciar que Luciano resumió la construcción de la idea, pero conservó el uso del aoristo ἐγένετο: “ἀλλὰ τὰ μὲν ἐχέτω ὅκως καὶ ἐγένετο. / pero dejemos que las cosas se queden como están” de una frase que aparece en el libro II de las *Historias* de Heródoto: “Ταῦτα

---

<sup>133</sup> Entendida con su significado retórico el “estudio y el desarrollo de características reconocibles del estilo de un autor reconocido, por parte de otro autor posterior”. Y que se relaciona directamente con los métodos de estudio basados en la memorización de las obras representativas de la tradición (Consultado en *The Oxford Classical Dictionary*).

<sup>134</sup> Para ampliar las referencias sobre las parodias señaladas en dicha obra, se puede consultar las notas 33, 34 y 40 de *Περὶ τῆς σαρρής θεοῦ*, en la versión traducida por Juan Zaragoza Botella, en el volumen III de las obras de Luciano, ed. Gredos, del que hemos tomado su traducción.

μέν νυν ἔστω ὡς ἔστι τε καὶ ὡς ἀρχὴν ἐγένετο / En fin, dejemos que estas cosas sigan como son y han sido desde un principio”<sup>135</sup>.

Luego, en el párrafo 25, cuando el rey Seléuco se disculpa con Combabo por haber creído que él y Estratónice lo habían traicionado: “ἀπίξεται δὲ παρ' ἡμέας ἄνευ ἐσαγγελέος οὐδέ τις ἀπέρξει σε ἡμετέρης ὄψιος, οὐδ' ἦν γυναικὶ ἅμα εὐνάζωμαι / podrás comparecer ante mí sin que nadie te anuncie, ni te apartará nadie de mi presencia, aunque esté acostado con mi mujer”, estas líneas se corresponden con el uso de ἄνευ ἐσαγγελέος que aparece en el tercer libro de Heródoto, cuando se dan los detalles del ascenso al trono de Cambises I; “παριέναι ἐς τὰ βασιλῆα πάντα τὸν βουλόμενον τῶν ἐπτὰ ἄνευ ἐσαγγελέος, ἦν μὴ τυγχάνη εὐδῶν μετὰ γυναικὸς βασιλεύς / que todo miembro del grupo que lo deseara podría penetrar en el palacio real sin introductor de mensajes (emisario), a menos que en ese momento el rey estuviera durmiendo con una mujer”<sup>136</sup>.

También en el párrafo 28, en donde Luciano habla de los falos de Dioniso, que estaban en el templo de Hierápolis: “φαλλοὺς ὅσοι Διονύσῳ ἐγείρουσι, ἐν τοῖσι φαλλοῖσι καὶ ἄνδρας ξυλίνους κατίζουσιν. / En los grandes falos que levantan para Dioniso ponen hombres de madera”, se relaciona directamente con el pasaje del libro II de Heródoto que habla de los rituales de Dioniso en Egipto, aunque utilizan unas estatuas antropomorfas. Luciano sigue apegándose al estilo narrativo del historiador en el uso de φαλλοὺς ὅσοι, refiriéndose a los falos y a quienes los usan para el ritual religioso de Dioniso:

“Ἄντι δὲ φαλλῶν ἄλλα σφί ἐστι ἐξευρημένα, ὅσον τε πηχυαῖα ἀγάλματα νευρόσπαστα, τὰ περιφορέουσι κατὰ κόμας γυναῖκες, νεῦον τὸ αἰδοῖον, οὐ πολλῶ τεφ ἔλασσον ἐὼν τοῦ ἄλλου σώματος / En lugar de los falos ellos han inventado otros artilugios: unas estatuas articuladas

---

<sup>135</sup> Heródoto, II 28. Trad. de Carlos Schrader.

<sup>136</sup> Heródoto, III, 84.



con hilos, como de un codo de altura, que las mujeres llevan en procesión por las aldeas y cuyo pene, que no es mucho menor que el resto del cuerpo, se menea”<sup>137</sup>.

Amén de *Sobre la diosa siria*, en donde los ejemplos mencionados anteriormente también son paralelos a los que ya hemos visto en el capítulo anterior. En todos ellos podemos aplicar la idea de Camerotto sobre la parodia, como el ejercicio de tomar elementos de otras obras y colocarlos en una creación nueva.

Existen más ejemplos de parodias en Luciano, algunas en alusión a la obra de Heródoto y otras al género de la historiografía, que aparecen dentro de *Historias verdaderas*. Estas parodias están presentes en los pasajes en donde se describe la civilización lunar. Por ejemplo, cuando se hace la descripción de cómo son los selenitas físicamente y su modo de vida; los ropajes que utilizan y que pueden identificarse con el retrato que Heródoto hace sobre los diferentes pueblos no griegos, como éste sobre la vestimenta de los babilonios: “ἐσθῆτι δὲ τοιῆδε χρέωνται, κιθῶν ποδηνεκεί λινέῳ καὶ ἐπὶ τοῦτον ἄλλον εἰρίνεον κιθῶνα ἐπενδύνει καὶ χλανίδιον λευκὸν περιβαλλόμενος / se proveen con vestidos así, una túnica interior de lino, larga hasta los pies y sobre esa se ponen otra de lana y alrededor se echan un manto delgado de color blanco”<sup>138</sup>, comparable narrativamente al pasaje donde el narrador de *Historias verdaderas* describe la “ropa” de los selenitas: “Ἐσθῆς δὲ τοῖς μὲν πλουσίοις ὑαλίνη μαλθακὴ τοῖς πένησι δὲ χαλκῆ ὑφαντή· πολύχαλκα γὰρ τὰ ἐκεῖ χῶρία καὶ ἐργάζονται τὸν χαλὸν ὕδατι ὑποβρέξαντες ὥσπερ τὰ ἔρια / El vestido de los ricos es de vidrio suave y el de los pobres de bronce entretejido, pues el

---

<sup>137</sup> Heródoto, II, 48.

<sup>138</sup> Heródoto, I, 195, 1. Traducción de Carlos Schrader.

bronce es abundante en aquella región y lo trabajan sumergiéndolo en agua, como la lana”<sup>139</sup>.

La muerte de los selenitas, por otro lado, parece ser una referencia a la apoteosis de diversos personajes heroicos y legendarios de la tradición griega y romana, como la de Rómulo:

“ἐπεὶ δ' ἔληξεν ἡ ταραχὴ καὶ τὸ φῶς ἐξέλαμψε, καὶ τῶν πολλῶν εἰς ταῦτὸ πάλιν συνερχομένων ζήτησις ἦν τοῦ βασιλέως καὶ πόθος, οὐκ ἔαν τοὺς δυνατοὺς ἐξετάζειν οὐδὲ πολυπραγμονεῖν, ἀλλὰ τιμᾶν παρακελεύεσθαι πᾶσι καὶ σέβεσθαι Ῥωμύλον, ὡς ἀνηρπασμένον εἰς θεοὺς καὶ θεὸν εὐμενῆ γενησόμενον αὐτοῖς ἐκ χρηστοῦ βασιλέως.

Y cuando cesó la confusión y volvió a brillar la luz, como quiera que, volviéndose a reunir el pueblo en el mismo sitio, se buscaba y deseaba al rey, los nobles no permitían hacer averiguaciones ni curiosar, sino que los exhortaban a todos a honrar y venerar a Rómulo, argumentando que había sido arrebatado por los dioses y que, en el futuro, sería para ellos un dios favorable en vez de un buen rey”<sup>140</sup>.

Sobre el mismo tema, Luciano nos presenta la parodia de la divinización mítica/legendaria de la muerte: “ἐπειδὴν δὲ γηράση ὁ ἄνθρωπος, οὐκ ἀποθνήσκει, ἀλλ' ὥσπερ καπνὸς διαλυόμενος ἀῆρ γίνεται. / Cuando el hombre envejece, no muere, sino que, como humo disuelto, se vuelve aire”<sup>141</sup>. Aunque la muerte de los selenitas es claramente ficticia, al igual que las apoteosis, también es una referencia a ciertas teorías filosóficas sobre el destino del alma después de morir, tema que veremos más adelante. Como otra pequeña acotación al tema de la muerte, tenemos el ritual funerario de los masagetas<sup>142</sup>, descrito por Heródoto:

---

<sup>139</sup> *Historias verdaderas* I, 25. Traducción de Andrés Espinosa Alarcón.

<sup>140</sup> Plutarco, *Vidas paralelas: Rómulo*, 27, 8. Traducción de Aurelio Pérez Jiménez.

<sup>141</sup> *Historias verdaderas*, I, 23.

<sup>142</sup> Pueblo nómada que vivía más allá del río Araxes, según Heródoto I, 201.

“οὔρος δὲ ἡλικίης σφι πρόκειται ἄλλος μὲν οὐδεὶς· ἐπεὰν δὲ γέρων γένηται κάρτα, οἱ προσήκοντές οἱ πάντες συνελθόντες θύουσί μιν καὶ ἄλλα πρόβατα ἅμα αὐτῶ, ἐψήσαντες δὲ τὰ κρέα κατευωχέονται / Ellos no establecen ningún límite de edad; cuando alguien llega a ser muy anciano, se reúnen todos sus parientes y lo inmolan, al mismo tiempo, sacrifican mucho ganado, luego cuecen la carne y celebran un banquete”<sup>143</sup>.

Luciano utiliza la narración en primera persona, que también es común en algunas obras historiográficas. Recordemos la *Anábasis* de Jenofonte: “ὡς δ’ ἀνέβησαν, θύσαντες καὶ τρόπαιον στησάμενοι / Cuando subieron, hicieron sacrificios y erigieron un trofeo”<sup>144</sup>, paralelamente, tenemos esta parte de la batalla entre los selenitas y los heliotas, en donde los victoriosos construyen trofeos. Luciano parodia esta costumbre de los antiguos griegos de levantar esas efigies cuando ganaban un combate: “Ἀναστρέψαντες δὲ ἀπὸ τῆς διώξεως δύο τρόπαια ἐστήσαμεν, τὸ μὲν ἐπὶ τῶν ἀραχνίων τῆς πεζομαχίας, τὸ δὲ τῆς ἀερομαχίας ἐπὶ τῶν νεφῶν. / Cuando regresamos de la persecución, erigimos dos trofeos, uno sobre telarañas por la batalla terrestre y otro sobre las nubes por la batalla aérea”<sup>145</sup>.

Luciano utiliza este mismo estilo de Jenofonte para narrar la cronología de la batalla, como en el pasaje en el que comienza el combate: “καὶ τὸ μὲν εὐώνυμον τῶν Ἡλιωτῶν αὐτίκα ἔφυγε οὐδ’ εἰς χεῖρας δεξιόμενον τοὺς Ἴππογύπους, καὶ ἡμεῖς εἰπόμεθα κτείνοντες / El ala izquierda de los heliotas huyó inmediatamente, antes de recibir la carga de los Cabalgabuitres, y nosotros los seguimos para aniquilarlos”<sup>146</sup>. Podemos ver una situación parecida en el pasaje de la *Anábasis* donde los diez mil se enfrentan a la tribu de los cálibes: “οἱ δὲ πολέμιοι οἱ ἐπὶ τῇ ὁδῶ ἐπειδὴ τὸ ἄνω ἐώρων ἠττώμενον, φεύγουσι· καὶ ἀπέθανον μὲν οὐ πολλοὶ αὐτῶν, γέρρα δὲ πάμπολλα ἐλήφθη. / Los enemigos que estaban en el

---

<sup>143</sup> Heródoto, I, 216, 2.

<sup>144</sup> Jenofonte, *Anábasis*, IV, VI, 27. Traducción de Carlos Varias.

<sup>145</sup> *Historias verdaderas*, I, 18.

<sup>146</sup> *Historias verdaderas*, I, 17.

camino huyeron una vez que vieron que derrotaban a los de la cima; y, de hecho, no murieron muchos de ellos”<sup>147</sup>.

En estos breves ejemplos, podemos observar cómo Luciano toma el estilo narrativo de la historiografía para componer parte de la parodia dentro de *Historias verdaderas*. Esta construcción, además, forma una parte importante de la narración dentro de esta obra. Nuestro autor se vale de todas estas formas para mostrar a las civilizaciones ficticias como si realmente existieran.

### *Paradoxografía*

Para completar el esquema del género historiográfico del que Luciano se nutre para crear parte de sus parodias, cabe mencionar brevemente a la paradoxografía, el género de los compendios sobre lo maravilloso, casi siempre centrados en la India y Persia, emanado de la misma historiografía. Su primer exponente fue Calímaco<sup>148</sup>, quien, aparte de poeta, fue bibliotecario en Alejandría y, gracias a este cargo, tuvo a su alcance las obras necesarias para realizar su compendio de maravillas.

Ya para el siglo II, en el cual vivió Luciano, la paradoxografía era un género totalmente consolidado. Las obras de este estilo se ocupaban de transmitir elementos maravillosos que, muchas veces, eran increíbles para el lector común de las ciudades, quien no tenía la posibilidad o el interés de hacer viajes largos a tierras desconocidas o a las regiones más apartadas del imperio. No obstante, el género nació gracias a la necesidad de

---

<sup>147</sup> Jenofonte, *Anábasis*, IV, VI, 26.

<sup>148</sup> Cfr. Pajón Leyra, I., 2011, p. 22.

los logógrafos, que acompañaban al ejército de Alejandro Magno. Éstos tenían el deseo de registrar en sus escritos las maravillas y curiosidades que iban encontrando en las tierras orientales de Persia y la India<sup>149</sup>.

A partir del ascenso de Filipo II de Macedonia, la estructura geopolítica de la región griega sufrió un cambio radical, porque las ciudades que habían sido independientes formaban parte de un imperio con un gobierno centralizado en Macedonia. La influencia de la cultura helénica se amplió hacia Persia y la India; la información sobre las regiones que Alejandro conquistó se volvió un tema recurrente en la literatura de viajes que circulaba por las ciudades griegas, en donde las historias orientales eran, en su mayoría, poco conocidas y consideradas como algo exótico. El nacimiento de la paradoxografía tiene que ver con el registro de esas *mirabilia*<sup>150</sup> de tierras lejanas y por esta característica se da la conexión de este género con *Historias verdaderas*, ya que Luciano hace uso del género para describir las maravillas que ve a lo largo de su viaje paródico.

El elemento de lo maravilloso era común en la literatura de viajes —la *Odisea* sería el primer modelo—, y es el género del que la paradoxografía se alimenta. El interés de Luciano de parodiar todos esos elementos maravillosos podría haber nacido de su presencia generalizada en la tradición, no hay que olvidar que la paradoxografía está estrechamente relacionada con el género de los viajes, que ya estaba presente desde la época arcaica<sup>151</sup>.

---

<sup>149</sup> Cfr. Gómez Espelosín, F., Introducción en *Paradoxógrafos griegos. Rarezas y maravillas*, 1996 p. 7.

<sup>150</sup> Pajón Leyra, I., Entre la ciencia y la maravilla. 2011, p. 23.

<sup>151</sup> Gómez Espelosín, F.J., Introducción en *Paradoxógrafos griegos, rarezas y maravillas*, Biblioteca Clásica Gredos núm. 222. Madrid: Gredos, 1996, p. 13.

## *El viaje lunar de Historias verdaderas y sus referencias hacia la mitología y la filosofía*

Por supuesto que el gran entramado que une toda la acción dentro de la narración de *Historias verdaderas* es el viaje, uno en el que acontecen todo tipo de cosas, desde batallas hasta recorridos por los lugares más inverosímiles que puede crear la imaginación de nuestro autor, en un escenario tan vasto como es el océano. Recordamos la cita de Eratóstenes, que recoge Estrabón, sobre la conveniencia de que la acción de la *Odisea*, otra narración de aventuras fantásticas, aunque menos excéntricas que las de Luciano, ocurra en su mayor parte en lugares lejanos y desconocidos: “De suerte que es justo que dé explicaciones tanto por esto como por afirmar que lo lejano se presta mejor a historias extraordinarias por ser más fácilmente falseable”<sup>152</sup>.

Por otro lado, Georgiadou y Larmour sugieren que el viaje fantástico en *Historias verdaderas* puede ser interpretado alegóricamente, es decir, no en un sentido literal y puede servir como una parodia de la búsqueda de la verdad filosófica<sup>153</sup>, donde las criaturas e incidentes fantásticos representan a los diferentes filósofos y sus teorías, y varios símbolos que provienen de la tradición mítica<sup>154</sup>. Así el viaje paródico de esta obra hace referencia a la búsqueda de la verdad filosófica y, a su vez, el gran referente es la *Odisea*, el primer gran relato de un viaje con características fantásticas.

Es inevitable pensar en el escenario lunar en *Historias verdaderas* y las criaturas que aparecen en ella, aunque no es la única obra en la que Luciano recuerda a varios animales fantásticos, tanto inventados, como propios de la tradición, pero es aquí, en especial en el

---

<sup>152</sup> Eratóstenes *apud* Estrabón I, 2, 19 (traducción de J.L. García Ramón y J. García Blanco). También, sobre el mismo tema, *Cfr.* Georgiadou, A. y Larmour, J., 1998, p. 312.

<sup>153</sup> *Cfr.* A.Georgiadou y J. Larmour, 1998, p. 311.

<sup>154</sup> Luciano, *Historias verdaderas*, I, 2. El verbo *αἰνιττομαι* puede entenderse con el matiz de hablar en enigma o insinuar con palabras distintas a lo que se quiere decir, lo cual alude al sentido de la alegoría, que es algo con un significado distinto al que se observa por encima.

capítulo lunar, en el que centraremos la mayor parte de nuestra atención, donde Luciano explora más a sus propias criaturas, mientras las coloca en su entorno de fantasía y las utiliza paródicamente para burlarse de los filósofos y sus teorías o, incluso, de algunas cuestiones de la religión pitagórica y de la mitología.

El primer escenario que tenemos es la isla de las mujeres-vid, en donde los viajeros encuentran una estela que marca que ese lugar fue el último que alcanzaron Heracles y Dioniso<sup>155</sup>, y es por este último personaje que a continuación aparecen las mujeres-vid: “la parte que surgía de la tierra, la cepa propiamente dicha, era vigorosa y robusta, y en la parte superior eran mujeres, totalmente perfectas desde la cintura”<sup>156</sup>.

Este pasaje, relacionado con lo dionisiaco, actúa como una especie de iniciación hacia el capítulo en la luna y los consiguientes<sup>157</sup>, y es una referencia al elemento místico que tenía el culto a Dioniso<sup>158</sup>. En la isla los protagonistas de *Historias verdaderas* sufren la intoxicación etílica por unos peces de vino que obtienen de un río y también por los besos de las mujeres-vid, luego, padecen de los peligros de unirse a ellas, lo cual puede ser otra referencia a los ritos de iniciación, como una advertencia de lo que le sucede a quienes no son dignos para recibir dicho proceso: “Algunas deseaban unirse a nosotros, y dos de mis compañeros, que se llegaron a ellas, no pudieron separarse, sino que quedaron trabados por las partes pudendas”<sup>159</sup>.

---

<sup>155</sup> Luciano, *Historias verdaderas*, 7.

<sup>156</sup> *Ibid*, 8.

<sup>157</sup> Cfr. A.Georgiadou y J. Larmour, 1998, p. 314.

<sup>158</sup> García López, *La religión griega*, Madrid: Ediciones Itsmo, 1975, p. 97.

<sup>159</sup> Luciano, *Historias verdaderas*, 8.

## *Los míticos híbridos*

Luego de esta pequeña “iniciación” comienza propiamente el capítulo lunar, en el que aparecen diversas y muy llamativas criaturas, aunque los híbridos hacen su entrada ya desde la isla que visitan antes los protagonistas. Georgiadou y Larmour sostienen que el término creado por Luciano para referirse a los *cabalgabuitres* (ἵπποκένταυροι) —al igual que los *cabalgahormigas* (ἵππομύρμηκες) o los *nublocentauros* (νεφελοκένταυροι), también presentes en *Historias verdaderas*—, conducen directamente hacia lo híbrido, con una clara referencia a los míticos centauros o *hipocentauros*, criaturas mitológicas mitad hombre y caballo. En el contexto lucianesco estos seres cumplen la función de exponer a los mentirosos<sup>160</sup>. En *El aficionado a las mentiras*, Luciano usa a la quimera, la gorgona y a pegaso, otras bestias míticas híbridas, que el personaje Tiquíades menciona como los elementos fantásticos de los que se sirven los poetas e historiadores para engañar a quienes los escuchan<sup>161</sup>.

Los híbridos, seres que eran comunes en la literatura antigua, también tenían una presencia en el arte, la figura del *hircocervo* (τραγέλαφος), un animal que es combinación de un macho cabrío y un ciervo, según observamos en Platón<sup>162</sup>, se utilizaba en la pintura. Justamente, Georgiadou y Larmour consideran que, por esta razón, el *hircocervo* es el origen de los híbridos paródicos de Luciano<sup>163</sup>.

La primera criatura que aparece en el contexto lunar de *Historias verdaderas* son los ya mencionados *cabalgabuitres*, pájaros de esa especie de tamaño descomunal, pero con

---

<sup>160</sup> Cfr. A.Georgiadou y J. Larmour, 1998, p. 320.

<sup>161</sup> Luciano, *El aficionado a las mentiras*, 2.

<sup>162</sup> Platón, *República*, 488a.

<sup>163</sup> Cfr. A.Georgiadou y J. Larmour, 1998, p. 321.



tres cabezas y que los selenitas usan para montar, como si fueran sus caballos, cuya primera acción es arrestar a los expedicionistas para conducirlos hacia su rey. No hay que olvidar que el buitre es uno de los símbolos de Zeus, por lo que en el *Icaromenipo* de Luciano Menipo toma un ala de esta ave, junto con la del águila, otro símbolo del padre olímpico, para emprender su aventura<sup>164</sup> y, dicho sea de paso, el filósofo protagonista se convierte a sí mismo en un híbrido, además de la evidente parodia hacia el mito de Dédalo y su hijo Ícaro.

El buitre también está asociado a la antitierra de los pitagóricos, que podría ser la luna que Luciano nos muestra en *Historias verdaderas*<sup>165</sup>. Aunque los híbridos de nuestro autor no parodian directamente a una determinada corriente o mito, sino que son una revoltura de muchos elementos, algo que recuerda a los reyes-sacerdotes de Platón: “Una raza formada de especies de todo tipo es la suya”<sup>166</sup>. Sin embargo, sí poseen algunas características que se pueden identificar como referencias específicas, como el tamaño descomunal, idea que proviene de los pitagóricos y sus teorías sobre los habitantes de la luna<sup>167</sup>.

Por supuesto, existe una relación directa entre los animales y los filósofos dentro de la obra de Luciano, por ejemplo, el gallo-Pitágoras, quien dialoga con el zapatero Micilo en *El sueño o el gallo*, aquí nuestro autor toca varios de los temas importantes del pitagorismo de manera cómica. También existe otra relación entre el gallo y el buitre, ya que ambos son aves, y de nuevo, Pitágoras ha sido bastantes animales, además de personas<sup>168</sup>; gracias a la transmigración de las almas también podría haber sido un buitre.

---

<sup>164</sup> Luciano, *Icaromenipo*, 3.

<sup>165</sup> Cfr. A.Georgiadou y J. Larmour, 1998, nota 33.

<sup>166</sup> Platón, *Político*, 291a-c.

<sup>167</sup> Cfr. Filolao, *apud* Aecio II, 30, 1.

<sup>168</sup> Cfr. Luciano, *El sueño o el gallo*, 20.

Otra referencia son las pulgas que Aristófanes usa en *Las nubes* 144-152 en donde Sócrates le pregunta a Querefonte cuántas veces salta una pulga el tamaño de sus patas, recordemos que en *Historias verdaderas* existen los *pulgarqueros* (οἱ ψυλλοτοξόται). El mismo Luciano evoca el pasaje del Sócrates de las *Nubes* en *Al que dijo: "eres un Prometeo en tus discursos"* (6), cuando expone que la comedia y el diálogo filosófico son incompatibles, pues la primera termina por burlarse de los personajes del segundo y los coloca entre las nubes, midiendo los saltos de las pulgas. Según Georgiadou y Larmour, la pulga se asocia a la especulación filosófica<sup>169</sup>, por lo que podría ser plausible que Luciano utilice a estos insectos para referirse a este tema.

Como hemos visto los híbridos son un elemento paródico muy importante en la obra de Luciano, cuando se trata de hablar sobre los filósofos y las diferentes corrientes de pensamiento. Ejemplo de ello son los híbridos filosóficos, de corte metafórico, de los que se queja el personaje Filosofía en *Los fugitivos* (4 y 10), que son como los ya descritos por Platón, aunque Luciano los dibuja además como astutos y embaucadores. También tenemos a los hombres-pep que aparecen dentro de la ballena, un conjunto de razas belicosas, que reúnen distintas características de la fauna marina, entre peces, moluscos y artrópodos, que bien podrían representar a los marineros o a las teorías de los filósofos sobre el mar. Todos estos elementos siguen funcionando de la misma manera en la que describimos en nuestro capítulo anterior, es decir, Luciano los toma y los pone en su propio contexto, para construir su mundo fantástico al mismo tiempo que pone en evidencia el sustrato poco fidedigno del género paradoxográfico.

---

<sup>169</sup> Cfr. A.Georgiadou y J. Larmour, 1998, p. 322.

## *Las armas y armaduras comestibles de los selenitas*

En *Historias verdaderas* tenemos algunas milicias de la luna y el sol que utilizan armamentos hechos con comestibles. Es bastante seguro que Luciano tuviera el objetivo de usar estos elementos como una parodia graciosa de la realidad, como el ejemplo de los *lanzamijos* (κενχροβόλοι)<sup>170</sup> y sus pequeñísimas municiones de cereal, que resultan ridículas para el tamaño descomunal de los selenitas<sup>171</sup>.

Luciano menciona al mijo en otras obras, como por ejemplo en *Icaromenipo* (18), donde Menipo dice que la cordillera del Pangeo, famosa por sus minas de oro, se ve del tamaño de un grano de mijo desde la luna. En este pasaje el autor podría estar sugiriendo que esas montañas, aún con sus minas de oro, son insignificantes con respecto a la totalidad del mundo. Por otro lado, nuestro autor trae a colación las semillas en el *Hermótimo* (61), para ejemplificar que las sectas no se “ensucian” entre sí cuando se combinan muchos elementos de todas ellas en una sola corriente, como pasa con las semillas cuando se mezclan entre varios tipos. Georgiadou y Larmour sugieren que la alusión a este alimento podría estar basada en los rompecabezas de Zenón de Elea<sup>172</sup>.

En el caso de los *ajoguerreros*, es probable que la intención sea referirse a la costumbre de imprimir a los gallos de pelea con ajo para aumentar la belicosidad de estos animales<sup>173</sup> y que, a su vez, parecería ser una referencia hacia la actitud de los filósofos que

---

<sup>170</sup> Luciano, *Historias verdaderas*, 1, 13.

<sup>171</sup> Cfr. A.Georgiadou y J. Larmour, 1998, p. 322.

<sup>172</sup> *Idem*.

<sup>173</sup> Aristófanes menciona esta costumbre de los ajos en *Los caballeros*, vv. 494-495 y vuelve a referirse a ella en el v. 946.

utilizan el método dialéctico para forzar debates innecesarios<sup>174</sup> y en los que terminan adoptando una actitud violenta y guerrera.

En cuanto al atramuz o lupino<sup>175</sup>, más adelante en la misma *Historias verdaderas* (2, 28), Radamante le aconseja a nuestro protagonista que, para poder regresar a la isla de los bienaventurados una vez que muera, debe seguir una serie de preceptos: “no atizar el fuego con un cuchillo, no comer atramuces o lupinos, ni unirse a un joven mayor de 18 años”. El primero es una idea pitagórica original, mientras que los otros dos son muy probablemente parodias<sup>176</sup>. En la *Batracomiomaquia*, el poema paródico de la *Ilíada* homérica, las armaduras de los ratones también están hechas con elementos comestibles y parece ser una de las inspiraciones para nuestro autor, como cuando los ratones se calzan con unas grebas hechas de habas verdes: “κνημίδας μὲν πρῶτον ἐφήρμοσαν εἰς δύο μηρούς, ῥήξαντες κυάμους χλωρούς, εὖ δ’ἀσκήσαντες, οὓς αὐτοὶ διὰ νυκτὸς ἐπιστάντες κατέτρωξαν. / Las grebas calzaron primero en sus dos muslos, tras haber rasgado y trabajado artísticamente unas habas verdes que ellos mismos habían roído allegándose a ellas por la noche”<sup>177</sup>.

Luciano toca el tema de los lupinos y su relación con la filosofía cínica en *Subasta de vidas*, cuando Diógenes explica lo que el comprador obtendrá si se decide a adquirir el alma del filósofo cínico y seguir sus enseñanzas. Nuestro autor otra vez utiliza esta planta como referencia a la elegida pobreza de la que presumían los cínicos: “ἡ πήρα δέ σοι θερμοῦν ἔσται μεστὴ καὶ ὀπισθογράφων βιβλίων· / Que tu bolsa esté llena de atramuces (lupinos) y libros escritos por el dorso”<sup>178</sup>. También en *El pescador y los resucitados* vuelve a

---

<sup>174</sup> Cfr. A.Georgiadou y J. Larmour, 1998, p 322.

<sup>175</sup> Planta de la familia de las leguminosas, que, generalmente, sirve como alimento para el ganado, quizás por esa característica es que Luciano la usa como referente hacia los cínicos.

<sup>176</sup> Cfr. A.Georgiadou y J. Larmour, 1998, p. 323.

<sup>177</sup> *Batracomiomaquia*, vv. 124-127.

<sup>178</sup> Luciano, *Subasta de vidas*, 9. Se refiere a que los cínicos, por la pobreza, reciclaban sus papiros y escribían en ellos utilizando ambas caras. Traducción por José Luis Navarro González.

mencionar que los cínicos llevan lupinos en sus bolsas, además de pan o libros<sup>179</sup>. Mientras que en *Sobre los asalariados* hace un contraste entre las comidas sencillas del campo y los banquetes lujosos, en donde enumera a los lupinos, el agua y las verduras silvestres como parte de los platos campesinos<sup>180</sup>, por lo que entendemos que esta planta es un referente a la pobreza, la principal característica de los cínicos.

### *La estela de ámbar y algunas características de los selenitas*

El ámbar es un elemento relacionado a Faetón, quien de hecho aparece como gobernante del sol en *Historias verdaderas*, y Luciano desmiente su historia mitológica en *Sobre la astrología* (9) y en *Acerca del ámbar o los cisnes*. El ámbar aparece bastante en la segunda obra, porque Luciano le pregunta al guía si podrá ver el ámbar que lloraron las hermanas de Faetón convertidas en álamos, pero escucha una respuesta negativa y se le aclara que en aquella región no existe algo así, por lo que Luciano define a esos tópicos poéticos y mitológicos como una falsedad propia de la poesía<sup>181</sup>. Estos ejemplos no son exactamente parodias, pero aportan argumentos a la parodia del Faetón mitológico que aparece como el gobernante del sol en *Historias verdaderas*, además de que ambas obras tratan sobre el escepticismo de nuestro autor hacia las historias míticas de la tradición.

Según Georgiadou y Larmour, el ámbar representa a las mentiras y las cosas improbables, por lo que el tratado entre el sol y la luna de *Historias verdaderas* puede no ser tomado en serio, ya que los filósofos siguen discutiendo sobre sus características y la

---

<sup>179</sup> Luciano, *El pescador o los resucitados*, 45.

<sup>180</sup> Luciano, *Sobre los asalariados*, 24.

<sup>181</sup> Luciano, *Acerca del ámbar o los cisnes*, 6.

relación que existe entre ambos. Es probable que la batalla que sucede en esta obra de Luciano sea una alusión esos “encarnizados” debates entre los filósofos<sup>182</sup>.

En cuanto a los habitantes de la luna, tenemos a *los hombres-árbol*, quienes brotan de un testículo, tomado previamente de un árbol y enterrado en la tierra. Estos seres son una parodia directa a la historia de los guerreros tebanos que surgen de los dientes enterrados de un dragón y otras historias del estilo, que pertenecen a la tradición. Luciano toca directamente el tema de los mitos nacionales en el *Aficionado a las mentiras*, en donde el personaje Tíquiades ridiculiza la idea de gente brotando de la tierra, lo que habla sobre la incredulidad de nuestro autor hacia estas historias mitológicas:

“Καίτοι τὰ μὲν τῶν ποιητῶν ἴσως μέτρια, τὸ δὲ καὶ πόλεις ἤδη καὶ ἔθνη ὅλα κοινῇ καὶ δημοσίᾳ ψεύδεσθαι πῶς οὐ γελοῖον; εἰ Κρήτες μὲν τὸν Διὸς τάφον δεικνύντες οὐκ αἰσχύνονται, Ἀθηναῖοι δὲ τὸν Ἐριχθόνιον ἐκ τῆς γῆς ἀναδοθῆναί φασιν καὶ τοὺς πρώτους ἀνθρώπους ἐκ τῆς Ἀττικῆς ἀναφῦναι καθάπερ τὰ λάχανα, πολὺ σεμνότερον οὐτοί γε τῶν Θηβαίων, οἱ ἐξ ὄφρεως ὀδόντων Σπαρτούς τινὰς ἀναβεβλαστηκέναι διηγοῦνται.

Y a lo mejor es corriente entre los poetas ese tipo de temas, pero ¿Cómo no va a resultar ridículo que ciudades y naciones enteras cuenten cuentos pública y oficialmente, si los cretenses no se avergüenzan de enseñar la tumba de Zeus, y los atenienses cuentan de qué don de la tierra nació Erictonio, y que los primeros habitantes brotaron del Ática, como las verduras; y aún son más respetables ellos que los tebanos que explican que algunos hombres, los llamados «espartos», salieron de los dientes de un dragón?”<sup>183</sup>.

Para Empédocles los árboles fueron los primeros seres vivientes que crecieron en la tierra, además de que los considera animales, por lo que son ellos quienes contienen la

---

<sup>182</sup> Cfr. A.Georgiadou y J. Larmour, 1998, p. 323.

<sup>183</sup> Luciano, *El aficionado a las mentiras*, 3. Traducción por José Luis Navarro González.

fórmula de lo masculino y lo femenino<sup>184</sup>. Siguiendo esta idea, en la luna de Luciano, no sólo los hombres-árbol tienen únicamente el sexo masculino, sino que también el resto de los selenitas. Además, Empédocles no parece hacer distinción entre el cabello, las plumas o las escamas<sup>185</sup>, por lo que resulta fácil para Luciano el aludir a esta confusión a través de las partes desmontables que poseen los habitantes de la luna, que muestran la peculiaridad de ser de materiales diversos.

Pero es en *Icaromenipo* donde aparece la parodia directa hacia Empédocles, cuando Menipo se lo encuentra en la luna todo chamuscado, por haberse arrojado al monte Etna: “κατηφεῖ δὲ ὄντι μοι καὶ ὀλίγου δεῖν δεδακρυμένῳ ἐφίσταται κατόπιν ὁ σοφὸς Ἐμπεδοκλῆς, ἀνθρακίας τις ἰδεῖν καὶ σποδοῦ ἀνάπλεως καὶ κατωπτημένος· / Hallábame abatido y a punto de llorar, cuando se plantó a mi espalda el sabio Empédocles, negro como el carbón, cubierto de ceniza y todo él asado”<sup>186</sup>. Parece que Luciano tenía bien estudiados los preceptos de este filósofo, al igual que los de otros pitagóricos, ya que las referencias directas hacia lo que conocemos de su pensamiento abundan en los capítulos lunares de ambas obras.

Luciano también cuenta que los selenitas eclosionan de las bellotas que crecen de los árboles que brotan de los testículos sembrados<sup>187</sup>, semejantes a los huevos, algo que puede remitir tanto al huevo cósmico del orfismo, del que surge Protógono, Eros o Fanés<sup>188</sup>, como al mito de Leda y sus hijos, los Dioscuros y Helena de Troya, quienes nacieron de los huevos que puso la reina después de ser fecundada por Zeus transformado en cisne<sup>189</sup>.

---

<sup>184</sup> Empédocles *apud* Aecio, v, 26, 4.

<sup>185</sup> Empédocles *apud* Aristóteles, *Meteorología*, IV, 9, 387b4.

<sup>186</sup> Luciano, *Icaromenipo*, 13.

<sup>187</sup> Luciano, *Historias verdaderas*, 22.

<sup>188</sup> *Cfr.* Albrile E., *Orfeo y la tradición órfica un reencuentro*, 2008, pp. 282, 294 y 296.

<sup>189</sup> Para más información sobre Leda, consultamos su apartado en el diccionario de mitología griega y romana de Pierre Grimal, (Paidós Ibérica, 1981, 1ª edición de bolsillo, 2008).

De la misma forma, en *Historias verdaderas* existen parodias hacia la filosofía estoica, mediante el hecho de que los selenitas no sienten dolor al caer hacia atrás, lo cual parece que es una referencia a la ἀπάθεια y la ἀναληγσία<sup>190</sup>. Luciano dice que la Estoa se afana en mantener las privaciones de la doctrina en público, pero se abandonan a las leyes del placer una vez que están en privado<sup>191</sup>, por lo que, en cierta manera, se avergüenzan de admitir que sienten las necesidades y dolencias del cuerpo, como todos los demás, situación que se refuerza en el *Hermótimo*, cuando el protagonista del diálogo declara que no conoce a ningún hombre con un grado tal de virtuosidad que le conceda no sentir absolutamente nada<sup>192</sup>.

### *Los selenitas y la muerte*

Retomando el tema de la muerte en la luna de Luciano. Nuestro autor asocia el humo con la filosofía en *Historias verdaderas* y con la poesía o la falsedad en otras de sus obras<sup>193</sup>. En el *Timón*, define a los epítetos poéticos que se suelen asociar con Zeus como *humo* (καπνὸς...ποιητικός<sup>194</sup>) y en *El aficionado a las mentiras* el Luciano-narrador le responde a Arignoto, después de escucharle contar una historia fantástica, que si está lleno de humo y alucinaciones (καπνοῦ μεστὸς καὶ ἰνδαλμάτων<sup>195</sup>), por contar ese tipo de cosas increíbles.

---

<sup>190</sup> Cfr. A.Georgiadou y J. Larmour, 1998, p. 324, nota 40.

<sup>191</sup> Luciano, *Doble acusación o los tribunales*, 21.

<sup>192</sup> Luciano, *Hermótimo o sobre las sectas*, 77.

<sup>193</sup> Cfr. A.Georgiadou y J. Larmour, 1998, p. 324

<sup>194</sup> Luciano, *Timón o el misántropo*, 1.

<sup>195</sup> Luciano, *El aficionado a las mentiras o el incrédulo*, 32.



Esta relación entre el humo y la filosofía es un motivo que ya aparece en *La nube* de Aristófanes<sup>196</sup>, en donde Estrepsiades le contesta a Sócrates que, al escuchar la voz de las nubes, su alma ya emprendió el vuelo y ansía decir sutilezas y discutir tonterías sobre el humo. Otra referencia, ya existente, con respecto al humo y la filosofía proviene de Plutarco, en *Sobre el daimon de Sócrates* (580b), en donde expresa que Sócrates escogió el método correcto para la enseñanza, mientras que los sofistas son “el humo de la filosofía (καπνὸν φιλοσοφίας)”<sup>197</sup>.

La cuestión de la disolución de los selenitas en humo recuerda también al ya citado *Icaromenipo*, en donde Menipo se despide de Empédocles y éste se “disuelve en humo” (ἐς καπνὸν...διελύετο)<sup>198</sup>, quizás aquí Luciano se refiere a que lo que ve Menipo es el alma del filósofo, Georgiadou y Larmour ven, en el uso de διαλύμενος una referencia directa por parte de Luciano hacia la teoría del nacimiento como *una mezcla de elementos* y la muerte como *una separación de todos los elementos mezclados*<sup>199</sup>. Así mismo, también tenemos al Peregrino (*Sobre la muerte de Peregrino*) de Luciano, quien se dispone a que su alma se mezcle con el éter mediante la inmolación en el fuego (y el humo)<sup>200</sup>.

La muerte de los selenitas parece moldeada también por la filosofía, pero esta vez, son un guiño a las teorías sobre la disolución del alma en humo. En el *Fedón* de Platón el personaje Cebes expresa la inconformidad popular hacia la creencia de la disolución del alma sin más: “aquel mismo día en que el hombre muere (el alma) se destruya y se disuelva, apenas se separe del cuerpo, y saliendo de él como aire exhalado o humo se vaya

---

<sup>196</sup> Aristófanes, *Nubes*, v.320.

<sup>197</sup> Plutarco, *Sobre el daimon de Sócrates*, 580b.

<sup>198</sup> Luciano, *Icaromenipo*, 14.

<sup>199</sup> Cfr. A.Georgiadou y J. Larmour, 1998, p. 325 y Empédocles *apud* Aecio, v 25, 4.

<sup>200</sup> Luciano, *Sobre la muerte de Peregrino*, 33.

disgregando, voladora, y ya no exista en ninguna parte”<sup>201</sup>. Por esta clara referencia en el momento de la muerte de los habitantes de la luna, podríamos aventurarnos a intuir que los selenitas que nos presenta Luciano son seres compuestos solamente por el alma y sin un cuerpo físico.

A lo largo de estas líneas hemos podido observar que los selenitas poseen rasgos muy asociados con varias corrientes filosóficas provenientes de todas las épocas, aderezadas con algunas provenientes de la mitología o de otras parodias, como el caso de la *Batracomiomaquia* o algunas extraídas de obras del comediógrafo Aristófanes. Una vez más, podemos notar el dominio del conocimiento sobre la tradición por parte de nuestro autor y su marcada habilidad para acomodar todos estos elementos en un mundo estructurado que funciona dentro de una parodia amena y bien construida, como lo es *Historias verdaderas* o el *Icaromenipo*, por mencionar las más conocidas.

El mismo Luciano deja en claro al inicio de *Historias verdaderas* que el lector está a punto de leer es una parodia, y que es necesario volcarse no sólo en lecturas serias, sino que también es importante aproximarse a cosas más divertidas. Esta declaración nos parece un que tiene una doble lectura, puesto que la riqueza de la tradición literaria clásica también comprende obras de estos géneros, que encierran tanto o más profundidad que las “lecturas serias”.

---

<sup>201</sup> Platón, *Fedón*, 70a.

## Conclusiones

Como hemos visto, Luciano de Samósata es uno de los autores más reconocidos y prolíficos de la antigüedad, igualmente es uno de los más influyentes en la historia posterior de la literatura, basta volver la vista a Erasmo de Rotterdam o a Cyrano de Bergerac, hasta podemos identificarlo como una de las raíces de la literatura fantástica y de ciencia ficción, puede decirse que la manera en la que utiliza la parodia de los estilos propios de la historiografía para presentar a las civilizaciones ficticias como si fueran reales es un método que se sigue usando en la literatura actual, pero, muchas veces, con una intención menos cómica.

Nuestro autor pertenece al movimiento de la segunda sofística, que nació como resultado del régimen de los emperadores antoninos que garantizó la paz y la estabilidad en la mayor parte del imperio, por lo que de este período provienen varios autores importantes, además de Luciano, como el mismísimo Plutarco o Apolodoro. A pesar de que este movimiento intelectual se definió por un renacimiento de la retórica griega clásica, sus autores no carecen de originalidad. En esta tesina ya se han mencionado algunos de los más sobresalientes, y aunque ellos tomaron como modelo a los retóricos clásicos de la Atenas del siglo V a.C., cada sofista de esta época tiene un sello creativo particular.

Como la obra de Luciano se basa en el entorno cultural e histórico en el que él mismo vivió, consideramos adecuado exponer en el capítulo primero su contexto. Por otro lado, sabemos, gracias a estudiosos como Camerotto, Georgiadou y Larmour, que la historiografía y la filosofía ejercen una influencia en la parodia de Luciano, complementándose con géneros como la poesía épica y trágica, y la paradoxografía, que

trata de los lugares maravillosos presentes en las obras de los filósofos e historiadores de la época.

Concluimos que la parodia es un género y un recurso diverso, que se vuelve fácilmente intergenérico. Incluso desde la antigüedad ya se puede notar de mano del teatro. Además, sabemos que los poetas trágicos también trabajaron con la parodia en los llamados “dramas satíricos”, por lo que nos parece importante resaltar que ni la sociedad, ni los autores tuvieron reservas en colocar a los héroes mitológicos en situaciones paródicas. Precisamente por este motivo es que creemos importante el trabajo emprendido por M. M. Bajtín, ya que para él la parodia es un género que favorece la transformación, la cual desemboca en la evolución de los géneros. Otra de las características de la parodia es su *intertextualidad*, por lo que no olvidamos citar principalmente a Gérard Genette, quien va más allá y pone en la mesa que la parodia es *transtextual* porque no hay posibilidad de que pueda subsistir por sí misma, sin la relación que tiene con los textos previos.

La parodia tiene todo para ser un género o un intergénero, como plantea Margaret Rose, ya que existen obras con la parodia como tema principal —ya se ha mencionado a la misma *Historias verdaderas* de Luciano, al *Quijote* de Cervantes y el *Ulises* de Joyce— o como recurso en toda la literatura. De igual modo juzgamos que la recepción de un elemento como la parodia necesita que el lector conozca plenamente los textos previos o los géneros que le dan origen, y que, aunque está emparentada con el pastiche, el principal factor que la diferencia es su carácter transformador.

El análisis de Donald Sells de la pintura de vasos atenienses del siglo V a.C. nos permite rastrear la parodia desde una etapa bastante temprana de su historia y que no es exclusiva de las expresiones modernas. En la antigüedad casi todas sus formas poseen un

matiz cómico, por ejemplo, en los dramas satíricos, no podemos perder de vista que la parodia siempre ha estado presente en dos de las más importantes expresiones culturales de los griegos de la antigüedad, como lo son el teatro y la narrativa. También hay obras, como la *Medea* de Eurípides, que puede interpretarse como una especie de parodia, aunque no tenga propiamente elementos cómicos, como lo ha señalado Linda Hutcheon en *A Theory of Parody: the teachings of Twentieth-century Art Forms*.

Coincidimos con Bajtín en que no existe ningún género serio que no tenga un doble paródico-transformista, como en los casos que ya hemos señalado (*Batracomiomaquia* o la parodia de héroes como Odiseo o Heracles). Por lo que llegamos a la conclusión de que la heroización épica y trágica son los principales objetivos de las parodias antiguas, y de esto Luciano da cuenta en su obra.

A lo largo de este trabajo vimos que son varias las obras en las que Luciano utiliza la parodia, en primer lugar, tenemos al *Caronte*, en el que Luciano utiliza como base de su parodia la *Ilíada* y las *Historias* de Heródoto, de las que retoma algunos aspectos estilísticos para describir lo que hacen y observan las versiones lucianescas de Caronte y Hermes, o también, para describir a los diferentes personajes de la tradición que desfilan a lo largo de este diálogo. Otra base que nuestro autor usa para sus parodias es el teatro, por ejemplo en el caso del *Zeus trágico* el padre de los dioses se presenta como la parodia de un actor trágico que olvida su discurso, mientras que al mismo tiempo vuelve a retomar las asambleas homéricas que aparecen en la *Ilíada*, para presentar su propia versión, que incluye dioses provenientes de otros panteones aparte del helénico, pero además parodia a alguien como Demóstenes para que Zeus logre demostrarle a Hermes que puede retomar a otros autores y no sólo a las asambleas homéricas.

Otra manera en que Luciano utiliza a los personajes de la tradición es haciéndolos desfilar defendiéndolos o acusándolos en *Apología de los asalariados*, en donde incluso parodia los versos que pronuncia Medea para defenderse de sus malas acciones, aunque nuestro autor pretende tomar partido contra quienes le acusan por aceptar un trabajo de asalariado. En este sentido, observamos cómo el uso que Luciano hace de sus parodias le ayuda a dar forma a su propia obra.

Luciano también incorpora la temática historiográfica, como pudimos observar en *Cómo debe escribirse la historia*, en donde nuestro autor utiliza a Heródoto y Tucídides como referentes de lo que debe ser un historiador. Llama la atención la inclusión del primero, puesto que en *Historias verdaderas* él mismo lo coloca en la isla de los impíos por no decir la verdad. Por otro lado, el autor utiliza el referente estilístico de Heródoto para hablar sobre una de las maravillas de Siria, su tierra de origen, en este caso, el templo de Atargatis que describe en *Sobre la diosa siria*.

La temática de los viajes, tanto los reales como los ficticios, son importantes a la hora de hablar sobre las obras de Luciano, ya que aparece en varias, tanto si la trama gira alrededor de algún viaje, como si no, es el caso de tres obras: *El aficionado a las mentiras*, *El maestro de retórica* o *Sobre el ámbar o los cisnes*, en donde nuestro autor se vale de sus conocimientos sobre esta materia para ejemplificar lo que quiere exponer, ya sea un hecho paranormal, la disparidad entre los mitos y la realidad o el poder del discurso.

Pero es en *Icaromenipo* y en *Historias verdaderas* en donde Luciano realmente lleva el viaje al extremo, al presentar a la luna como su destino y es especialmente en la segunda que incluye todas las temáticas mencionadas antes. En el *Icaromenipo* el autor aborda el disgusto hacia los filósofos de manera más directa, por ejemplo, cuando la luna

expresa su descontento con las teorías que ellos hacen sobre ella o la aparición de un carbonizado Empédocles, quien volara a la luna después de arrojarse al cráter del Etna, persiguiendo la curiosidad.

*Historias verdaderas* es la obra que contiene todos los elementos antes mencionados, la parodia a la historiografía, a la filosofía y a la literatura de viajes y maravillas, gracias a su extensión y a que se le puede considerar una novela, ya hemos mencionado que esta obra es la incursión de Luciano en el género.

En esta tesina, apoyándonos en el trabajo de A. Georgiadou y D.H.J. Larmour, observamos que la premisa del viaje en *Historias verdaderas* se puede interpretar como una alegoría paródica de la travesía que se realiza por la búsqueda de la verdad, principalmente porque es uno que no va hacia algún lado. Otra razón es por las situaciones fuera de la realidad que ocurren durante la narración, por supuesto no se pueden dejar de lado las criaturas fantásticas que representan teorías y simbología filosófica, lo cual recuerda a la analogía de los *hipocentauros*, que Luciano utiliza para referirse a los filósofos charlatanes en *Los fugitivos*. Pero no sólo eso, también está presente la parodia hacia la historiografía, casi siempre cuando el autor describe a los selenitas o a los hombres-pep que viven dentro de la ballena, así como la presencia de Heródoto, Ctesias y otros historiadores en la queja que Luciano presenta al inicio de la obra, sobre si lo que escribieron es verdad o no, e incluso, el castigo que recibe Heródoto en la isla de los impíos.

La parodia en *Historias verdaderas* funciona de manera similar a como lo hace en obras como el *Quijote*, sobre todo porque está presente en toda la extensión de la obra y porque la base en la que se apoyan es un género. En el caso de Cervantes son las novelas de caballería y en el de Luciano los relatos de viajes. Coincidimos con Margaret Rose en

cuanto a considerar que la parodia puede ser un género, y concluimos que el caso de *Historias verdaderas* concuerda con dicho planteamiento.

A lo largo de esta tesina hemos visto que la parodia es un fenómeno interesante de seguir desde su origen, principalmente porque juega un papel importante en la evolución de los géneros, como señala Bajtín, por lo que también podemos pensar que es un elemento crucial en el origen y desarrollo de la novela. Algo curioso que pudimos notar es la aparente asimilación de la comedia que hubo entre los griegos en general, el nacimiento de las figuras cómicas de héroes como Herácles y Odiseo dan cuenta de ello, o que se le atribuyera la creación de la *Batracomiomaquia* al mismo Homero.

Como era de esperar, el teatro, una de las mayores expresiones de la tradición griega, ejerció un papel importante en el desarrollo de la parodia, y siguiendo la idea anterior, encontramos que son los mismos poetas trágicos quienes se acercan a este elemento y no sólo los comediógrafos. Si bien en nuestra concepción actual esperaríamos que fueran sólo estos últimos quienes trabajaran los temas paródicos-transformistas, sin embargo, en la antigüedad las líneas divisorias de los géneros a los que se podía dedicar un autor eran bastante difusas y se tomaban poco en cuenta.

Ya hemos mencionado en varias ocasiones que Luciano hizo uso de la parodia de manera continua dentro de su obra, sobre todo en muchas que también se acercan genéricamente a la sátira menipea, puesto que es común en este autor encontrar ambos elementos en consonancia. No dejamos de señalar que la parodia es uno de los elementos que le dan originalidad a la obra de Luciano, y sostenemos que él y otros autores pertenecientes a la segunda sofística tienen elementos originales y, en general, la producción en lengua griega durante la dominación romana no es necesariamente un



“refrito” de tiempos pasados. Creemos que la cultura y la lengua griega siguieron un desarrollo interesante a través de esta época y, las siguientes y que son dignas de estudio.

## **Bibliografía**<sup>202</sup>

### Ediciones críticas

ARISTÓTELES, *Ars Poetica*, edición trilingüe y traducción al español por Valentín García Yebra, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid: Gredos, 1974. (Texto griego basado en la edición crítica de Rudolf Kassel en la Bibliotheca Oxoniensis de escritores clásicos).

HERODOTI, *Historiae*, vol I y II, ed. Carolus Hude, Oxford Classical Texts, Oxford: Oxford University Press, 1966.

LUCIAN OF SAMOSATA, *Lucian in eight volumes I*, ed. T. E. Page, M. A. and W. H. D. Rouse, The Loeb Classical Library, London, New York: William Heinemann, The Macmillan Co., 1913.

XENOPHON, *Anabasis*, english translation by Carleton L. Brownson, Loeb Classical Library, Massachusetts, London, Harvard University Press, William Heinemann LTD, 1980.

### Traducciones

ESQUILO, *Fragmentos y testimonios*, trad., intr. y notas de José María Lucas de Dios, Biblioteca Clásica Gredos núm. 369. Madrid: Gredos, 2008.

ESTRABÓN, *Geografía*, int., trad. y notas de J. García Blanco y J. L. García Ramón, Biblioteca Clásica Gredos núm. 159. Madrid: Gredos, 1991.

---

<sup>202</sup> Si bien se consultaron las ediciones críticas listadas abajo, los textos en griego que se presentan en esta tesina se tomaron del TLG.

FILÓSTRATO, *Vidas de los Sofistas*, intr., trad. y notas de María Concepción Giner Soria, Biblioteca Clásica Gredos núm. 55, Madrid: Gredos, 1ª reimpresión, 1999.

HERÓDOTO, *Historia*, Libro II, trad. de Carlos Schrader. Madrid: Gredos, 2001.

HOMERO, *Ilíada*, Trad., intr. y notas de Emilio Crespo Güemes, Biblioteca Clásica Gredos núm. 150. Madrid: Gredos, 1996.

*Los filósofos presocráticos I*, intr., trad. y notas de Conrado Eggers Lan y Victoria E. Julá, Biblioteca Clásica Gredos núm. 12, Madrid: Gredos, 1981.

\_\_\_\_\_ *II*, intr., trad. y notas de Néstor Luis Cordero, Francisco J. Olivier, Ernesto La Croce y Conrado Eggers Lan, Biblioteca Clásica Gredos núm. 24, Madrid: Gredos, 1985.

\_\_\_\_\_ *III*, intr., trad. y notas de Armando Porlati, Conrado Eggers Lan, Ma. Isabel Santa Cruz de Prunes y Néstor Luis Cordero, Biblioteca Clásica Gredos núm. 28, Madrid: Gredos, 1986.

LUCIANO DE SAMOSATA, *Obras I*, intr. de José Alsina Clota, trad. y notas de Andrés Espinosa Alarcón, Biblioteca Clásica Gredos núm. 42. Madrid: Gredos, 2ª ed., 1996.

\_\_\_\_\_, *Obras II*, trad. y notas de José Luis Navarro González, Biblioteca Clásica Gredos núm. 113. Madrid: Gredos, 1988.

\_\_\_\_\_, *Obras III*, trad. y notas por Juan Zaragoza Botella, Biblioteca Clásica Gredos núm. 138. Madrid: Gredos, 1990.

—————, *Obras IV*, trad. y notas de José Luis Navarro González, Biblioteca Clásica Gredos núm. 172. Madrid: Gredos, 1992.

—————, *Relatos Fantásticos*, trad., intr. y notas de Carlos García Gual, Clásicos de Grecia y Roma. Madrid: Alianza, 1998.

PLATÓN, *Diálogos III*, int., trad. y notas por C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Biblioteca Clásica Gredos núm. 93. Madrid: Gredos, 1ª reimpresión, 1988.

—————, *Diálogos V*, int., trad. y notas Ma. Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo campos y Néstor Luis Cordero, Biblioteca Clásica Gredos núm. 117. Madrid: Gredos, 1ª reimpresión, 1992.

PLUTARCO, *Il demone di Socrate, I ritardi della punzione divina*, traduzione e noti di Antonio Aloni e Giulio Gudorizzi, Piccola Biblioteca 133, Milano: Adelphi Edizioni, 2ª edizione, 1988.

PLUTARCO, *Vidas paralelas i, Teseo-Rómulo, Licurgo-Numa*, intr., trad. y notas de Aurelio Pérez Jiménez, Biblioteca Clásica Gredos núm. 77, Madrid: Gredos, 1985.

#### Diccionarios

BERISTÁIN, HELENA, *Diccionario de retórica y poética*, México DF: Editorial Porrúa, novena edición, 2006.

GRIMAL, PIERRE, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós ibérica, 1981.

HORNBLOWER SIMON ET SPAWFORTH ANTONY, *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Clarendon Press, Fourth edition, 2012.

LIDDEL, H., G., ET SCOTT, Robert, *A Greek-English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press, 1996.

PABÓN DE URBINA, José M., *Diccionario manual griego clásico-español*, Barcelona: Vox, vigésima edición, 2007.

#### Bibliografía básica

BRAVO, GONZALO, *Historia de la Roma Antigua*, Materiales Historia y Geografía, Madrid: Alianza Editorial, 1998.

COPLESTON, FREDERICK, *Historia de la filosofía Tomo I Grecia y Roma*, trad. Juan Manuel García de la Mora, Barcelona: Ariel, 1994.

EASTERLING P.E. y Knox B.M.W., *Historia de la literatura clásica, I literatura griega*, trad. de José Zaragoza Alberich. Madrid: Gredos, 1990.

*Enciclopedia bizantina Suda*, lambda, 683. En [stoa.org/soll](http://stoa.org/soll), fecha de consulta 1/12/201

GÓMEZ ESPELOSÍN, F. Javier, “Introducción” en *Paradoxógrafos Griegos. Rarezas y Maravillas*, introducción, traducción y notas de F. Javier Gómez Espelósín, Biblioteca Clásica Gredos núm. 222. Madrid: Gredos, 1996.

LESKY, Albin, *Historia de la literatura griega*, trad. José María de Díaz Regañón y Beatríz Romero. Madrid: Gredos, 1969.

PAJÓN LEYRA, IRENE, *Entre ciencia y maravilla. El género literario de la paradoxografía griega*, Monografías de Filología Griega núm. 21. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza y Departamento de Ciencias de la Antigüedad, 2011.

—————, *Paradoxografía Griega: Estudio de un Género Literario*, Memoria para optar el grado de Doctor. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología Departamento de Filología Griega y Lingüística Indoeuropea, 2009.

POMEROY, SARAH, Burnstein Stanley, et al., *La Antigua Grecia, Historia política, social y cultural*, Trad. Teófilo de Lozoya, Barcelona: Crítica, 2001.

XIRAU, RAMÓN, *Introducción a la Historia de la Filosofía*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, decimotercera edición, 2011.

#### Artículos

BRIOSO SÁNCHEZ, MÁXIMO, “El motivo del viaje en las Historias Increíbles más allá de Tule de Antonio Diógenes”, en *Fortunatae* núm. 13, Departamento de Filología Clásica. La Laguna: Universidad de La Laguna, 2002, p. 65-87.

CANTO M., ALICIA, “La dinastía Ulpio-Aelia (98-192 d.C.): ni tan «buenos», ni tan «adoptivos», ni tan «Antoninos»”, en *Gerión*, vol. 21 N°1 2003, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 305-347.

GARCÍA, MARÍA JOSÉ, “De la parodia como intergénero” en *Tonos digital*, Núm 28, vol. 1, Revista electrónica de estudios filológicos, enero 2015.

<<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/1222/752#:~:text=En%20definitiva%2C%20la%20parodia%20se,as%C3%AD%20como%20un%20objetivo%20com%C3%BA>>. (consultado el 6/12/2021).

GASCÓ LA CALLE, FERNANDO, “Retórica y realidad en la segunda sofística”, en *Habis*, Núm. 18-19. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1987-1988, p. 437-443.

GEORGIADOU A., LARMOUR D.H.J., “Lucian’s ‘Verae Historiae’ as Philosophical Parody” en *Hermes*, 126, Bd., H. 3, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1998, p. 310-325.

GÓMEZ ESPELOSÍN, JAVIER, “Luciano y el viaje: una estrategia discursiva” en *Ponères del col·loqui Lucian of Samosata, greek writer and roman citizen*, edited by Francesca Mestre and Pilar Gómez, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2010, p. 169-182.

HIDALGO DE LA VEGA, MARÍA JOSÉ, “Ciudades griegas en el Imperio Romano: La mirada de los sofistas” en *Studia histórica. Historia antigua*, núm. 20, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002, p. 75-114.

\_\_\_\_\_, “Identidad griega y poder romano en el Alto Imperio: frontera de los espacios culturales e ideológicos” en *Fronteras e identidad en el mundo griego antiguo: II Reunión de Historiadores Santiago-Trasalba, 25-27 de septiembre de 2000*, eds, López Barja de Quiroga, Pedro Manuel, Reboreda Morillo, Susana, Universidade de Santiago de Copostela-Universidade de Vigo, 2001, p. 139-156.

KRISTEVA, JULIA, “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, núm. 239, Paris: Seuil, abril de 1967, p. 438-465.

## Bibliografía especializada

BAJTÍN, MIJAIL M. *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus, 1989.

\_\_\_\_\_, MIJAIL M., *Problemas de la Poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, México: Fondo de Cultura Económica, segunda edición, 2003.

CAMEROTTO ALBERTO, *Le metamorfosi della parola: Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa, Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998.

EZRO ALBRILE, JUAN A. ÁLVAREZ-PEDROSA, ET AL., *Orfeo y la tradición órfica, un reencuentro*, coord. Bernabé A. y Casadesús F., Madrid: Akal universitaria, serie religiones y mitos, 2008.

FRYE, NORTHROP, *Anatomy of Criticism Four Essays*, New Jersey: Princenton University Press, 1957.

GENETTE, GERARD, *Palimpsestos La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Colección Persiles Serie Teoría y Crítica Literaria, núm. 195, Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1989.

GOZALBES CRAVIOTO, ENRIQUE, *Viajes y viajeros en el Mundo Antiguo*, Colección Humanidades, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

GRAHAM ANDERSON, *Studies in Lucian's comic fiction*, Mnemosyne bibliotheca classica Batava: Supplementum, Leiden: E.J. Brill, 1976.

HUTCHEON, LINDA, *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago: University of Illinois Press, 1985.



RELIHAN, JOEL C., *Ancient Menippean Satire*, Michigan: The Johns Hopkins University Press, 1993.

ROSE, MARGARET A., *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

SELLS, DONALD, *Parody, Politics and the Populace in Greek Old Comedy*, Londres: Bloomsbury Academic, 2018.