



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS CLÁSICAS



Ironía, cinismo y carnavalización: la Necromancia de Luciano de Samosata

T E S I S

que para obtener el título de
licenciado en letras clásicas

p r e s e n t a

Marco Enrique Mancera Alba

Asesora: Dra. Elsa Rodríguez Brondo

Co-asesor: Dr. Gerardo Ramírez Vidal

México, DF, 2014



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.

*investigación realizada gracias al
programa de apoyo a proyectos de investigación e innovación tecnológica (papiit)
in-402011: «la retórica en américa latina: tradición e innovación»
in-401714: «retórica y educación»
de la dirección general de asuntos de personal académico (dgapa)*

*para lar y emr,
el dúo que me ideó (tal vez, para mal),
y, junto a ellos, jsa, nma, pma y ama,
que en la madurez reencuentro.*

—¿Y ustedes a qué se dedican?
—Como todas las ciencias —respondió
el aguileño—, a la felicidad humana.

Arkadi y Borís STRUGATSKI,
El lunes empieza el sábado

agradecimientos

*a erb y grv, guías, colegas y amigos, que me echaron a andar en la academia,
a mev, que me acompañó (y acompañé) en estos dos años de urdimbre 'tesisxtencial',
a drm, que en la grinchéz mutua ha departido conmigo para largo, y seguirás haciéndolo,
a aep, de indiscutible amistad, nos ayudaremos cuando necesitemos al otro,
a los viejos amigos, cssfreakazoid (cvg), kamixz (cde), paoeverado (pem), rom__ (rgm),
zoffa (sem).. y a los nuevos, cerebodeloreedi (lrr), dara_pitufeando (dav),
dianabrux (dvr), eamissloss (tsf), gerhardofranco (gfg), guellywen (stm),
iskanderooo (irp), marielaaurora (mvc), mescalina (zzt) y naru_slash (mps),
en todos quienes hallo contrapuntos, reverberaciones, polifonías, espejos reflectantes,
nichos de paz, alegrías, desvelos, apoyos, consejos y, ¿por qué no?, aterrizajes bruscos
en la realidad;
son la cristalización de aquello que es me ajeno o incontrolable, representan las hebras
mutables del tejido de memoria en cuyo interior han trazado sendas por las que
ustedes convergen y divergen a un mismo tiempo; no hay definiciones certeras ni
estadias eternas: cuando los astros de sal se desmoronen y el último cristal de los
recuerdos fenezca, la luz de nuestras vidas se habrá eclipsado en un tiempo
obliterado, al que sólo trascienden los recoletos últimos de actos en los que premiará
nuestra recíproca compañía; somos error cósmico que destella en un hálito silente que
sólo podemos ser una única vez, más no podemos hacer...
y, por último, a las entelequias: ffyl, iifl y unam, y a sus profesores, variopintos, dedicados y
excepcionales como son, que no cejan en su obstinación por modelar mentes.*

Mieulx est de ris que de larmes escripre,
pour ce que rire est le propre de l'homme.

François RABELAIS, *Gargantúa*.

PRELUDIO

Este trabajo tiene por objeto estudiar la obra *Menipo o Necromancia* de Luciano de Samosata, a la luz de las nociones de ironía, cinismo y carnavalización, de entre las cuales prepondera la primera. La ironía es un recurso discursivo elusivo y complejo: usarla o interpretarla implica recurrir a diversos ámbitos comunicativos y sociales. Históricamente se ha pensado en una ironía que “consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice”¹; sin embargo, la realidad demuestra que una definición de este tipo más bien constriñe los resultados que se pueden obtener del análisis e interpretación de la ironía en un texto: cualquiera en principio, *Menipo o Necromancia* en particular. Las relaciones que se establecen entre ironista, texto, contexto e intérprete llevan el análisis hacia fuera del texto, pues demandan la identificación de vínculos más bien complejos: ¿quién es el autor?, ¿quién es el lector?, ¿qué hay dentro del texto?, ¿qué hay fuera (en el momento en que se escribió)?, ¿qué sabe el lector del autor?, ¿qué, de la obra?, y así sucesivamente.

En *Necromancia* de Luciano de Samosata, conviven cinismo filosófico —en su modalidad literaria— y carnavalización, además de ser un receptáculo de influencias literarias, religiosas, éticas e ideológicas, por decir algunas. Para entender, o intentar *ayudar a* entender, esta obra, hay que cubrir vacíos en torno a esos dos temas, pues el cinismo literario en particular aportó temas y recursos, renovó el panorama literario del helenismo y contribuyó a una toma de postura crítica y evaluativa respecto a su propia sociedad y mundo; con la carnavalización, la literatura recogió ciertas formas de las fiestas populares —concepción no-oficial del mundo, contacto libre y familiar, excentricidad, disparidades carnavalescas y profanación— que se tradujeron en una nueva actitud hacia la realidad, desapego de la tradición, libre invención, heterogeneidad de estilos y voces. Tanto en el cinismo como en la carnavalización, destaca el uso de un tono serioburlesco que instala en las obras un juego de ambivalencias: el cinismo se muestra como una característica que subvierte la tradición literaria, conjuntando críticas sociales profundas y

¹ Esta definición corresponde a la que proporciona el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española [DRAE: s.v. ‘ironía’, consultado: 18/VI/2013]; para la versión enmendada de la 23ª ed. se propone la siguiente acepción: “consiste en dar a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada” [DRAE: s.v. ‘ironía,’]. Basta recurrir a cualquier diccionario de consulta general o especializada para hallar definiciones similares.

renovadoras con elementos burlones y de juego entre infantil y ácido; de la carnavalización sobreviene la inversión de los valores sociales y culturales aceptados por las instituciones, además de la reconstitución de la seriedad literaria embebida en la libre risa popular. Este tono serioburlesco inaugura un espacio de “entre dos”: tomar a pecho una obra serioburlesca implica desconocer la dimensión a la vez popular y distendida de la risa; tomarla como una broma conlleva menospreciar la profunda crítica social y reflexiva que se encuentra detrás.

Así pues, de entre el universo de recursos discursivos analizables, la ironía deja vislumbrar esta oscilación entre la risa juguetona y la crítica seria, en una suerte de superposición ambivalente. Teniendo en cuenta que la superposición de elementos puede dar como resultado un proceso problemático dadas las relaciones entre ironista-ironía-contexto-intérprete, antes esbozadas, he optado por la definición de ironía de Linda Hutcheon, pues realza la complejidad que requiere abordarla:

La ironía rara vez comprende una simple decodificación de un solo mensaje invertido; [...], *es más a menudo un proceso semánticamente complejo de relacionar, diferenciar y combinar los significados dichos y no-dichos* —incluso haciéndolo con cierto filo evaluativo—. También es, no obstante, *un proceso culturalmente condicionado*. [2005: 85]²

Hay, también, otros motivos que me llevaron a analizar los elementos irónicos en *Necromancia*. En principio, uno de identificación personal: hablar empleando cambios de registros vocales, de términos, hiperbolizando, ninguneando, o recalcar una expresión por medio de gestos para remarcar un hecho, una falta de tacto o de congruencia, una paradoja, una cohabitación de opuestos o una obviedad inadvertida, es decir, hablar en el idioma de la ironía, se ha vuelto, *dicen*, parte de mi personalidad. No presumo pericia en el asunto, ni mucho menos, lo contrario: que recurra al análisis de la ironía sirve de pretexto perfecto para indagar más sobre ella y sus modalidades *nuancées*, que en una primera aproximación pasan inadvertidas y que, parafraseando a Linda Hutcheon, requieren un trabajo de conjuntar elementos disímiles y, sobre todo, complejos. Parto del principio socrático de no saber nada para acercarme a una forma de conocimiento más o menos discernible y esquematizable en generalidades básicas; tras lo cual, me reintegro a mi actualidad aceptando las mutaciones internas que conllevan quebrar el silencio de una ignorancia gnoseológicamente embrionaria que transita hacia una forma de conocimiento. Éste último, por su parte, siempre es parcial, culturalmente focalizado, restringido a condiciones histórico-sociales, nunca totalizador y subsidiario, en el mejor de los

² Las cursivas son mías.

escenarios, para comprender la vida: concluyo después de este viaje que sé lo mismo que antes sobre la ironía pero al menos ahora puedo nombrar sus fenómenos con ayuda de las aproximaciones teóricas de que me serví.

Dada su primigenia naturaleza discursivo-oral —trasladable a la escritura y a otras formas paraverbales—, quien quiera aprender a ironizar o mejorar la efectividad de sus ironías, que desista de leer este trabajo porque esa habilidad sólo se adquiere *in situ*: charlando, escribiendo, reescribiendo e, ingrediente sustancial, oyendo y viendo el mundo, sus habitantes, sus gobernantes, quiénes legislan, quiénes proponen o quiénes callan, al vecino, al transeúnte, al tendero... ¡El ironista *vive en* el lenguaje, *en* el mundo y *en* las relaciones de comunicación de sus congéneres y se alimenta *de* ello para ironizar! El ironista deshebra los enunciados que lo rodean y se comunica con ellos.

También hay otro motivo más bien mundano para elegir la ironía: en los estudios clásicos, o al menos esa es mi percepción, se enseña la búsqueda y análisis del *sentido del texto*, en tanto que una concreción real y verificable por medio de pruebas filológicas de *lo que el autor quiso decir*. Si bien estos métodos permiten restringir un universo de innumerables posibles sentidos a uno solo (descartando los sobreinterpretados), parten de la premisa de un significante/un significado, y en el caso de, por ejemplo, polisemia, alegoría o anfibología... se procede (salvadas las excepciones) sobre la base de un significante/dos significados paralelos y, por lo tanto, inconvergentes o cuyas conexiones mantienen la identidad de cada una con respecto a la otra. Sin duda, este método es útil en escenarios en los que recursos histórico-sociales y lingüísticos delimitan el número de interpretaciones del texto, pero a veces sucede que los autores *amañan* intencionalmente sus obras para disimular eso que intentan decir —tal vez temiendo represalias políticas o sólo para evitar el entrometimiento ajeno—, de modo que el sentido de un texto anida en aquello *no-dicho*, en el subtexto, en el entretejido, oculto bajo alusiones, símbolos, palabras o nombres clave, etcétera.

Puesto que la filología pretende demostrar lecturas lo más unívocas posibles, entonces se pondera una interpretación sobre otras, demeritando la conjunción múltiple y polivalente de ellas. Así, la ironía es uno de tantos recursos verbales y literarios que emplean ese espectro ausente del discurso literario —como son parodia, alegoría, metáfora, simbolismo histórico-mitológico, palimpsestos literarios, anfibología y otros más—, pero que, desde mi perspectiva, se impregna de una especial dificultad puesto que su “desciframiento” no siempre es afortunado si se parte de la premisa de que hay un *sentido verdadero* del texto; antes bien es, como dice Linda Hutcheon, “un proceso culturalmente condicionado”. Recurrir a la ironía me permite salir de esa especificidad metodológicamente comprobable del texto y sus sentidos dados, lo que

irónicamente no llevé a cabo del todo, pues necesito del método filológico para delimitar las interpretaciones de algunos pasajes: toda una ironía.

Así pues, este trabajo de investigación se divide en cinco capítulos reunidos en dos partes: la primera, “Teoría”, es de tipo expositivo y en ella muestro los temas de ironía, cinismo y carnavalización como unidades separadas, cuya existencia se debe a mi intención de subsanar vacíos informativos (propios y de los autores-base empleados) con la ayuda de la bibliografía pertinente alrededor de otros especialistas; así, resumiendo:

- ▷El primer capítulo está dedicado a la ironía, en el cual hago una paráfrasis extensa de *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*³ de Linda Hutcheon, quien se sirvió de trabajos teóricos y prácticos de autores antiguos y modernos —en una suerte de estado de la cuestión de los siglos V a.C. a XX d.C.— para delinear su propuesta. Para completar esta lectura, expongo antes una breve historia del concepto de ironía desde Sócrates hasta las teorías posmodernas del siglo XX, con especial énfasis en lo que denomino *gran definición histórica* de la ironía, una suerte de reiteración terminológica gramático-retórica que predominó desde de la Antigüedad hasta el Romanticismo, con reapariciones neoretóricas.
- ▷En el segundo capítulo, sirviéndome de diversas fuentes bibliográficas, reconstruyo los lineamientos básicos de la filosofía cínica y, basándome sobre todo en los trabajos de Javier Roca Ferrer, “*Kynikòs trópos. Cinismo y subversión literaria en la Antigüedad*”, y de Michel Onfray, *Cinismos: Retrato de los filósofos llamados ‘perros’*, muestro las particularidades de la producción literaria de los cínicos.
- ▷En el tercer capítulo, muestro el concepto de “carnavalización literaria”, un fenómeno de transposición directa o indirecta de características del folclore carnavalesco popular en la literatura, que desarrolla Mijaíl Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*. Puesto que este autor expone principalmente elementos del carnaval medieval, me di a la tarea de ampliar la exposición sobre el carnaval antiguo con ayuda de otros recursos, como *Fiesta, comedia y tragedia* de Francisco Rodríguez Adrados.

Concluyo esta primera parte con un *cierre* en el que esbozo una propuesta de análisis, con base en la teoría de la ironía de Linda Hutcheon, teniendo en cuenta la presencia del cinismo y la carnavalización en las obras cínicas y serioburlescas. En la segunda parte, “Análisis”, aplico mi propuesta a *Necromancia*.

- ▷En el cuarto capítulo, expongo breves informaciones sobre el autor, la datación de la obra y presento un esquema de su estructura y argumento a fin de que sirva como guía de lectura. Al final de este

³ Para este trabajo he usado la versión digital de 2005 (Nueva York: Taylor & Francis e-Library), cuyo texto se basa en la edición impresa de 1994.

capítulo, analizo algunas particularidades sobre el carácter satírico de la sátira menipea —género a que pertenece *Necromancia*— y la relación que guarda con los elementos fantásticos de ese género.

▷El quinto y último capítulo está dedicado en exclusiva al análisis de *Necromancia* siguiendo la propuesta de análisis del *cierre*. Tiene dos órdenes básicos, en los primeros dos subcapítulos analizo elementos específicos de la obra, como son la así denominada “estética de la risa” y marcas e indicios para el reconocimiento de la ironía; en los siguientes subcapítulos, procedo casi siguiendo el orden de la obra —con digresiones cuando sean necesarias.

Si bien la estructura del trabajo parece descompensada por la división de ambas partes, esto se debe a mi interés por rellenar vacíos informativos: reconozco abiertamente que mis aportaciones son mínimas en la parte teórica, pues con mucho retomo exposiciones teóricas ajenas y las aveciendo en un mismo espacio; también advierto que contiene información que no siempre uso expresamente en la parte de análisis, pero que fueron de valiosa ayuda para contextualizar mi lectura de *Necromancia*.

ENTRETELONES

Como si de una puesta en escena se tratara, para concluir este bastante extenso *preludio*, señalaré algunos de los entretelones de este trabajo.

▷*Traducciones*. Todas las citas de *Necromancia*, de la cual sólo presento partes del texto, son de traducción propia; si se desea consultar una traducción completa, recomiendo los trabajos de Francisco García Yagüe en *Diálogos de tendencia cínica* [LUCIANO 1976], con notas aclaratorias muy útiles, de José Luis Navarro González en la edición de *Obras* de la editorial Gredos [LUCIANO 1988] y de Antonio Guzmán Guerra en *Diálogos cínicos* [LUCIANO 2010].

Para otros autores clásicos, procedo de dos maneras: primero, traduzco citas que carecen de traducción al español, o que no me fue posible consultar, y de pasajes por cuyo contenido consideré importantes revisar y traducir en su lengua; en estos casos presento a pie de página el texto original. Segundo, de otros autores, empleo traducciones autorizadas cuando las hubiera, siempre indicando a pie de página el nombre completo del traductor, pero sin presentar el texto confrontado

Sobre los textos modernos, en todo momento traduzco los pasajes de las lenguas originales. Para términos especialmente difíciles, expongo a nota algunas de las particularidades de la palabra original y sus posibles significados; esto sucede principalmente en la paráfrasis de *Irony's Edge* del capítulo primero.

▷ *Citación*. Para los autores modernos, en el cuerpo del texto cito entre corchetes indicando apellido de autor, año y página, por ejemplo: [HUTCHEON 2005: 85]. En cambio, para los autores antiguos, en nota a pie, empleo el método tradicional: nombre del autor (sin abreviar y en español), título de la obra en latín y apostillas, por ejemplo: [QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IX ii 44, 4].

Cuando cito traducciones autorizadas de autores clásicos, empleo el mismo sistema que para los autores modernos, indicando debidamente su traductor y adjuntando el pasaje en el sistema de citación tradicional de apostillas, por ejemplo: [Trad. Javier de Echave-Sustaeta, en VIRGILIO 2008: 179; cfr. *Aeneis*, VI 106-107].

En caso de citar de segunda mano, indico el autor original y consigno la obra de donde tomé la cita.

▷ *Bibliografía*. Por los anteriores casos, la bibliografía del trabajo se divide en “Ediciones de latín y griego” atendiendo a las ediciones filológicas consultadas y una segunda parte, “Referencias”, en la que se consignan los autores modernos y las traducciones empleadas de autores clásicos.

Primera parte:
teoría

CAPÍTULO I

HISTORIA Y TEORÍA DE LA IRONÍA

En este capítulo, expondré la teoría de Linda Hutcheon de *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, pero, para tener una lectura contextualizada de esta exposición, presento primero una breve historia del término *ironía*, desde la ironía socrática hasta la renovación teórica durante el Romanticismo y los nuevos enfoques modernos y posmodernos, acompañados por las teorías neorretóricas en el siglo XX. En la segunda parte, me avoco a exponer los conceptos que Linda Hutcheon adopta en su teoría de la ironía, como son: su filo evaluativo, su naturaleza transideológica, sus funciones, sus características semánticas, las comunidades discursivas del intérprete, la relación entre la intencionalidad y la interpretación y los contextos y marcas de la ironía. Cabe señalar que la división de este capítulo atiende a un criterio diacrónico —un *viaje* por la historia del término— y a otro sincrónico —la disposición de la *red* teórica de Linda Hutcheon—,⁴ formando, de esta manera, un entramado que bosqueja el estado de la cuestión sobre el término *ironía* y, luego, el desarrollo de toda una teoría en particular.

I. BREVE VIAJE EN LA HISTORIA DEL TÉRMINO

a. La gran definición histórica

Más allá del origen etimológico de la palabra *ironía*,⁵ a partir del cual se infiere el vínculo de *eironeía* con el ámbito del habla y la simulación, se requiere abordar la historia del concepto —

⁴ He seguido este procedimiento del viaje y la red, emulando al que Roland Barthes en su “prontuario de retórica” [1985: 85-165].

⁵ La palabra ‘ironía’ llegó al español y a otras lenguas modernas (*ironia* en italiano y portugués, *ironie* en alemán, francés y rumano, *irony* en inglés, etc.) vía el latín *ironia*, que a su vez proviene del griego εἰρωνεία (*eironeía*). Siguiendo a Pierre Chantraine, εἰρωνεία es una forma sustantiva derivada de εἶρων (*eíron*) —alguien “que finge saber o ser menos capaz de lo que él sabe o es, que se hace el tonto” [CHANTRAINE 1977: 326a]—, el testimonio más antiguo conservado de esta última palabra se encuentra en Aristófanes: μάσθλης, εἶρων, γλοιός, ἀλαζών [*Nubes*: 449], tragedia representada en 405 a.C. [RODRÍGUEZ ADRADOS 2004: 117]. En cuanto al

no la palabra sino el significado detrás de ella— que, al guardar tal relación con la verbalización y la simulación, ha servido a lo largo de veinticuatro siglos para definir el espacio en que se mueven la ironía y su repercusión en la enunciación verbal.⁶ A este largo periodo de casi dos milenios y medio se puede denominar *gran definición histórica de la ironía*.

En *Eironeía: La figuración irónica en el discurso literario moderno* [1994], Pere Ballart sugiere que el origen semántico y conceptual de *ironía* se encuentra en las representaciones del teatro griego, más específicamente, en la comedia, donde el impulso de la comicidad dio origen a dos personajes que compartían escena, cada uno opuesto y complemento del otro [39-41]. El primero será quien presuma “su valentía, sus amores o sus conocimientos” [39], mientras que el segundo pondrá en evidencia la falsedad del primero y lo ridiculizará. Con el tiempo, tal dualidad arquetípica se asentará en el género cómico: un personaje ‘impostor’ junto a un personaje ‘autodespreciante’⁷ —como los llamará Northrop Frye [1971: 172]—, el cual pone en evidencia al impostor en compañía del espectador:

los esquivos personajes humorísticos de la comedia son casi siempre impostores, aunque con frecuencia se trata más de una falta de autoconocimiento que de una simple hipocresía lo que los caracteriza. La cantidad de escenas cómicas en las que uno de los personajes entabla satisfecho un soliloquio mientras que el otro se retira y hace gestos sarcásticos a la audiencia muestra el enfrentamiento entre el *eíron* y el *alazón* en su más pura forma, asimismo, se muestra la simpatía que tiene la audiencia por el *eíron*. [172]

El *eíron* (εἶρων) desenmascara la falsedad de su contraparte, el *alazón* (ἀλαζών), y el público se vuelve cómplice del primero, relega del *alazón* y se burla de él, quien insiste en mantener el engaño. La coexistencia de estos personajes es tan reiterada que en cada representación cómica

origen de εἶρων, los especialistas sugieren la posibilidad de que provenga de εἶρομαι [CHANTRAINE 1977: 326b y COROMINAS 1997: 464a, 50], que significa ‘preguntar’ [CHANTRAINE 1977: 325b]. Se ha optado por la voz media en vez de εἶρω en voz activa, cuyos significados ‘decir, hablar, contar, anunciar’ no se aproximan en lo más mínimo al sentido de ‘alguien que finge’. En particular, Pierre Chantraine apunta que la raíz de εἶρομαι tiene “un color jurídico, religioso y solemne” [1997: 325b] pero con cierto “matiz de ‘formular, decir una fórmula” [325b].

⁶ Se habla de “enunciación verbal” para incluir en una misma expresión tanto el ámbito escrito de la lengua como el oral, el cual este estudio no comprenderá dada la imposibilidad de hacer tal tipo análisis en los autores clásicos y por la vastedad del tema; no obstante, se debe aclarar que las manifestaciones literarias y lingüísticas de la ironía tienen esa contraparte oral.

⁷ He optado por traducir de esta manera *self-deprecator* para mantener la confrontación entre el ἀλάζων que afirma de sí una identidad que no le es propia, y el εἶρων que tiene conciencia de su propia naturaleza pero que no se ostenta. En *Irony's Edge*, Linda Hutcheon usa el calificativo *self-deprecating* para nombrar una de las funciones de la ironía [2005: 47].

el espectador descubre con prontitud que uno de ellos es el impostor —el “fanfarrón de otras tantas comedias” [BALLART 1994: 39-40]— y el otro, “el ladino interlocutor que no perdonará la oportunidad de ridiculizar al falso bravo” [39-40], con lo que se logra la simpatía *eíron*-público de la que hablaba Northrop Frye, para quien el fundamento de la acción cómica recae en la confrontación dual de ambos personajes [1971: 172].⁸

En este punto, se aprecia un tenue aunque conciso vínculo entre el *eíron*, que finge ser menos de lo que es, y el *alazón*, que dice ser más de lo que es, con la mayéutica socrática, pues el arte mayéutico —‘el arte de la partera’— de Sócrates (ca. 470-399 a.C.) se llamaba de esta manera por asemejar a la actividad de las parteras en la génesis de las ideas. La preminencia de Sócrates sobre su interlocutor radicaba en la sencilla posesión de una verdad superior a la que aquél poseía: era consciente de que no sabía nada y no afirmaba saberlo: “yo, así como no sé nada, tampoco creo saberlo”⁹; en cambio, el otro siempre aseveraba saber algo que en realidad desconocía, lo que Sócrates evidenciaba durante cada discusión.

Si bien el objetivo de la mayéutica socrática es la génesis de ideas y no el ridículo del oyente, se puede suponer que la ironía socrática no conlleva solamente una postura gnómica —que afirma superioridad de la ignorancia propia sobre el falso conocimiento ajeno—, sino histriónica:¹⁰ la mayéutica socrática también es una *puesta en escena* ante un observador —amigos, alumnos, paseantes, cualquier persona en el público— quien, de compartir o conocer algunas posturas discursivas y filosóficas de Sócrates, se percatará junto con éste del juego irónico a que el fanfarrón está siendo sometido, esto es, Sócrates pone a prueba al fanfarrón tanto bajo una prueba intelectual como bajo un juego irónico.

⁸ Sin embargo, esta conjunción arquetípica no es exclusiva de la comedia y puede ser rastreada en otras expresiones literarias, como en la tragedia, que desencadena *páthos* por medio de la empatía: en *Edipo rey* de Sófocles, Edipo dicta la sentencia que él mismo habrá de cumplir, si bien Tiresias lo amonesta para que ceje en su intento de descubrir la verdad; y en la épica, Odiseo se hace llamar ‘Nadie’ para burlar a Polifemo.

⁹ Trad. de Francisco García Yagüe, en PLATÓN 1966: 204; cfr. *Apología Socratis*, 21 d5: ἐγὼ δέ, ὡσπερ οὖν οὐκ οἶδα, οὐδὲ οἶομαι.

¹⁰ Aunque poco estudiada, paralelamente a la ironía verbal (oral y escrita), existe una ironía situacional, que se manifiesta en los actos y no en las palabras: “La ironía verbal ocurre cuando un hablante deliberadamente resalta la falsedad literal de su enunciado, generalmente con un tono de humor [...]. La ironía situacional implica cierta incongruencia entre lo que la persona dice, cree o hace y la manera en que son realmente las cosas —sin notarlo la persona” [WOLFS DORF 2007: 175a-b]. De la ironía situacional, conjeturo la existencia una *ironía dramática*: “simplemente es la ironía situacional llevada al drama” [175b], como puede ser el caso de los diálogos de Platón, que tenían lugar en el Ágora ateniense ante paseantes y espectadores.

Sócrates no afirma que el conocimiento [...] sea completamente diferente de lo que cualquiera alguna vez haya entendido o, incluso, imaginado que pudiera ser el conocimiento moral. Él sólo afirmaba que no tenía conocimiento, aunque esté condenado sin él, y deja a nosotros la tarea de resolver por nuestra cuenta lo que eso podría significar. [VLASTOS 1987: 95]

La ironía socrática ha servido como principal paradigma para la definición histórica de la ironía: “el hecho central de la historia de *ironía* en el uso griego es la incapacidad de separarla de la personalidad e influencia de Sócrates” [KNOX 1961: 3]. Sócrates fue el primer personaje de que tengamos noticia¹¹ que la haya empleado sistemáticamente, sea como parte de su arte mayéutico, sea como parte de un sistema de confrontación basado en “la provocación de la palabra por la palabra” [BAJTÍN 2012: 223], característico del diálogo socrático-platónico.

Has hasta aquí queda establecida la simiente que, a partir de la ironía socrática —dramática por excelencia—, dará forma a las primeras definiciones de ironía, de las que paso ahora a exponer las más representativas. En su *Ética a Nicómaco*, Aristóteles expone que se llama *fanfarrón* (*alazón*) a quien practica la fanfarronería (*alazoneía*) y *disimulador* (*eíron*) a quien practica el disimulo (*eironeía*): “Así pues, con respecto a la verdad llamaremos veraz al que posee el medio, y veracidad a la disposición intermedia; en cuanto a la pretensión, la exagerada, fanfarronería, y al que la tiene, fanfarrón [*alazón*]; la que se subestima, disimulo, y disimulador [*eíron*], al que la tiene”¹². No obstante, este pasaje no es una definición, sino una contraposición de términos entre una acción abstracta (fanfarronería-disimulo) y sus ejecutantes (fanfarrón-disimulador); y sólo recibe algún tipo de marcación moral cuando Aristóteles se aventura a afirmar que “la ironía es más propia del hombre libre que la bufonería, pues [el ironista] bromea en su beneficio; el bufón, en beneficio ajeno”¹³.

En el subsecuente escenario de los términos, se presenta el trabajo de retóricos y gramáticos antiguos que, entre los siglos IV y I a.C., propusieron diversas definiciones de *ironía*, en las que la lectura común insiste en que la ironía se establece por una relación de oposición semántica (antífrasis) entre algo que se dice y algo que se calla;¹⁴ es innovador tal vez que en algunas

¹¹ Se puede llamar *personaje* a Sócrates puesto que la manera en que se describe o actúa cambia según el autor que haya escrito sobre él, más aún, autores como Platón o Jenofonte que escribieron “diálogos”, en los que Sócrates deviene una especie de personaje que, a veces, utilizan para exponer sus propias ideas.

¹² Adición entre corchetes de Pere Ballart [1994: 45]. Lo demás pertenece a trad. Julio Pallí Bonet, en ARISTÓTELES 1985: 172-173; cfr. *Ethica Nicomachea*, 1108 a19-1108 a23.

¹³ ARISTÓTELES, *Rhetorica*, 1419 b8-9: ἔστι δ' ἡ εἰρωνεία τῆς βωμολοχίας ἐλευθεριώτερον· ὁ μὲν γὰρ αὐτοῦ ἕνεκα ποιεῖ τὸ γελοῖον, ὁ δὲ βωμολόχος ἐτέρου.

¹⁴ En las definiciones de autores como: Anaxímenes de Lámpsaco (380-320 a.C.), “en la ironía se dice algo que se pretende no decir o se nombran las cosas con las palabras contrarias” [*Ars rhetorica*, XXI 1, 1: Εἰρωνεία δέ

definiciones se hable de un fingimiento,¹⁵ a veces caracterizado como “moral”, que evidentemente tiene eco en la parte dramática de la ironía socrática. Esto da como resultado que históricamente se considere a la ironía como un tropo, es decir, que se piense en ironía como una alteración del “significado de las expresiones por lo que afecta al nivel semántico de la lengua” [BERISTÁIN 2006: 495]. Aunque funcionales, estas definiciones reducen la dimensión discursiva de que es capaz la ironía.

Para romper con el parámetro que limite la ironía a una oposición semántica, es necesario abandonar a los gramáticos griegos y recurrir a Cicerón (106 a.C.-43 a.C.) y a Quintiliano (39 d.C.-95 d.C.), con quienes se pueden encontrar definiciones de *ironía* que sobrepasan esa postura. Cicerón hablaba de ironía llamándola *dissimulatio*¹⁶ (‘disimulo’, sinónimo latino para ironía) en estos términos: “hay un disimulo civilizado cuando se dicen otras cosas de las que entiendes, no radica en aquel género del que ya antes hablé cuando dices lo contrario, como Craso [dice] a Lamia, sino cuando juegas con seriedad con todo tipo de discurso, cuando entiendes otras cosas de las que hablas”¹⁷. Para Cicerón, el disimulo es algo propio de la urbanidad (“civilizado”, *urbana*) y es de dos tipos: una ironía por oposición (“decir lo contrario”, *contraria dicas*) y otra que deja entrever una mezcla de seriedad y diversión (*severe ludas*) presente en el discurso (“todo tipo de discurso”, *toto genere orationis*).¹⁸

ἔστι λέγειν τι μὴ λέγειν προσποιούμενον ἢ {ἐν} τοῖς ἐναντίοις ὀνόμασι τὰ πράγματα προσαγορεύειν]; Trifón de Alejandría (siglo I a.C.), “la ironía es una palabra que muestra lo contrario por medio de [decir] lo contrario con cierto fingimiento moral” [*Peri tropon*, 205, 2: Εἰρωνεία ἐστὶ λόγος διὰ τοῦ ἐναντίου τὸ ἐναντίον μετὰ τινοῦ ἠθικῆς ὑποκρίσεως δηλῶν], y el gramático Trifón (siglo I? a.C.), “la ironía es una expresión que, para los que hablan correctamente, alude veladamente a lo contrario, acompañada de fingimiento” [*De tropis*, XV 1, 1: Εἰρωνεία ἐστὶ φράσις τοῖς ῥητῶς λεγομένοις αἰνιττομένη τοῦναντίον μεθ’ ὑποκρίσεως].

¹⁵ Tal es el caso de Trifón de Alejandría y el gramático Trifón, cuyas definiciones pueden verse en la nota anterior.

¹⁶ Quintiliano señala la equivalencia de *dissimulatio* en latín para el término griego εἰρωνεία; *Institutio oratoria*, IX 2, 44, 4: Εἰρωνείαν *inueni qui dissimulationem uocaret*. La traducción de ‘disimulo’ por *dissimulatio* es la más recurrente en español. Consúltese la definición de εἰρωνεία del *Diccionario Griego-Español* [DGE: s.v. εἰρωνεία, consultado: 12/11/2013].

¹⁷ *De oratore*, II 269, 1-4: *Urbana etiam dissimulatio est, cum alia dicuntur ac sentias, non illo genere, de quo ante dixi, cum contraria dicas, ut Lamiae Crassus, sed cum toto genere orationis severe ludas, cum aliter sentias ac loquare*.

¹⁸ En este punto se puede traer a colación el tema de lo serioburlesco, a propósito de la definición de sátira de Linda Hutcheon: “la forma literaria que tiene como finalidad corregir, *ridiculizándolos*, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” [1992a: 178, las cursivas son mías], o la mención de Horacio en su poética: “broma dentro de una gravedad” [trad. Aníbal González, en AA.VV. 2003: 167; cfr. *Ars poetica*, 221-222: *asper/ incolumi gravitate iocum*].

Aunque Cicerón ya vislumbraba una ironía presente en el discurso al lado de la ironía-tropo, Quintiliano concreta estas ideas y expone una clara distinción entre una ironía basada en una oposición semántica (tropo) y otra más “más evidente que confesa” (ironía-figura).

He descubierto [a alguien] que llamaría ‘disimulo’ a la *ironía*: puesto que con este nombre apenas *se hacen visibles* las fuerzas de toda esta figura, sin duda alguna nos contentaremos con la voz griega como hemos hecho en muchas ocasiones. Así pues, la *ironía* que es figura no se distingue en cuanto a su género mismo en absoluto de aquella que es tropo —pues en ambas se debe entender lo contrario a eso que se dice—; sin embargo, para quien observa con mucho cuidado, es fácil deducir que las especies son diferentes: en primer lugar, el tropo es más abierto y, aunque dice una cosa diferente de la que se entiende, no simula otra porque incluso casi todo en derredor también está [dicho] rectamente, como aquello contra Catilina: “repudiado por el cual, hacia tu compañero, hombre excelentísimo, Metelo, te retiraste”; hay ironía en las dos palabras del final. Así pues, el tropo también es más breve. Sin embargo, en la figura hay una elaboración de toda su fuerza, siendo más evidente que confesa, de modo que en aquél [el tropo] las palabras difieren unas de otras, en éste [la figura] difieren el sentido del discurso y de la voz y a veces toda la conformación de la causa.¹⁹

Para Quintiliano, el término *disimulo* reduce la amplitud de sentidos de la ironía; luego, establece la afinidad y distinción entre la ironía-figura y la ironía-tropo: ambas operan con contrarios (*contrarium*), pero, de entre éstas, la ironía-tropo es más abierta y breve que la ironía-figura, de modo que la primera reside en un desplazamiento semántico (‘las palabras difieren unas de otras’) mientras que la segunda es más reducida, pero también más fuerte que la anterior (‘difieren el sentido [...] y a veces toda la conformación del motivo’). A esta distinción de dos tipos de ironía que establece Quintiliano se podría sumar esta interpretación de Pere Ballart: “una ironía que era actitud frente a la razón y a la realidad [*sc.* ironía-figura], y a otra que no

¹⁹ Para IX ii 46, 3, opto por la lectura de *sensus sermonis et voci* de la edición de T.E. Page *et al.*, en QUINTILIANO 1921, en vez de *sensus sermonis et loci* de la edición de M. Winterbottom [QUINTILIANO *Institutio oratoria*], puesto que con esta lectura se comprende también el sentido que puede imprimir la voz en el discurso.

Institutio oratoria IX ii 44, 4-IX ii 46, 4: Εἰρωνείαν *inueni qui dissimulationem uocaret: quo nomine quia parum totius huius figurae uires uidentur ostendi, nimirum sicut in plerisque erimus Graeca appellatione contenti. Igitur εἰρωνεία quae est schema ab illa quae est tropos genere ipso nihil admodum distat (in utroque enim contrarium ei quod dicitur intellegendum est), species uero prudentius intuenti diuersas esse facile est deprendere: primum quod tropos apertior est et, quamquam aliud dicit ac sentit, non aliud tamen simulat nam et omnia circa fere recta sunt, ut illud in Catilinam: ‘a quo repudiatus ad sodalem tuum, uirum optimum, Metellum demigrasti’; in duobus demum uerbis est ironia. Ergo etiam breuior est tropos. At in figura totius uoluntatis fictio est, apparens magis quam confessa, ut illic uerba sint uerbis diuersa, hic [†sensus sermonis et voci†] et tota interim causae conformatio.*

pasaba de una mera estrategia verbal para confundir a un contrario [*sc.* ironía-tropo]” [1994: 47], dado que ambos tipos de ironía operan en diferentes niveles del sentido.

¿En qué radica primordialmente la novedad? Al separar claramente la función semántica de otra más bien discursiva, Quintiliano deja entrever una ironía presente en un discurso sin la necesidad de sujetarse a la mera oposición semántica, con lo cual se abre la puerta a que la ironía viaje de una serie de palabras que “digan lo contrario” (Trifón de Alejandría) a lo que “se pretende no decir” (Anaxímenes de Lámpsaco), o que se trate de una “una expresión que alude veladamente a lo contrario” (Trifón): “sanciona la posibilidad real de hablar de la ironía como modo de discurso al que extensos pasajes de una obra o incluso toda ella pueden hacerse permeables” [BALLART 1994: 57].²⁰ En este mismo sentido, las definiciones de ironía de gramáticas y retóricas raramente se alejarán de referir relaciones de significados *contrarios* o de aludir a su parte dramática —histriónica, de fingimiento, actuación o representación—, relegando la posibilidad de entender la ironía como un fenómeno discursivo más amplio en vez de uno focalizado sólo en el nivel semántico de la lengua. Aún durante el Renacimiento y a pesar del renovado interés por los autores clásicos, se nota cierto abandono de las propuestas de Quintiliano: “Las nociones de ironía como modalidad específica del discurso o como figura del pensamiento han desaparecido prácticamente de la circulación, y el concepto vuelve a ceñirse al venablo encubierto que se lanza con la intención de que se entienda lo contrario de lo que se afirma” [BALLART 1994: 60]. Con Quintiliano, la teoría de la ironía dio un gran paso que quedará dormido hasta que los Románticos revisiten a los clásicos.²¹

²⁰ Sin embargo, este momento importante en la historia del término pasó casi de noche, pues Quintiliano permaneció acallado durante la Edad Media en una suerte de “conspiración del silencio” [CURTIUS 1955: 619 n.1]: se lo leía siguiendo “una antigua tradición que aconsejaba tomar de los autores paganos algo de lo que el cristianismo pudiera beneficiarse” [MOLLARD 1935: 9]; por tal motivo, es posible que esta idea de conferir a la ironía-figura un carácter discursivo hayan permanecido sin relevancia ante la ironía-tropo. “Durante la Edad Media y el Renacimiento, y hasta el comienzo de la modernidad, el interés por la ironía socrática permanecerá confinado por mucho tiempo en aproximaciones eruditas o filosóficas sobre la obra de Platón. Sólo a partir del Romanticismo, la reflexión sobre la ironía se reconciliará con la tradición filosófica que remonta a la mayéutica socrática” [SCHOENTJES 2001: 41].

²¹ El poco impacto que tuvo Quintiliano en la definición de ironía se comprueba al revisar algunas definiciones contemporáneas a él y tardías, por ejemplo: el rétor Tiberio (difícil de datar) define: “la ironía es el hecho de significar lo contrario por lo contrario” [*De figuris* III 2: εἰρωνεία μὲν ἐστὶ τὸ διὰ τοῦ ἐναντίου τὸ ἐναντίον σημαῖνον]; el gramático Alejandro (siglo II d.C.): “la ironía es una palabra que simula decir lo contrario” [*De figuris*, 22, 30: Εἰρωνεία δὲ ἐστὶ λόγος προσποιούμενος τὸ ἐναντίον λέγειν]; el gramático Hesiquio (siglo V d.C.): “[ironía]: es una palabra que muestra lo contrario a partir de lo contrario, se hace acompañar de fingimiento” [*Lexicon*, épsilon 1074: <εἰρωνεία>· ἐστὶ λόγος ἐκ τοῦ ἐναντίου τὸ ἐναντίον δηλῶν, μετὰ τινος ὑποκρίσεως]. De autores latinos, se puede citar un comentario de Pomponio Porfirio (siglos II-III): “y esto se debe pronunciar de

b. El Romanticismo y el cambio de paradigma

Para la teoría de la ironía, hubo un importante cambio de paradigma a finales del siglo XVIII y sobre todo en el siglo XIX, cuando Friedrich Schlegel (1772-1829) recupera el término *ironía* y lo introduce en el análisis literario moderno,²² con un enfoque que difiere del que se había acostumbrado desde la Antigüedad hasta el Renacimiento —de una ironía por inversión u oposición semánticas—, pues se recupera el sentido epistemológico de la ironía socrática. El valor discursivo que los tratadistas habían puesto en la ironía que enfatizaba los aspectos retóricos y lingüísticos (tropológicos) cede su lugar a una ironía que concentra valores filosóficos y cognoscitivos: así como la ironía socrática, la ironía romántica contiene un rasgo evaluativo de conocimientos y, también, es una especie de puesta en escena en la que se ejecuta ese acto evaluativo. Para el autor romántico: “La ironía es la clara conciencia de la eterna agilidad, de la plenitud infinita del caos”²³.

De esta manera, las relaciones del hombre y la obra, la obra y el mundo, y el mundo y el hombre priman sobre las relaciones semánticas de oposición o inversión de la ironía clásica.²⁴

forma interrogativa como cualquier ironía, porque se debe entender a partir de lo contrario” [*Commentum*, I 10, 53, 3: *Et hoc interrogatiua figura cum hironia quadam pronuntiantum, quia ex contrario intellegendum est*]; Mauro Servio Honorato (siglos IV-V): “hay ironía cuando las palabras refieren una cosa y el sentido, otra” [*In Vergili Aeneidos*: IV 93, 2: *ironia est cum aliud verba, aliud continet sensus*], e, incluso, ya en plena Edad Media, Isidoro de Sevilla (556-636 d.C.) define: “hay ironía cuando por medio del disimulo quiere que se entienda algo diferente de lo que se dice” [*Etimologías* II 21, 41: *ironia est, cum per simulationem diversum quam dicit intellegi cupit*], y la enumeración puede continuar hasta el hastío...

²² Hubo otros autores románticos que trabajaron bajo ciertas nociones de ironía, como son: Jean Paul Richter (1763-1825), August Wilhelm Schlegel (1767-1845) —hermano de Friedrich Schlegel—, Hegel (1770-1831), Novalis (1772-1801), Ludwig Tieck (1773-1853), Karl Solger (1780-1819), Connop Thirlwall (1797-1875) y Søren Kierkegaard (1813-1855).

Para la aportación teórica de cada uno de autores mencionados, consúltese a Pere Ballart [1994: 65-109] y a Pierre Schoentjes [2001: 100-134]. Respecto a Friedrich Schlegel, véase de manera indicativa los trabajos de Joseph A. Dane [1991: 100], Pere Ballart [1994: 69], Gary Handwerk [2000: 203], Pierre Schoentjes [2001: 100], y María Luisa Burguera [2008: 179].

²³ Cito de segunda mano la traducción de Pere Ballart [1994: 73], que corresponde a *Ideas*, 69, de Friedrich Schlegel. Igualmente, Pierre Schoentjes [2001: 104] cita esta misma definición: véase la nota siguiente.

²⁴ Es notorio que, en el momento en que Friedrich Schlegel retomó la ironía para el análisis literario con esa dimensión filosófica, se permitió que la ironía abandonase los derroteros retóricos para convertirse en un recurso de análisis, evaluación y reflexión filosófico-literaria sobre el reconocimiento de una serie de relaciones opuestas y caóticas: “La base de la posición filosófica adoptada por Schlegel descansa sobre una concepción del universo considerado como un caos; la ironía es, en esta perspectiva, la conciencia de este caos: ‘La ironía es la clara conciencia de la eterna agilidad, de la plenitud infinita del caos’ (*Ideas*, 69). El hombre, según Schlegel, vive en

En esta medida, el autor y su relación con esa “plenitud infinita del caos” establecen tensiones y ponen en evidencia sus contradicciones: “la distancia que el autor establece consigo mismo y con su obra, por el sesgo de técnicas que anteponen el carácter ficcional, conduce a una acentuación de la naturaleza artística de la obra de arte” [SCHOENTJES 2001: 109]. De esta forma, el autor —el ironista— es aquella persona capaz de ver las contradicciones y tensiones del mundo, lo que, en cierta medida, lo posiciona en un lugar privilegiado:

El ironista [...] es capaz de convertir el mundo y, con él, a sí mismo, en un espectáculo, en un *theatrum mundi* para su disfrute particular. El desapasionamiento de su mirada le dará no pocos motivos de comicidad, que, no obstante, revertirán en un estado superior, transcendente, de interpretaciones completamente serias de la existencia. [BALLART 1994: 75]

En resumen, la gran aportación del Romanticismo a la teoría de la ironía consistió en haber renovado la manera de entenderla y tratarla, con lo que se le adicionó un matiz filosófico, estético y evaluativo, ya antes vagamente percibida en la ironía socrática, pero poco atendido por los gramáticos y teóricos de las retóricas antiguas y medievales.

c. *La modernidad y la posmodernidad*

Durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, en los análisis y propuestas teóricas sobre la ironía, se sumaron las discusiones éticas y sociales; se trataron temas como: la objetividad de la ironía,²⁵ su rol en la sociedad, los efectos de su uso, su presencia en la sátira, su naturaleza evaluativa, incluso, se la vincula con ciertas nociones de libertad o con “el añoro (o la esperanza) de un mundo perfecto” [SCHOENTJES 2001: 248]. A la ironía de este periodo teórico que sucedió a la ironía romántica, Pierre Schoentjes la denomina *ironía moderna*.²⁶ Ahora bien, desde finales del siglo XIX y, sobre todo, a mediados del XX, con la ruptura progresiva de algunos dogmas epistemológicos, sociales y filosóficos, y con el desarrollo de la lingüística y la psicología, la teoría de la ironía revirará hacia una postura cada vez más alejada de la retórica y de las definiciones fijas, estables e inamovibles:

un mundo de inquietantes contradicciones que intenta organizar y asir en su unidad a fin de reducir su angustia existencial” [SCHOENTJES 2001: 104]. De nueva cuenta, aprovecho la traducción de Pere Ballart [1994: 73] para la cita de Friedrich Schlegel.

²⁵ En respuesta al hecho de que el ironista romántico pretende distanciarse *aparentemente* del mundo, casi como si pudiera escindirse de todo vínculo con él.

²⁶ Para un panorama completo de este periodo puede consultarse a Pierre Schoentjes [2001: 243-284]; por su parte, Pere Ballart trata a autores de este periodo [1994: 86-135], si bien no emplea el término *ironía moderna*.

Superpuestas con velocidad vertiginosa, difícilmente asumible para una civilización anclada en la comodidad del dogma desde antiguo, las influencias de Marx, de Nietzsche, de Freud, de Einstein, denunciaban por momentos que una visión de las cosas tocaba a su fin y que otra muy distinta, desengañada y sin una autoridad que le pudiese dar sentido [...] abocaba a la centuria recién estrenada [el siglo XX] a un futuro muy poco propicio a la confianza. [BALLART 1994: 137-138]

Se presenta un paso desde la ironía moderna con sus preocupaciones éticas y sociales a una ironía *posmoderna* que atiende a la subjetividad del ironista y su intencionalidad, al papel del lector “en su derecho de intérprete” [SCHOENTJES 2001: 286], a la información contextual, etc., en una suerte de “dispersión de la teoría” [BALLART 1994: 137].²⁷

d. Posturas neorretóricas

No obstante, siguiendo un curso paralelo a las teorías modernas y posmodernas, la retórica tuvo su propio desarrollo en la conformación de nuevas teorías que, con base en los avances en los campos de la lingüística —la semántica, en particular— y la comunicación, han revisado y revalorado la retórica antigua, como es el caso del *Manual de retórica literaria* de Heinrich

²⁷ Así, algunos ejemplos de propuestas con enfoques novedosos son la de Sperber-Wilson, y la de Northrop Frye. Dan Sperber y Dierdre Wilson proponen el reconocimiento de la ironía por medio de “menciones ecoicas” [SPERBER Y WILSON 1981: 306-311] de una expresión, es decir, una suerte de resonancia de expresiones, citas, palabras sueltas, etc. que “implica referir la expresión misma” [1981: 303], esto es: una cita directa. Según Dan Sperber y Dierdre Wilson, hay que distinguir el *uso* de una expresión de su *mención*, pues el *uso* “implica referir lo que la expresión refiere a su vez” [1981: 303] —se usa una expresión como medio para referir lo que alude ésta—, mientras que la *mención* tiene por fin aludir a la expresión misma; en resumen: la ironía es el empleo de esas expresiones con el fin de darles un nuevo sentido por su mención y por sus repeticiones. Aclarando: en el original se utiliza la expresión: *echoic mention*, que es neologismo derivado como forma adjetivada del sustantivo *echo*; he decidido calcar el neologismo en inglés con uno parecido en español: “menciones ecoicas”.

En cambio, Northrop Frye establece una división de géneros y características literarias con base en “la asunción de una coherencia total” [1971: 16, y 2005: 705]; recurre a paralelismos temáticos y formales para establecer correlaciones entre el ciclo del día (amanecer, cenit, ocaso, oscuridad), de la vida (nacimiento, matrimonio, muerte, disolución) y de las estaciones (primavera, verano, otoño, invierno); así, sugiere que la ironía corresponde a los mitos de invierno, en los cuales se intenta “dar forma a las cambiantes ambigüedades y complejidades de la existencia desidealizada” [1971: 223], y en este sentido la ironía —de entre géneros tales como la comedia, el romance (novela) o la tragedia— ha necesitado un mayor tiempo de maduración y preparación.

Lausberg (1912-1999),²⁸ la vasta obra de Paul de Man (1919-1983),²⁹ la *Retórica general* del Grupo μ (formado en 1967),³⁰ el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* de los estructuralistas Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov,³¹ el *Tratado de argumentación* de Chaïm Perelman (1912-1984) y Lucie Ollbrechts-Tyteca (1899-1987),³² y el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin (también estructuralista).³³ En la mayoría de las definiciones y tratamientos neorretóricos, el concepto de ironía reside, primero, en distinguir la ironía-tropo de la ironía-figura y, segundo, en establecer que las relaciones semánticas son por oposición —reemplazar un significado por otro *contrario*— o por inversión —reemplazar un significado por otro *diferente*.

2. LA RED IRÓNICA: *IRONY'S EDGE* DE LINDA HUTCHEON

Para Linda Hutcheon, la ironía “es una estrategia discursiva que no puede ser entendida fuera de su materialización en contexto y que, incluso, tiene problemas para escapar de las relaciones de poder evocadas por su filo evaluativo” [86]. En la medida de mis posibilidades he hecho una amplia paráfrasis de ese libro, donde explico y clarifico los temas, conceptos, nociones y posturas

²⁸ Para Heinrich Lausberg, la ironía puede ser un tropo de pensamiento o una figura de dicción, sobre ésta última, define como “la sustitución del pensamiento indicado por otro que está en relación de oposición con ese pensamiento indicado” [1975: 215].

²⁹ En la conferencia “El concepto de la ironía”, Paul de Man expone una crítica de la ironía romántica a partir de la deconstrucción: “Nos encontramos [...] ante un problema fundamental: si la ironía fuera un concepto entonces debería ser posible dar una definición de la ironía. Si se mira los aspectos históricos de este problema parece misteriosamente difícil dar una definición de la ironía” [1998: 232].

³⁰ Los miembros del Grupo μ consideran la ironía y la antífrasis como una especie de lítote mental: “La antífrasis y la ironía proceden por negación simple y se señalan por la no pertinencia de la relación entre el contexto o el referente por una parte, y por otra, por el sentido aparente de la figura” [1987: 224].

³¹ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov definen la ironía como el “empleo de una palabra con el sentido de su antónimo” [1974: 319]. Más tradicionalistas, siguen con mucho las de los gramáticos y retóricos grecolatinos.

³² En su *Tratado de argumentación* [1989], Chaïm Perelman (1912-1984) y Lucie Ollbrechts-Tyteca (1899-1987) reconocen que la ironía tiene a bien allegarse de “conocimientos complementarios respecto a hechos, normas” [325]; de esta manera, la ironía se vuelve un acto comunicativo concreto: “es tanto más eficaz cuanto más se dirige a un grupo bien delimitado” [325].

³³ En su *Diccionario*, Helena Beristáin apunta de manera neutra: “Figura de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria” [2006: 277]; y también señala en este mismo sentido: “Se trata del empleo de una frase en un sentido opuesto al que posee ordinariamente, y alguna señal de advertencia en el contexto lingüístico próximo, revela su existencia y permite interpretar su verdadero sentido” [277].

que la autora adopta en su libro, como son: (a) filo evaluativo, (b) naturaleza transideológica, (c) funciones, (d) características semánticas, (e) comunidades discursivas del intérprete, (f) relación entre intencionalidad e interpretación y (g) contextos y marcas de la ironía.

Antes de abordar estos elementos, es necesario hacer algunas aclaraciones. En primer lugar, su propuesta es amplia, diversa y compleja, pues parte de una extensa revisión teórica y graduada de diferentes problemas en torno a la ironía; para la autora:

La ironía rara vez comprende una simple decodificación de un solo mensaje invertido; [...], es más a menudo un proceso semánticamente complejo de relacionar, diferenciar y combinar los significados dichos y no-dichos —incluso haciéndolo con cierto filo evaluativo—. También es, no obstante, un proceso culturalmente condicionado. Ningún teórico de la ironía querría discutir la existencia de un vínculo especial en el discurso irónico entre el ironista y el intérprete; pero para muchos, es la ironía en sí misma la que, se dice, *crea* ese vínculo. Quisiera ahondar en este asunto y argüir, mientras tanto, que es la comunidad quien llega primero y que, de hecho, *permite* que la ironía suceda. [85]

En segundo lugar, la teoría de Linda Hutcheon puede emplearse para analizar otras formas discursivas. Si se entiende el discurso en su sentido amplio de “la realización de la lengua en las expresiones, durante la comunicación” [BERISTÁIN 2006: 154], la ironía entonces —como la estrategia discursiva antes mencionada— “opera en el nivel del lenguaje (verbal) o de la forma (musical, visual, textual)” [HUTCHEON 2005: 10], esto es, literatura escrita y oral, óperas, canciones, poemas, pinturas, grabados, esculturas, cine...

En tercer lugar, esta teoría comprende aspectos muy disímiles e innovadores: expone las funciones de la ironía según un esquema de cargas negativas o positivas, de menor o mayor afectividad, que ningún otro autor antes había establecido; incluye cuestiones de semántica y relaciones de sentidos, sin relegar la antigua discusión grecolatina sobre las relaciones semánticas entre lo que se dice y lo que no se dice, más aún, propone un enfoque nuevo; aborda el papel que juegan la intencionalidad del *ironista* —la ironía como un acto premeditado— y la interpretación del *intérprete*³⁴ —la ironía como resultado de un reconocimiento que puede prescindir de la intencionalidad (bajo el lema de “lo que el autor quiso decir”)—, y los recursos a los que puede recurrir un intérprete para *inferir* el sentido irónico.

³⁴ Respecto a la manera de denominar a aquella persona que ironiza (que expresa una ironía) no hay duda en que se pueda denominar *ironista*; en cambio, puede haber disenso sobre la manera de llamar a quien percibe o descifra la ironía, pues se han usado las palabras *receptor*, *interlocutor*, inclusive *víctima*. Siguiendo a Linda Hutcheon, he optado por denominarlo *intérprete*, pues permite remarcar su carácter activo en el acto de desciframiento.

Cabe señalar que tan sólo la idea de situar la ironía entre “relaciones de poder basadas en relaciones de comunicación” [2] abre la posibilidad de considerar la ironía como vehículo “para cuestionar el comportamiento discursivo establecido, las actitudes, posturas y creencias, y para abrirlos a la posibilidad de nuevas formas del discurso” [MOSER 1984: 414].

a) *El filo evaluativo*

La ironía compromete *afectivamente* a quien ironiza y a quien descubre la ironía, también repercute en sus vínculos mutuos, pues conlleva, en cierta medida, un *filo evaluativo*, crítico, sentencioso y, ¿por qué no?, subjetivo: “la ironía tiene un filo evaluativo y consigue provocar respuestas emocionales en aquel que la ‘capta’ y aquel que no, así como en sus blancos y en lo que algunas personas llaman ‘víctimas’” [HUTCHEON 2005: 2].³⁵

b. *Naturaleza transideológica*

La ironía carece de un perfil ideológico específico o de usos marcados y tendenciosos: puede actuar con provocación ante un poder conservador o responder con autoritarismo ante políticos subversivos y rebeldes y, a su vez, ser empleada de vuelta con los atributos opuestos, ya que “puede obviamente ser tanto política *como* apolítica; conservadora, *como* radical; represiva, *como* democratizante” [34]. La ironía no es exclusiva de cierto ámbito de poder ni es propia de algún tipo de discurso, sino que trasciende los límites binominales de cada uno de ellos por encima de cualquier ideología [15], pues sus “colores”, más bien, provienen de “quien la use/atribuya y a cuyas expensas parece existir” [15]. Siguiendo a Hayden White,³⁶ Linda

³⁵ Sin embargo, este filo evaluativo no es directo ni gratuito, ya que el hecho de poner “a la gente en el filo” implica llevar la situación a un punto de riesgo, incluso de peligro, que, para el intérprete, conllevaría algo tan sencillo como no captar la ironía, o tan complejo como la segregación social por una ironía pensada inicialmente para que sólo la comprendiera un determinado grupo de personas [HUTCHEON 2005: 40-41]. Además, una ironía mal ejecutada o mal interpretada traería consecuencias sociales y políticas catastróficas: su filo es “a menudo un filo cortante” [15]. Como un cuchillo de dos filos, el filo de la ironía “parece cortar en ambos lados” [49], puede “reunir gente o separarla” [53]; el rol social y político —de ahí la presencia de “política” (*politics*) en el título del libro— de la ironía se hace patente cuando trasciende los límites de forma de la literatura, la música, la imagen o el cine, y repercute tangencial o directamente en individuos, grupos, comunidades, etnias, tribus urbanas, clases sociales... Las consecuencias de un *mal* uso de la ironía podrían escalar hasta volverse inmensurables.

³⁶ En *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Hayden White expresa: “existencialmente proyectada hacia una completa visión del mundo, la ironía parece ser *transideológica*” [1973: 38]; las cursivas son mías.

Hutcheon denomina a esta indefinición o, mejor dicho, *ambivalencia de la ironía* como la “naturaleza transideológica de la ironía” [10, 15, 28, 43, y 89].

c. Funciones

Dada su naturaleza transideológica, la ironía posee diversas funciones en el discurso, que la autora retoma de los estudios de otros autores [43], para reunir las en un esquema binominal de *positivo* y *negativo*, que se divide en nueve categorías —ordenadas siguiendo una gradación de *menor a mayor carga afectiva*—: *reforzadora*, *complicante*, *lúdica*, *distanciante*, *autoprotectora*, *clausular*, *oponente*, *asaltante* y *cohesiva*, cada una de las cuales tiene aspectos positivos y negativos concretos; cabe señalar que, en ningún momento, el esquema establece una jerarquización de las funciones. La manera con la que se denominan sirve a grandes rasgos para denominar esa suerte de funciones y características específicas de la ironía [figura I].

1. *Reforzadora*: se ve con buenos ojos que se emplee el *énfasis* para remarcar un punto durante una conversación, e incluso que se hable con *precisión*, pues ayuda a dar claridad a la conversación, reforzando los vínculos entre los hablantes; sin embargo, el refuerzo también puede ser considerado como *decorativo* o *subsidiario*, es decir, meramente superfluo y secundario para la conversación. Esta ironía no posee ningún rasgo evaluativo, sino que es un recurso no marcado del habla.

2. *Complicante*: la ironía es propia de todo arte por la *complejidad*, *riqueza* y *ambigüedad* que la ironía puede conferir al arte por medio de la verbalización o la estructura del discurso; pero estas mismas funciones tienen connotaciones negativas cuando presentan una “complejidad y ambigüedad innecesarias” [2005: 46], que pueden *engañar* y restar precisión en la conversación.

3. *Lúdica*: también existe un aspecto lúdico en las relaciones sociales que se pueden establecer durante una conversación, es posible emplear la ironía para el *juego*, las *bromas* o el *humor*: desde los juegos de niños hasta las chanzas de adultos, desde el pobre hasta el empresario bursátil... No obstante, las reacciones que provoca la función lúdica tendrían una contraparte negativa, ya que se corre el riesgo que, por este tenor lúdico, se vea la ironía como un acto *irresponsable* o, peor aún, que *trivialice* el arte, como un artista que no se responsabiliza por su obra.

4. *Distanciante*: la ironía puede emplearse intencionadamente para distanciar al ironista del intérprete, para romper el vínculo entre ambos; lo que conlleva que el ironista deje de comprometerse con el intérprete. Sin duda, esta función puede ser considerada como una muestra de desdén o *indiferencia*, pero la propia distancia que se establece entre ironista e

intérprete otorga a éste último una *nueva perspectiva* en la cual el intérprete tiene una apreciación diferente del arte.

5. *Autoprotectora*: el nombre de esta función deja entrever el empleo de la ironía como mecanismo de *defensa*; así, el ironista guardaría distancia de sus actos, pretendiendo no hacerse responsable de ellos; no obstante, también se la puede usar con un fin *autodespreciante* para mostrar cierta modestia —como el *eíron* griego— y *congraciarse* con los interlocutores. Ahora bien, si se la emplea soberbiamente, puede presentarse el aspecto negativo, pues serviría para la autopromoción, llegando incluso a la *arrogancia*.

6. *Clausular*:³⁷ como si fuera extensión de la anterior, esta función surge al otorgar una “cláusula”³⁸, en el sentido de que “siempre contiene un tipo de estipulación condicional intrínseca que socava cualquier posición firme y fija” [48]. Ante el error, la falla, la equivocación..., el ironista recurre a la *evasión*, o actúa con *hipocresía* o *falsedad* para congraciarse. No obstante, el ironista podría adoptar con *hipocresía* o *falsedad* una supuesta “verdad” inamovible y única, de modo que desde esa posición la contrarreste o neutralice; con esto, la función adquiere un valor *no dogmático* y hasta *desmitificador*; inclusive, la evasión, hipocresía y falsedad parecen meras apariencias cuando están desprovistas de algún rasgo evaluativo. No es de extrañar que esta función posea una carga afectiva más notoria que las anteriores y que genere en sus intérpretes algunas reacciones de rechazo o aceptación.

7. *Oponente*: ante un discurso dado, la ironía puede emplearse en la elaboración de un contra-discurso —un discurso opuesto a otro—, pero, en tal situación, no es fácil aclarar o fijar una determinada carga afectiva, pues esto depende de quién atribuya tal o cual valoración a ese contra-discurso: lo que es *transgresivo* o *subversivo* para algunos, es *insultante* u *ofensivo* para otros; y es de esperar que los miembros de ambos grupos tengan distintas reacciones. Según Linda Hutcheon, en esta función ya se observa plenamente el carácter transideológico de la ironía.

8. *Asaltante*:³⁹ el aspecto positivo de esta función subyace en que la ironía se emplee con un carácter *correctivo*; pero en tal punto, la corrección también puede reaccionar con un efecto

³⁷ En el original inglés se denomina a esta función como *provisional* [HUTCHEON 2005: 48], pero he optado por traducirlo como *clausular* a fin de hacer juego con palabras como *proviso* (‘cláusula’) o *conditional stipulation* (‘estipulación condicional’) del mismo pasaje.

³⁸ En el original inglés: *proviso*.

³⁹ Linda Hutcheon denomina *assailing* a esta función, pues considera que la palabra latina *assilio* —de donde *assailing*— es la más neutral para describir esta función [HUTCHEON 2005: 49]. En la acepción de *assilio* en el *Oxford Latin Dictionary* se indican los siguientes significados: “1 Brincar (a través de), saltar (hacia arriba o

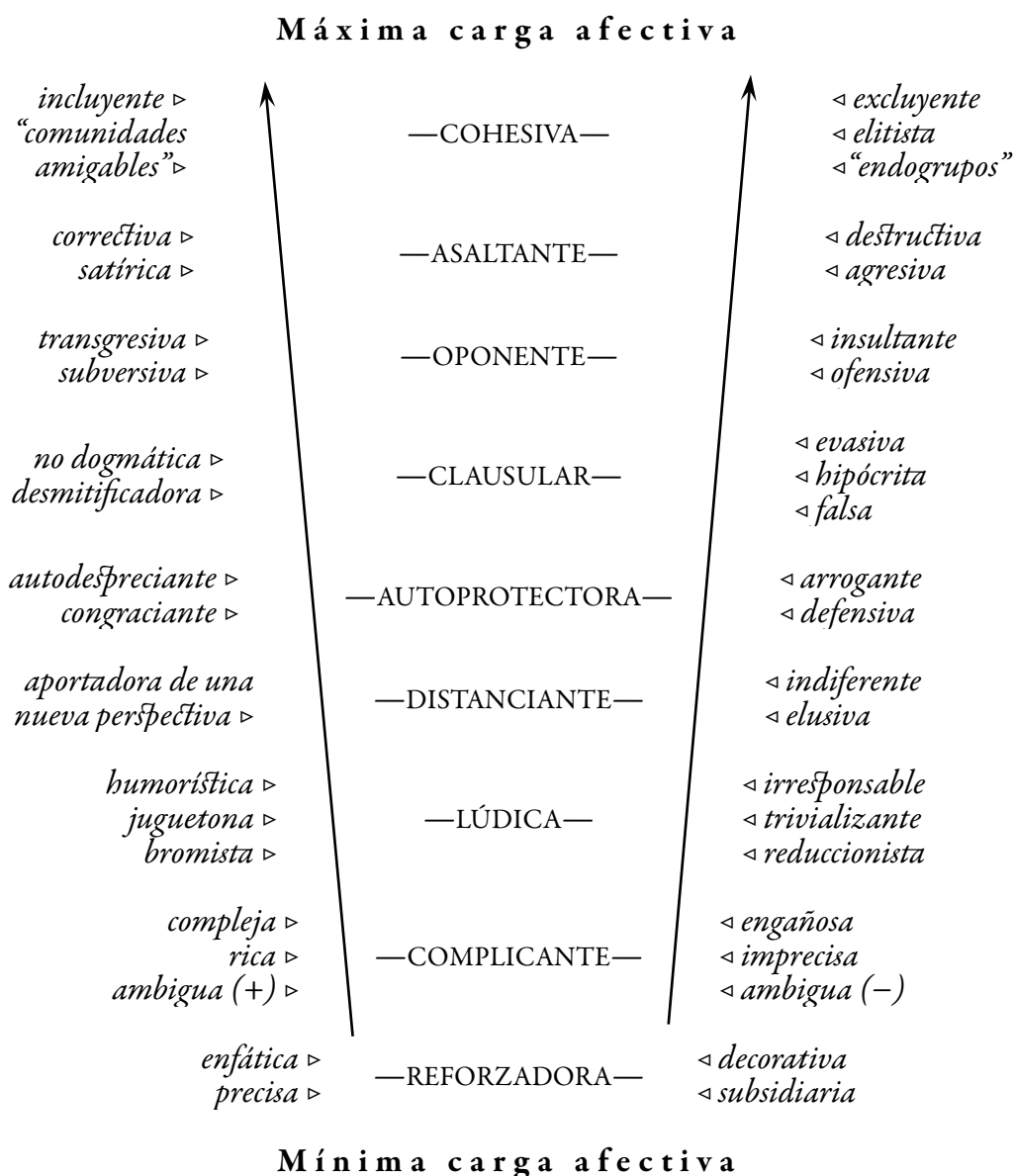


FIGURA I. Funciones de la ironía.⁴⁰

hacia). [...]. 2. (trans., de un objeto inanimado) Brincar (hacia), precipitarse (contra). b (tr.) apresurarse hacia. [...]. 3. Atacar de repente, precipitarse (hacia). b. (tr.) precipitarse para atacar, asaltar” [OLD 1968: 189a]; por su parte, Julio Pimentel Álvarez apunta sobre *adsilio*: “saltar hacia, lanzarse sobre, asaltar” [2009: 23b]. Linda Hutcheon le atribuye el significado de “brincar sobre” [2004: 49; cfr. *to leap upon*]. La palabra *assailing* puede tener los significados de “atacar”, “insultar” o “atormentar” [PONS: s.v. *assailing*, consultado: 6/III/2013]. De esta manera, para encontrar un justo medio para el significado de *assailing* (‘atacar’) y de *assilio* (‘saltar’, ‘brincar sobre’, ‘asaltar’) opto por la palabra “asaltante”.

⁴⁰ He traducido los términos de este cuadro, basándome en el cuadro de funciones de Linda Hutcheon [2005: 45], y en traducciones autorizadas sobre términos como: “comunidades amigables”, “endogrupos”, “condicional” y “asaltante”, cuyas traducciones expongo a pie de nota en la explicación que sigue a este cuadro. Me gustaría llamar la atención al hecho de que, mientras que a lo largo de la historia, los teóricos que han pensado la ironía crearon esas categorías [HUTCHEON 1992b: 220-221, y 2005: 43-44], este cuadro tiene por

adverso “cuando la invectiva corrosiva y el ataque *destru*ctivo se vuelven la finalidad inferida —y percibida— de la ironía” [50]. En cambio, su aspecto positivo recae precisamente en el ánimo por corregir “los vicios y locuras del ser humano” [50], como por ejemplo por medio de la *sátira*.⁴¹ Como sucede con la función oponente, la carga afectiva de un acto *correctivo* puede depender de quién lo valore: algunos aceptarán la corrección satírica, mientras que otros verán en ella un acto *agresivo*, en el mejor de los casos, o *destru*ctivo, en el peor escenario; en estos casos la ironía responde, más bien, a una intención de desprecio y rechazo, en vez de la corrección.

9. *Cohesiva*: en el máximo grado de carga afectiva, la ironía es capaz de crear *comunidades amistosas*,⁴² en las que el ironista y el intérprete colaboran y se coluden; de esta manera, la ironía sirve para la *inclusión* y *cohesión* social. En su sentido negativo, la ironía sirve para segregar, pues forma *endogrupos*,⁴³ en los que el grupo pretende mostrar cierto *elitismo* al implicar “la suposición de superioridad y sofisticación por parte del ironista y del intérprete pretendido (esto es, que comprenda [la ironía]) —a expensas de una audiencia que no [la] comprenda y, por tanto, excluida” [52]. La función *cohesiva* tiene la máxima carga afectiva de la ironía porque esta puede emplearse para crear o separar comunidades, y sus implicaciones sociales —y políticas— son harto complejas, pues, ante la exclusión, las personas pueden reaccionar “con enojo e irritación” [52] o, por el contrario, crear grupos con miembros más comprometidos los unos con los otros.⁴⁴

finalidad conjuntarlas bajo la idea de *funciones*, agrupadas bajo los conceptos que se explican siguiendo un orden ascendente (de menor a mayor carga afectiva) [HUTCHEON 1992b, y 2005: 44-56].

⁴¹ Regresaré en el capítulo IV “*Menipo o Necromancia*: una presentación” al tema de la sátira y el *éthos* satírico.

⁴² Conservo la traducción de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito, quienes traducen *amiable communities* por “comunidades amigables” [BOOTH 1986: 57].

⁴³ Los endogrupos son comunidades que se aglomeran a partir de su *identificación de grupo*, siguiendo algunos criterios, como: el cognitivo —“de conciencia de pertenencia” [TAJFEL 1982: 2]— o evaluativo: “la conciencia se relaciona con ciertos valores connotativos” [2]. La traducción “endogrupo” es la más ampliamente usada en el ámbito de la psicología; véase al respecto a Henri Tajfel [1984: 194].

⁴⁴ Como se ha podido percibir, la gradación de las cargas afectivas responde a un incremento de los efectos y repercusiones sociales y políticos de la ironía: la primera triada de funciones (*reforzadora*, *complicante* y *lúdica*) tiene efectos casuales de interacción social; la segunda (*distanciante*, *autoprotectora* y *provisional*) responde a la interacción concreta entre ironista e intérprete, y la tercera (*oponente*, *asaltante* y *cohesiva*) se desenvuelve en escenarios sociales más bien intrincados y delicados de inclusión o exclusión, cuya valoración afectiva marcadamente varía según quién haga esa valoración —lo que para unos es una ironía propositiva; para otros, es destructiva—; en este punto el “filo de la ironía” se manifiesta, pues, si se la emplea mal, se convierte en un arma de doble filo.

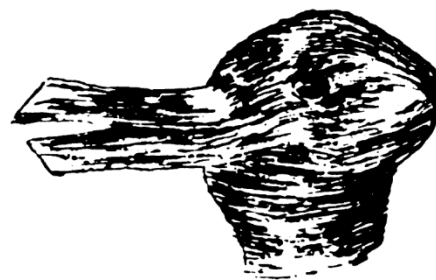
d. Características semánticas

Más aún, “como respuesta a la extensa bibliografía —en muchos campos, desde la lingüística a la psicología, desde la retórica a la crítica literaria— que ve la ironía como una sencilla inversión semántica (antífrasis, esto es, decir una cosa y significar lo contrario) y, por consiguiente, como una *herramienta* retórica estática para ser usada” [56], la propuesta de considerar la ironía como un “proceso comunicativo” [56] supone una reconfiguración de las características de la significación irónica. De esta manera, Linda Hutcheon sugiere que la ironía posee tres principales características semánticas: *relacional*, *inclusiva* y *diferencial* [56].

La característica *relacional* “opera no sólo entre sentidos (dicho, no-dicho), sino entre personas (ironistas, intérpretes, objetivos)” [56]; sirve para establecer relaciones semánticas y humanas, en especial en el nivel de la “interacción de sentidos” [56]. El sentido irónico surge gracias a estas relaciones que se establecen por medio de la conjunción de diferentes marcadores del sentido y de diferentes sentidos, “primero, para crear algo nuevo y, luego [...], para dotarlos con el filo crítico del juicio” [56]; de esta manera, es “el resultado de juntar —incluso de friccionar— lo dicho y lo no-dicho, cada uno de los cuales se enfrenta a la significación sólo en relación con el otro” [56-57]. Esta característica supone, entonces, establecer una relación, entre lo que se dice y lo que no se dice, y entre las personas implicadas en la ironía (ironistas, intérpretes, objetivos).

La característica *inclusiva* refiere a que la ironía, además de relacionar el sentido dicho y el no-dicho, exige que ambos se incluyan en uno tercero: mientras que se acepta la existencia del sentido literal —lo dicho— de un enunciado, se asume que debajo de éste subyace un segundo sentido, que comúnmente se considera como el irónico o real de ese enunciado —lo no-dicho—, por lo que, en detrimento de la parte literal, se privilegia el sentido irónico [58]. No obstante, Linda Hutcheon propone que justamente la combinación —*inclusión*— de ambos sentidos coadyuva para la creación de un tercero que, para ella, es el verdadero sentido irónico [58].

Para aclarar esta propuesta, Linda Hutcheon recurre a la imagen *Rabbit or Duck?* [SCHEIDEMANN 1929]. Ante la pregunta “¿Conejo o pato?” de la figura II, el espectador podría preponderar “conejo” o “pato” en su respuesta, dependiendo de si observa un pico en las orejas de conejo, las orejas de éste en el pico de aquél, el hocico del conejo en el revés de la cabeza del pato o, simplemente, viceversa; pero, quien responda no podrá negar que la imagen es doble: es



RABBIT OR DUCK ?

FIGURA II. *Rabbit or Duck?*

la imagen de un conejo y de un pato. En el caso de *Rabbit or duck?*, no puede proponerse una lectura *inversa* u *opuesta* que excluya la otra, de modo que el conejo no es lo inverso o contrario del pato ni el pato es lo inverso o contrario del conejo: “simplemente son otros, diferentes” [HUTCHEON 2005: 59]. Esta disyuntiva de no poder ofrecer una lectura exclusivamente inversa, u opuesta, del sentido literal en *Rabbit or duck?* puede ser extrapolable a la interpretación irónica en los casos donde la ironía no opere por esos procedimientos; así, convendría considerar que la cohabitación de dos —o más— sentidos puede generar uno tercero: el irónico, que “es *al mismo tiempo* doble (o múltiple), y [...], por eso, no tienes que realmente rechazar el sentido ‘literal’ para obtener lo que usualmente es llamado el sentido ‘irónico’ o ‘real’ de la expresión” [58].

Como se habrá apreciado, este sentido irónico formado a partir de otros dos sentidos —o múltiples— no es realmente opuesto al sentido literal (antifrástico), sino diferente de éste; por esto, Linda Hutcheon denomina a ese tercer sentido como la característica *diferencial* de la ironía, puesto que el sentido irónico *difiere* tanto de los sentidos expresados (lo dicho: lo declarado), como de los no-expresados (lo no-dicho: lo no-declarado): “La ironía necesita tanto de lo *declarado* como de lo *no-declarado*, pues es una forma de lo que ha sido llamado ‘polisemia’” [58].

e. *Comunidades discursivas*

Cada comunidad⁴⁵ puede conformarse de manera volitiva —tal vez gracias a las afinidades que compartan sus potenciales miembros— o de manera asignada, si la sociedad se encarga de identificar los grupos o de elaborar sus etiquetas. Cuando los miembros de un grupo interactúan, recurren al discurso: una forma de “práctica social, de interacción entre participantes en situaciones particulares” [86] efectiva para la creación de lazos sociales y para la coordinación de esas “agrupaciones micropolíticas” [88], por medio de la expresión verbal; por esto, se llama *comunidades discursivas* a esos grupos que, por medio del discurso, además de compartir afinidades, pueden coordinarse políticamente para lograr objetivos específicos. Sin

⁴⁵ Una comunidad es un espacio en el que un grupo de personas que comparte ciertas afinidades se aglutina — como comunidades amigables o endogrupos—; pero esta definición es parcial mientras no se puntualice que las comunidades no necesariamente se aglutinan en un mismo *espacio* o en un *tiempo* dado: hay comunidades que traspasan estas restricciones espacio-temporales y que se conforman gracias a otras características más bien de tipo político: “la noción de comunidad discursiva [...] no tiene restricciones en absoluto, sino que reconoce esas extrañamente permisivas restricciones del contexto discursivo y destaca las particularidades no sólo de espacio y tiempo, sino también de clase social, raza, género, identidad étnica, orientación sexual —sin mencionar nacionalidad, religión, edad, profesión y toda esa otra gama de *agrupaciones micropolíticas* en las que nos colocamos a nosotros mismos o nos agrupa nuestra sociedad—” [HUTCHEON 2005: 88]; las cursivas son mías.

embargo, es restrictivo pensar en la pertenencia de un individuo a *una* comunidad discursiva en particular, porque los individuos pertenecen, más bien, a “muchas comunidades o colectivos coexistentes (incluso, a veces, en conflicto)” [88]. De esta manera, ironista e intérprete comparten comunidades discursivas en diferentes ámbitos: “retórico, lingüístico, estético, social, ético, cultural, ideológico, profesional, y así sucesivamente” [94]; las normas de comunicación compartidas por los participantes, la identificación social, su “posición y relativo estatus social” [95] facilitan el resquicio social en el que la ironía sucede. Por lo demás: “la ironía es una *estrategia discursiva* que no puede ser entendida fuera de su materialización en contexto y que, incluso, tiene problemas para escapar de las relaciones de poder evocadas por su filo evaluativo”⁴⁶ [86]. Por lo anterior:

Todo el proceso comunicativo no sólo es “cambiado y alterado”, sino también *es hecho posible* por aquellos diferentes mundos, a los cuales cada uno de nosotros pertenece de manera diferente y que forman la base de las expectativas, suposiciones, y preconcepciones que llevamos al complejo procesamiento del discurso, del lenguaje *en uso*. [85]

Al pertenecer a distintas comunidades, cada individuo ingresa a esos diferentes mundos, donde adquiere y comparte “suficientes antecedentes e información para decidir sobre la *apropiación*, tanto como la *existencia e interpretación* de la ironía” [96]. Para la interpretación de la ironía no se requiere de conocimientos o competencias específicos: “*cualquiera* tiene diferentes conocimientos y pertenece a (muchas) comunidades discursivas diferentes” [93]; así entonces, como el vaivén de imágenes del pato-conejo, la coexistencia de muchas comunidades discursivas provee al intérprete de recursos para reconocer superposiciones de imágenes (reales o verbales).

f. Intencionalidad e interpretación

A grandes rasgos, la teoría irónica enfatiza el aspecto *intencionado* de la ironía: tradicionalmente, se procedía a identificar la ironía intencional de un autor por medio de marcas o referencias. Sin embargo, también hay un tipo de ironía que, en vez de ser producto de la intencionalidad, *se interpreta* como tal: “esto incluye (pero no se restringe a) aquellas ironías situacionales ‘de eventos’ que son ‘observables’ [...] o ‘accidentales’ [...] o ‘incidentales’” [111]. El énfasis recae entonces en el hecho de que un individuo se convierte en intérprete al valerse de “suficientes antecedentes e información para decidir sobre la apropiación, tanto como la

⁴⁶ Las cursivas son mías.

existencia e interpretación de la ironía” [96].⁴⁷ En efecto, la pertenencia a ciertas comunidades discursivas facilita al intérprete la superposición de imágenes y sentidos (sentido irónico, como lo llama Linda Hutcheon); pero, para que un intérprete proceda a elaborar esa superposición sin incurrir en una sobreinterpretación —puesto que de esta manera, arbitrariamente “cualquier cosa podría ser irónica” [114]—, debe antes *inferir* la presencia de la intención irónica en esa expresión, imagen o música. Además, el intérprete se encarga de inferir “el mismo específico significado semántico y el filo evaluativo de la ironía” [116].⁴⁸

Ahora bien, en cuanto al ironista, se pueden reconocer tres funciones del acto intencional: *psicoestética*, *semántica* y *ética*. La función *psicoestética* se refiere a que, mediante los actos intencionales, se muestra con cierta seguridad un control consciente de la ironía, “incluso en términos de psicología y de arte” [114]: se confía en el dominio de sus efectos psicológicos y artísticos. La función *semántica* de la intención permite estabilizar la ironía al restringir los múltiples significados de una expresión, imagen o música, sin lo cual “cualquier cosa podría ser irónica y, por supuesto, nada podría ser irónico con seguridad” [114], correspondiendo entonces al lector la “obligación moral” [115] de reconstruir la intención del autor de manera concreta: “en este particular caso, a este particular fin y con este particular efecto semántico y evaluativo” [114]. En cuanto a la función *ética* de la intención hay un compromiso “para garantizar la comprensión de la ironía (y la evasión del malentendido)” [115], que recae en el ironista (un ‘codificador’), quien “debe coordinar suposiciones sobre códigos e información contextual que los decodificadores tendrán a la mano y que seguramente usarán” [115].⁴⁹

⁴⁷ Los intérpretes, más que ser “consumidores pasivos o ‘receptores’ de la ironía” [HUTCHEON 2005: 113] son elementos activos del acto de interpretación. En consecuencia, además de la intencionalidad del ironista, existe la intencionalidad del *intérprete*, que es “diferente pero no desvinculada con la intención del ironista de ser irónico” [113]. Más precisamente, el intérprete no *reconoce* la presencia de la intención irónica del autor, sino que la *infiere* por medio de esas marcas contextuales y textuales: el acto intencional de interpretación es un *acto de inferencia*.

⁴⁸ Gran parte de las teorías elaboradas en torno a la ironía tiene por principal eje rector el hecho de considerar a la ironía como un acto comunicativo intencionado “desde el punto de vista del ironista” [HUTCHEON 2005: 111], en virtud de que se pretende afianzar el sentido irónico a la intencionalidad de su “codificador” (el autor), por medio de la identificación de ciertas “referencias” [111]. Sin embargo, dada la diversidad de comunidades discursivas a que puede pertenecer un ironista, se hace manifiesto que el intento de “cualquier investigación histórica para ‘reconstruir’ tales referencias” [111] no puede ser menos que complejo, a menos que se trate de “el más general y básico de los términos” [111], esto es, que se trate de una reconstrucción que se mantenga entre análisis generales poco profundos, de modo que evite la especificidad y, con esto, la sobreinterpretación.

⁴⁹ En la práctica, reconstruir la intención del ironista es una actividad ardua y complicada, pero por medio de estas tres funciones se puede reducir la dificultad “de acceder y de calcular la intención del ironista” [HUTCHEON 2005: 115]. Incluso, si se tienen a la mano algunas “declaraciones del ironista” [115] o si se identifican “marcas en el texto en cuestión” [115], se puede reconocer con mayor facilidad la presencia de la

g. Contextos y marcas irónicas

Como se vio en secciones anteriores, el intérprete tiene conocimientos, recursos y experiencias que, adquiridos en las comunidades discursivas a que pertenece, le facilitan el reconocimiento de los sentidos de una expresión, imagen o música. En virtud de lo cual, el *contexto* coadyuva con esos conocimientos, recursos y experiencias para encausar los posibles sentidos de un enunciado: la interpretación de la ironía debe hacerse recurriendo a “las circunstancias o la situación de un acto de expresión/interpretación; el texto de la expresión como un todo; otros intertextos relevantes” [137]; lo que Linda Hutcheon denomina contextos *circunstancial*, *textual* e *intertextual*, respectivamente.⁵⁰

El contexto *circunstancial* refiere, primordialmente, a la situación en la que se da la enunciación de lo dicho y que, en razón de esto, “provee el contexto circunstancial para la activación de lo no-dicho” [137]: mientras que en una obra (verbal, auditiva o pictórica) hay ciertos enunciados que, realizados en un espacio y tiempo específicos (situación), acotan las posibles interpretaciones de la obra, facilitando en consecuencia la inferencia de lo no-dicho. De este modo, el contexto circunstancial “activa lo no-dicho para que entre en una relación irónica con lo dicho” [137], y así, lo dicho y lo no-dicho dan paso al *tercer sentido* —el irónico—; para esto, se recurre a aclarar las relaciones: “¿quién está atribuyendo qué a quién, cuándo, cómo, por qué, dónde?” [137].

El contexto *textual* alude al hecho de recurrir a lo que se diga expresamente en una obra para dar significado a un pasaje concreto: el texto —sea visto como un todo, sea considerado únicamente un pasaje del mismo— proporciona elementos o indicios que conforman la lógica interna de la obra, que ayudan al intérprete a *perfilar o restringir* los sentidos de un pasaje determinado: “Tanto el entorno inmediato textual como la obra en su totalidad son los que proveen este segundo contexto, de tipo textual, que hace que la ironía suceda a través del desarrollo de ‘un sentido de la habitual manera de proceder del texto’” [138].

intencionalidad en una expresión, dada la dificultad práctica para reconocer una intención de manera empírica. No obstante, “a veces, la gente incluso da interpretaciones contradictorias sobre sus propias intenciones” [115].

⁵⁰ Los ‘signos contextuales’ y los ‘marcadores textuales específicos’ “trabajan para guiar al intérprete a reconocer o atribuir (pero en ambos casos para intentar) la ironía” [HUTCHEON 2005: 136]; si un intérprete carece de recursos contextuales o no identifica esas marcas específicas, deberá entonces considerar la ausencia de la ironía en el texto en cuestión; son contrapesos que, de alguna manera, encauzan el sentido, orientan al intérprete y contrarrestan la sobreinterpretación.

El contexto *intertextual* se conforma por “por todos los demás enunciados relevantes traídos a colación en la interpretación del enunciado en cuestión” [138]; el intérprete recurre a enunciados como conocimientos personales, vivencias o, principalmente, otras formas de obra (verbales, auditivas o pictóricas)..., que considere necesarios o relevantes para la interpretación de un pasaje o enunciado en particular: “como si el intérprete tomara ‘caminatas inferenciales’ [...] a través de varios marcos intertextuales para recoger *cualquier información intertextual útil*”⁵¹ [138]. Más que tratarse de una intertextualidad del texto —que sí existe—, el contexto intertextual aboga por un intérprete que encuentre vínculos entre el pasaje por analizar y experiencias personales u otras obras: “los intertextos son modalidades de la *percepción*” [138].

Ahora bien, según apunta Linda Hutcheon, además de los “marcadores contextuales” [116], el intérprete también recurre a los “marcadores textuales” [116] para reconocer la posibilidad de que haya una ironía en un pasaje determinado. Estas marcas, a veces puestas en el texto por el autor, son lo que “sugiere un marco y, por consiguiente, un contexto en los cuales la ironía puede suceder” [142].⁵² Pero, aun con estos indicios del autor, las marcas irónicas “no señalan la *ironía* hasta que no son *interpretadas como tales*”⁵³ [144]; por tal motivo, a grandes rasgos, más que de “marcas”, habría que referirse a “funciones de los signos” [148], que son las siguientes: función *metairónica* y función *estructurante* (ambas primordialmente verbales), y se complementan con las funciones paraverbales *gestuales*, *fónicas* y *gráficas*.

Las marcas de función *metairónica*⁵⁴ indican la posibilidad de que haya ironía, operando como “disparadores para sugerir que el intérprete debe estar abierto a *otros posibles sentidos*”⁵⁵ [148]; cabe aclarar que, por sí mismas, no son irónicas sino que sólo ponen sobre aviso al intérprete. En cambio, la función *estructurante* tiene por finalidad “indicar y, en efecto,

⁵¹ Las cursivas son mías.

⁵² Si bien una parte de la crítica sugiere que las marcas son un indicio intencional del ironista —“es responsabilidad del ironista dejar pistas-guía para el intérprete” [HUTCHEON 2005: 143]—, la lectura que el intérprete haga de esas marcas dista mucho de ser fija: “La dificultad es que [eso que sugiere un marco y luego un contexto] puede diferir con cada intérprete, o incluso puede que no exista para otros” [142]. Sin importar el empeño del autor por poner al intérprete “en el rastro de las conexiones entre lo dicho y lo no-dicho por medio de pistas que destaquen ciertas normas [...] y, por consiguiente, ofrezcan indicios para guiar la interpretación” [144], el lector simplemente puede pasar sus indicios por inadvertidos y, en cambio, leer como irónicos algunos elementos que el autor no pensó como tales originalmente.

⁵³ Las cursivas son mías.

⁵⁴ Linda Hutcheon crea el concepto *meta-ironic* siguiendo, por analogía, el concepto de *metacue* (‘metapista’) de John Allen Paulos: “la metapista [*metacue*] es una parte integral del chiste y califica lo que sea que se esté diciendo” [PAULOS 1980: 53]. Una *metacue* es una indicación que pone sobre aviso la posibilidad del chiste.

⁵⁵ Las cursivas son mías.

estructurar el contexto más específico en el que lo dicho puede rozar contra algo no-dicho, de tal manera que la ironía y su filo surjan” [148]: concretamente en esas marcas se pueden dar el sentido irónico, gracias a las características semánticas *relacional*, *inclusiva* y *diferencial* de la ironía, ya expuestas en este capítulo.⁵⁶ Así entonces, hay cinco marcas estructurantes que, si bien por sí mismas no son irónicas, con ayuda de los contextos del intérprete y gracias a las marcas metairónicas, sirven para prevenir la presencia concreta de una ironía:

1. *Varios cambios de registro*: en un mismo texto se dan cita diferentes registros idiomáticos, como pueden ser: académico, personal, biográfico, confesional, legal, popular, estirado, pomposo, barroco, etc. Puede haber violaciones lingüísticas, cambios de estilo y de tono, o empleo de palabras dialectales o de sociolectos [150].
2. *Exageración/atenuación*: empleo de hipérbolos, disminuciones o lítotes son algunos de los recursos de la exageración. Más difícil de identificar, la atenuación se trata de recursos o expresiones sutiles que sugieren una reducción del sentido, como los eufemismos [151]. Y agregó el marcado uso mexicano de los diminutivos.
3. *Contradicción/incongruencia*: la lógica interna de los textos presenta algunas situaciones, personajes, dichos, escenarios que contrastan con otros de una misma obra; puede ser el caso de yuxtaposiciones de un personaje joven y otro anciano, uno sabio y el otro ignorante, etc. [151]. También, la incongruencia se da con la violación de la ‘lógica externa’ de una obra: la ruptura de los supuestos socialmente aceptados.
4. *Literalización/simplificación*: las cosas se toman al pie de la letra o, aprovechando similitudes fónicas o morfológicas, o la polisemia, se confunden unas palabras por otras o se emplean significados alternos que pervierten el sentido original de la conversación [151].
5. *Repetición/mención ecoica*: usar reiteradamente una expresión, recurrir a citas directas, veladas o indirectas, imitar estilos, personajes, expresiones o vocabularios, o la “mención ecoica” son algunos de los recursos de estas marcas; en un texto podría haber pasajes citados del mismo texto o de otros: una suerte de intertextualidad en la que el sentido de la mención ecoica difiere del sentido del original o vicia (pone sobre aviso a) las anteriores citas [151-152].

Algunas de estas marcas estructurantes pueden cumplir también la función metairónica, pues alertan sobre la proximidad de otras marcas: repeticiones reiteradas, citas, hipérbolos,

⁵⁶ Aunque primordialmente verbales, estas funciones pueden también operar por medio de marcadores *gestuales* como: un guiño del ojo, la indicación de comillas con las manos, una mueca; *fónicos*: cambios en tonos de voz, aclarar la garganta, pronunciación pausada con ciertas palabras, y, por último, marcadores *gráficos*: signos de puntuación, comillas, cursivas, puntos suspensivos, incluso el uso de *sic*. Por ejemplo, en el apartado §3.4.8.2.1 de la recién publicada *Ortografía de la lengua española* se indica que el uso de las comillas puede emplearse para “advertir de que la voz se está usando no en su sentido recto, sino en *sentido irónico o con algún matiz semántico especial*” [OLE 2011]; las cursivas son mías.

contradicciones de la lógica interna servirían para que el intérprete busque con más cuidado en lo dicho posibles sentidos no-dichos, de modo que logre asumir y proponer, gracias a la ayuda de sus comunidades discursivas, el tercer sentido irónico propuesto por Linda Hutcheon. Desde luego, en todo momento, corresponde al intérprete *inferir* la existencia de ironía con ayuda de esas marcas, pero el acto interpretativo depende de las relaciones verbales, auditivas o pictóricas que el intérprete establece mediante sus comunidades discursivas y con el apoyo de los contextos circunstancial, textual e intertextual: jamás se debe pensar en la existencia apriorística de la ironía, como si estuviera desligada de la intervención de su intérprete.⁵⁷

* * *

EL TÉRMINO *IRONÍA* pasó por diferentes fases hasta llegar a la “dispersión de la teoría” en el siglo XX, que a grandes rasgos comprenden: la gran definición histórica de la ironía abarca desde el siglo IV a.C. aproximadamente hasta el siglo XVIII cuando los romancistas —en particular, Friedrich Schlegel—, retomaron algunos rasgos de la filosofía socrática e imprimieron en la ironía un sentido filosófico, estético y analítico, que a la postre otros teóricos retomarían para discutir con base en cuestiones éticas, morales y sociales; no obstante, la teoría irónica daría un vuelco y saldría de toda regla en el momento en que la posmodernidad pone bajo la lupa los dogmas y verdades inamovibles de la tradición cultural y del conocimiento. Asimismo, siempre latentes en mayor o menor grado, los estudiosos de la retórica también se beneficiarían de los paulatinos avances lingüísticos, con lo que conformaron una revalorización de la retórica antigua y, en muchos casos, bosquejaron sus propias propuestas teóricas.

Ahora bien, Linda Hutcheon plantea y problematiza algunas cuestiones sobre la ironía que se han analizado una y otra vez de manera aislada, pero que, puestas ahora en relación, evidencian la posibilidad de proponer una teoría novedosa que enfatice el papel del intérprete en la inferencia del sentido irónico; además de que Linda Hutcheon se procura suficientes

⁵⁷ Tal vez sea oportuno señalar que en griego existían algunos “indicadores” lingüísticos de ironía, como pueden ser las partículas intensivas μήν, δή, γε o δήπου [HUMBERT 1960: 373, §667; 394, §700; 403, §713; 405, §714], las combinaciones ἀλλ' ἢ ο ἦ που [378, §677; 408, §720] o el adverbio de duda που [434, §757]. Desde luego, el valor irónico no es intrínseco a estas formas, pues éste dependería de la interpretación que se haga de ellas, como sucede con la partícula γάρ, que en principio tiene valor explicativo, pero puede adquirir un tono irónico [388, §692]. En virtud de lo anterior, los ejemplos que aquí presento son meramente indicativos a falta de un trabajo que ahonde las indicaciones marginales de los estudiosos. Puede consultarse también el trabajo de Herbert Weir Smyth [1920], que expone, por ejemplo, el uso de aserciones de duda [404, §1801], giros con optativo potencial [408, §1826], futuros interrogativos con negación [429, §1918], además del ya mencionado empleo de partículas y adverbios...

contrapesos teóricos que preservan la idea de acto intencional sin demeritar la labor del intérprete. Es notable que esta propuesta —de una manera un poco alarmante— enfatiza las consecuencias políticas y sociales del uso de la ironía en tanto que “estrategia discursiva”, o el siempre potencial peligro de no captar una ironía o de que una obra mal ejecutada ironice inintencionadamente y genere, a su vez, muchos malentendidos, tergiversaciones o equívocos —acompañados por esas consecuencias políticas y sociales.

Necromancia entreteje multidiversidad de temas e imágenes, hasta guiños culturales y literarios, por lo que se necesita de una teoría como ésta, que mire de frente sin minusvalorar la complejidad de la obra como parte esencial de su carácter literario. En la obra se conjugan cinismo, Inframundo, ritos mágicos, filósofos, modos de vida, juicios de los muertos, descomposición de cadáveres, una procesión del Destino simbólica y referencialmente compleja, Tiresias..., cuya enumeración poco detallada ayuda a abocetar los trazos temáticos que convergen en la obra. ¿Qué papel asignaré a la ironía? Para no renegar de lo expuesto en este capítulo, asumiré mi lugar como intérprete y, de momento, aventuraré que, en los puntos de convergencia más entreverados y referenciales de *Necromancia*, la ironía se vuelve la herramienta idónea para dar cauce a la crítica cínica, que en un juego de dobles interpretativos tiene una segunda cara cargada de imágenes simbólicas carnavalescas.

Me parece idónea la propuesta de combinar dos sentidos, a veces contradictorios, para perfilar el tercer sentido irónico —híbrido e indisoluble de ambos—, con el cual se percibiría una oscilación de imágenes, cual péndulo, que permitirán desmadejar la obra; me parece fundamental tal propuesta que, acompañada con sus adminículos teóricos, dimensione el relieve *filoso* de la ironía lucianesca: de otra manera, disponer sólo de las definiciones tradicionales de la ironía (la gran definición histórica y sus matices derivados) demeritaría otras posibles lecturas y desconocería la naturaleza compleja de la obra.

CAPÍTULO II

CINISMO Y LITERATURA

Aunque elusivos por la falta de sus escritos, los cínicos —junto con los epicúreos y los cirenaicos— son uno de los grupos filosóficos que más trascendencia tuvieron en su tiempo: proponían llevar a cabo (‘acción’, *áskesis*, ἄσκησις) su ideario al adoptar en pleno su propuesta de modelo de vida (*kynikòs bíos*, κυνικὸς βίος), sustentado en el acercamiento a lo natural (*phýsis*, φύσις) en detrimento de la ley impuesta por los mismos hombres (*nómos*, νόμος). Como muchas otras corrientes filosóficas del helenismo, el cinismo buscaba difundir su pensamiento y formar nuevos pupilos; en este sentido, el ámbito literario se volvió un vehículo idóneo para esta tarea, gracias al cual ejercieron una influencia notoria en otros ámbitos.

El movimiento cínico fue diverso y extenso; los representantes de la primera generación se avocaron a la propalación del pensamiento cínico y adoptaron el *kynikòs bíos* en mayor o menor medida. Así pues, se puede establecer una distinción entre los *filósofos cínicos* propiamente dichos —como Antístenes, Diógenes de Sinope, Crates de Tebas, Hiparquía de Maronea (pareja de Crates), Metrocles de Maronea (hermano de Hiparquía) y, tal vez, algunos otros alumnos de Diógenes—, cuyos escritos y prédica ejemplar constituyeron las bases del pensamiento cínico, en espíritu y práctica. Por otra parte, los *cínicos* a secas, de segunda o tercera generación, tuvieron un impacto e influencia más bien reducidos. Por último, hay otros autores que se pueden denominar *cínicos*, aunque con reservas:

los cínicos propiamente dichos son un fenómeno del Helenismo. En el Imperio romano se convierten en una extravagancia, pero sus escritos siguen sirviendo de modelo a escritores posteriores que componen sátiras. Varrón no era un cínico, ni, seguramente, Luciano, que ya es del siglo II d.C., pero se aprovecharon del *kynikòs trópos* (la manera cínica) para sus obras. Lo que era o quiso ser una ideología revolucionaria en el siglo III a.C. se devaluó hasta convertirse en un montón de recursos para “divertir” al lector. También ayudó la crisis religiosa generalizada del Imperio. En tiempos de Diógenes todavía muchos griegos creían en los dioses: en tiempos de Luciano ya no creía nadie. [ROCA FERRER 2013: 3 de junio]⁵⁸

⁵⁸ Entre el 31 de mayo y el 3 de junio de 2013, tuve la oportunidad de contactar por correo electrónico al profesor Javier Roca Ferrer —autor de la tesis doctoral “*Kynikòs trópos*. Cinismo y subversión literaria en la

Así pues, los cínicos de segunda o tercera generación emplearon los recursos desarrollados por sus antecesores y, en el mejor de los casos, conservaron en sus obras parte de la crítica sobre filosofía, vida humana, virtud, vicio, muerte, el más allá, religión y el mundo en general, que caracterizaron al cinismo; ayudaron incluso a conservar anécdotas sobre los primeros cínicos [DUDLEY 1937: 18]. En la práctica, su fidelidad al *kynikòs bíos* ya no se equiparará al de los primeros cínicos.⁵⁹

1. FILOSOFÍA Y *KYNIKÒS BÍOS*

La filosofía cínica se caracterizaba por el “desprecio hacia las convenciones sociales, unido a una sed de independencia tan grande y a una franqueza brutal” [BRUN 2003: 258], que se tradujo en “un desprecio general de la cultura, de la ciencia, la religión, los lazos civiles y nacionales y particularmente de la costumbre y del pudor” [HIRSCHBERGER 2001: 99]. El cínico era receloso de los convencionalismos [MARTÍN GARCÍA 2008: 58], la institucionalidad, la oficialidad y la moralidad

Antigüedad”, publicada posteriormente por la Universidad de Barcelona [1974]—, quien amablemente aclaró dudas e inquietudes sobre su trabajo y sobre el tema del cinismo. Actualmente, el profesor Roca Ferrer se dedica exclusivamente a la abogacía, luego de abandonar los estudios humanísticos cuando adquirió el grado doctoral. De las conversaciones por correo, he subsanado la ortotipografía, dada la futilidad de conservar las erratas; sin embargo, respeto la puntuación original.

⁵⁹ En cuanto a la división por generaciones, William Desmond [2008: 12] propone una clasificación muy útil; a) *precínicos griegos*: figuras históricas o legendarias que pueden ser vistos como “protocínicos”; para William Desmond, entre éstos sobresalen Sócrates y Antístenes; b) *cínicos del siglo IV a.C.*: figuras canónicas del cinismo, como Diógenes de Sinope y Crates de Tebas, junto con Hiparquia de Maronea y Metrocles de Maronea —ambos alumnos de Crates—; c) *cínicos helenísticos* (entre 300 a.C. y 50 d.C. aproximadamente): se incluyen personajes importantes gracias a su influencia y producción literarias, como Onesícrito de Astipalea, Cércidas de Megalópolis, Bion de Borístenes, Teles, Menipo de Gádara, Enómao de Gádara y Meleagro de Gádara, y d) *periodo romano o imperial* (entre 50 y 500 d.C. aproximadamente): un periodo “eclectico” en el que se presentan “diversos cínicos y admiradores de los cínicos”, como son Agatóbulo de Alejandría, Demetrio de Corinto, Epicteto, Dion Crisóstomo, Luciano de Samosata, Demonacte de Chipre, Peregrino Proteo, Marco Aurelio, Juliano y algunos apologistas cristianos y padres de la Iglesia.

En cuanto a la existencia histórica de algunos personajes cínicos, se puede consultar el apéndice “A Comprehensive Catalogue of Known Cynic Philosophers” en el que Marie-Odile Goulet-Cazé [1996a: 389-413] propone esta distinción de cínicos reales, ficticios y espurios: I) *cínicos cuya autenticidad histórica está confirmada* (ochenta y tres cínicos), II) *cínicos anónimos* (catorce), III) *personas cuyo vínculo con el cinismo es incierto* (diez), IV) *cínicos de las pseudoepigráficas* Cartas cínicas (treinta y uno), V) *Cínicos, ficticios casi con certeza, que aparecen en la literatura* (trece), VI) *cínicos por error* (uno), VII) *personas que no eran cínicos pero eran conocidas como “perros”* (cuatro), y por último la categoría VIII) *títulos en los que la palabra “perro” aparece*.

establecida, en un cierto tenor “antiprometeico”, “contestatario” [DARAKI 2008: 8] y hasta “subversivo” [14]. Su filosofía no era meramente especulativa, sino que propugnaba por la ‘acción’ (*áskesis*, ἄσκησις),⁶⁰ por pasar a la acción: la propuesta subyace en que la vida y forma de actuar del filósofo sea congruente con su ideario, “una práctica, más que una doctrina” [BRÉHIER 1944: 286].

De tal suerte, los cínicos en los hechos vertían ese ideario filosófico en una forma de vida cínica, *kynikòs bíos* (κυνικὸς βίος), de acuerdo con un sistema de valores que, en última instancia, buscaba la felicidad por medio de la libertad [OLIVER SEGURA 1997: 205] y que se oponía a la riqueza y al lujo en una suerte de retorno a una vida conforme a la naturaleza,⁶¹ basada en la disquisición entre lo natural y lo sagrado [DARAKI 2008: 12], lo natural y lo convencional [BRÉHIER 1994: 287], la naturaleza y las instituciones [MARTÍN GARCÍA 2008: 58], esto es, *phýsis* y *nómoi*: “con la civilización humana y la mayoría de sus valores sociales convencionales, como el poder, los honores y la riqueza, por cuanto, aunque sean circunstancias indiferentes en sí mismas para estos filósofos [...], resultan ser falsos valores por antinaturales en relación con su doctrina del bien y del mal” [58]. Este modo de vida se justifica por el imperativo de que un hombre sabio y feliz sería aquel que viviera con lo necesario manteniendo una vida despreocupada.⁶² En esta búsqueda de felicidad, los cínicos preferían la libertad individual a la vida bajo un gobierno estatista [SAYRE 1945: 114] y sostenían que “la posesión de propiedad era una desventaja y consecuentemente un hombre no era injuriado si se lo privaba de ella” [117].

Además de la pobreza y la vida fuera del estado —como organización y no como espacio territorial— según preceptos naturales, otras de sus virtudes eran: “apatía o insensibilidad, indiferencia, soltería, ignorancia, suicidio, desvergüenza, imprevisión (vivir el día a día) y simplicidad o rechazo de las comodidades de la civilización” [117], junto con el dominio de las pasiones “reduciendo sus necesidades al mínimo para no convertirse en esclavo del placer” [117]; así, “el cínico es un hombre que nada necesita [...], nada teme [...], y nada puede perturbarle” [OLIVER SEGURA 1997: 206]. Su vínculo con el resto de la sociedad debería ser el más reducido posible para que su libertad no se vea cooptada; esto también se logra al abandonar las riquezas y preferir la vida pobre, además de seguir los preceptos naturales frente a los institucionales y sociales.

Pero, todavía más, en el afán de mantener una vida conforme a la acción —*áskesis*—, el cínico va más allá de sólo adoptar el *kynikòs bíos*, pues también pretende “mejorar la conducta

⁶⁰ Esta percepción sobre el cinismo es recurrente, se la puede encontrar en Émile Bréhier [1944: 283], Juan P. Oliver Segura [1997: 206], María Daraki [2008: 13], William Desmond [2008: 101-102], y José A. Martín García [2008: 61].

⁶¹ En autores como: Juan P. Oliver Segura [1997: 205-206], María Daraki [2008: 8-11], y William Desmond [2008: 132].

⁶² Al respecto, puede consultarse a: Farrand Sayre [1945: 115], Michel Onfray [2002: 56], Jean Brun [2003: 264], y José A. Martín García [2008: 58-62].

de los demás hombres dando ejemplo de su comportamiento y recriminando con libertad y valentía todos los vicios de las sociedades y las injusticias de los poderosos” [206-207]. Lo que en primera instancia fue la adopción individual de un modo de vida conforme a cierto ideario, deviene ahora en el aleccionamiento de la sociedad: ante un sistema social ‘viciado’, los cínicos planteaban en el discurso y en la práctica otro modelo de vida, basado en la crítica y en la reflexión, con lo cual tenían por finalidad “dirigir a los demás y ofrecerse como modelos” [BRÉHIER 1944: 282]. Consecuentemente, su modo de vida se planteó para que fuera transgresor, subversivo, antiprometeico, contestatario y escandalizador, de este modo pondrían en evidencia a la sociedad y sus vicios y desde cuya posición se lograría la “edificación de los ciudadanos” [ONFRAY 2006: 141] mediante el hecho de “escandalizar al buen ciudadano” [Émile Bréhier⁶³ en DARAKI 2008: 9].

Puesto que este objetivo reformista se lograba por medio del escándalo, el cínico asumía actitudes, costumbres y posturas contrarias a las que la sociedad y las instituciones toleraban, contraviniendo incluso sus prohibiciones, como se aprecia a través de estos casos: la adopción de la *omofagia* (ingestión de carne cruda), la *alelofagia* (canibalismo), el *incesto* y el *rechazo al enterramiento*. En este sentido, en el ejercicio de estas prácticas, se rechazaban “los usos del fuego y todo que representa la sumisión de lo real [lo natural] a los imperativos prometeicos” [ONFRAY 2002: 95]. Para el cínico, la cocción de la carne, la censura para consumir carne humana, la prohibición de las relaciones sexuales intrafamiliares y el imperativo de la inhumación representan ese carácter prometeico, institucionalizado, moral, de lo que es ajeno a naturaleza y a lo “real”. Se rechaza todo lo que provenga de las instituciones —estatales o sociales—, puesto que se sustentan en el *nómos* y contravienen las leyes naturales, tratando por el contrario de “elogiar la *phýsis* sobre el *nómos* [...]”, de rechazar la cultura, de tomar a los animales como modelo y de desechar la censura de la ley, de la moral, del bien y el mal, de los vicios y las virtudes promulgadas por el orden social y retomadas a coro por la gran mayoría” [ONFRAY 2006: 141]. Pero estas cuatro estrategias del escándalo no son las únicas, se pueden sumar la unión libre, la homosexualidad, la profanación de espacios sagrados —Diógenes solía pernoctar en los templos y comer en el Ágora— y la masturbación pública [DARAKI 2008: 8-11] en una clara señal de actitud contestataria y subversiva: “el cinismo es más que un movimiento reivindicativo de esencia social; constituye la tentativa más radical de situar de nuevo al hombre en contacto con la ingenuidad natural, considerada como única dispensadora del rigor intelectual y del rigor moral” [BRUN 2003: 264].

⁶³ Cito de segunda mano: *Chryssippe et l'ancien stoïcisme*, 2ª ed., París, Presses Universitaires de France, 1951.

2. *KYNIKÒS TRÓPOS*

Si bien es posible analizar el cinismo por medio de sus representaciones gráficas⁶⁴ o de los dichos y hechos de cada cínico —conservados en forma de anécdotas—, la principal fuente para analizar este ideario es la propia producción literaria, por medio de la cual se manifiesta la crítica moral y social, así como algunos rasgos subversivos y escandalizadores. Por sus particularidades, los especialistas han optado por llamar a este tipo de literatura como *kynikós trópos* (κυνικός τρόπος) [ROCA FERRER 1974: 17 y MARTÍN GARCÍA 2008: 28].⁶⁵ Así pues, la aplicación de la filosofía cínica a la literatura se convierte en esta *manera de hacer cínica en el terreno literario*, donde se haga patente la crítica, el escándalo, el ánimo subversivo, la preferencia por la *phýsis* en detrimento del *nómos*, el reformismo social, la predilección por la *áskesis*, la renuncia a la riquezas o a las comodidades o el carácter profano hasta a veces grosero. El aspecto literario tiene entonces un papel importante en la difusión de estas ideas —a su vez, también modelo de vida—, en un viaje de dos vías: los cínicos se valen de la literatura como una herramienta para refundar el mundo y, a su vez, la literatura se vale del cinismo como un medio que le permite refundarse a sí misma: “la forma literaria de los textos filosóficos frecuentemente es un ingrediente esencial de su expresión filosófica” [NUSSBAUM 2003: 211].⁶⁶ A continuación, expongo los rasgos más relevantes de la literatura cínica.

⁶⁴ Aunque de manera aislada y a veces descontextualizada, se conservan algunas pinturas murales en las que los especialistas reconocen algunos personajes cínicos, como una pintura de Crates e Hiparquia en el jardín de la Villa Farnesina [CLAY 1996: 372]; pero, en el mejor de los casos, sólo se conservan diferentes colecciones de bustos de los cínicos: “la vasta mayoría de los filósofos antiguos sobrevive sólo como retratos de busto en antiguos escaparates familiares de la aristocrática Villa dei Papiri in Herculaneum (ahora en el Museo Nacional de Nápoles) y las grandes y majestuosas hileras de bustos montados en pilares en las galerías de los Museos Vaticanos” [CLAY 1996: 368]—. En esos bustos, los cínicos aparecen con “cabello desaliñado, una barba sin cortar y desatendida, una expresión salvaje” [CLAY 1996: 368]; además, según las representaciones literarias, otros de sus atributos son el manto y el báculo. Michel Onfray proporciona un análisis detenido del manto, el báculo, la barba y el cabello largo [2002: 45-54].

⁶⁵ Sobre la definición de *kynikós trópos*, Javier Roca Ferrer afirma: “si pretendemos establecer un concepto unificador y omnicomprendivo, no nos queda más remedio que definirlo como ‘la manera de hacer cínica en el terreno literario’, que no es más que una traducción del concepto griego —concepto, por otra parte, jamás utilizado por los griegos antiguos—, y que, por tanto, resulta redundante” [1974: 17]. Si bien el autor alerta contra la ausencia de un uso antiguo del concepto, es posible encontrarlo en el *corpus* griego; haría falta entonces hacer un estudio cuidadoso sobre los contextos en los que aparece.

⁶⁶ Pero este utilitarismo de la literatura no es novedoso, pues tanto filósofos como políticos y otros grupos sociales la han empleado con diversos fines: “En la antigua Grecia [...], el teatro, épica y poesía lírica, música, y otras artes fueron completamente tejidos en la fábrica de la vida diaria, en especial la vida religiosa. Los espectadores eran alentados a esperar que lo que iban a oír y ver podría contribuir a reflexionar sobre lo que

En la literatura cínica, hay ciertos temas, “no todos radicalmente nuevos en la literatura antigua” [ROCA FERRER 1974: 100], que aparecen con cierta recurrencia y que se vuelven, de alguna manera, generales y comunes para los diferentes géneros y obras de los cínicos.

1. *Filosofía*: dado su origen filosófico, es comprensible que los cínicos trataran en sus obras la *filosofía*; sin embargo, hay que puntuar con claridad: los cínicos no hablan *de* filosofía o *de* temas filosóficos, sino que propugnan por la unión de ésta *con* la vida.⁶⁸

2. *Vida humana*: de lo anterior se desprende un neto interés por mostrar las condiciones de la vida humana en los textos, por ejemplo: si bien los filósofos disienten en cómo vivir, todos están de acuerdo en que la vida es finita —“La idea de que la vida es breve, de que, en cuanto nos damos cuenta, estamos al borde de la sepultura, late en el pensamiento de todas las escuelas filosóficas del momento” [ROCA FERRER 1974: 108]—, por lo que se enfatiza la finitud y caducidad de la vida humana. Asimismo, ante el desconocimiento de la muerte y el más allá, los cínicos insistían en su propuesta de ‘vivir de acuerdo con la naturaleza’, esto es, de acuerdo con la *phýsis* —de la que ya se habló—: bajo esa ética de vida que debe seguir el filósofo, la naturaleza sirve de inspiración desde la cual los cínicos toman modelos de vida.

3. *La virtud y el vicio*: fuera de este modelo de vida con base en la naturaleza, sólo hay ‘humor’ [ROCA FERRER 1974: 110]. El cínico considera que los lineamientos que sigue su modo de vida

tanto individuos como ciudad deben hacer. La literatura fue, por consiguiente, ética en el más grande sentido de la palabra, conduciendo a la pregunta de cómo los seres humanos deben vivir” [NUSSBAUM 2003: 211]. Por supuesto, como muchas otras corrientes filosóficas del Helenismo, los cínicos también formularon en vida una respuesta a la cuestión de ‘cómo los seres humanos deben vivir’. Su respuesta fue justamente la adopción del modo de vida cínico (*kynikòs bíos*) y se encargaron de imprimir en sus escritos (*kynikòs trópos*) ese pensamiento.

⁶⁷ Debo aclarar que gran parte de lo que a continuación se presenta está basado en “*Kynikòs trópos*. Cinismo y subversión literaria en la Antigüedad” de Javier Roca Ferrer [1974: 1-227], puesto que en los estudios sobre el cinismo, este trabajo es una obra significativa, que trata la literatura cínica más como un fenómeno literario adscrito a una corriente filosófica, con su propio desarrollo e identidad, que como un producto residual y subsidiario de una determinada corriente filosófica. Para completar o aclarar la información que expone Javier Roca Ferrer, recurro a otras fuentes.

⁶⁸ En la literatura cínica —así como en muchas otras corrientes del Helenismo—, la filosofía representa una “estética de la existencia” [ONFRAY 2002: 13], en el sentido de que “no se nutría de conceptos abstrusos, de nociones bárbaras ni de los galimatías propios de la corporación: su tarea consistía en mostrar maneras de vivir, modos de obrar y técnicas de existencia” [13]. A través de la literatura, esta filosofía-ética conlleva la amonestación de los saberes no-éticos, o superfluos: “Todo saber que excedía de lo estrictamente necesario para ‘vivir bien’, es decir, virtuosamente, se salía del interés del cínico” [ROCA FERRER 1974: 105]; en consecuencia, no es de extrañar que algunos cínicos desdeñaran la escritura [DARAKI 2008: 13].

dan sustento a una verdadera virtud: “rige la ética cínica el principio fundamental del retorno y la adaptación mediante la razón a la vida de la naturaleza, puesto que su concepción de vivir conforme a la naturaleza es vivir conforme a la virtud” [MARTÍN GARCÍA 2008: 58]. Por consiguiente, para los cínicos, los vicios se materializan en la codicia, la insatisfacción con la propia suerte, la gula, el lujo, las riquezas, las adicciones, las obsesiones, en fin, las pasiones desmedidas o indómitas, aquellas que no se pueden controlar: “Cuando otros tienden hacia el más allá de la cultura —hacia lo sagrado, lo religioso, lo teológico—, los cínicos invitan al más acá, a la inmanencia, el materialismo y la ingenuidad” [ONFRAY 2002: 128]. Tal aprehensión se refleja en la literatura bajo la forma de una crítica de claro sentido moral.⁶⁹

4. *La muerte y el más allá.* Por su íntima relación con *Necromancia* me extenderé más en este tema. Los cínicos también revaloraron la relación que los vivos tienen con la muerte. No cuestionaban su aspecto sobrenatural: “A pesar de que su vitalismo les impulsaba a aferrarse a la existencia, su respeto por la naturaleza les hacía inclinarse ante el fenómeno de la muerte sin pedir demasiadas explicaciones” [ROCA FERRER 1974: 125]; antes bien, replanteaban la postura de los vivos ante la muerte: dado que se trata de un hecho inevitable y común para todo ser vivo, en principio no hay necesidad de temerla. A partir de esta idea, se hace patente la presencia de la muerte y el Inframundo en la literatura cínica, en la que se demerita todo miramiento y precaución sobre ella, inclusive los cínicos revaloran la concepción de la muerte de sus conciudadanos al enfatizar la finitud de la vida y al remarcar que todas las posesiones humanas (belleza, riqueza, poder, condición social, posesiones, lujo y toda clase de comodidades) son caducas, ya que los vivos parten a la muerte sin nada de esto. Pero los cínicos van más allá de aceptar la muerte: adelantándose a la naturaleza misma, algunos de ellos igualmente aceptaban y sugerían el suicidio —Diógenes recomienda esta vía a Antístenes—; en otros aspectos, para lograr sus propósitos escandalizadores, recurren a la invocación de los muertos [125-127], como una manera de poner en contacto a vivos y muertos: los habitantes del más allá están en una posición privilegiada desde la cual son capaces de poner en perspectiva la vida en la Tierra y la muerte misma.

Los cínicos “utilizan” la muerte para sus propios fines. ¿En qué sentido debe entenderse esta afirmación? *La muerte es la prueba evidente de que todos los hombres son iguales, de que las*

⁶⁹ En la literatura cínica, se muestra que, si una vida no sigue tal apego a la naturaleza, es una vida que no se rige por la virtud cínica, pues ésta alaba la pobreza, desprecia la riqueza, busca vivir fuera del estado, es indiferente, ignorante, suicida, desvergonzada, vive el día a día y, además, rechaza todas las comodidades de la civilización [SAYRE 1945: 117], incluidas las pasiones que no pueden dominarse. El cinismo deja claro que “el cínico es un hombre que nada necesita [...], nada teme [...], y nada puede perturbarle” [OLIVER SEGURA 1997: 206]. Puede leerse con detenimiento a Javier Roca Ferrer [1974: 110-125] para una exposición completa sobre las virtudes y vicios denunciados por el cinismo.

diferencias que los separan no son más que apariencia. Eso, que resulta evidente para el cínico, no lo es tanto para el profano. Para hacérselo entender el predicador le habla de la muerte, no, como los predicadores medievales, para que se arrepienta y prepare para la vida eterna, sino para que se dé cuenta de lo ridícula que es su conducta presente vista con la perspectiva que la noción del fin, de la desintegración, otorga. La muerte es la piedra de toque, la prueba inapelable de la vanidad de los esfuerzos humanos. En consecuencia los cínicos hablan del fin con frecuencia: no para que los hombres se dispongan para lo que ha de venir después de él, sino para que no vivan cegados por el “humo” hasta el último momento. [127]⁷⁰

5. *Religión*: la vida espiritual y religiosa de los seres humanos tampoco pasa inadvertida para los cínicos, pues abordan cuestiones diversas relacionadas con los dioses, el culto, las instituciones, los ritos... Sin embargo, dados sus disímiles orígenes,⁷¹ es normal encontrar en los cínicos posturas religiosas divergentes, sea con relación a las religiones extranjeras, primordialmente orientales, sea en cuanto a los mismos cultos griegos.⁷² Dentro de lo posible, pueden identificarse algunas ideas y críticas recurrentes en algunos cínicos, por ejemplo, cierto grado de rechazo a los cultos extranjeros: “en la mayoría de los casos [estos cultos] eran eminentemente irracionales, tendían a apoderarse del fiel y enloquecerlo de fervor divino (pensemos en los cultos frigios de la Gran Madre y de Atis), eran espectaculares o extrañamente misteriosos, incluían con frecuencia en su ritual ceremonias de automutilación... características todas ellas que no podían por menos que resultar repugnantes a un cínico” [130].

Hay cierto consenso en considerar que el destino (la *Týkhe*, ἡ Τύχη) escapa al control de los mismos dioses, no tienen manera de ejercer influencia sobre él ni pueden siquiera darlo a conocer por medio de sus emisarios en la Tierra: *los oráculos*; para muchos cínicos no hay razón de ser ni sustento para la existencia de estos personajes menos espirituales y más pedestres, en la vida

⁷⁰ Las cursivas son mías.

⁷¹ He elaborado esta lista para ilustrar los orígenes multinacionales de los cínicos. De *ciudades griegas* — diferentes a Atenas— son: Crates de Tebas, Onesícrito de Astipalea (una isla del Mar Egeo), Cércidas de Megalópolis (Arcadia), o Demetrio de Corinto. *Medio oriente*: Menipo, Enómao y Meleagro son de Gádara (actual Jordania), y Luciano, de Samosata (Siria). *Península de Anatolia y Mar Negro*: Diógenes de Sinope (costas turcas del Mar Negro), Hiparquía y Metrocles son de Maronea (Tracia), Bion de Borístenes (costas escitas del Mar Negro), Dion Crisóstomo es de Prusa (costa turca del Mar Negro), Epicteto, de Hierápolis (en medio de la península) y Peregrino Proteo, de Pario (costas del Helesponto). *Costa africana*: Agatóbulo de Alejandría (Egipto).

⁷² Tan disímil y difícil de homogenizar la postura cínica frente a la religión, que no es del todo clara ni mucho menos uniforme: “De la serie de noticias que nos han llegado podemos inferir que la posición cínica ante la religión varió con los diversos representantes de la secta, oscilando entre un reconocimiento de ciertos poderes sobrenaturales muy difícilmente identificables con los dioses tradicionales y un desinteresado escepticismo” [ROCA FERRER 1974: 129].

religiosa de ningún pueblo. Y si en algo coinciden ampliamente los cínicos respecto de la religión, es que los dioses están impedidos ante el destino. Los oráculos, adivinos, magos y similares son de esta manera falsos y embusteros: “Los adivinos son unos embaucadores, los oráculos, pura charlatanería, el deseo de conocer el porvenir, vanidad” [132]; se aprovechan de la ingenuidad y la estupidez humanas para hacer de las suyas, por eso, los cínicos no dudan en atacarlos en sus obras ni en poner en evidencia la obscuridad, redundancia y vaguedad de sus adivinaciones.⁷³

6. *El mundo*: por último, el cínico propugna por el reconocimiento de un ‘ciudadano del cosmos’, un *cosmopolita*: “Su cosmopolitismo no significa que se encuentre bien en cualquier ciudad, sino que todas las ciudades le son absolutamente indiferentes” [ROCA FERRER 1974: 133]. De esto se desprende un anhelo por constituir una ciudad cínica compuesta por todos aquellos ‘sabios’ —así se denomina a quien vive conforme a la naturaleza, bajo la consigna del *kynikòs bíos*— “unidos espiritualmente aunque se hallaran desperdigados por todo el mundo habitado” [133].⁷⁴ La concepción de tal ciudad tiende a lo inmanente, lo terrestre, lo efímero, lo concreto y lo natural; no es una quimera, ni sus miembros —los cínicos— están sujetos a instituciones etéreas, antinaturales, fundadas en la especulación e inspiradas en elucubraciones filosóficas, desparejadas de la *phýsis*. Así pues:

El sabio cínico era libre porque se había quitado de encima tanto la esclavitud exterior como la interior. Renunciando a todo, había dejado de ser un juguete de la Fortuna [la *Týkhe*]: ¿qué podía quitarle *Tyche* a un hombre que dormía en cualquier parte, que comía lo que le daban, que no poseía nada? ¿Puede decirse que un alma que se ha purgado de la ambición, de la codicia, de la pasión amorosa, sigue estando sujeta a algo? [123-124]

En resumen, el motivo subrepticio que alimenta su ánimo transgresor, subversivo, antiprometeico, contestatario y escandalizador, no es otro sino el de “hacer reflexionar a los

⁷³ Cabe señalar que las religiones se basan en situaciones sociales, humanas, comunitarias, tangibles, políticas, de las que se aprovechan para conformar cultos que limiten, reduzcan o controlen esas situaciones: “la raíz de toda religión es la alienación de las potencias que se encuentran en el interior de cada uno, la transformación de esas potencias en una hipóstasis, en dioses a los cuales pueda rendírseles culto” [ONFRAY 2002: 154]. Tal vez los cínicos comprendían que las religiones propician en la vida de sus devotos un alejamiento —y enajenamiento— con relación a la vida natural, de ahí que algunos reaccionaran contra la oscuridad, el abuso, el fervor desmedido, las reglas inflexibles, la incongruencia con la naturaleza o el fanatismo.

⁷⁴ Crates concibe esta ciudad, denominándola ‘Pera’, como un lugar que, al carecer de un espacio físico determinado o de un régimen de gobierno, posee miembros en vez de súbitos o habitantes, los cuales pueden vivir alimentándose de lentejas y habas [ROCA FERRER 1974: 133-134]: “Pera se edifica sobre el espíritu del sabio: es el resultado exterior de la sabiduría de cada uno de los que la forman y, en este sentido, lo más opuesto que cabe imaginar a la utopía platónica” [134].

hombres, de denunciar, con sus mordaces ataques y con su modo de vida los vicios y los errores. Su cuidado de sí mismo es, inseparablemente, un cuidado de los demás” [HADOT 1998: 125]. El cinismo exige asumir un compromiso ético con *cada* interlocutor.

b. Características

La literatura cínica se distingue, en primer lugar, por su *simplicidad* y su *moralismo* y, en segundo, por su *libertad de expresión* (*parrhesía*, παρρησία) y su tono *serioburlesco* (*Spoudogéloion*, σπουδογέλοιοιον). Las primeras dos características se relacionan con el *qué* del *kynikòs trópos*: el aspecto temático; en cambio, las segundas tratan el *cómo*: la manera del discurso. Cada una de ellas se entremezcla entre sí y se deja percibir en los temas; no hay divisiones precisas. Las obras cónicas comparten muchos elementos con la tradición literaria griega: “No es lícito, pues, hablar de una ruptura absoluta” [ROCA FERRER 1974: 100]. La *simplicidad* se manifiesta en el hecho de que, en principio, no hay literatura novedosamente cínica, sino toda una serie de apropiaciones de temas, géneros, recursos, estilos, que originalmente pertenecían al acervo literario griego. El uso reiterado de ciertos temas, que otros autores antes habían trabajado, permite a los cínicos discutir sobre cuestiones ya avanzadas; sólo se necesita de su actitud crítica para reelaborarlas y presentarlas con su sello característico, así, en lo sucesivo, el *kynikòs trópos* perfilaría paulatinamente su propia identidad literaria.

Como se percibe a partir de los apartados sobre filosofía cínica, *kynikòs bíos* e, incluso, sobre los temas, el cinismo comportaba un ánimo moralizante muy marcado que se manifestaba en el tratamiento temático de cada una de sus obras. Aunque el *moralismo* del cínico parezca desmedido, beligerante y sin propósito, en él subyace un interés reformador nato: no basta con aleccionar por medio del escándalo, también es necesario recurrir al ataque frontal, a la parodia, al mito, a la alusión velada, o directa, al escarnio y la lección moralizadora; el cínico puede allegarse un sinfín de recursos literarios para concebir su objetivo ético: “Su cuidado de sí mismo es, inseparablemente, un cuidado de los demás” [HADOT 1998: 125].

En consecuencia, no es de extrañar que los cínicos ejerzan una *libertad de expresión* (*parrhesía*, παρρησία) perturbadora. Toda noción de autocensura, eufemismo y cortesía verbal basada en tabúes se desvanece a favor de una expresión obscena y desvergonzada, pero franca: “Nada natural necesita ser hecho ocultamente: como consecuencia directa de este principio no había por qué disfrazar en el discurso las referencias a los actos naturales. Todo se puede decir: la *parrhesía* no es sino la manifestación, en el campo de la expresión oral y escrita, de la *anaídeia*

[la desvergüenza]” [ROCA FERRER 1974: 155]. Más aún, su liberalidad discursiva no conoce límites y además de decir todo sin tapujos, el cínico “quiere decirlo todo de todos. No conoce el respeto al interlocutor y habla con la misma franqueza a un mendigo que a un rey” [156], por esta razón, es asiduo al ataque personal, la invectiva, la diatriba; el cuestionamiento destinado a un interlocutor concreto a quien también se dirigen las críticas.⁷⁵

La otra característica distintiva de la literatura cínica es el *tono serioburlesco* (*σπουδογέλοιοιον*, σπουδογέλοιοιον), la combinación de dos cualidades aparentemente opuestas: la seriedad de la expresión y la burla, como humor, chanza, escarnio, broma, pitorreo, jugarreta, remedo, socarronería, todos son matices de una misma idea.⁷⁶ Ya presente en la literatura griega desde por lo menos los textos homéricos,⁷⁷ la combinación de lo risible y lo formal puede tener fines tan disímiles como el ataque, la comicidad, el pasatiempo o la mofa, pero el tono serioburlesco cínico se distingue, en especial, por cierto compromiso y responsabilidad social: tiene por fin educar, corregir o criticar social, moral o éticamente, como es el caso de la sátira y de otros géneros literarios que, con esta misma finalidad, también tenían rasgos serios y burlescos.

No basta con que en una misma obra coincidan elementos serios y ridículos para que podamos encuadrarla dentro del *σπουδογέλοιοιον*: la risa puede tener una función simplemente relajante (caso de la épica), ser una manifestación del insulto (caso de la poesía yámbica) o constituir el fin fundamental de la composición (caso de la comedia). Solamente cuando lo cómico tiene un valor positivo y educativo, ya sea para mejorar a los hombres, ya para demostrar o refutar una tesis, aparece *τὸ σπουδογέλοιοιον*, en su sentido propio. La risa se convierte en medio, en canal por el que hacer discurrir un pensamiento valioso. [159]

⁷⁵ Para Javier Roca Ferrer, tres son las características de la *parrhesía* cínica: “a) Desprecio por los tabús del lenguaje: todo el vocabulario de una lengua puede y debe ser utilizado. Es consecuencia del desprecio de la secta por las convenciones [...]. b) Prescindir de toda muestra de respeto al dirigirse a un interlocutor de rango superior. Se desprende de la convicción de que todos los hombres son iguales. c) Afición al ataque personal, a la burla proferida, si se tercia, en las mismas barbas del que es objeto de ella. Es esta una consecuencia de la forma de hacer apostolado utilizada por los primeros cínicos” [1974: 157].

⁷⁶ Mijaíl Bajtín expone el vínculo que guardan los géneros serioburlescos y la cultura popular carnavalesca. Remito al capítulo III “Carnavalización literaria”, para más información al respecto.

⁷⁷ Por ejemplo, puede ser paradigmática la aparición de Tersites junto a héroes bellos y renombrados de la *Iliada*; a este personaje se lo describe como muy feo: “era patizambo y cojo de una pierna; tenía ambos hombros / encorvados y contraídos sobre el pecho; y por arriba / tenía cabeza picuda, y encima una rala pelusa florecaba” [trad. Emilio Crespo Güemes, en HOMERO 1991: 129; cfr. *Ilias*, II 217-219]. Además, contraviene el espíritu de valentía heroica, al ser el primero en aceptar la sugerencia de Agamenón de emprender retirada [GRIMAL 1981: 504b-505a].

Risa, mofa, burla, chanza, pitorreo, jugarreta, cualquiera que sea su matiz, son el medio atenuador de la crítica ácida y desdeñosa, que pocos acogen con benevolencia, pues lo habitual es que el enfado, la rabieta o el furor no se hagan esperar; con este recurso sólo bastaría alegar ‘¡Pero si es una broma!’ para difuminar y reducir la tensión de la confrontación directa: la risa “acalla las réplicas y amuralla la obra en la subjetividad” [CORONEL RAMOS 2002: 27]. Como medio, permite alcanzar y extender los límites de la crítica y la reflexión bajo su manto elusivo y, como recurso literario, no es desdeñable que haya casado tan bien con la literatura cínica, pues les confirió maniobrabilidad escénica y discursiva, facilitando la convivencia de crítica y escarnio, atenuables bajo el pretexto elusivo de la broma.

c. Géneros literarios

Siguiendo a Gordon Williams, Javier Roca Ferrer afirma que la literatura helenística carecía de claras divisiones o distinciones en la tipología de géneros. Mientras que en el periodo clásico las formas, finalidades, medios, estilos, métrica y ritmo se definían perfectamente, en el helenismo hay una “desaparición de las barreras que separaban las finalidades de los diversos géneros” [165]; yambo, elegía, monodia, ditirambo, peán, himeneo... cualquiera que fuere su uso tradicional, “en manos del cínico los géneros sólo tienen una función, *la propagación de sus ideas*”⁷⁸ [165].

En lo general, la literatura helenística se aleja de los parámetros fijos y restringidos de la edad clásica, para convertirse en campo de *redefinición literaria*. La división canónica de lírica, épica y drama basada en criterios formales aristotélicos se desestabiliza ante la combinación de formas y contenidos a veces disímiles o exclusivos de determinado género: la rotura de lindes lleva a escribir narraciones de aventuras empleando prosa —frente a una *Odisea* totalmente versificada—, componer elegías con un tono festivo, vaciar el *páthos* de la tragedia y reemplazarlo por contenido moral.⁷⁹ En este proceso, los cínicos ocuparon un puesto cardinal al subvertir y transgredir las formas y temas convencionales de los géneros literarios de la época clásica; con mucho, imprimieron su marca simplista, moralista, libre y serioburlesca, de tal forma que coadyuvaron en la transformación literaria del helenismo; modificaron las formas para que perdieran rigidez y seriedad, y sustituyeron los contenidos con su propia propuesta filosófica y ética.

⁷⁸ Las cursivas son mías.

⁷⁹ Así pues, algunos géneros secundarios para la época clásica adquirieron especial fuerza en el Helenismo, otros se reformularon y unos más se crearon; el repertorio de géneros devino vasto: a los canónicos lírica, épica y drama (tragedia, comedia y drama satírico), se suman diatriba, sátira, simposio, elegía, epigrama, elogio, mimo, mimiambo, entre otros...

Los géneros son, para el cínico, meros medios de expresión, unas formas como cualesquiera otras de llegar al pueblo, unos cauces para hacerse entender. En su afán por no aburrir, por despertar interés en los más legos, recurren a una pluralidad de formas que dan una variedad inconfundible a su producción literaria, variedad que sólo se extiende al aspecto exterior de la misma: el contenido es siempre idéntico. [165]

Por su antigüedad, destacan en primer lugar la *anécdota* (*khbreía, χρεία*) y la *diatriba* (*diatribé, διατριβή*), que los primeros cínicos cultivaron; después, se formó la *sátira menipea* teniendo como base las diatribas de Menipo de Gádara. Paralelamente a estos tres géneros, los cínicos recurrían al *teatro* y a la *poesía*, de los cuales apenas puede inferirse pocas cosas dado que las obras de estos géneros se conservan en un estado tan fragmentario, que para los estudiosos es difícil reconocer o estudiar su forma y contenido.

1. *Anécdota* (en griego *khbreía*: ‘uso’, ‘trato’, ‘exigencia’): si bien la anécdota no es exactamente un género sino una “reacción, de hecho o de palabra, de un personaje concreto ante una situación determinada” [OLIVER SEGURA 1997: 208], fue un recurso muy socorrido por los cínicos, en forma de dichos o hechos de personas destacadas: “el sabio o ingenioso dicho, hecho o gesto portador de un mensaje, o como la combinación de ambos elementos convergiendo en un mismo sentido, de índole útil y éticamente ejemplar para la vida” [MARTÍN GARCÍA 2008: 77]. Destaca por ser un medio con el que un ideario determinado se concreta en una expresión breve y fácil de memorizar; en la mayoría de los casos, las anécdotas conservadas de este tipo resumen en la práctica el modo de vida cínico; no obstante, es posible que cierta cantidad considerable de anécdotas no se haya originado en los archivos de los discípulos, sino que sean producto de la inventiva ajena: sea un juego, en el que se imiten formas y modos de hacer cínicos, sea un recurso escolar perteneciente a los *ejercicios preparatorios* de retórica,⁸⁰ su valor proviene del reflejo o parodia del contenido ideológico, máxime por la facilidad de ser memorizadas.⁸¹

⁸⁰ Además de anécdotas, los ejercicios preparatorios en retórica (en griego: *progymnasmata, προγυμνάσματα*; en latín: *praeexercitamina*) se componían de narraciones (gr. *diagémata, διαγήματα*; lat. *narrationes*) y de sentencias o máximas (gr. *gnómai, γνώμαι*; lat. *sententiae*). Se pretendía que el alumno pusiera en práctica los conocimientos teóricos de las lecciones al componer progresivamente narraciones breves (fábulas, historias y géneros parecidos), anécdotas o sentencias sobre algún tema, de modo que “la técnica así aprendida pudiera entonces emplearse en una variedad de ejercicios más ambiciosos que involucraran una composición en una escala más grande: refutación y confirmación de argumentos, lugares comunes, encomio, invectiva, comparación” [RUSSELL 2006: 278-280], en lo sucesivo la dificultad de los ejercicios iría en aumento.

⁸¹ A manera de breve esquema, se puede clasificar a las anécdotas como de *respuesta* “a una pregunta o a algún comentario de alguien” [OLIVER SEGURA 1997: 208]; *enunciativas*: “una sentencia pronunciada ante una

2. *Diatriba*: definida por Mijaíl Bajtín como “un género retórico internamente dialogado y construido habitualmente en forma de conversación con un interlocutor ausente” [2012: 238], la diatriba se dirige a un individuo específico (la persona ‘ausente’) o a un sujeto abstracto: en vez de una persona en particular, se refiere a una categoría social, como son filósofos, ricos, gobernantes y otros; asimismo, por medio de esos individuos abstractos, el ataque puede extrapolarse a todos los de su tipo: un filósofo se vuelve todos los filósofos, un rico tiene las mañas de todos los ricos, un gobernante resume la actitud de todos los gobernantes. Representa un instrumento útil para el ataque frontal o encubierto y, aderezada con los postulados contestatarios y subversivos cínicos, adquiere un matiz propagandístico con el cual expone no sólo la opinión y postura en cuanto a determinada persona, sino que incluso realza las cualidades discursivas e ideológicas ante terceros: “la diatriba es un género cosmopolita, el género cosmopolita por excelencia. A él recurrirán los que [...] se sientan portadores de una verdad universal” [ROCA FERRER 1974: 172]. Sirvió de antecedente modélico para la sátira menipea.

3. *Sátira menipea* (género a que pertenece *Necromancia*): si bien la sátira es un género propiamente romano,⁸² que los griegos desarrollaron bajo la dominación romana tal vez como resultado de combinar la forma literaria romana —la cual se puede denominar ‘sátira clásica’, con el fin de distinguirla de la sátira menipea— con elementos de la comedia griega y la diatriba. La designación del género proviene de las *Saturae Menippeae* de Varrón (116-27 a.C.), en las que se imitaba el estilo de las diatribas de Menipo de Gádara.⁸³

No nos consta que el nombre de Menipo se utilizara en forma de adjetivo hasta que Varrón puso a su obra satírica el título de *Saturae Menippeae*, es decir, “sátiras a la manera de Menipo”. Ahora bien, ¿qué era esa “manera de Menipo”? La tradición no nos ha conservado

situación particular” [208], o *de hechos*: “el filósofo no reacciona con palabras sino que reacciona con un gesto” [208]. Cabe señalar, que este género tiene su origen en el ámbito popular y no es exclusivo de los cínicos [209].

⁸² G. L. Hendrickson en su artículo “Satura tota nostra est” [1927] discute la disociación entre el término “sátira” aplicado de manera abierta y el término aplicado al género literario, de origen romano: “[sátira] es una etiqueta indispensable no sólo para escenas y situaciones de la vida pública y privada, sino que es esencial para la caracterización de parte de casi toda forma de expresión literaria” [1927: 46]. Ahora bien, sobre la atribución hecha por Quintiliano, fundamental para la historia de la literatura, de la sátira como un género de origen romano [*Institutio oratoria*, XI, 93, 4: *Satura quidem tota nostra est*], es probable que “por motivos nacionalistas, Quintiliano no sólo evita nombrar al modelo griego de Varrón, Menipo, sino que presenta las sátiras varronianas como un desarrollo de la *satura* eniana. Así de una forma sutil y económica reivindica originalidad para todos los tipos de sátira romana” [CORTÉS TOVAR 1997: 74].

⁸³ A este respecto, se pueden consultar los trabajos de C.W. Mendell [1920: 143], Ulrich Knocke [1969: 66], Javier Roca Ferrer [1974: 175], D.L. Sigsbee [1974: 53], Roberto Heredia [1988: 11], José A. Martín García [2008: 28] y Mijaíl Bajtín [2012: 226].

el más breve fragmento de su obra, de manera que, para hacernos una idea de sus características, nos toca recurrir a obras que, de una forma u otra, se escribieron siguiendo sus huellas. [175]

Dada esta ausencia de vestigios de la obra de Menipo, para definir las características de su obra hay que recurrir a fuentes como anécdotas, reseñas o menciones de terceros, que para esta labor de establecer rasgos o definir términos se vuelve una actividad delicada de especulación. Así pues, a partir de los textos de otros autores cínicos, los estudiosos en la materia identificaron diferentes características, como: ambientación fantástica, mitología burlesca, alegorías, personaje-tipo “como ejemplo positivo o negativo”, citas “ya con pequeñas variaciones, ya sin modificar, pero ridiculizadas a través del contexto”, refranes, elementos populares y comparaciones [175-176].⁸⁴

Tal vez, en cuanto a la innovación literaria, Menipo destaca por su *Nékyia* (basada en la catábasis del canto XI de la *Odisea*), su *Sympósion* (a la manera del *Banquete* de Platón y el de Jenofonte) y por su “viaje celeste” (del cual se duda si conformó un género separado o sumido en otros). Sus principales recursos a que recurría eran la combinación de prosa con verso:

El simple hecho de que uno de los títulos que nos han llegado sea *Sympósion* apunta hacia el diálogo, ya que la literatura convival no es sino una variante de la dialógica (es un diálogo con motivo de un banquete) [...]. Probablemente Menipo se acogió a la estructura simposiaca tradicional, “dándole la vuelta” y sazónándola con versos.

Por lo que hace a la *Nékyia*, si bien el primer exponente del tema que aparece en la literatura griega pertenece a la épica, había sido adaptado ya al diálogo poético de la comedia antigua. Hacerlo pasar del ámbito de ésta al del diálogo filosófico no era en absoluto difícil. Y lo mismo puede decirse con respecto al “viaje celestial”, si realmente existió como una composición independiente. [177]

En cuanto a la forma, es posible que Menipo recurriera en sus obras al diálogo filosófico, a la manera de Platón, “sólo que en versión cómica” [177], con la ya mencionada adición de versos. Ahora bien, la finalidad con que se empleaban los versos no es del todo clara: tal vez los usara como citas

⁸⁴ En el capítulo III “Carnavalización literaria”, expongo las características bajtinianas de la sátira menipea; en el cuarto apartado del capítulo IV “*Menipo o Necromancia: una presentación*” desarrollo el carácter satírico de estas obras y su relación con la fantasía. En estos capítulos, no retomo las calidades arriba mencionadas por Javier Roca Ferrer sobre la sátira menipea, puesto que otros teóricos a los que recurro ya tratan muchas de ellas: en todo esto observo muchas vías de coincidencia en las conclusiones de investigación de los teóricos a pesar de que cada uno de ellos haya abordado el análisis de la sátira menipea desde distintos enfoques: el profesor Roca Ferrer lo hace desde la filología y el estudio acucioso de la literatura antigua.

paródicas de autores conocidos, como Homero y los trágicos, “ya con pequeñas variaciones, ya sin modificar” [176], o que realmente compusiera partes en verso, como sucede en la sátira romana.⁸⁵

De los elementos antes enunciados, la alegoría, la comparación, el personaje-tipo, las citas ridiculizadas, el uso burlesco de la mitología, y los refranes y elementos populares tienen una clara resonancia retórica y poética; así como los ejercicios preparatorios empleaban fábulas, narraciones y anécdotas, de esta misma manera la literatura cínica utiliza citas, mitología, refranes y otros elementos populares para la burla, la ridiculización, la parodia, etc., de tal que su esencia original de recursos retóricos y poéticos se subvertía. A su vez, destaca particularmente la *ambientación fantástica* —un recurso nuevo para el diálogo filosófico, pero con cierto arraigo en la literatura griega⁸⁶—, pues apunta a la conformación de una nueva literatura cuyas divisiones formales tiendan a desdibujarse: prosa y verso se mezclan, seriedad y risa conviven, el discurso filosófico alberga absurdos fantásticos.

4. *Teatro cínico*: al igual que muchos casos en la literatura cínica —como las obras de Menipo—, lo que se conserva del teatro cínico apenas sirve para dar cuenta de su existencia, pero difícilmente facilita indicios sobre su forma, sus temas mitológicos, si se llevaba a escena o si sólo se leía en voz alta. Cabe señalar que los metros no distan de los empleados en la tragedia clásica: “trímetros, anacreónticos, anapestos, sotadeos, pentámetros dactílicos con final yámbico” [186].⁸⁷

⁸⁵ Para una exposición detallada de estos problemas, puede consultarse a Javier Roca Ferrer [1974: 182], quien expone, primero, la influencia de Menipo en autores posteriores, pero recalca la dificultad de intentar reconstruir su obra a partir de otros autores: las imitaciones de éstos “tienden a recrear el espíritu de la obra del cínico, sus modos de conseguir efectos cómicos, no a calcar la forma de los originales”; de igual manera, no queda clara la finalidad del verso en el diálogo filosófico menipeo, como sí es posible inferir de otros autores —Varrón y Luciano, por ejemplo—. Así pues, el profesor concluye “Sea como fuere, no hay que confinar el ‘género menipeo’ a una mera forma: la concepción que de él tenían en la antigüedad era mucho más amplia y venía determinada principalmente por su modo peculiar de enfocar la composición satírica, que sintetizaba elementos anteriores (originarios, sobre todo, de la comedia antigua) y otros desarrollados por el cinismo en general y, en especial, por la diatriba” [182].

⁸⁶ Basta recordar los países y pueblos descritos en la *Odisea* para hacerse una idea de la presencia de ambientes fantásticos en la literatura griega. Igualmente, puede consultarse otras obras, como: el pasaje de Platón que cuenta la historia de un armenio que muere en una guerra y regresa a la vida a los doce días para contar sus aventuras [*Republica*: X 614 y ss.]; o el relato del viaje a la India de Ctesias de Cnido (siglo V a.C.), o los prodigios de Antonio Diógenes (c. siglo II d.C.). Véase las notas de Carlos García Gual, respecto a los *Relatos verídicos* de Luciano de Samosata, en LUCIANO 1998: 26-27.

⁸⁷ Además de múltiples fragmentos, se conservan dos obras cuya autoría, atribuida a Luciano, está en duda: *Okýpous* (Ὠκύπους) y *Tragodopodágra* (Τραγωδοποδάγρα), de las cuales se infiere la “su brevedad, la utilización de la personificación alegórica [...]. Por otra parte, el elemento paródico es continuo [...]. A través de estos dos opúsculos, a falta de otro material, podemos hacernos una idea de cómo pudieron ser las tragedias de Diógenes, de Crates o de Enómao” [ROCA FERRER 1974: 186].

5. *Poesía cínica*: muy especial es la poesía cínica en la que también conviven los rasgos morales, subversivos y populares del *kynikòs trópos*. En sus composiciones, los cínicos se recurrían a diversos recursos poéticos harto conocidos: metáforas, alegorías, comparaciones, parodia, asíndeton, polisíndeton, antítesis, paréntesis, anacoluto, neologismos, ironía, etc. [186-192], a los cuales agregaban el tono serioburlesco (*špoudogéloion*), la moralidad, la simpleza y la libertad de expresión que caracterizan a la literatura cínica. En época tardía, la poesía cínica perderá su poca importancia dentro de la literatura: algunos de sus atributos cínicos dejarán su impronta en la literatura epigramática, aun cuando el vínculo directo con el cinismo hubiera desaparecido.⁸⁸

d. Estrategias subversivas

De la *libertad de expresión* y, sobre todo, del tono *serioburlesco* de la literatura cínica, se desprende una serie de estrategias subversivas, que servían al cínico para lograr su objetivo de “mejorar la conducta de los demás hombres dando ejemplo de su comportamiento y recriminando con libertad y valentía todos los vicios de las sociedad y las injusticias de los poderosos” [OLIVER SEGURA 1997: 206-207].⁸⁹ Tal programa reformador descansa sobre una *psicagogia* cínica: “la existencia de dones y talentos, el dominio de ciertas técnicas, una inspiración que nunca flaquea y un sentido afianzado y agudo del diagnóstico y de la prescripción de medicinas” [ONFRAY 2002: 84]. Así pues:

Los instrumentos de la psicagogía [*sic*] cínica son múltiples variados. Es una nueva metodología que privilegia el gesto, el acto o el signo sobre la palabra o el discurso, y que termina por autorizar los juegos de palabras, el humorismo, la ironía y la provocación. A veces el sarcasmo llega a la injuria, pero siempre atendiendo a la idea de iniciar al otro en una sabiduría superior. Nada más alejado del gusto de Diógenes que la maldad pura y gratuita. [107]⁹⁰

⁸⁸ Por ejemplo, junto con el *corpus* lucianesco se conservaron cincuenta y tres epigramas que en primera instancia se atribuyen a Luciano de Samosata, pero los investigadores se inclinan a considerarlos apócrifos.

⁸⁹ Hay que recordar que el *kynikòs bíos* pretendía, por una parte, mostrarse como un modelo de vida en concordancia con un ideario filosófico —*áskesis*— y, por el otro, poner en evidencia a la sociedad y sus vicios por medio de la subversión, el escándalo, la transgresión o el ánimo antiprometeico y contestatario.

⁹⁰ La *psicagogia* (en griego: ψυχαγωγία), metafóricamente, es el ‘dominio del alma de un hombre, persuasión’ o, en general, ‘gratificación, pasatiempo’ [LIDDELL Y SCOTT 1996: 2026b]. Para Michel Onfray, “la psicagogía [*sic*] cínica supone, en efecto, la existencia de dones y talentos, el dominio de ciertas técnicas, una inspiración que nunca flaquea y un sentido afianzado y agudo del diagnóstico y de la prescripción de medicinas. Todo esto

Los *juegos de palabras* afectan “la forma de las palabras o de las frases y consisten en la sustitución de unos fonemas por otros muy semejantes que alteran, sin embargo, el total sentido de la expresión” [BERISTÁIN 2006: 297]. El juego de palabras irrumpe la seriedad del discurso filosófico al permitir “la subversión, incluso en las palabras, la sintaxis y el estilo” [ONFRAY 2002: 109]; se presta a que los recursos comunicativos de la lengua diverjan entre sí, “multiplica las posibilidades y aumenta las potencialidades” [110].⁹¹

El *humor* es la segunda estrategia subversiva enunciada por Michel Onfray. Por una parte, el humor sirve como “principio de selección” para distinguir al potencial alumno del resto, de modo que “se lo elige para un proyecto de sabiduría, se valoriza y se promueve su carácter excepcional” [115]; por otra, “la facultad de comprender el humorismo caracteriza la naturaleza lúcida” [115], que está “familiarizada con los pequeños apocalipsis que nos reserva lo cotidiano” [115], así: “Sólo pueden practicar el humorismo —como actores o como espectadores u oyentes— las singularidades de excepción, tocadas por el sentido de lo trágico y de la vacuidad que nimba los fragmentos desarticulados de lo real” [115]. Por lo demás, el recurso humorístico facilita, en un momento dado, albergar ataques o invectivas —como el de las sátiras y su crítica social y moral— y, ante su incompreensión y condenación, quien recurre a él puede pretextar “es una broma, no lo tomes a pecho” y, con esto, lograr que el humor pierda fuerza aparentemente, por no decir que “acalla las réplicas y amuralla la obra en la subjetividad” [CORONEL RAMOS 2002: 27].

La risa literaria supone un sutil juego, una alteración de las normas de la dramaturgia, una libertad que autoriza todos los tonos, todas las rupturas y todas las formas de reactualización de la memoria letrada, paródica, insolente, irónica o sutil y erudita, es siempre un guiño cómplice del autor que el lector deberá desvelar. [DE LA ROSA 2000: 295]

Mientras que el humor “se contenta con dar forma al temperamento y a la melancolía consustancial de la sabiduría” [ONFRAY 2002: 117], cuanto más fuerte, agresivo y cortante sea, menos civilizado se volverá. En este punto, el humorista “más afila sus armas y recurre a una daga

imbricado en un ballet que da su lugar al vértigo tanto como a la mascarada, y en el que se encuentran los principales componentes del juego” [2002: 84].

⁹¹ Al no pretender establecer un sistema filosófico en forma, los cínicos pudieron prescindir del empleo de lenguaje especializado y altamente técnico, como solían emplear con profusión los filósofos: “El discurso técnico y el vocabulario especializado suponen la existencia de aficionados: les garantiza [a los filósofos] la exclusividad esotérica. El empleo de esos términos los reúne en sectas y los convierte pues en fieles servidores celosos, rendidos por entero a la ortodoxia” [ONFRAY 2002: 114]. Para más información sobre el modo de operación de los juegos de palabras, véase la entrada de ‘juego de palabras’ en el *Diccionario de poética y retórica* de Helena Beristáin [2006: 295-296].

peligrosa” [118]: la *ironía*, la tercera estrategia subversiva y que, junto con el humor y el sarcasmo, forma parte de las “formas restringidas de la risa” que enunciaba Mijaíl Bajtín [1998: 110].⁹² Si el humor “es más cortés” [ONFRAY 2002: 120] y “desdibuja las huellas” [118], “la ironía corta los puentes, no hay apelación” [118].

Como se pudo leer en el capítulo anterior, la ironía se inscribe en “relaciones de poder basadas en relaciones de comunicación” [HUTCHEON 2005: 2]. Su complejidad es tal que se allega de rasgos negativos: despreciativos, elusivos, arrogantes, irresponsables o triviales; pero también de rasgos positivos: burlones, juguetones, subversivos, correctivos, incluyentes, enfáticos. El hecho de que los cínicos ironizaran en sus formas literarias revela la diversidad de usos que puede tener la ironía. El humor se presenta como una primera instancia subversiva — “instita y luego destila un fermento de subversión” [ONFRAY 2002: 117]—, que antecede a la ironía y se mantiene todavía en los lindes de la aceptación social y el uso cotidiano. La ironía en cambio es más transgresora en sus proposiciones.

La ironía pone de relieve la autenticidad y descubre los valores reales en nombre de los cuales se efectuó la operación. El cínico apela a la duda sistemática e instala el escepticismo en el corazón mismo de los lugares comunes: promueve una lógica emancipadora.

La ironía es una estrategia subversiva que recurre al rayo y a las temperaturas del apocalipsis: con ellos el cínico procura socavar las bases mismas de las mitologías sociales. [119]

* * *

COMO ESTRATEGIAS SUBVERSIVAS, los juegos de palabras, el humor y la ironía indistintamente “suponen métodos diferentes, vías de acceso distintas” [113] para lograr la propalación y enseñanza del cinismo, trayendo en consecuencia la adopción del *kynikòs bíos*. Los cínicos en sus obras trataron temas centrales para su pensamiento, como: la filosofía de otros movimientos, la vida humana, la virtud y el vicio, la muerte y el más allá, la religión y el mundo en general. El moralismo, la simplicidad, la libertad de expresión y el tono serioburlesco fueron características

⁹² Respecto al romanticismo grotesco, Mijaíl Bajtín apunta que la risa “es atenuada y toma la forma de humor, de ironía y sarcasmo” [1998: 40], y, aunque no se trata de la misma corriente artística ni del mismo periodo histórico, esta división es útil para esbozar cierta progresión entre estas “formas restringidas de la risa” [110]. Ahora, de manera gradual la ‘risa literaria’ se desarrolla desde su aspecto más dócil —el humor— hasta el sarcasmo: “Se llama *sarcasmo* el escarnio, la ironía cuando llega a ser cruel, brutal, insultante y abusiva, en el sentido de que se aplica a una persona indefensa o digna de piedad: la ironía llega al sarcasmo por ambas razones, por insultante y porque la víctima, ausente, no puede defenderse” [BERISTÁIN 2006: 280, *s.v.* ‘ironía’]. Así pues, el sarcasmo guarda estrecha relación con la ironía, distinguiéndose de ella por una cuestión de grado.

que primaron en todas sus obras. Su pensamiento se transmitió por medio de anécdotas de sus géneros literarios.

Las obras literarias posteriores griegas y romanas —inclusive en las obras de nuestros días— resentirían los cambios que el cinismo operó en la literatura en cuanto a estos temas, características y géneros. Si bien la filosofía cínica parece banal o su modelo de vida, descabellado, sus propuestas subversivas calaron hondo en la cultura occidental aunque de manera imperceptible:

No sé hasta qué punto los cínicos se proponían cambiar la sociedad (como se lo propusieran los hippies del *flower-power* más de dos mil años después), pero algo hay de ello. En cualquier caso, el cinismo no fue mera sátira, broma o irreverencia (aunque también lo fue): fue un intento de crear una contra-cultura, una auténtica “inversión de valores” que, como ocurrió con los hippies, acabó en agua de borrajas que es como suelen acabar este tipo de movimientos “de base”. Por ello hablo de “subversión literaria”, que no política —los cínicos no aspiraban al poder, sino a difundir un *anarquismo* de base que acabara descoyuntando (disolviendo) la sociedad convencional—. [ROCA FERRER 2013: 31 de mayo]

Desde el cinismo, se replanteó una refundación social total que empezaba por que el individuo rehusara sus posesiones y abrazara la vida conforme a la naturaleza y que continuara con la participación activa —*áskesis*— en el movimiento: difundir, predicar con el ejemplo y cuestionar la sociedad que acaban de abandonar. Además de la prédica ejemplar —cuyos testimonios se han conservado gracias a las anécdotas—, los cínicos recurrieron a la producción de obras literarias en las que se manifestaran rasgos de su filosofía: la simpleza de su discurso, la libertad de palabra, el moralismo y, en especial, la combinación de tonos serios y burlescos. Mientras que la lectura de una obra parece unívoca, por sí misma, el tono *serioburlesco* sitúa las obras cínicas en un “entre dos”: tomarlas a pecho implicaría desconocer su dimensión a la vez popular y distendida de la risa; tomarlas como una broma conllevaría menospreciar la profundidad crítica y reflexiva detrás; en palabras de Michel Onfray: “El humorismo es estética y ética a la vez” [2002: 116].

La fuerza del *kynikòs trópos* adquirió tal identidad y composición orgánica que, aun cuando se relegaran y olvidaran los contenidos filosóficos de las obras cínicas, como sugiere Javier Roca Ferrer,⁹³ el uso insistente de la risa, el ‘humorismo’ para Michel Onfray, dejó una impronta

⁹³ Me refiero a la frase del profesor: “Lo que era o quiso ser una ideología revolucionaria en el siglo III a.C. se devaluó hasta convertirse en un montón de recursos para ‘divertir’ al lector” [ROCA FERRER 2013: 3 de junio].

imborrable en la tradición literaria del helenismo, la Grecia imperial, el Imperio romano y todavía en la Edad Media, el Renacimiento y la Edad Moderna, máxime porque el cinismo muestra con claridad la disolución de las barreras formales que separaban la prosa de la poesía. Aunque provinieran de la tradición literaria anterior al helenismo, los temas presentes en los géneros cínicos revelan cierta innovación en cuanto a la manera en que los trataron los cínicos: imprimiendo su sello característico para adecuarlos a su proyecto reformador.

A la luz de lo expuesto en este capítulo, es innegable la filiación temática de *Necromancia* con el cinismo, empezando por el tema del descenso al Inframundo, que no es otra cosa sino una *parodia* del descenso de Odiseo, y es clave la aparición del Menipo como personaje principal pues su solo nombre en el título *Menipo o Necromancia* (título que emula los de Platón: *Fedro o el Amor...*) es un codificador que advierte inmediatamente sobre el contenido cínico de la obra. Es innegable entonces que también hay una filiación filosófica e ideológica engañosamente encubiertas bajo un supuesto inocente juego literario de la parodia homérica y platónica. En realidad, este juego y su compañera risa devienen en ironía literaria cuando rebosan una crítica reformista que propugna por una refundación social codificada *serioburlescamente*, como acabo de decir: el entre-dos literario y filosófico no debe despreciarse en lo más mínimo, por la complejidad de relaciones simbólicas o semánticas que requiere para un virtual desciframiento del contenido de la obra.

CAPÍTULO III

CARNAVALIZACIÓN LITERARIA

Aspecto poco atendido en los estudios literarios —en especial los relacionados con la literatura antigua— es la manera en que la cultura popular llega a influir en la literatura. Sí, evidentemente se estudian los elementos populares *en* la literatura en tanto que contenidos temáticos o verbales: gran parte de los estudios filológicos parten del supuesto de que se puede conocer una cultura a partir de su legado escrito; pero no se ha resaltado el papel de la cultura popular como catalizador que, además de aportar tales contenidos, incide directamente en creación y reconfiguración de la propia literatura, en particular sus géneros literarios. Es una cuestión de matices casi imperceptibles pero relevantes: este capítulo da cuenta de la propuesta de Mijaíl Bajtín de considerar que, en la Antigüedad, la cultura popular realmente participó en el devenir literario al transponer elementos del folklore popular a la literatura, confiriéndole imágenes y formas discursivas simbólicamente complejas, muchas de las cuales pasan inadvertidas para los autores que las utilizan en sus obras. Al margen de lo anterior y a fin de completar la teoría bajtiniana, he decidido hacer una digresión sobre los carnavales antiguos, de modo que se contextualicen algunas de sus formas.

I. ¿QUÉ ES LA CARNAVALIZACIÓN?

En *Problemas de la poética de Dostoievski*,⁹⁴ Mijaíl Bajtín propone el concepto de *carnevalización literaria* para denominar a la “transposición del carnaval al lenguaje de la literatura” [BAJTÍN

⁹⁴ Parte de la investigación de *Problemas de la poética de Dostoievski* se basa en otro libro de Mijaíl Bajtín: *La cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais* [1998], en el que el autor presenta las relaciones entre la obra de François Rabelais y lo que él llama “fuentes de la risa”: primero, la teoría de la risa de Hipócrates en *Epidemias*; segundo, la teoría aristotélica de la risa, resumida en la frase aristotélica “El hombre es el único ser viviente que ríe” [66] (puede compararse con la frase original: “de entre los seres vivos sólo el ser humano ríe” τὸ μόνον γελᾶν τῶν ζώων ἄνθρωπον. *De partibus animalium*: III 673a8); tercero, la obra de Luciano de Samosata y, cuarto, el folklore local, “que suministró en cierta proporción las imágenes y el ritual de la fiesta cómica popular” [1998: 79].

2012: 241-242], esto es, el fenómeno de introducción de elementos populares en la literaria. Con tal concepto se puede emprender el análisis de obras que presentaban una diversidad de elementos que difícilmente pudieran analizarse recurriendo sólo a técnicas de estudio tradicionales, con lo cual se reconocería de qué manera la cultura popular permea en la conformación de la literatura hasta el punto de originar nuevos géneros o modificar los existentes. Por consiguiente, se denomina *literatura carnavalizada* a aquella literatura que “haya experimentado, *directa* o *indirectamente*, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folclore carnavalesco (antiguo o medieval)”⁹⁵ [BAJTÍN 2012: 218].

Como indica el mismo Mijaíl Bajtín, las influencias que ejerce el carnaval en la literatura pueden suceder *directamente*: si un texto literario acoge elementos, imágenes, vocabulario o juegos del carnaval sin que medie otro texto, en contraparte, la influencia *indirecta* se da cuando un texto literario acoge esos elementos a través de otros *textos*.⁹⁶ En este segundo escenario, un texto adopta elementos carnavalescos que, en lo sucesivo, se transmitirán como parte sustancial de sus géneros literarios, o se vinculan íntimamente a ciertos temas recurrentes, embebidos y redefinidos a su vez en los elementos carnavalescos.

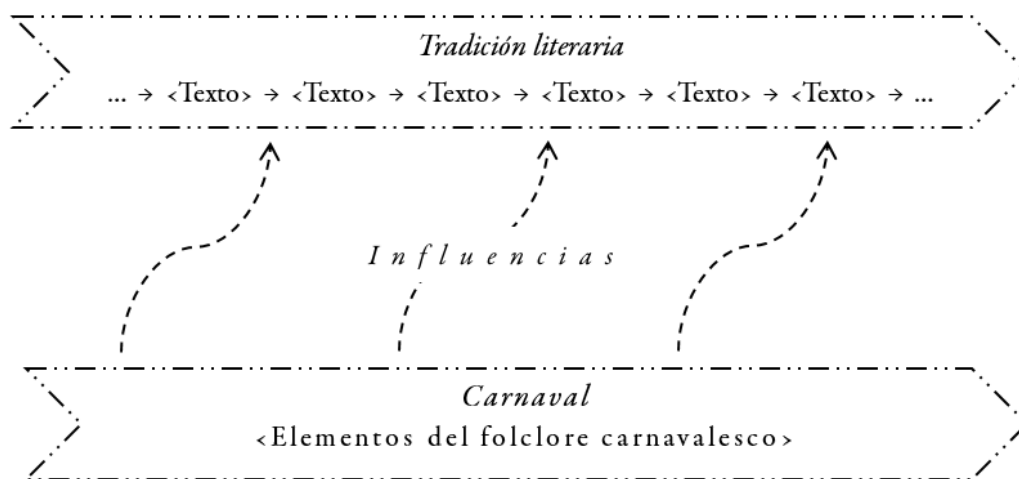


FIGURA III. Proceso de carnavalización.

Por lo anterior, se puede puntualizar que no necesariamente los autores son conscientes de que en sus obras se transmitan elementos carnavalescos, ya que en el desarrollo histórico de los

⁹⁵ Las cursivas son mías.

⁹⁶ Desde luego, cuando hablo de *texto* a secas, me refiero a una versatilidad de textos en tanto que contenedores de significados y mensajes codificados bajo sus propios conceptos y recursos, no solamente a los escritos: puede tratarse ya de una pintura, un relato, un retablo, una canción..., *texto literario* es en específico aquel escrito u oral.

géneros se desechan y adicionan recursos que entonces se vuelven característicos de los mismos. Ahora bien, aunque proteicos e históricamente determinables, los elementos del folclore carnavalesco perviven de manera casi ininterrumpida desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, por lo que la literatura carnavalizada conserva con mucho cierta uniformidad en la presencia de tales elementos.

Dadas las particularidades del carnaval antiguo o medieval —expuestas a continuación—, la carnavalización literaria se concretizó en los géneros serioburlescos, puesto que contienen “un profundo nexo con el *folclore carnavalesco*” [BAJTÍN 2012: 218], en la medida en que revelan una conexión íntima con la cultura popular, de la que adquieren motivos, imágenes y rituales de la fiesta y el rito populares.

2. EL CARNAVAL ANTIGUO...

Puesto que la transposición de elementos carnavalescos a la literatura sucedió principalmente en la Antigüedad y continuó hasta la Edad Media [217-128], es menester señalar, ante todo, que los carnavales de estas épocas comportaban ciertos rasgos esenciales que mancomunaron a todas las festividades, ritos y formas populares. El carnaval, más que pertenecer a un fenómeno literario, es “una forma de *espectáculo sincrético* de carácter ritual” [241], que se llevaba a cabo frente a un grupo de personas que teóricamente hubiera participado de él de manera activa (miembros del ritual) y pasiva (espectadores en forma); antes bien, en realidad, “es un espectáculo sin escenario ni división de actores y espectadores” [242]: quien presencia el carnaval *también* participa de él.

En la antigüedad clásica, los carnavales griegos y romanos —a los que también se puede llamar *festividades*, para distinguirlos de los propiamente medievales— acontecían lo largo del año: los de mayor antigüedad se relacionan, sobre todo, con el campo, puesto que la mayoría de los griegos y romanos habitaba en aldeas y pequeñas comunidades, que tenían por principal ocupación la agricultura. Las estaciones, los ciclos del agua, el estío y el movimiento del sol y, en menor medida, el de la luna, eran su principal preocupación: “[El campesino] necesitaba lluvia, y a veces clima frío, más de lo que le era necesario el sol” [NILSSON 1961: 6]. No es gratuito que a partir de tal actividad social se originaran cultos religiosos configurados en primera instancia bajo la forma de *ritos*, a la par de los cuales se desarrollaban las festividades, que en conjunto ofrecieron un espacio en el que convergían “la rotura del tiempo y del espacio, la superación de los límites del sexo y del individuo, el sumergirse en la colectividad de los contemporáneos y de

los dioses y héroes del pasado, en la naturaleza divinizada incluso, que es el paraíso de los tiempos primeros” [RODRÍGUEZ ADRADOS 1983: 449].

Luego de la disolución de la cultura micénica (ca. 1125-1100 a.C.), se inició un proceso paulatino en que se constituyeron pequeñas comunidades, conformadas alrededor de un núcleo familiar —que de manera dispersa ocuparon los espacios geográficos donde antes se emplazaban los palacios micénicos—; posteriormente, esas comunidades familiares fueron aglutinándose gracias a las festividades, en las que se rendía culto “a aquellas divinidades que se consideraban comunes” [DOMÍNGUEZ MONEDERO 2003: 88], lo que podría considerarse como un reconocimiento e identificación culturales apenas esbozados; también se procedía a “los intercambios económicos e, incluso, de personas” [88], inclusive, se recitaban poemas épicos “para reforzar vínculos de identidad” [89]. Sin duda, “Desde el principio y en cada vez mayor proporción, lo religioso se ha combinado con un aspecto social e, incluso, económico” [GUTHRIE 1968: 265]. Primordialmente, subyace un estrato de rituales agrarios dedicados a deidades *teriomórficas* —con forma de animal— y, posteriormente, antropomórficas.

un ritual puramente agrario poco antropomorfizado tiende a asimilar el buen tiempo, el crecimiento de las cosechas, la reproducción de los animales, con el triunfo de los impulsos vitales del hombre y su felicidad, debido a esa identificación primaria del nacimiento y la muerte de las plantas con el nacimiento y la muerte del animal y el hombre que está en la base del proceso de teriomorfización y antropomorfización. [RODRÍGUEZ ADRADOS 1983: 451]

En consonancia con lo anterior, durante la conformación de las primeras ciudades, muchas festividades traspasaron a la ciudad ese interés por la regeneración y la vida: “[se] busca la abundancia para la ciudad y nada más para ella, las figuras del mito en que se encarna realizan una acción de riesgo y triunfo, muerte y vida, referida a la propia ciudad” [451]. En algunos casos, las festividades mantuvieron un núcleo mítico micénico o arcaico: los ritos se relacionaban con dioses o seres divinos teriomórficos o netamente antiguos; en otros casos, dioses de aparición reciente reemplazaron a las divinidades animales o a los viejos dioses, adquiriendo algunos de sus atributos y formas de culto; en todo caso, el sustrato mítico sirvió para indicar a la sociedad “qué es importante que ella sepa, ya sea sobre sus dioses, su historia, sus leyes o su organización clasiſta” [FRYE 1982: 33].⁹⁷

⁹⁷ Cabe señalar que no necesariamente todos los rituales poseen un contenido mítico que les dé sustento; tampoco todas las tradiciones tienen un sustento mítico, ni todos los rituales giran en torno a un mito fundacional; más aún, los mitos tienen preeminentemente la función de decir dar coherencia al mundo de la sociedad que los alberga: en una sociedad están relativamente codificados —puede haber variantes insignificantes o realmente significativas—; en contraste, los cuentos folklóricos no están socialmente codificados sino que: “permanecen

Para el tiempo en que la ciudad-estado se consolidó como modelo de organización social griega (siglos VI-V a.C.), había festividades “en honor de un dios nacional” [LIDDELL Y SCOTT 1996: 1297b], que recibieron por nombre *panégyreis* (sing. *πανήγυρις*), y “presentan la misma combinación de religión, arte, comercio, deporte y divertimento, con los que se constituían los juegos olímpicos” [LAWSON 1910: 34]. En estas grandes festividades podían participar determinadas ciudades-estado o regiones griegas, y algunas alcanzaban el estatus de fiesta “panhelénica”, como es el caso de los juegos olímpicos, píticos, nemeos e ístmicos.

Para Francisco Rodríguez Adrados [1983], el tránsito de las formas rituales a la literatura griega se dio por medio de una suerte de “lirica ritual”, como llama el autor a los poemas y acompañamientos corales que se empleaban como parte del desarrollo de algunos ritos; cabe señalar que no todos los ritos se acompañan de este tipo de recursos, pues otros simplemente eran dancísticos [64-68]. A partir de la lírica ritual, se originaron la lírica literaria y el teatro antiguo, en los que “hay elementos dialógicos y otros corales o individuales que no lo son, aunque en el Teatro predominan los primeros y en la Lírica literaria los últimos” [365].

En el caso de la literatura romana, la transposición de los elementos de la fiesta popular a la literatura tuvo un proceso diferente. Si bien hay casos en que ciertos elementos populares trasladaron a la literatura por medio del ámbito festivo, no se trata de un proceso generalizado sino que, por una parte, hubo géneros que percibieron cierta influencia de las festividades y ritos latinos y, por otra y más relevante, la literatura romana tomó y adaptó muchos géneros y temas de la literatura griega cuando inició el contacto de ambas culturas alrededor del siglo V a.C. [JAVIER NAVARRO 2003: 443]. Los vestigios más antiguos de literatura romana pertenecen al ámbito de lo religioso y lo profano [MILLARES CARLO 1976: 19] y, en cuanto a la poesía, se observa un especial vínculo con algunos rituales domésticos y públicos:

Existían cantos que se ejecutaban en los banquetes de familias patricias [...]; *neniae* o cánticos fúnebres, destinados a exaltar los méritos de algún personaje fallecido; cantos burlescos, que los soldados, con libertad excesiva de palabra, improvisaban con ocasión de los triunfos militares; cantos de amor, cantinelas infantiles, canciones de cuna, etcétera. [20]

nómadas, viajando por el mundo e intercambiando sus temas y motivos” [FRYE 1982: 33]. En Francisco Rodríguez Adrados pueden verse las relaciones entre rito y mito [1983: 390-397].

Las principales fuentes de mitos grecolatinos recaen en los mitógrafos, sobre los cuales William K.C. Guthrie aclara: “Los grandes escritores deben ser empleados con cuidado, en la medida en que traicionaban más o menos por su propia cuenta la tergiversación debida a un carácter personal y una actitud individual” [1968: 260]. En este sentido Martin P. Nilsson coincide: “Los escritores no eran profetas, y los filósofos buscaban la sabiduría, no una verdad religiosa” [1961: 4].

Algunas festividades romanas repercutieron en la formación de ciertos géneros literarios, como son, por ejemplo, formas de poemas triunfales y los *fescennina*. Los poemas triunfales se recitaban durante la entrada triunfal de los magistrados (*triumphus*), luego de vencer en una batalla importante: iban sobre un carro, acompañados por sus soldados y con el botín de guerra [GUILLÉN CABAÑERO 1991: 10-11]. Estos poemas tenían por principal finalidad honrar a los magistrados, pero también pretendían ahuyentar a la Némesis y la soberbia, pues al magistrado lo acompañaba un siervo que le decía al oído *memento te hominem esse* (“recuerda que eres sólo un hombre”) [10-11]. De igual manera, los *fescennina* eran poemas que se recitaban “en las fiestas que celebraban los agricultores en el tiempo de la recolección” [13], como así mismo sucedía con los poemas de la lírica ritual griega. Gracias al contacto directo con las festividades y los rituales, este tipo de poemas se contagiaba de cierto tono burlón y sarcástico. “Las bromas que se gastaban [...], entonadas a guisa de canciones alternas, que en forma de poemas amebos, improvisados, manifiestan su amable libertad, y su ingenio dicharachero, que todos recibían con cordialidad y simpatía” [13]. Aunque estos poemas no se alejaban del todo de los rasgos serios que habían adquirido primitivamente cuando todavía guardaban fuertes vínculos con los rituales del campo, “en la Fiesta agraria convivían toda clase de rituales que llamaríamos ‘serios’ con aquellos que llamaríamos ‘cómicos’” [RODRÍGUEZ ADRADOS 1983: 481].

3. ...Y LA PERCEPCIÓN CARNAVALESCA DEL MUNDO

El carnaval es una actividad social en la medida en que involucra a individuos de una comunidad o que comparten una cultura, pero que acontece de manera excepcional: se lleva a cabo en el marco de celebraciones civiles o populares. También devenía un espacio en el que se conjuntaban juego y risa, como sucedía en los agones de la lírica ritual griega y en los poemas populares romanos; la risa en particular se dota de una función liberadora, al ofrecer un recurso que la ciudad-estado difícilmente podría intervenir. Debido a su carácter sincrético [BAJTÍN 2012: 241], en el carnaval se establece una conexión entre la tradición —que impulsa al rito, lo nutre de sus formas, le imprime un sello de pertenencia social, de cohesión— y la cultura popular, aún no consolidada ni integrada a la tradición por su carácter folclórico y cambiante.

Mijaíl Bajtín describe una serie de características que, de alguna manera, se presentan con mayor o menor medida en los carnavales antiguos y medievales; para el autor, hay tal continuidad entre la Antigüedad y la Edad Media, que se puede hablar de una sucesión ininterrumpida de elementos carnavalescos entre estas dos épocas. Estos elementos se fundan a partir de una

percepción carnavalesca del mundo que subyace en los entresijos de las fiestas populares confiriéndoles cierta uniformidad aglutinante, basada en: aspecto festivo del mundo (basado en la risa y el juego), la libertad, la concepción-no oficial del mundo, el contacto libre y familiar, la excentricidad, la aparición de disparidades carnalescas y la profanación.⁹⁸ Para comenzar, en el carnaval se vive una concepción totalizadora del mundo sustentada en la risa; lo cual conllevó la conformación de un *aspecto festivo del mundo*, que “Convierte en un juego alegre y desenfrenado los acontecimientos que la ideología oficial considera como más importantes” [1998: 81].⁹⁹

En sociedades como la griega y la romana, organizadas en ciudades-estado bajo un principio aglutinante y de asociación entre familias, *fratrias*, demos y tribus [DE COULANGES 1900: 143 y GUTHRIE 1968: 267], la risa por medio del juego puede adquirir un rasgo liberador. Consecuentemente, relacionado con el aspecto festivo del mundo, está, en segundo lugar, un “vínculo indisoluble y esencial con la *libertad*” [BAJTÍN 1998: 84]: el ímpetu liberador de las festividades antiguas y el carnaval medieval se debe, esencialmente, a una polarización o divergencia¹⁰⁰ respecto a las formas e instituciones oficiales que instaaura la ciudad-estado: “cuando la ciudad-estado se encontraba en su apogeo, sólo los insatisfechos y los inadaptados sociales sintieron la necesidad de una forma de asociación fuera de aquéllas oficialmente proveídas por el estado” [GUTHRIE 1968: 267]. Las festividades son el punto de encuentro social para la función liberadora de la risa, son una *válvula de escape*.

⁹⁸ Tomo esta serie de elementos de las obras *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* [1998] y *Problemas de la poética de Dostoievski* [2012] de Mijaíl Bajtín. En ambas obras se analizan y discuten problemas en torno al carnaval y su influencia en la literatura; no obstante, los elementos estudiados difieren en ambas obras, por lo que en la exposición de éstos pretendo hacer una síntesis crítica de ellos con el fin de armonizar o, siquiera, dar coherencia unitaria a los contenidos de ambos textos. Concretamente, a *La cultura popular...* pertenecen los temas de aspecto festivo del mundo, libertad y concepción no-oficial del mundo; a *Problemas de la poética...*, contacto libre y familiar, excentricidad, disparidades carnalescas y profanación.

⁹⁹ Desde luego, la risa ha cumplido un papel importante en la vida social y literaria desde antiguo: “Desde Homero y en el conjunto de la literatura griega, se pueden apreciar tres grandes categorías de la risa, la más frecuente es aquella donde la risa significa rechazo: reír es manifestar voluntariamente la exclusión de un individuo del grupo, pero también la risa puede tener una función de apertura a los demás, de acogida, de seducción, y, por último, la risa puede presentarse como una reacción involuntaria a una situación que se percibe como ridícula. La risa es una de las armas más eficaces del orador, estamos hablando de una risa propia del filósofo y el hombre culto, no apta para ignorantes” [DE LA ROSA 2000: 295].

¹⁰⁰ La polarización o divergencia no necesariamente implican una rotunda oposición frente a la oficialidad sino que pueden convertirse simplemente en *otra* vía, distinta a las instituciones, que las subvierte temporalmente.

La fiesta interrumpía provisoriamente el funcionamiento del sistema oficial, con sus prohibiciones y divisiones jerárquicas. Por un breve lapso de tiempo, la vida salía de sus carriles habituales y penetraba en los dominios de la libertad utópica. El carácter efímero de esta libertad intensificaba la sensación fantástica y el radicalismo utópico de las imágenes engendradas en el seno de ese ambiente excepcional. [BAJTÍN 1998: 84-85]

La supresión momentánea de las leyes de la ciudad favorecía no sólo la libertad de acción, sino también de creación: con mucho las imágenes y elementos rituales de los carnavales antiguos y medievales se volvieron ricos y complejos de analizar. Tómese nota de que los principales carnavales se celebraban en torno a festividades religiosas e, igualmente, sus motivos, imágenes y temas se basaban originalmente en ritos agrarios, por lo que la producción oral, artística o imaginativa dentro de los carnavales se impregnaba de esos elementos de la renovación y muerte o abundancia y privación que a su vez se combinaban con invenciones propias de cada momento e individuos: la versatilidad creativa incrementa exponencialmente.

A la par del aspecto festivo del mundo y de la libertad que genera la risa, se suma una *concepción no-oficial del mundo popular* [85]. Mientras que los grupos de poder dan cabida a una concepción oficial del mundo,¹⁰¹ en el ámbito popular tiene lugar una libre invención del mundo vía el folclore, que posee reglas propias y, consiguientemente, se desprende del rigor de las tradiciones y las instituciones que las defienden: se crea por consiguiente una dualidad en la percepción del mundo [11]. Esta apreciación popular del mundo redundaba en la compenetración de temas y motivos propios de folclore y en la transposición de elementos de la risa popular a la literatura. En algunos casos, como en el carnaval medieval, la misma cultura oficial auspicaba las festividades; en otros, se comenzaba por tolerar y luego por integrar las festividades populares a la vida cívica de las ciudades-estado: en Roma y Grecia los calendarios detallaban los días festivos; así que la oposición dicotómica oficial *vs.* no-oficial se ve matizada por la conjugación de elementos provenientes de ambos ámbitos: la novedad recae, nuevamente, en la percepción carnavalesca que se tenga de los elementos del mundo oficial ahora renovados.

¹⁰¹ Esta concepción tiende a basarse primordialmente en el peso de la tradición y el patrimonio cultural compartido de las sociedades: mitos para los griegos, y leyendas convertidas en historia para los romanos y la cultura judeocristiana. En el caso de los griegos, la concepción oficial del mundo se basó en el patrimonio cultural conformado por los mitos, que cumplen una función social: proponer una explicación del mundo y de la manera de ser de la sociedad griega, no obstante el carácter siempre inestable de los mitos, por su cercanía con la invención folclórica. Por su parte, la concepción oficial romana y judeocristiana se constituyó principalmente con el peso de leyendas que quedaron fijas como procesos históricos.

En ambos casos se trató de cierto patrimonio cultural del pueblo con el que se dio forma esa concepción oficial. En cuanto a esto, hay que señalar que los mitos son historias que “dicen a la sociedad qué es importante que ella sepa, ya sea sobre sus dioses, su historia, sus leyes o su organización clasista” [FRYE 1982: 33].

El aspecto festivo del mundo, la libertad otorgada por la risa y la concepción popular no-oficial del mundo —elementos que a grandes rasgos bosquejan el carnaval— se traducen concretamente en un *contacto libre y familiar entre la gente*: “Los hombres, divididos en la vida cotidiana por las barreras jerárquicas insalvables, entran en contacto libre y familiar en la plaza del carnaval” [2012: 242], las barreras sociales y de clase que se exigen desde el ámbito oficial temporalmente desaparecen; la liberación de las situaciones jerárquicas conlleva un cambio en los comportamientos, gestos y palabras del ser humano. Esto supone una forma concreta de percepción carnavalesca: lo que en el mundo oficial está definido, jerarquizado y perfectamente delimitado, en el carnaval es víctima de subversiones que desdibujan todo límite e impelen a la conjunción de una amalgama poliforme de elementos.

A su vez, este tipo de contacto deviene en una *excentricidad* que “permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta” [243]. Se trata de la ruptura de lo acostumbrado que sobrepasa el plano de las relaciones entre individuos para diseminarse a actos tipificados socialmente como irreverentes: “Para el pensamiento carnavalesco son muy características las imágenes pares contrastantes (alto-bajo, gordo-flaco, etc.) y similares (dobles-gemelos). También es típica la utilización de los objetos al revés: la ropa puesta al revés, los útiles de cocina en lugar de sombreros, los utensilios caseros usados como armas, etc.” [247].

Asimismo, del contacto familiar se desprenden las *disparidades carnavalescas*: “Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contactos y combinaciones carnavalescos” [243]. Una vez más, la ruptura reúne disimilitudes que, al compartir un mismo espacio, contrastan notoriamente con su contrario, cuya fuerza adquiere rasgos dobles, unos provenientes de sí mismo y otros del contraste: “El carnaval une, acerca, compromete o conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo excelso con lo ínfimo, lo sabio con lo estúpido” [243].

Por último, de lo anterior deriva la *profanación*: “todo un sistema de rebajamientos y menguas carnavalescos, las obscenidades relacionadas con la fuerza generadora de la tierra y del cuerpo, las parodias carnavalescas de textos y sentencias, etcétera.” [243]. A manera de corolario de todo lo anterior, se entiende que la profanación proceda a una serie de rebajamientos y entronizaciones de objetos sublimes y pedestres: lo que debe respetarse en el mundo oficial, en el carnaval se acompaña de imágenes ‘viles’ y lo que es vil se vuelve centro de adoración y de respeto.

Ahora bien, a pesar de que las anteriores categorías parezcan “ideas *abstractas* sobre la igualdad y la libertad” [243], en la práctica tienen una íntima correspondencia con las imágenes y elementos del carnaval. Si resulta difícil identificar cada una de ellas por separado, esto se debe

a que se unan de manera orgánica a indisoluble [229]; su surgimiento se inscribe en la propia historia de la humanidad y son indisolubles de los carnavales: “Se trata de ‘pensamientos’ sensoriales concretos vividos como la vida misma, que se fueron constituyendo y existiendo durante milenios en las masas más amplias de la humanidad europea” [243]. Ilusoriamente redundantes, cada una describe en realidad diferentes aspectos de un mismo fenómeno: *la percepción carnavalesca del mundo*. Resumiendo:

La Fiesta es un tiempo fuera del tiempo en que el hombre se pone en comunicación con lo divino: son libres el llanto y la risa, son diferentes y sin tasa las comidas, diferentes los vestidos, quedan abolidos los tabús sexuales y otros tipos de restricciones. El poder y la santidad pueden ser parodiados [...]. Es el tiempo mítico, concebido a la vez como caos y como felicidad, del cual emerge el otro. *El futuro es concebido como un pasado feliz*, toda idea de reformismo, utopismo, rotura de límites, se abre paso. Se dan ejemplos como los sacrilegios e incestos a la muerte del rey (islas Sandwich), las orgías y cambios de vestidos entre hombres y mujeres en las fiestas de invierno chino, en varias fiestas griegas. Los gritos, sarcasmos, bromas obscenas están a la orden del día.

Pero sobre todo, *al romperse los límites del tiempo pueden volver a este mundo las almas de los muertos, los muertos mismos*. [RODRÍGUEZ ADRADOS 1983: 372-373]¹⁰²

Dada la falta de disponibilidad de fuentes textuales, en la cultura grecolatina se observa sutilmente esta divergencia de maneras de ver el mundo inscrita veladamente en epitafios, ofrecimientos votivos, inscripciones, descripciones costumbristas de historiadores, etc. en los que

¹⁰² Las cursivas son mías y me detengo a explicar mi intención al resaltar esos pasajes. “El futuro es concebido como un pasado feliz” refiere a una concepción del tiempo circular que carecemos en la actualidad: así como las estaciones del año, se veía al tiempo como una idea cíclica que constantemente se renueva y vuelve a su inicio; un futuro como pasado feliz supone un ciclo que permite *recordar* un pasado ideal que igualmente es nuestro futuro (venimos y vamos a él). Actualmente, se tiene la concepción de un tiempo lineal que se refleja en ideas como el progreso o la añoranza de la Edad de oro, que funcionan como tiempos desde y al cual la humanidad se mueve y a los que no puede regresar (como el mito bíblico del Edén) o evitar (desde imágenes apocalípticas del fin del mundo hasta la idea de que el mundo viaja/progresa en una pendiente *constante* hacia su esplendor máximo).

La segunda cita remarcada me parece pertinente por su relación íntima con *Necromancia*: “al romperse los límites del tiempo pueden volver a este mundo las almas de los muertos, los muertos mismos”, como se verá en el capítulo V “Ironía, cinismo y carnavalesización”, hay una idea algo difundida de que en el Inframundo pasado, presente y futuro convergen. Me parece muy sugerente esta comunión con los muertos puesto que se preserva en México bajo el sincretismo prehispánico-europeo del día de los muertos. Menipo ignora las leyes “oficiales” que dicta la naturaleza y se adentra en el Averno voluntariamente. Sería interesante comprobar la relación que guardan los cambios climáticos y su afectación a las estaciones del año con la manera en que concebimos el tiempo hoy en día y el *vertiginoso* desarrollo del mundo.

la postura de las personas difiere de la religión oficiada por sacerdotes, reyes o aristócratas.¹⁰³ Asimismo, parte del espíritu festivo de los antiguos se transmite gracias a las representaciones de fiestas y personajes irreverentes, como los sátiros, en la cerámica o en los frescos; cuyas manifestaciones atestiguan las fiestas antiguas, en muchas de las cuales la confrontación de elementos ayudada con el cotejo de testimonios literarios que enriquecen la percepción festiva de los antiguos.¹⁰⁴ Esencialmente, se reconocen trazas de los elementos de las festividades antiguas en los *rituales* propiamente dichos, pues contienen “elementos mágicos y simbólicos no antropomórficos” en los que hay una “preeminencia de la acción y el grito sobre la palabra” [398-399]; también se localizan esos elementos en los *misterios*, los *juegos*, los ejemplos de *lírica literaria* o los *banquetes*;¹⁰⁵ a semejanza de éste último surgió la literatura simposiaca de Platón y Jenofonte.

4. ELEMENTOS Y ESPACIOS

Dentro del ambiente festivo de los carnavales, ciertos elementos de tipo artístico, dancístico o meramente espacial se vuelven recurrentes en el conjunto de festividades; desde luego, no todos los elementos se manifiestan en todas las festividades, antes bien las características arriba enunciadas facilitan su filiación al carnaval. En principio, toda fiesta en la antigüedad —en especial las fiestas griegas, pues conservan más aspectos populares que las romanas, dada su

¹⁰³ Véase, por ejemplo, el carácter formulaico de las libaciones descritas en la *Iliada* y en la *Odisea* frente a la total improvisación de las bacanales, como las que se describen en *Bacantes* de Eurípides [vv. 1051-1057].

¹⁰⁴ Para profundizar en el estudio del carnaval medieval, puede consultarse *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* de Mijaíl Bajtín [1998: 10-18 y 80-91]. Sobre las festividades antiguas puede consultarse principalmente *Fiesta, comedia y tragedia* de Francisco Rodríguez Adrados [1983: 142-213; 368-397, y 398-450]. Consúltese también para referencia los trabajos de W. Warde Fowler [1899], Fustel de Coulanges [1990], Jane Ellen Harrison [1908], John Cuthbert Lawson [1910] y Martin P. Nilsson [1961]. Incluyo tardíamente a Jacob Burckhardt en cuyo tomo segundo de su *Historia de la cultura griega* tiene un apartado dedicado a la religión y el culto griegos [1974: 7-333], que no pude consultar extensamente dado que tuve noticia de ella en la etapa de revisiones finales de este trabajo de titulación, pero en ella se percibe un amplio tratamiento sobre cultos, ritos y festividades.

¹⁰⁵ Los *misterios* son un “rito secreto destinado a un círculo de iniciados que sobrepasa los confines de la ciudad y dotado de un significado profundo, aunque poco explicitado en palabras” [RODRÍGUEZ ADRADOS 1983: 399]. Los *juegos* tienen un evidente origen religioso, pero en ellos “tiende a predominar lo lúdico, el carácter de actividad reglamentada extraña a la vida ordinaria y sin finalidad que trascienda de ella misma” [399]. La *lírica literaria*, como expuse arriba, surgió de la lírica ritual conservando de ésta varios rasgos: “A ella han derivado diversos géneros, tales como los Trenos; la Hímnica de los más diversos tipos, incluida la que celebra al héroe vencedor; los ataques violentos, sátiras, maldiciones, etc.” [399]. Por último, del *banquete* hablo en el siguiente subcapítulo.

cercanía con los rituales agrarios y por la falta de *oficialización* de las mismas— comenzaba con una procesión (en griego: πομπή) “que representa a la colectividad” [398], a veces acompañada de canto; de lo cual se entiende que la *danza* sea constituyente primordial en las celebraciones.

Los *cantos* entonados en las festividades eran variopintos y respondían a diferentes rituales: trenos, himnos, invocaciones a los dioses o los muertos, loas a los héroes, libaciones, himeneos, incluso entonaciones de pullas e insultos, ya fuera en sacrificios, ofrendas, banquetes, entierros, ya en celebraciones por las primeras siembras o la cosecha [RODRÍGUEZ ADRADOS 1983: 402-403]. Destacan: a) las formas rituales de *búsqueda* y *persecución*: caza de animales, recolección de alimentos, carreras, todo acompañado de elementos herbales simbólicos; a veces se perseguían personajes enmascarados de dioses, héroes, animales o seres teriomórficos; b) las formas de *expulsión* y *lucha*: expulsión de la muerte, el invierno o algún otro ‘mal’, a veces encarnados en un hombre, animal o imagen, al que se expulsaba o daba muerte —sea simbólica, sea real—, luego de un enfrentamiento; o c) las de *boda* y *funerarios*: cánticos y enfrentamientos lúdicos de hombres y mujeres durante las uniones, aunque en los entierros hay cánticos (trenos), sacrificios (muerte) de animales y también muertes representadas de dioses y héroes: “Es la muerte del dios o héroe de origen agrario, simbolización de la muerte de la vegetación” [RODRÍGUEZ ADRADOS 1983: 425]. En cada uno de ellos los límites que los distinguen se volatilizan al revisar casos concretos; no obstante, es común a toda festividad el empleo de hierbas, máscaras, vestidos, figuras míticas... siempre cargados con sentidos simbólicos específicos que, paradójicamente, también son abiertos; se trata de una *ambivalencia interpretativa*.¹⁰⁶ Por su preeminencia y posterior influencia en la literatura, el teatro y otras artes, mención aparte merecen las máscaras y disfraces, el espacio simposiaco (banquete), y el ciclo de muerte-renacimiento.

Empleando las *máscaras* y *disfraces*, los miembros del carnaval renunciaban temporalmente a su identidad para asumir otra —divina, de héroes, animales u otros individuos—, insertándose en un juego carnavalesco de falsos parecidos y personalidades parodiadas, que en todo momento se imbuían en elementos cargados de simbolismo, en los que el disfraz coadyuvaba a la “renovación de las ropas y la personalidad social [BAJTÍN 1998: 78], mientras que la máscara:

¹⁰⁶ De nueva cuenta, me remito a Francisco Rodríguez Adrados para una exposición detallada a de las fiestas griegas y de los rituales [1983: 142-213; 368-397, y 398-450]. La ambivalencia interpretativa consistiría en que no hay un único significado del símbolo, sino que podría contener dos o más al mismo tiempo, por lo que preferir la preeminencia de tal sobre otro responde exclusivamente a un acto del intérprete de esos símbolos.

expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. [41 y 42].

En los *banquetes*, se abre un espacio para la convivencia social, se departen los frutos de la cosecha y la caza o se celebra el inicio de una nueva época de abundancia y, por lo tanto, de la renovación cíclica: la bebida y la comida así compartida revelaba un momento de festejo convivial en el que el banquete “Contiene el carácter de sociedad cerrada y elementos agonales y lúdicos, también otros religiosos del tipo de ofrenda (libaciones) y purificación mediante lo obscuro y lo satírico” [RODRÍGUEZ ADRADOS 1983: 399]. Como espacio franco de la comunidad, servía para la libre invención de poemas irreverentes y otras formas de poesía: “rezos, *gnomai*, reflexión, bromas, juegos en los que una canción limita a otra, y así sucesivamente” [BOWIE 1986: 15].

Sobre el ciclo de la muerte se debe denotar su estrecha relación con el ciclo agrario la siembra y la cosecha: la muerte y el renacimiento calca el ciclo de las estaciones en las que la vegetación “muere” en invierno y reverdece en primavera; las siembras empiezan con el verano y culminan con las cosechas otoñales. Por su íntima relación con la vida social, el ciclo agrario resignificó como el ciclo de la vida y la muerte, pues para los agricultores y quienes dependían de ellos así era.

5. LA CARNAVALIZACIÓN Y LA LITERATURA SERIOBURLESCA

A partir de lo expuesto sobre la carnavalización al inicio de este capítulo, se deduce que la *literatura carnavalizada* es aquella que “haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folclore carnavalesco (antiguo o medieval)” [BAJTÍN 2012: 218], como se ejemplifica en el figura III. En este tipo de literatura, se materializa la percepción carnavalesca del mundo, cuya mayor manifestación literaria residió en los géneros serioburlescos.

Se califica de *serioburlesco*¹⁰⁷ a esta literatura puesto que integra rasgos serios surgidos durante la conformación de los géneros literarios y un elemento de humor, que se sitúa “dentro

¹⁰⁷ En griego se empleó la palabra *σπουδογέλοισον*, de la cual hay muchas traducciones, por ejemplo: en inglés se acostumbra *seriocomic* [SIGSBEE 1974: 53], en español Tatiana Bubnova recurre a “cómic-serio” [BAJTÍN

del respeto al mito y sus nobles personajes y hechos” [MARTÍN GARCÍA 2008: 43], pero que también humoriza sobre esos nobles hechos, con lo que entran en operación elementos propios de la percepción carnavalesca del mundo, que se suman a la misma tradición literaria actualizándola e imprimiéndole sus símbolos y juegos. Así, se devela el contacto familiar de la cultura popular respecto a “los valores, ideas, fenómenos y cosas” [BAJTÍN 2012: 243], los sistemas de creencias y de jerarquía de la cultura oficial que ahora anidan en la literatura. Por lo demás, los elementos del folclore carnavalesco se transpusieron a la literatura carnavalizada (serioburlesca) en formas más o menos discernibles, en las que se puede percibir una unidad orgánica de los elementos del folclore carnavalesco.

1. *Nueva actitud hacia la realidad (actualidad)*: en vez del distanciamiento épico o trágico o la influencia del sustrato mítico y de la tradición cultural, la literatura serioburlesca se inspira en la *actualidad cotidiana*, “en la zona del contacto inmediato e incluso groseramente familiar con los coetáneos, con los vivos” [219].
2. *Fundamento consciente en la experiencia y en la libre invención*: vinculada con la anterior, “los géneros serio-cómicos no se apoyan en la tradición ni consagran por ella” [219], más bien se fundamentan en la propia experiencia y la libre inventiva, a veces asumiendo una postura crítica con respecto a aquélla.
3. *Deliberada heterogeneidad de estilos*: la uniformidad de estilo cede terreno al empleo deliberado de géneros, tonos, voces, dialectos, “a la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo” [220]. Las fronteras que permitían a Aristóteles separar tajantemente un género de otro caen se atenúan.

Históricamente, corresponde al diálogo socrático la simiente griega que a la postre dará origen a otros géneros literarios, entre ellos la sátira menipea, género a que pertenece *Necromancia*. Los textos platónicos y jenofonteos de los diálogos socráticos fueron, en primera instancia, ‘testimonios’ de esos intercambios dialógico, pero después se convirtieron en “un simple modo de exponer ideas preconcebidas” [223], una forma monológica, ya que utilizó el diálogo “como recurso para presentar una visión filosófica del mundo a gran escala” [KAHN 1996: xiv], de la que cada autor se servía para exponer sus ideas a nombre de Sócrates. Pero a pesar de este uso, en primera instancia el diálogo socrático se gestó “sobre la base popular carnavalesca y se encuentra profundamente compenetrado por la percepción carnavalesca del mundo, sobre todo, por supuesto, en la fase socrática *oral* de su desarrollo” [221]. El diálogo socrático antecede literariamente a la sátira menipea y, por esto, de la multiplicidad de géneros

2012: 218-220] y José A. Martín García a “serioburlesco” [2008: 11 y 27-29], que será la traducción que emplearé porque considero que “burlesco” conserva el rasgo dirigido de la risa, mientras que “cómico” refiere al acto risible por sí mismo sin aludir a su intención.

serioburlescos, destacan en su exposición estos dos. A continuación, enuncio brevemente las características del diálogo socrático resaltadas por Mijaíl Bajtín:

1. *La naturaleza dialógica de la verdad y del pensamiento*: la verdad se obtiene por medio de la confrontación de distintos puntos de vista: “la verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre sino que se origina *entre los hombres* que la buscan conjuntamente, en el proceso de su comunicación dialógica” [222].
2. *Confrontación y provocación*: en cuanto a la técnica, el diálogo comienza con la confrontación (síncrisis, σύνκρισις) de “diferentes discursos-opiniones sobre el objeto” [223], y continúa con la provocación (anácrisis, ἀνάκρισις) del discurso del interlocutor: la ‘provocación de la palabra por la palabra’.¹⁰⁸
3. *Ideólogos*: los participantes del diálogo socrático se convierten en defensores de sus propias ideas, a quienes Sócrates incitaba a hablar.
4. *Situación temática del diálogo*: ayudada por la provocación discursiva, la situación temática en que se enmarca el diálogo sirve también para provocar el diálogo, es una “situación excepcional” [225] de la que se desprende el tema del diálogo, por ejemplo: en el juicio de Sócrates con la cercanía de su muerte.
5. *Conjunción orgánica entre idea e imagen del ideólogo*: el ideólogo además de defender una idea, también encarna la imagen de esa idea, con esto “la puesta a prueba de la idea mediante el diálogo es la puesta a prueba del hombre que la representa” [225].

Sobre la base de que el *carácter dialógico* del diálogo socrático pervive en la sátira menipea, Mijaíl Bajtín identifica en la sátira menipea catorce cualidades en las que se preserva, por ejemplo, la presencia de un personaje-ideólogo, la confrontación y la provocación de diálogo de ese personaje-ideólogo o la formulación de una verdad. Ante la ausencia de estudios recientes que se hayan dedicado al análisis de las cualidades temáticas y formales de la sátira menipea, el trabajo que realizó este autor al respecto es el más extenso e interesante, pues, además de tomar en cuenta rasgos internos, pone la sátira menipea en relación con otros géneros, en particular con el diálogo socrático. Así entonces, estas son las características bajtinianas de la sátira menipea:

1. *Elemento de risa*: en este género, no hay seriedad en absoluto, sino que comporta rasgos que generan risa, sea exagerada o reducida [228].

¹⁰⁸ Según Mijaíl Bajtín, a diferencia de diálogo socrático en que la provocación es verbal, en la sátira menipea la provocación se da por medio del argumento mismo [2012: 223]. Este aspecto es el lado fantástico que caracteriza a la sátira menipea frente a la sátira regular, que expondré el capítulo IV “*Menipo o Necromancia: una presentación*”.

2. *Libre de tradición*: a pesar de existir una realidad histórica de la que se retoman recursos, la sátira menipea se libera de “las limitaciones historiográficas” [228]: su trama se establece a partir de una *lógica interna* que le da sentido.
3. *Situaciones excepcionales*: en el diálogo socrático las situaciones excepcionales pertenecían a la vida cotidiana de los interlocutores; en la sátira menipea se presenta la fantasía, donde se busca la verdad, se la provoca y se la pone a prueba, pero no “un carácter humano individual o socialmente determinado” [230], sino la idea, la verdad o la postura filosófica de esos individuos, a tal punto que las acciones podrían ocurrir en la Tierra, el Olimpo o el Inframundo.
4. *Naturalismo de bajos fondos*: en las aventuras en la Tierra se da “la combinación [...] de la libre fantasía, del simbolismo y a veces de un elemento místico-religioso” [230], contrastando con elementos sórdidos en lugares grotescos. La acción sucede “en los caminos reales, en los lupanares, en los antros de ladrones, en cantinas, plazas de mercado, en las cárceles, en las orgías eróticas de los cultos secretos, etc.” [230]. Se conjugan ideas filosóficas con escenarios pedestres y vulgares.
5. *Universalismo filosófico*: hay una “extrema capacidad de contemplación del mundo” [231], donde los actos de hombre y las ideas que los empujan se observan en su totalidad. La síncretis de la sátira menipea ofrece el mecanismo por el cual se propicia la discusión sobre las “últimas cuestiones” [231], que atañen al ser humano.
6. *Acción en tres planos*: como ya se dijo, se puede tomar como escenario de fondo a la Tierra, el Olimpo o el Inframundo. Esto se debe a que el universalismo filosófico y la síncretis de éste exigen que la acción se desplace a lugares desde los cuales se puede contemplar extensamente los problemas del ser humano: es la “observación desde un punto de vista inusitado” [232].
7. *Fantasía experimental*: la ‘observación desde un punto de vista inusitado’ tiene lugar gracias a que la fantasía lleva la acción a otros planos (el ‘naturalismo de bajos fondos’ de la Tierra, el Olimpo y el Inframundo), en los cuales el personaje ‘experimenta’ y percibe el mundo con cambios drásticos en cada una de las “escalas de los fenómenos observables de la vida” [232].
8. *Experimentación psicológico-moral*: los personajes adquieren dimensión psicológica y moral, más que un carácter llano: tienen “toda clase de demencias [...], desdoblamiento de personalidad, ilusiones irrefrenables, sueños raros, pasiones que rayan en locura, suicidios, etc.” [232-233]. En estos términos, el ser humano no es uno, simple, completo ni absoluto, sino mutable, divergente y espiritualmente amorfo, lo que le permite una eventual transformación de su ser y de sus ideas.
9. *Violación del curso normal y común de los acontecimientos*: en la sátira son recurrentes los escándalos “de conductas excéntricas, de discursos y apariciones inoportunas” [234]. Las violaciones a las reglas establecidas rompen la seriedad y el orden, presentes preminentemente en otros géneros como la tragedia y la épica, cuyo lugar ocupan excentricidades, escándalos, exageraciones y lo grotesco.
10. *Oxímoros y contrastes*: debido a los escenarios de bajos fondos, las excentricidades y escándalos (actos de la síncretis), la sátira menipea se colma de oposiciones (oxímoros) y contrastes, de “bruscas transiciones y cambios, altos y bajos, subidas y caídas, aproximaciones inesperadas entre cosas alejadas y desunidas, toda clase de desigualdades” [235].

11. *Utopía social*: en los viajes a países desconocidos se describen utopías sociales; en los viajes al Olimpo o al Inframundo se exponen las críticas de los dioses o de los muertos sobre el mundo terrestre, en un afán de denunciar aquello que envilece al ser humano.
12. *Géneros intercalados*: en la sátira menipea, concurren “cuentos, cartas, discursos oratorios, simposios, etc.” [235], como técnicas a que recurren los satiristas; de esta manera, considerar que la sátira menipea se caracteriza por la combinación de verso y prosa —como tradicionalmente se llegó a definir— demerita la pericia literaria y el ingenio de los escritores. “Los géneros intercalados se dan con diferente distancia respecto de la última postura del autor, es decir, con diferente grado de parodia y de objetivación” [235].
13. *Pluralidad de estilos y voces*: la “pluralidad de estilos y tonos” [235] de la sátira menipea y la introducción de géneros discursivos intercalados conjugan distintas ‘voces’: ideas o formas de pensamiento que divergen entre sí y que llegan a diferir de la del mismo autor.
14. *Actualidad contemporánea*: para que se cumplan los ‘acuerdos extratextuales’ entre autor e intérprete es necesario que éste último reconozca en la obra de aquél elementos culturales afines, en otras palabras: para que no se rompa el efecto crítico del humor de la sátira, el autor debe introducir elementos ‘actuales’ que comparta con el intérprete, por ejemplo: enfrentamientos, guerras, acuerdos políticos, personajes históricos, lugares, corrientes filosóficas en boga, gobernantes, ciudadanos destacados, “líderes de todas las esferas de la vida social o ideológica (que aparecen bajo sus nombres o bajo un nombre codificado)” [236].¹⁰⁹

Estas catorce cualidades responden a las características del diálogo socrático, pero tienen distintos fines en razón de que la síncretis y la anácrisis del diálogo socrático trabajan intratextualmente —la síncretis y anácrisis suceden entre un personaje y su interlocutor—, y el lector de esos diálogos es mero espectador del intercambio dialógico de ideas, carece de participación alguna y, en el mejor de los casos, toma un rol pasivo de aprendiz: observa-percibe-lee-recibe el diálogo, lo asimila en tanto muestra de debates ideológicos, pero no se espera que asuma una postura o que, influenciado por el diálogo, lleve su aprendizaje del diálogo socrático a su vida personal, como la *ἄσκησις*...

* * *

EN CUANTO A LA RELACIÓN del cinismo y la sátira menipea, se debe señalar que la cualidad que distingue la sátira menipea de la sátira regular recae en la introducción del elemento fantástico, sustentada en el *desapego de la tradición* y en la *nueva actitud hacia la realidad*, propios de la

¹⁰⁹ Sobre la obra de Luciano, Mijaíl Bajtín reconoce abiertamente que las obras de Luciano “están llenas de polemismo abierto y oculto con diversas escuelas filosóficas, religiosas, ideológicas, científicas, con tendencias y corrientes de actualidad” [2012: 235-236].

carnavalización literaria, que aportan un germen de actualidad y renovación que, aunadas a los restantes elementos de la sátira menipea..., confieren a la sátira menipea en general y a *Necromancia*, en particular, ese rasgo fantástico del que se habló en el capítulo pasado y del que Mijaíl Bajtín expone la posibilidad de que el personaje la experimente. Pero la fantasía no sólo es un hecho dentro de la sátira que existe gracias a la carnavalización literaria, sino que trasciende los límites del texto y deviene en un recurso subversivo si se la emplea conscientemente como parte de una estética creativa: “lo fantástico, para ser fantástico, necesita violar las reglas del mundo” [BOTTON BURLÁ 2010: 46].

La violación en *Necromancia* se anuncia cuando Menipo comunica a su amigo que acaba de regresar de su descenso al Inframundo, puesto que se trata de una acción pensada para héroes y dioses y no para un mortal sin linaje como Menipo de Gádara que, por si no faltara más, se *disfraza* para parecerse a Odiseo, Heracles u Orfeo. El contacto con los muertos forma parte de muchos rituales antiguos; la comunión con ellos es una forma de trascender religiosamente las barreras del tiempo y el espacio *reales* para adentrarse a *lo otro*. Asimismo, el viaje ida-regreso al Inframundo simboliza la muerte y renacimiento: se instauraron ritos místéricos en honor a Orfeo por ese motivo y, en el ámbito cristiano, Jesucristo comparte la misma cualidad. Así, sin más, por lo anterior dicho, puedo aventurar el renacimiento simbólico de Menipo al final de la obra.

Si es cierta la hipótesis de que la sátira menipea conjuga crítica cínica del mundo y percepción carnavalesca codificada como literatura, entonces se puede concluir provisionalmente que en *Necromancia* se percibirán estos rasgos criticando a la vez que se juegan, en una forma tal que sería difícil de discernir tajantemente cada uno de los elementos: insisto una vez más en su unidad orgánica indisoluble; las taxonomías sólo sirven para tener anclajes de referencia. Siguiendo lo expuesto en este capítulo, en *Necromancia* convergen imágenes y actos originarios de ritos de muerte, pero a los que se les agregó un hálito provocador, analítico, fantasioso y crítico todo a una voz polifónica y compleja.

CIERRE: PROPUESTA DE ANÁLISIS

A partir de las nociones de ironía y cinismo, delinearé una propuesta de análisis para, así, entrar de lleno al estudio de *Necromancia*. En primera instancia, dada la dificultad que conlleva asumir apriorísticamente la presencia de la ironía en una obra, comenzaré por señalar ciertos pasajes que sirvan como *marcadores* de la intencionalidad irónica. Gracias a éstos, se podrá *inferir* la posibilidad real de que el sentido de *Necromancia* en general o de ciertos pasajes en particular estén ‘diferidos’, es decir, que no estén en un sentido directo y llano sino encubiertos como un discurso detrás del discurso legible.¹¹⁰

Como se vio en el primer capítulo, la ironía requiere un trabajo de interpretación que, en el fondo, produce un intérprete real, quien por su parte debe tener en cuenta los contextos circunstanciales, textuales e intertextuales, de modo que pueda encauzar los posibles sentidos de un enunciado en un texto, imagen o música y, así, ceñir toda lectura sobreinterpretada. De éstos, el contexto circunstancial y el textual pueden conformarse con cierta facilidad, pues, para el primero, reconstruiré el momento histórico aproximado en que Luciano escribió *Necromancia* —condiciones sociales, el medio cultural y educativo en el Imperio y otros—, para el segundo, requiero una lectura que respete la *lógica interna* de la obra.

A su vez, cuando los contextos circunstancial y textual resulten insuficientes para redondear una lectura acabada, el contexto intertextual permitirá llenar los vacíos del texto en los que lógica interna y época histórica no faciliten una lectura clara o enriquecedora del texto. Con esto, el empleo de contextos intertextuales pasa, primero, por un principio *sincrónico* y *diacrónico*: se buscan correspondencias culturales de *Necromancia* y otros ‘textos’ en su sentido abierto: en forma escrita, visual o de otra índole, ya sean anteriores al momento en que vivió Luciano (una tradición cultural precedente), ya sean contemporáneos a éste (con que comparte temas y características).

¹¹⁰ En “Les faux-semblants de la rhétorique grecque”, Laurent Pernot pone a consideración que el uso de la figuración en el discurso se empleaba con cierta recurrencia en las clases de retórica bajo el Imperio y, más aún, en los discursos públicos y privados: “el ‘discurso figurado’ era omnipresente en la cultura retórica —es decir la cultura general— de la época imperial, [...] los hombres de este tiempo eran capaces de emplearlo y de reconocerlo, no solamente en las declamaciones escolares, sino en toda suerte de obras. Se trataba de un modo de pensamiento, uno de los ‘*topoi*’ del periodo” [2008: 434]. Para el autor, “la ‘figuración’ consiste en la separación entre lo que el orador dice y lo que quiere obtener o hacer entender sin decirlo” [2008: 432], es decir, hay ciertos sentidos que ‘difieren’ entre el discurso pronunciado y lo que el orador calla.

Segundo, ante las ausencias y vacíos que no se puedan subsanar recurriendo a los contextos circunstanciales y textuales ni a los principios sincrónicos y diacrónicos, entonces, se procede con base en un principio *anacrónico*, en el que consciente e intencionadamente se traspasan los lindes fijados entre los periodos históricos y movimientos culturales, a los que se acude en busca de elementos que coadyuven en el análisis de *Necromancia*. En este punto, es necesario emprender un camino peculiar que parte de las comunidades discursivas a las que pertenezco, donde debo romper la distancia “objetiva” interpuesta entre conocimientos, vivencias y experiencias, y *Necromancia*, pero tal rompimiento tiene sus riesgos: “Demasiado presente, el objeto [en este caso: la obra y su análisis] corre el riesgo de no ser más que un soporte de fantasmas; demasiado pretérito, corre el riesgo de no ser más que un residuo positivo, muerto, una estocada dirigida a su misma ‘objetividad’ (otro fantasma)” [DIDI-HUBERMAN 2008: 45].

Detrás de esta operación de ruptura se esconde un ejercicio de rescate de la memoria: el mundo presente no es puro, ni siquiera *actual*, pues alberga en un mismo espacio y tiempo diferentes eras y modos de pensamiento que perviven ocultos, en mayor o menor grado, entre las manifestaciones del mundo contemporáneo. Basta recorrer una calle para observar el apiñonamiento de estilos arquitectónicos, leer una obra para escuchar el eco de ideas, voces, temas, sintaxis, estilos, etc. de diferentes autores de diferentes países o escuchar una canción para percibir los instrumentos, letra, estribillos, rimas, recursos ajenos de otros géneros musicales o de otras épocas. Su impostora actualidad unívoca reside en el hecho de que en ella se superponen antigüedad, modernidad y futuro (como propuesta de reforma o crítica del presente). Leer *Necromancia* o proponer una lectura de ella es *recorrer* callejuelas, estrechos, fachadas y escalones que a lo largo de unos mil ochocientos años de antigüedad otros ya han remodelado imprimiendo en ella su mundo y sus ideas que, a falta de una labor de rescate, dormirán la noche del tiempo hasta que otro los *resucite*: “Para acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más-que-pasado mnésico, es necesario el *más-que-presente* de un acto: un choque, un desgarramiento de velo, una irrupción o aparición del tiempo” [43].

La lectura que emprenderé no es fortuita: el cinismo y el fenómeno de la carnavalización sirven como pautas que guíen y corrijan las posibles lecturas que de la obra se desprendan. Con mucho, estos dos temas aportan información sobre contenidos, temas, características, juegos, recursos, citas, etc., que posiblemente se encuentren en *Necromancia* y, a través de los cuales, me será posible transitar sincrónica, diacrónica y anacrónicamente hacia otros textos que, como ya dije, ayudarán a explicar y subsanar los vacíos interpretativos, con lo cual los entretelones de la ironía serán menos elusivos: saldrán a luz las funciones que la ironía tiene en *Necromancia*, así como su filo evaluativo.

Segunda parte:
análisis

CAPÍTULO IV

MENIPO O NECROMANCIA: UNA PRESENTACIÓN

El análisis de una obra —*Menipo o Necromancia* de Luciano de Samosata (120-192/197 d.C.), en este caso— siempre se debe complementar con la exposición de su contexto histórico y su ubicación dentro del *corpus* del autor, lo que a su vez sirve para describir la obra en sí y su género. Claro, no se pretende leer una obra a partir del contexto histórico, como si se considerara el contexto socio-histórico-político-económico-filosófico-mitológico-religioso-cultural como factor determinante para la creación de una obra dada; tampoco se busca reclasificar todo el *corpus* lucianesco, o descubrir el fallo, el hilo negro, el dato perdido, la solución final ni la clave última para descifrar o decodificar nada, como si estuviera ausente sólo una pieza de *puzzle* para entender a Luciano. No. Es menester que se expongan contexto, ubicación, estructura, argumento y género, porque a partir de estos elementos se puede empezar a problematizar los derredores e interiores de la obra y, con esto, esbozar propuestas de lecturas y vías de análisis. ¿Se puede lograr un estudio sin presentar estos aspectos? Sí, es posible, hasta es un ejercicio de crítica y análisis harto arduo y loable, pero al menos este trabajo de investigación aspira a otros fines un tanto menos complicados: proponer una lectura de *Necromancia*, entre tantas otras posibles.

Este capítulo servirá para plantear bases que ayudarán al análisis de *Menipo o Necromancia* —de ahora en adelante, sólo *Necromancia* para facilitar su mención¹¹¹—. Se hablará de en qué punto del espacio y del tiempo Luciano de Samosata vivió y gestó *Necromancia* —contexto histórico—; se mencionarán las principales clasificaciones del *corpus* lucianesco y el lugar que ocupa *Necromancia* dentro de éstas; se explicará la estructura y se resumirá el argumento de la obra, y, por último, se expondrá la relación del *éthos* satírico y la sátira menipea.

¹¹¹ Para las citas del original griego, se empleará el nombre latino de *Necromantia* más la ubicación del pasaje. En caso de que se haga referencia a una traducción o edición en particular, se empleará el sistema de citación para fuentes modernas, por ejemplo: “LUCIANO 1976: 155”.

I. CONTEXTO HISTÓRICO

Según una propuesta de los hermanos Henry Watson Fowler y Francis George Fowler en su edición de *The Complete Works of Lucian of Samosate* [1905: xvi], Luciano escribió *Necromancia* entre 165 y 175 d.C., durante una estancia en Atenas. Precisar el contexto histórico de este periodo en particular ayudará a que la exposición genérica y temática se enmarque en tiempo y espacio y provea un asidero para las alusiones y referencias históricas a ciertos pasajes de la obra. Puesto que la datación de *Necromancia* corresponde al intervalo de los años 165 y 175 d.C. [FOWLER Y FOWLER 1905: xvi], la obra se inscribe en la llamada dinastía Antonina, concretamente bajo Marco Aurelio (reinado: 161-180 d.C.), cuyo reinado estuvo marcado por guerras y enfrentamientos limítrofes, como la invasión de los partos (161-166 d.C.), los ataques en la frontera danubiana (167-175 y 177-180 d.C.) y el levantamiento del general Avidio Casio (175 d.C.) [RODRÍGUEZ-NEILA 2003: 635-637 y MILLAR 2007: 43-44].

Mientras que en el reinado de su antecesor, Antonino Pío (138-161 d.C.), hubo un largo periodo de paz en las fronteras —que acrecentaba la *pax romana* instaurada desde que, en 29 a.C., Augusto proclamara el fin de las guerras civiles—, Marco Aurelio tuvo que enfrentarse a diferentes guerras.

El rey parto Vologesio III invadió la provincia de Armenia (poco después de que Marco Aurelio accediera al trono en 161 d.C.), nombró un rey e inició acometidas militares contra otros puntos de la frontera oriental —como Capadocia y Siria—; ante ello, el emperador nombró coemperador a su hermano Lucio Vero con el fin de que dirigiera la ofensiva militar para reconquistar estas regiones [MILLAR 2007: 43], logrando incluso la invasión de Babilonia, Seleucia y Ctesifonte, ésta última capital de Partia [RODRÍGUEZ-NEILA 2003: 635].

Luego, “los germanos y los sármatas aprovecharon la ausencia de las mejores tropas en la frontera del Danubio para invadir las provincias danubianas y avanzaron lo más posible hasta Aquilea” [ROSTOVITZ 1957: 371], de manera que Marco Aurelio envió refuerzos al Danubio considerando incursionar en territorio germano [GRIMAL 1997: 167]; con esto, se sucedieron diferentes guerras contra otros pueblos bárbaros de Germania, como marcómanos, cuados, costobocos, roxolanos, etc. [RODRÍGUEZ-NEILA 2003: 636-637]. Con el tiempo Marco Aurelio logró pacificar de nuevo el Danubio, aunque las guerras se volvieron tortuosas debido a que una peste —presumiblemente adquirida durante la campaña contra los partos— se había extendido entre los ejércitos, llegando incluso a otras regiones del Imperio, entre ellas Roma.

En 175 d.C., ante el falso rumor de que Marco Aurelio había muerto, el general Avidio Casio¹¹² se nombró emperador y, luego de enterarse de que aquél seguía vivo, se declaró en rebelión, por lo que el emperador dispuso lo necesario para enfrentar al general disidente, “pero no tuvo que combatir directamente contra el general rebelde, quien fue pronto muerto por sus propios soldados” [637]. Así, Marco Aurelio ni siquiera empezó la marcha hacia Oriente: la rebelión fue “un sueño que sólo había durado tres meses y seis días” [GRIMAL 1997: 192]. Por último, en 177 d.C. el Danubio volvió a estar al acecho de los bárbaros del norte, cuya condición se mantendría más allá de la muerte del emperador en 180 d.C. [RODRÍGUEZ-NEILA 2003: 637].

El Imperio romano pasó de un largo periodo pacífico bajo el reinado de Antonino Pío (138-161 d.C.) a uno de convulsiones bélicas en las fronteras oriental y danubiana, un breve levantamiento militar en Oriente y una peste que azolaba a la población imperial; las cuales situaciones en conjunción debilitaron las arcas imperiales, porque “El erario estaba vacío. Marco [Aurelio] rechazaba la introducción de cualquier nuevo impuesto: prefería disponer de sus propiedades en una venta pública [...]. Aun así, no pudo evitar la imposición de nuevos impuestos” [ROSTOVITZ 1957: 373]. Sin embargo, el hecho de que el erario se vaciara continuamente no significó que las provincias carecieran de recursos. Mientras que las materias primas de la península itálica se concentraban en ciertas zonas fértiles (Campania, Etruria, Emilia) y Grecia poseía uno de los suelos más pobres del Mediterráneo, las provincias eran abundantes; lo que propició la migración interna: “Como cada ciudadano romano tenía mejores oportunidades de ganarse la vida en las provincias, Italia constantemente se quedaba sin sus mejores hombres y se suplían los faltantes con esclavos” [375]. Se atisba entonces que las provincias tuvieron cierta estabilidad económica, reforzada por la paz interna,¹¹³ por lo que en regiones como la alejandrina o la griega hubo una boyante actividad cultural.¹¹⁴ “La cultura, al extenderse cada vez más, dejó de ser exclusivamente romana e itálica, y a ella aportan su contribución escritores hispánicos, galos, africanos y orientales” [MILLARES CARLO 1976:177], sin olvidar desde luego Grecia, que por lo menos desde el siglo V a.C. “definió su particular lugar en el mundo mediante la reivindicación de su cultura superior” [WHITMARSH 2005: 13].

¹¹² Este general había participado en la guerra contra los partos y había pacificado Siria y Capadocia obteniendo el gobierno de Siria y, posiblemente, del conjunto de la provincia de Asia [GRIMAL 1997: 165].

¹¹³ Las guerras sucedían exclusivamente en los límites del Imperio, donde se apostaban las casi veintiocho legiones romanas, salvo una en Hispania que tenía por fin detener las incursiones de los moros [GRIMAL 2007: 111].

¹¹⁴ No obstante la pobreza de suelo y la despoblación generalizada del campo [ROSTOVITZ 1957: 253-254], Grecia siempre tuvo cierto carácter preferente: el emperador reducía o eximía de impuestos a algunas ciudades o regiones (Vespasiano incluso liberó a toda Grecia del pago de impuestos), además de que las élites romanas se formaban en Grecia. De alguna manera hubo una pronunciada política de “restaurar la dignidad material e institucional de Atenas” [ANDERSON 2005: 5].

La estabilidad económica permitió que los habitantes de las provincias por sus méritos y su relación con la administración imperial tuvieran a su alcance ciertos beneficios, como exención de impuestos o, mejor aún, que hubiera “una nueva clase de movilidad social: la disponibilidad de la ciudadanía romana y el ingreso a las clases ecuestre e, incluso, senatorial para provincianos destacados” [ANDERSON 2005: 5]. Con esto, el Imperio se hizo permeable a que los nuevos ciudadanos romanos ingresaran primero a la administración local —con lo que ganaban estatus y poder en una ciudad— y luego se abrieran paso en la administración imperial. Esto conllevaría cierta preparación discursiva que tales nuevos ciudadanos emplearían para interceder ante el emperador y el Senado con el fin de obtener favores y recompensas que beneficiaran a sus ciudades y comunidades [GARNSEY Y SALLER 1991: 214].

Desde mediados del siglo I d.C. hubo una suerte de renovado interés por el modelo educativo de la retórica griega —anidado en la sofística—, en detrimento del que había existido por la filosofía griega con el beneplácito de los emperadores [214-215]; de esta manera, “al que aspiraba a una formación superior, de antemano se le indicaba el camino de la retórica” [LESKY 1969: 861] y el apoyo del gobierno permitió que la retórica ya no fuera privativa de élites sino que se incluyera en el sistema educativo en general [GARNSEY Y SALLER 1991: 212 y GRIMAL 1997: 118]; no obstante, la sofística conserva en su seno una estricta “formación para dirección política” [HIRSCHBERGER 2011: 85]. A este periodo en que se revalorizó el papel de la retórica —y los sofistas que la enseñaban—, por consenso, los estudiosos lo denominan “segunda sofística”¹¹⁵, a partir de la distinción que estableció el sofista Filóstrato (160/170-249 d.C.) al considerar que había una sofística antigua —iniciada por Gorgias— y ésta “que no era en nada nueva porque había una antigua, y valdría mejor denominarla segunda”¹¹⁶.

A diferencia de la primera sofística en que se buscaba persuadir y, a la postre, formar al espectador-alumno con el aprendizaje de muchas disciplinas y artes, en la segunda sofística el discurso o, más precisamente, la elocuencia, desempeñan un papel fundamental en “la vida política de las ciudades” [GRIMAL 1997: 116]. Los maestros de esa elocuencia no eran otros sino los oradores, los “artífices de la palabra, virtuosos más que políticos o pensadores” [116]. Los sofistas de esta época se convirtieron, entonces, en maestros ya no sólo de Grecia sino también de Roma y, por su cercanía, de la parte oriental del Imperio; no extraña que alguien como Luciano, cuya lengua materna era el arameo, hubiera aprendido griego ático y retórica en Siria, una provincia alejada de Roma. La escena de los sofistas era la audiencia: pronunciaban discursos

¹¹⁵ Tales como: Albin Lesky [1969: 861-863], Graham Anderson [2005: 13], Tim Whitmarsh [2005: 3-5], Dominique Côté [2006: 1] y Pierre Grimal [2007: 114], entre muchos otros.

¹¹⁶ FILÓSTRATO *Vitae sophistarum*, 481, 16-18: ἦν οὐχὶ νέαν, ἀρχαία γάρ, δευτέραν δὲ μᾶλλον προσρητέον.

epidícticos de modo que los alumnos analizaran el lenguaje junto con su contenido intelectual y escrutaran la actuación del orador [WHITMARSH 2005: 25] —lo que hoy día se conoce como *performance*— para que luego imitaran el estilo y lo ejecutaran en un discurso público [GARNSEY Y SALLER 1991: 213]. Pero sobre el contenido temático primaban la apariencia y la expresión verbal de discurso [HIRSCHBERGER 2011: 89], aunque el estilo no era la única característica del sofista, pues también comportaba cierta disciplina moral, “castigando al pupilo por excesiva jactancia o ambición o por ser partidario de un profesor previo” [ANDERSON 2005: 23].

Basta recordar que durante el helenismo —entre la primera y la segunda sofística— se buscaba en las doctrinas filosóficas (cínicos, estoicos, epicúreos, cirenaicos, megáricos, platónicos, peripatéticos, y escépticos) modelos éticos, “guías espirituales del alma”, que ayudaran a conformar una “concepción del mundo” [GOLDSCHMIDT 2003: 276 y HIRSCHBERGER 2011: 261] y perfilaran la identidad del individuo y lo reafirmaran; de este modo, se comprende que, además de recibir una enseñanza política con base en la retórica, el alumno se formara moralmente y también aprendiera a manejar su expresión verbal. Dado que las ciudades-estado perdieron su libertad bajo el Imperio de Alejandro Magno y sus sucesores, el individuo perdió “su sentido social para defender su individualidad sin identificarse con la ciudad en la que vive” [OLIVER SEGURA 1997: 203], contraviniendo así su naturaleza política: “el individuo descubre su soledad: la cuestión de la felicidad individual se convierte en preponderante, y el único marco en el que puede insertarse esta felicidad será el universo, réplica a la vez filosófica y religiosa del cosmopolitismo político” [GOLDSCHMIDT 2003: 274]. La pérdida de autonomía política supuso también la pérdida de la autonomía educativa, y esto coadyuvó a que doctrinas filosóficas, como el cinismo y el estoicismo, que proponían formas de vida regidas por la *autodisciplina* sobresalieran de entre las demás, en el tenor de que generaban una especie de nueva moral del individuo donde privaba “una vida justa y honrada pero llena de sacrificios” [OLIVER SEGURA 1997: 202].

En resumen, entre 165 y 175 d.C., periodo de la escritura de *Necromancia*, destacan la invasión parta a Armenia y Capadocia (161 d.C.); la subsecuente invasión romana a Babilonia, Seleucia y Ctesifonte; la rebelión del general Avidio Casio (175 d.C.), gobernador de Siria —que dio por terminada la larga *pax romana*—, y la peste que se extendió por gran parte del Imperio. A esto se suma el hecho de que Luciano creció y se educó en una época de cambios: casi veinte años de calma fronteriza (durante el reinado de Antonino Pío, 138-161 d.C.) dieron paso a enfrentamientos en los lindes nororiental y oriental del Imperio, y Roma emprendió las conquistas, que no se daban desde que en 106 d.C.: Trajano anexó Dacia; por otro lado, se extendió el sentido de romanidad hacia las provincias, donde hubo bonanza económica. En Grecia renació la retórica como sistema educativo, con un nuevo contenido moral gracias a la

influencia de los sistemas filosóficos helenísticos, tendientes a conjuntar filosofía (conocimiento) y religión (moral). La pujanza sofística replanteó el lugar que ocupada Grecia en el mapa cultural del Imperio y permitió redefinir las relaciones entre la administración central y las administraciones locales.

Justo en este periodo de paz, de libre tránsito y de bonanza económica en las provincias, creció y vivió Luciano, nacido en Samosata, capital de Comagene, en la provincia romana de Siria; posiblemente era de origen semita, por lo que debió aprender la lengua griega en la escuela. Luego de que fallara como escultor, su padre le permitió dedicarse a las letras, por lo que Luciano abandonó su patria, se instaló en Jonia, donde perfeccionó el griego, estudió a los poetas y prosistas y aprendió retórica bajo la dirección de los sofistas. De aquí se dirigió a Atenas y luego a Antioquía (provincia de Siria), donde empezó a ejercer como abogado a los veinticinco años (en 145 d.C. aproximadamente), pero su intento al parecer fracasó, de modo que decidió dedicarse exclusivamente a la oratoria y recorrer el Imperio dando conferencias.

Al margen de sus viajes, para tratar un malestar ocular se trasladó a Roma, donde conoció al filósofo Nigrino, que le causó una gran impresión, pero abandonó toda pretensión filosófica para atender sus necesidades monetarias. Visitó Siria, Palestina, Egipto, Rodas, Cnido, Italia y el Ponto Euxino (Mar Negro), pasó una larga estancia en Galia —donde posiblemente fue profesor— y, entre 160 y 164 d.C., con casi cuarenta años, regresó a Samosata para, una vez más, dirigirse a Jonia. Luego, volvió a trasladarse a Atenas, donde permaneció veinte años, siendo éste el periodo de producción literaria más fecundo de Luciano. Por último, gracias a las influencias de algunos amigos romanos, obtuvo un importante cargo en Egipto, donde pasaría sus últimos años de vida acompañado, al parecer, de su esposa e hijo, de quienes se sabe poco. Se ignora el lugar y momento de su muerte.¹¹⁷

2. *NECROMANCIA* EN LA OBRA DE LUCIANO DE SAMOSATA

La producción escrita de Luciano es vasta como pocas otras y, más aún, si se contabilizan las obras de las que sólo se tienen noticia de nombres y referencias. Se conservan en total ochenta y cuatro

¹¹⁷ Sobre estudios extensos y detallados de la vida de Luciano puede consultarse a Maurice Croiset [1882: 1-40, y 1899: 583-591], los hermanos Henry Watson Fowler y Francis George Fowler [1905: vii-xiv], Albin Lesky [1969: 871], Francisco García Yagüe [1976: 19-20], José Alsina Clota [1981: 22-27, y 1992: xi-xx], y José A. Martín García [2008: 960-965], quienes reconstruyen la vida de Luciano a partir de los datos e información que el mismo autor expone en algunas de sus obras, como: *El sueño o Vida de Luciano*, *Filosofía de Nigrino*, *Hermótimo* y *Vida de Demonacte*.

obras atribuidas a Luciano, de las cuales, según José Alsina Clota [1981: 27-33], doce son apócrifas¹¹⁸ y originales las restantes setenta y dos, incluidas aquellas de las que discrepan otros especialistas.¹¹⁹

Sobre la clasificación de la obra de Luciano, se han planteado diferentes maneras de hacerlo atendiendo, principalmente, al fondo y a la forma y, a veces, a la cronología de los escritos. Por ejemplo, José Alsina Clota [1981: 30] distingue tres grupos a partir del tema: a) *escritos de tendencia retórica*, “se trata de los opúsculos más claramente sofisticos, y, por ende, de aquellos en los que más abunda la frivolidad”, que son: *El tiranicida*, *Fálaris I y II*, *Elogio de la mosca*, *Sobre las dipsadas* y *Sobre una falta cometida al azar*; b) *escritos de tendencia satírica y moral*, que ampliamente incluyen:

los distintos tipos de diálogos (*Diálogos de los dioses*, *Diálogos marinos*, *Diálogos de los muertos*), así como opúsculos en los que se ataca a la filosofía (*Hermótimo*, *Filosofía de Nigrino*, *El pescador*), o aquellos en los que Luciano fustiga la tontería humana (*Icaromenipo*, *Menipo [o Necromancia]*, *Prometeo*), la superstición (*El aficionado a la mentira*), la afición a historias absurdas y maravillosas (*Relatos verídicos*), etc. [30]

Y, por último, c) *escritos que realizan una dura crítica de la realidad*, como el tratado *Cómo debe escribirse la historia*, “así como aquellos opúsculos en los que Luciano ataca aspectos concretos de la vida de su tiempo” [30], también de *Alejandro* y *La muerte de Peregrino*.

En cambio, siguiendo a Heinz-Günther Nesselrath, José A. Martín García [2008: 964] clasifica la obra de Luciano a partir de las influencias temáticas de otros géneros literarios de la siguiente manera: a) *diálogos de estilo socrático-platónicos*, que retoman el estilo y exposición dialógica socrático-platónica, b) *diálogos herederos de la Comedia*, aquéllos inscritos en la tradición de la Comedias media y nueva, y 3) *escritos menipeos*, en los que la figura de Menipo de Gádara (340-270 a.C.) cobra fuerza por ser, de entre los cínicos y su crítica social, uno de los “más mordaces, agudos y simpáticos exponentes” [963].

Respecto a los criterios formales de clasificación, sólo mencionaré uno a fin de contrastarlo con los dos anteriores. José Alsina Clota destaca que la obra de Luciano se compone

¹¹⁸ Tales obras son: *Lucio o El asno*, *Encomio de Demóstenes*, *Tragopodagra*, *Ocipus*, *Epigramas*, *Sobre la diosa siria*, *Caridemo*, *Amores*, *Los longevos*, *Nerón*, *La gaviota* y *El patriota*. Por convención, en español usaré los títulos que se consignan en la Biblioteca Clásica Gredos: Luciano de Samosata. *Obras*, IV tomos.

¹¹⁹ Se sabe que Luciano tuvo gran aceptación durante la Edad Media por cantidad de manuscritos que se conservan, ciento cincuenta, según A.M. Harmon [1913: x], trece de los cuales son los que se emplean para la edición crítica de las obras de Luciano [véase FRITZSCHE 1886: vi-vii]; también, se sabe que en los siglos VIII y IX los escoliastas se preocuparon por anotar los manuscritos [REYNOLDS Y WILSON 1991: 65].

preminentemente de *diálogos* —si bien hay opúsculos que poseen formas narrativas más que dialógicas— y afirma que éstos combinan “el diálogo filosófico, al estilo de Platón, con la comedia” [1981: 31] en una suerte de reinención del género. En algunos casos los diálogos tienen forma de breves conversaciones, a manera de *sketch* (*Diálogos de los dioses*, *Diálogos marinos*, *Diálogos de las cortesanas* y *Diálogos de los muertos*), y en otras adquieren un tono casi teatral, propio de un “auténtico drama en miniatura” [31] (*Subasta de vidas*, *El gallo*, *Caronte*, *Zeus trágico*, *Timón*, *El pescador* y *La asamblea de los dioses*). Así entonces, este criterio formal es problemático para ordenar la obra de Luciano al comprender en general la categoría “diálogos” y, dado que éstas se componen principalmente de diálogos (narrativos o teatrales), para conferirle cierta precisión, se requeriría de divisiones y subdivisiones, que bien podría solventarse utilizando el criterio temático, pues así se detallaría más el orden y presentación de los opúsculos lucianescos.

Por su parte, Maurice Croiset afirma que, además de diálogos, la obra de Luciano se compone de *causeries*,¹²⁰ panfletos biográficos, diatribas, parodias, disertaciones, una novela y biografías [1899: 595]; asimismo, en su *Essai sur la vie et œuvres de Lucien*, presenta una clasificación a partir del criterio cronológico [1882: 41-85]: a) *obras de juventud*, escritos retóricos, compuestos antes de los cuarenta años; b) *primeros escritos de un nuevo género*, fase de transición entre los escritos retóricos y los satíricos morales y religiosos, imitación de las Comedias media y nueva;¹²¹ c) *obras de influencia de Menipo*, sátiras en las que Menipo de Gádara critica la religión, la filosofía, la historia, etc.; d) *obras influenciadas por la Comedia antigua*,¹²² transposición de los rasgos cómicos de la Comedia antigua en la obra de Luciano; e)

¹²⁰ Una suerte de “exposición oral con un tono de familiaridad y de simplicidad ante un auditorio de dimensión más bien reducida” [CNRTL: *s.v.* ‘causerie’, consultado: 5/XI/2012].

¹²¹ La Comedia media se extendió desde la muerte de Aristófanes en el siglo IV a.C. hasta los siglos III y IV d.C. y se caracterizó por contener una “parodia mitológica [...], una sustancial disminución en la cantidad de comentarios políticos y una invectiva personal” [DOUGLAS OLSON 2007: 23], además del uso de personajes arquetípicos, la desaparición de la parábasis y la presencia reducida del coro [23].

Por su parte, la Comedia nueva surgió alrededor del siglo IV y III a.C. y tuvo por principal exponente al comediógrafo Menandro (342-292 a.C.). Esta comedia se caracteriza por la casi total desaparición del coro y por “una actitud apolítica superficial” [23] que se enmarcan en una imitación de la sociedad y de los integrantes de ésta [CROISSET 1891: 602 y DOUGLAS OLSON 2007: 23], donde se replican los personajes arquetípicos que antes había introducido la Comedia media.

¹²² La Comedia antigua se extendió desde su surgimiento en las fiestas folklóricas de la época arcaica hasta las obras de Aristófanes (444-385 a.C.), estuvo marcada por el ataque obsceno [LESKY 1969: 261] contra prominentes individuos (políticos, poetas, filósofos, militares) o contra problemas sociales y, por su origen festivo, solía acompañarse de un coro [DOUGLAS OLSON 2007: 22-23], que se perderá en el tránsito a la

obras dispersas, “aisladas y como dispersas por el azar de las circunstancias, estas obras no conforman ninguna serie natural” [1882: 75], y f) *últimos escritos de Luciano*, Maurice Croiset identifica en esos escritos rasgos de la vejez de Luciano.

Los hermanos Henry Watson Fowler y Francis George Fowler en su edición de *The Complete Works of Lucian of Samosate* retomaron la propuesta de Maurice Croiset y la replantearon, especificando de manera más puntual la división entre las obras [1905: xiv-xviii]:

- i) Luciano, un retórico en Jonia, Grecia, Italia y Galia (ca. 145-160 d.C.): diez obras.¹²³
- ii) Regreso a Asia (160-164 d.C.): cinco obras.¹²⁴
- iii) Atenas (alrededor de 165 d.C.): cinco obras.¹²⁵
 [De iv a xi: obras de la *etapa de gran producción* (165-175 d.C.)]
- iv) Alrededor de 165 d.C.: dos obras.¹²⁶
- v) Influencia de la Comedia nueva: tres obras.¹²⁷
- vi) Influencia de la Sátira menipea: diez obras (entre éstas, *Necromancia*).¹²⁸
- vii) Influencia de la Comedia antigua (vanidad de los deseos humanos): cuatro obras.¹²⁹
- viii) Influencia de la Comedia antigua (diálogos satíricos sobre religión): tres obras.¹³⁰
- ix) Influencia de la Comedia antigua (sátira y filósofos): seis obras.¹³¹
- x) Lecturas introductorias: cuatro obras.¹³²

Comedia media. Particularmente, Gregory M. Sifakis analiza extensamente la estructura y los personajes de la Comedia antigua, así como su relación con la cultura popular y los mitos [1992].

¹²³ i) Diez obras: *El tiranicida*, *El desheredado*, *Fálaris I y II*, *Elogio de Demóstenes*, *Elogio de la patria*, *Elogio de la mosca*, *Acerca del ámbar o los cisnes*, *De las dipsadas*, *Acerca de la casa* y *Filosofía de Nigrino*.

¹²⁴ ii) Cinco obras: *Los retratos*, *En pro de los retratos*, *Pleito entre las consonantes*, *Discurso contra Hesíodo* y *El sueño o vida de Luciano*.

¹²⁵ iii) Cinco obras: *Sobre la danza*, *Anacarsis o sobre la gimnasia*, *Tóxaris o sobre la amistad*, *No debe creerse con presteza en la calumnia* y *Cómo debe escribirse la historia*.

¹²⁶ iv) Dos obras: *Hermótimo o sobre las escuelas filosóficas* y *Sobre el parásito o que el parasitismo es un arte*.

¹²⁷ v) Tres obras: *El aficionado a la mentira o el incrédulo*, *El banquete o los lapitas* y *Diálogos de las cortesanas*.

¹²⁸ vi) Diez obras: *Diálogos de los dioses*, *Diálogos marinos*, *Diálogos de los muertos*, *Menipo o necromancia*, *Icaromenipo o por encima de las nubes*, *Zeus confundido*, *El cínico*, *Las Saturnales*, *Acerca de los sacrificios* y *Relatos verídicos*.

¹²⁹ vii) Cuatro obras: *La travesía o el tirano*, *Timón o el misántropo*, *Caronte o los contempladores* y *El sueño o el gallo*.

¹³⁰ viii) Tres obras: *Zeus trágico*, *Prometeo (o el Cáucaso)* y *La asamblea de los dioses*.

¹³¹ ix) Seis obras: *El navío o los deseos*, *Acerca de la muerte de Peregrino*, *Los fugitivos*, *Doble acusación o los tribunales*, *Subasta de vidas* y *El pescador o los resucitados*.

¹³² x) Cuatro obras: *Heródoto o Etión*, *Zeuxis o Antíoco*, *Harmónides*, *El escita o el próxeno* y *A uno que le dijo: eres un Prometeo en tus discursos*.

- xi) Piezas aisladas lejos de las grandes series de diálogos: cuatro obras.¹³³
 [Hasta aquí la *etapa de gran producción*]**
- xii) Posteriores a 180 d.C.: dos obras.¹³⁴
- xiii) En sus últimos años: cinco obras.¹³⁵

En este esquema se habrá percibido cierta correspondencia entre el criterio temático de José A. Martín García y el cronológico de los hermanos Fowler. Siguiendo estas propuestas, se deduce que Luciano transitó desde obras retóricas y expositivas enmarcadas en el diálogo socrático-platónico hacia otras cuyos contenidos, como la filosofía, la historia, la religión, la vanidad humana o los modos de vivir, supondrían un viraje cada vez más propenso a la crítica social.

En este escenario, *Menipo o Necromancia* pertenece a las obras escritas en esa *etapa de gran producción* entre 165 y 175 d.C., durante la estancia de Luciano en Atenas [FOWLER Y FOWLER 1905: xvi]; si bien José A. Martín García sugiere que puede ser anterior a lo que se considera, no especifica una nueva datación [2008: 963]. Esta datación se logra a partir de la ubicación temática de la obra, es decir, por medio de rasgos que facilitan la compatibilidad temática de *Necromancia* con otras obras de determinado periodo de creación de Luciano como pueden ser: la presencia de Menipo de Gádara —ese filósofo cínico adoptado en la literatura como un personaje patrimonio¹³⁶ que critica las actitudes de sus contemporáneos—, además del carácter satírico, fantasioso e irónico de la obra.

¹³³ xi) Cuatro obras: *Contra un ignorante que compraba muchos libros*, *El maestro de retórica*, *El pseudosofista o el solecista* y *Lexifanes*.

¹³⁴ xii) Dos obras: *Vida de Demonacte* y *Alejandro o el falso profeta*.

¹³⁵ xiii) Cinco obras: *Sobre el luto*, *Preludio: Dioniso*, *Preludio: Heracles*, *Apología de los que están a sueldo* y *Sobre una falta cometida al saludar*.

¹³⁶ Se podría denominar provisionalmente como “personaje patrimonio” a todos esos personajes estereotipados que, teniendo un creador concreto conocido o no, pasan a formar parte del patrimonio cultural de cualquier sociedad, por lo que se recurre a ellos en obras dispares; hay bastantes ejemplos de personajes como éstos a lo largo de la historia, por citar a algunos: Gargantúa, adoptado por François Rabelais (1494-1553) primero en *Pantagruel*, luego en *Gargantúa*, originalmente apareció en *Les grandes et inestimables croniques: du grant et enorme geant Gargantua* (1532) de autor anónimo (posteriormente pasó a ser un personaje de la cultura popular en Francia); Fantômas, archivillano creado por Marcel Allain (1885-1970) y Pierre Souvestre (1874-1914), con adaptaciones en cine, televisión y literatura —Julio Cortázar escribió un *Fantômas contra los vampiros multinacionales* (1975)—; James Bond, originario de las novelas de Ian Fleming (1908-1964), ahora tiene una franquicia de veintisiete películas; el inspector Clouseau, personaje de las películas de Blake Edwards (1922-2010), o Indiana Jones, creado por George Lucas como personaje de cine, cuyas aventuras actualmente se encuentran en series de televisión, videojuegos, novelas e historietas. En *Necromancia* destacan dos personajes patrimonio: Menipo, que ya hubiera sido empleado como personaje por Varrón en sus *Saturae Menippearum* y Pirrias, nombre que reciben muchos esclavos en las comedias antiguas y en la literatura serioburlesca.

3. ESTRUCTURA Y ARGUMENTO

Para analizar detenidamente *Necromancia*, se requiere identificar gracias al argumento las partes en las que se localicen algunos motivos, tales como: filosofía, crítica a los ricos, rituales, juicios, confidencias, etc. A grandes rasgos se trata de un diálogo que se compone principalmente de la narración de Menipo sobre su viaje al Inframundo, más unas cuantas intervenciones del amigo de Menipo. Entonces, en la lectura pueden reconocerse cinco momentos en toda la obra: el *encuentro* con el amigo luego de que Menipo saliera del Inframundo [§§I y II], la *exposición de los motivos* por los que Menipo emprende su aventura [§§III-V], el viaje a *Babilonia* para encontrar un guía [§§VI-IX], la estancia en el *Inframundo* [§§X-XXI] y, por al fin, el *regreso* a la Tierra [§XXII]. Esta última parte se engarza con la primera formando una composición en anillo puesto que, inmediatamente después de abandonar el Inframundo, Menipo se encuentra a su amigo, convirtiéndose este *encuentro* en el fin y comienzo de la obra. A continuación presento el desarrollo completo de *Necromancia*, con la explicación de su contenido.

1. *Encuentro con el amigo*. La aparición de Menipo en escena recitando poesía marca el inicio de *Necromancia*; en este punto un amigo suyo —ya en escena—, sorprendido de verlo después de mucho tiempo, le pregunta por su paradero, a lo que Menipo responde que se encontraba en el Hades [§I]. Tras ser cuestionado sobre su estadía en ese sitio, Menipo reconoce que no puede decir mucho por temor a que alguien lo denuncie a Radamantis, pero confiará en su amigo y le contará al respecto [§II].

2. *Exposición de motivos*. Menipo cuenta que en su infancia había escuchado las historias de los dioses y los héroes en las obras de Homero y Hesiodo, pero le sorprendía que las leyes obligaran a actuar de manera distinta al no permitir “la comisión de adulterio, la sedición, ni el raptó”¹³⁷. Menipo se abruma ante la posibilidad de que los dioses actúen mal o que los gobernantes legislen para ocultar algún beneficio en ese modo de actuar [§III].

Para encontrar alguna respuesta a su dilema Menipo recurre a distintos filósofos de su tiempo, pero descubre que no le son útiles, porque cada uno defiende ideas y posturas diferentes, e incluso opuestas, a las de los demás, y que no predicán con el ejemplo, sino que actúan contrariando sus propias enseñanzas [§§IV-V].

3. *Babilonia*. Luego de su decepción sobre los filósofos, Menipo decide ir a Babilonia donde había oído que “[unos magos zoroastrietas] con ciertos sortilegios y rituales abren las puertas

¹³⁷ *Necromantia*, III 14-15: μήτε μοιχεύειν μήτε στασιάζειν μήτε ἀρπάζειν.

del Hades y hacen descender, con garantías, a quien quieran y más tarde lo traen de regreso”¹³⁸; decide entonces ingresar al Inframundo para consultar a Tiresias, el adivino, y “aprender de él mismo [Tiresias], adivino y sabio, cuál es el mejor modo de vida que elegiría incluso alguien sensato”¹³⁹. En Babilonia, por medio de un arreglo monetario, convence a Mitrobarzanes, un caldeo, para que lo conduzca al Inframundo [§VI]. Mitrobarzanes lo prepara durante todo un mes con rituales lavatorios y conjuros, y lo viste con un gorro de fieltro, una piel de león y le da una lira, elementos propios de Odiseo, Heracles y Orfeo, respectivamente. De esta manera da inicio la invocación de los muertos que los transporta al Hades [§§VII-IX].

4. *Inframundo*. Una vez en el Hades, Menipo reconoce la laguna Estigia, el río Piriflegetonte y el resto del Inframundo; toca la lira para burlar a Cerbero, no sin antes haber asustado a Radamantis; al borde de la Estigia, Caronte confunde a Menipo con Heracles y permite que la atraviesen en su barca; desembarcan en los campos asfódelos y llegan hasta el tribunal de Minos donde lo observan enjuiciar a los muertos. En este punto Menipo reconoce a algunos muertos, se acerca a ellos, les recuerda la vida que llevaron, pero aquéllos se enfadan al oírlo. De entre todos los enjuiciados, Minos sólo absuelve a Dionisio de Sicilia, gracias a que Aristipo de Cirene intercede a su favor y sostiene que, a pesar de haber sido tirano, Dionisio de Sicilia fue benéfico para los hombres cultos [§§X-XIII].

Luego de abandonar el tribunal, Menipo y Mitrobarzanes llegan al lugar de los tormentos [§XIV]; de donde pasan a la llanura Aquerusia en la que se encuentran “los semidioses y las heroínas, y al otro gentío de muertos, morando por tribus y por pueblos”¹⁴⁰, que por su estado de putrefacción ya no se distinguen los unos de los otros, en este sitio Menipo reconoce con mucha dificultad a algunos personajes famosos, por lo que propone comparar la vida con una procesión en la que el Destino (ἡ Τύχη)¹⁴¹ asigna a los miembros de la procesión ‘atavíos’ distintos “E incluso, muchas veces a mitad de procesión [el destino] intercambiaba sus atavíos sin permitirles que celebraran la procesión hasta el final como se habían formado inicialmente”¹⁴²; en este punto Menipo cuenta las desavenencias de los

¹³⁸ *Necyomantia*: VI 8-11, αὐτοὺς ἐπωδαῖς τε καὶ τελεταῖς τισιν ἀνοίγειν τοῦ Ἅιδου τὰς πύλας καὶ κατὰγειν ὃν ἂν βούλωνται ἀσφαλῶς καὶ ὀπίσω αὐθις ἀναπέμπειν.

¹³⁹ *Necyomantia*, VI 14-16: μαθεῖν παρ’ αὐτοῦ ἅτε μάντεως καὶ σοφοῦ, τίς ἐστὶν ὁ ἄριστος βίος καὶ ὃν ἂν τις ἔλοιτο εὖ φρονῶν.

¹⁴⁰ *Necyomantia*, XV 3-5: τοὺς ἡμιθέους τε καὶ τὰς ἡρώϊνας καὶ τὸν ἄλλον ὄμιλον τῶν νεκρῶν κατὰ ἔθνη καὶ κατὰ φύλα διαιτωμένους.

¹⁴¹ José Luis Navarro González llama a este personaje “Destino” [en LUCIANO 1988: 314]; Eugène Talbot [LUCIANO 1912: 175], Francisco García Yagüe [LUCIANO 1976: 155] y José A. Martín García [2008: 1022], “Fortuna”, y William Tooke, “diosa de la fortuna” [LUCIANO 1820: 472]; en cambio, los hermanos Henry Watson Fowler y Francis George Fowler traducen por “Suerte” [en inglés: *Chance*. LUCIANO 1905: 164].

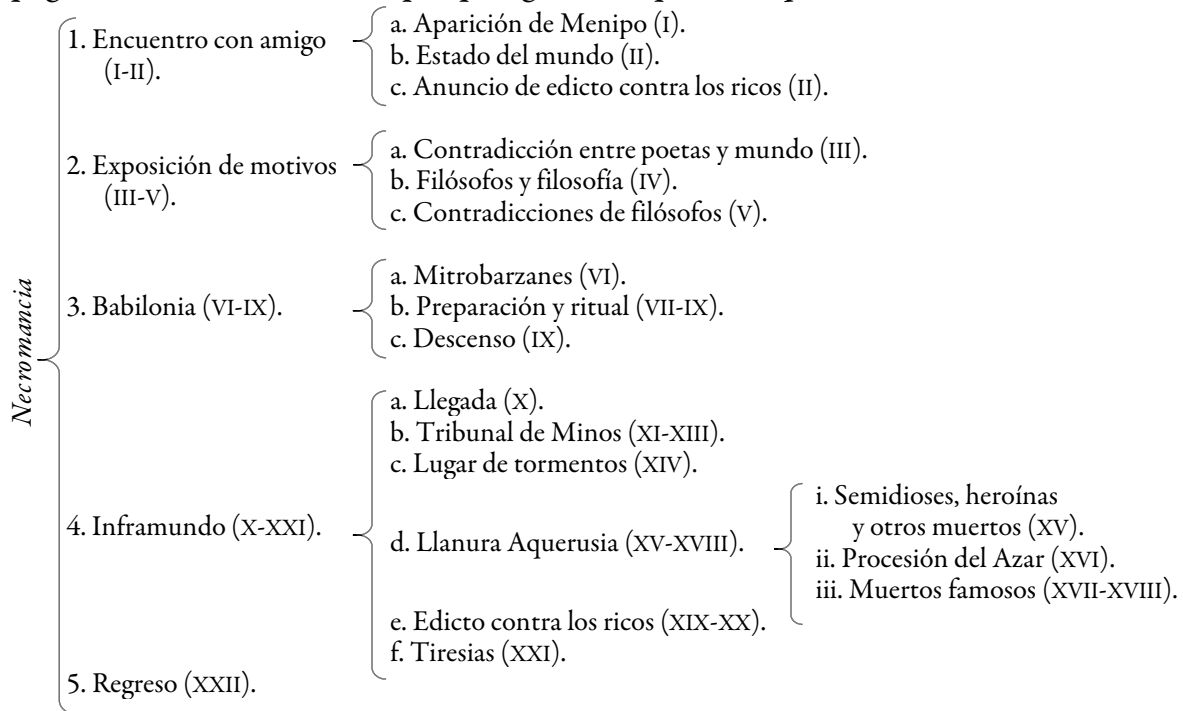
¹⁴² *Necyomantia*, XVI 11-13: πολλάκις δὲ καὶ διὰ μέσης τῆς πομπῆς μετέβαλε τὰ ἐνίων σχήματα οὐκ ἔωσα εἰς τέλος διαπομπεῦσαι ὡς ἐτάχθησαν.

muestrados que en vida fueron ricos o reyes, como Mausolo y Filipo de Macedonia, y las actividades de filósofos como Sócrates y Diógenes [§§XIV-XVIII].

Después de describir la manera en que los muertos pasan el tiempo en el Hades, su amigo le recuerda que Menipo había acordado en contarle qué edicto se acordó contra los ricos: dado que actúan al margen de la ley y humillan y despojan a los pobres, todos los ricos serán condenados a rencarnar en forma de burros para que lleven las cargas de los pobres [§§XIX-XX]. Tras esto, Menipo finalmente da con Tiresias, quien conoce la razón por la que aquél ha descendido al Hades y tarda en comunicarle que “la mejor forma de vida es la del hombre común”¹⁴³ y le recomienda “bien situado en tu presente, recórrelo riéndote de la mayoría y sin tomar nada en serio”¹⁴⁴ [§XXI].

5. *Regreso*. Luego del encuentro con Tiresias, Mitrobarzanes indica la forma de salir del Inframundo a Menipo, quien se despide del mago y se arrastra por un túnel hasta que sale por Levadea, en Beocia [§XXII]. Resumiendo, la obra inicia y concluye con la aparición-retorno de Menipo. A su regreso Menipo se entera del estado del mundo mientras estuvo en el Inframundo y anuncia que se ha decretado un edicto contra los ricos.

Así entonces, retomando la información que se presentó del desarrollo de *Necromancia* y compaginándola con la división por párrafos, se puede esquematizar la obra de esta manera:



4. DEL ÉTHOS SATÍRICO A LA FANTASÍA MENIPEA

Toca entonces tratar las características formales y temáticas que hacen de *Necromancia* un “escrito menipeo”, según la nomenclatura de José A. Martín García [2008: 963], que, más precisamente, debería llamarse “sátira menipea” en el tenor de que conjuga el moralismo de la sátira, el espíritu crítico del cinismo y la fantasía propia de la carnavalización literaria.

Si bien cabe aclarar que el uso del término *sátira menipea* para designar un género literario no surgió sino hasta 1581 cuando Justo Lipsio escribió *Satyra Menippea. Somnium. Lusus in nostri aevi criticos* (*Sátira menipea. Sueño. Juego contra los críticos de nuestra época*), como afirma Joel C. Relihan [1984: 228, y 1993: 12], a partir de que algunos críticos como Northrop Frye y Mijaíl Bajtín analizaran y expusieran las características que, en cierta medida, comparten todas las obras denominadas “sátiras menipeas”, se puede encontrar un hilo de formas y temas que se remonta hasta la antigüedad clásica.¹⁴⁵ Pero antes de exponer tales características es necesario reseñar brevemente el origen del nombre para establecer luego la distinción entre la sátira menipea y la sátira regular —más antigua que la primera—, de manera que se reconozcan las razones por las que la sátira menipea conjunta moralismo satírico, espíritu crítico cínico y fantasía.

Como se puede apreciar a partir de los principales satiristas, como Horacio, Persio y Juvenal, la denominada sátira *clásica regular* [CORONEL RAMOS 2002: 31] se caracteriza principalmente por estar escrita en verso, mientras que la menipea está escrita en una forma denominada “prosímetro”¹⁴⁶: una suerte de *mixtura* entre prosa y verso —ya versos de autores de gran renombre y trascendencia, como Homero y los trágicos griegos, ya creados por su mismo autor—, por ejemplo: la obras satíricas de Ennio (239-169 a.C.), Lucilio (168-102 a.C.), Horacio (65 a.C.-8 a.C.), Persio (34-62 d.C.) y Juvenal (60-130 d.C.) está escrita en verso; mientras que las

¹⁴⁵ A pesar de que la aplicación de dicho término es *anacrónica*, puesto que en la Antigüedad no existía un género llamado “sátira menipea”, sino sólo unas obras que llevaron por título *Saturae Menippeae*, el término permite nombrar algo que, gracias a los estudios y análisis, podemos reconocer que las obras que hoy reciben el nombre de “sátiras menipeas” comparten ciertas particularidades que bien las diferencien la otra sátira.

Más aún, como propone Georges Didi-Huberman “El anacronismo es necesario [...] cuando el pasado se muestra insuficiente, y constituye incluso, un obstáculo para la comprensión de sí mismo” [2008: 42-42]; de suerte que el empleo del anacronismo permite salvaguardar las ausencias y recomponer las imágenes donde los vacíos históricos y culturales abundan, como en los estudios clásicos. Su propuesta recae en reconocer que: “es necesario conocer el presente —apoyarse en él— para comprender el pasado y, entonces, saber plantearle las preguntas convenientes” [53].

¹⁴⁶ Al respecto, véase la obra de Ulrich Knocke [1969: 9-10], Joel C. Relihan [1993: 12-13], Marco A. Coronel Ramos [2002: 22], y José A. Martín García [2008: 30].

de Varrón (116-27 d.C.), Séneca (4 a.C.-65 d.C.), Petronio (20-66 d.C.) y Luciano de Samosata (120-192/197 d.C.) —por no mencionar autores más tardíos— combinan prosa y verso.

La oposición de verso frente a prosímetro responde al criterio formal que los griegos y romanos empleaban para distinguir los géneros poéticos¹⁴⁷ y, con mucho, presenta una distinción básica y clara entre la sátira regular y la menipea, pero es problemática por su inexactitud, ya que no toda obra que combine prosa y verso es forzosamente satírica.¹⁴⁸ Considerar únicamente la forma como medio para establecer la distinción entre ambos tipos de sátiras es insuficiente; por lo tanto, valdría mejor definir esa cualidad que logra que algo sea considerado como satírico y que, en una formulación discursiva, pueda convertirse en sátira, para luego especificar las características de la sátira menipea.

a. *Éthos satírico*

Según Linda Hutcheon, el *éthos* satírico¹⁴⁹ es “despreciativo, desdeñoso, que se manifiesta en la presunta cólera del autor, comunicada al lector a fuerza de invectivas” [HUTCHEON 1992a: 181]; el autor de ninguna manera es indiferente ante lo que desdeña, sus ataques no están exentos de compromiso: el *éthos* satírico “conserva siempre su finalidad correctiva” [184]. Es una fuerza

¹⁴⁷ Por ejemplo, Aristóteles apunta que: “El pueblo, claro está, vincula el nombre de poesía a la métrica [...]; y así acostumbra llamar poetas a los que den a luz algo en métrica, sea sobre medicina o sobre música” [trad. Juan David García Bacca, en ARISTÓTELES 1946: 5; cfr. *Poetica*, 1447 b13-17]. Por su parte, Horacio sugiere que “cada género mantenga el lugar que le ha correspondido por sorteo (del destino)” [trad. Aníbal González, en AA. VV. 2003: 157; cfr. HORACIO *Ars poetica*, 92], en el tenor de que se evite emplear versos propios de un género en otro: yambo en la comedia, ditirambo en la épica, etc.

¹⁴⁸ Por ejemplo: en *Respublica*, Platón cita a Homero y ciertamente elabora una crítica en cuanto al contenido de sus poemas, pero no los satiriza [*Respublica*: 379c9-379e2 y 386c3-387a8] y en *Sobre lo sublime* Pseudo-Longino cita un poema entero de Safo [*De sublimitate*: X 2]; incluso, salvo Ennio que empleaba distintos metros, los restantes satíricos de la sátira regular compusieron sus obras satíricas en hexámetro —proveniente de la poesía griega—, que también se usó en la épica romana. Como son *Anales* de Ennio y *Guerra púnica* de Nevio (261-201 a.C.) de la literatura arcaica; *Eneida* de Virgilio (70-19 a.C.), *Farsalia* de Lucano (30-65 d.C.), *Argonáuticas* de Valerio Flaco (45-90 d.C.) o *Tebaida* de Estacio (45-96 d.C.) de la épica imperial.

¹⁴⁹ A partir de la definición de *éthos* del Grupo μ (“un estado afectivo suscitado en el receptor por un mensaje particular y cuya finalidad específica varía en función de cierto número de parámetros” [citado en HUTCHEON 1992a: 180 n23; también puede consultarse GRUPO μ 1987: 234]), Linda Hutcheon denomina *éthos* a “una impresión subjetiva que, a pesar de todo, es motivada por un dato objetivo: el texto” [HUTCHEON 1992a: 180], esto es, el texto —un objeto de contenido fijo— genera distintas impresiones subjetivas, siempre atendiendo a la persona que lo interpreta, lee o recibe. También ha sido denominado “espíritu satírico” [KNOCKE 1969: 10 y GUILLÉN CABAÑERO 1991: 9], “actitud satírica” [FRYE 1971: 231] o simplemente “lo satírico” [CORONEL RAMOS 2002: 9].

despreciativa que se proyecta en forma de ataque contra un interlocutor (presente o ausente), sea el mismo interlocutor o un tercero, en cuyo caso el interlocutor sería un pretexto: el autor se dirige a éste para evitar referirse directamente a quien va dirigida la fuerza satírica, no obstante, el ataque es evidente. Además de comportar ánimos de crítica y corrección, el *éthos* satírico también se expresa con humor, lo que permitirá a la sátira —en tanto que concretización discursiva del *éthos* satírico— guardar proximidad con otros géneros discursivos, como la diatriba, el diálogo socrático-platónico, el soliloquio o el simposio. Pero hay que hablar de humor con cautela porque en la comedia también había ataques dirigidos y mucho humor, por lo que se requiere de una última precisión para delimitar a cabalidad las cualidades del *éthos* satírico: la combinación de humor con seriedad, mejor conocido como “serioburlesco” (τὸ σπουδογέλοιο¹⁵⁰). Horacio ya reconocía esta particularidad de la sátira:

Y el que participó por un macho cabrío de poco valor en un certamen con un poema trágico pronto también desnudó a los agrestes Sátiros, y rudo intentó *la broma dentro de una gravedad* que permanecía intacta precisamente porque había que retener con encantos y con una grata novedad a un espectador que venía de cumplir con sus sacrificios, ebrio y sin leyes.¹⁵¹

La combinación de estas dos cualidades aparentemente opuestas no es del todo nueva pues se encontraba en la literatura griega: “los griegos habían sido siempre buenos para odiar y disfrutaban de la risa desdeñosa” [HIGHT 1921: 25], se la puede hallar especialmente en la literatura serioburlesca de los cínicos, en la que destacaron la anécdota y la diatriba,¹⁵² cuyo móvil “es la polémica o beligerante exposición de una tesis de ese ideario moral cínico, la defensa de una virtud o varias de él y/o el ataque mediante la ridiculización del vicio o vicios opuestos”¹⁵³ [MARTÍN GARCÍA 2008: 39]. El autor se manifiesta por medio de estos ataques, cuyas críticas están íntimamente ligadas a su propia personalidad, aun cuando se muestre elusivo: “La sátira siempre implica una voz personal, inclusive cuando la forma de presentación es oblicua y aparece distante de un *ego* autoritario” [ROSEN 2007: 68] y la burla es una de sus mejores aliadas porque,

¹⁵⁰ Sobre la traducción ‘serioburlesco’ para de σπουδογέλοιο, puede consultarse la nota 107 [p. 77].

¹⁵¹ Las cursivas son mías. Trad. Aníbal González, en AA.VV. 2003: 167; cfr. HORACIO *Ars poetica*, 220-224.

¹⁵² Sobre estos dos géneros, puede consultarse su definición y explicación en el capítulo II.

¹⁵³ Los recursos estilísticos, técnicas narrativas y géneros discursivos que empleaban los cínicos se analizaron en el capítulo II “Cinismo y literatura”, junto con un panorama abierto sobre el cinismo y su relación con la literatura serioburlesca cínica. Puedo señalar a manera de resumen que la filosofía cínica se caracterizaba por el “desprecio hacia las convenciones sociales unido a una sed de independencia tan grande y a una franqueza brutal” [BRUN 2003: 258], que se traducía en “un desprecio general de la cultura, de la ciencia, la religión, los lazos civiles y nacionales y particularmente de la costumbre y del pudor” [HIRSCHBERGER 2001: 99].

como se vio con la ironía, el recurso humorístico facilita evadir la responsabilidad del ataque en caso de que un individuo, grupo o institución a quienes va dirigido no acepten la crítica, pues encubre el ataque más ácido sin que éste pierda fuerza y libra aparentemente de responsabilidad a su autor y, además, acentúa el carácter personal de quien la emplea, pues ella “acalla las réplicas y amuralla la obra en la subjetividad” [CORONEL RAMOS 2002: 27].

Entonces, tres son las principales características del *éthos* satírico: la crítica mediante el ataque, el ánimo correctivo en los ámbitos social o moral y la combinación de seriedad y humor; con esto, se comprende que *se satiricen* textos que de origen no son satíricos, pero no podría haber sátiras sin ese *éthos* satírico. Así, luego de su concretización discursiva, una sátira sería “la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” [HUTCHEON 1992a: 178]. Gracias a la corrección despreciativa del autor, la sátira (el texto satírico) se dirige a los ámbitos “social o moral” [184], donde encuentra la finalidad de su invectiva, cuyo efecto depende de que el público comparta con el satirista su moral [CORONEL RAMOS 2002: 29], ya no se diga el mismo contexto social. Así pues, más que tener una naturaleza “libre, fácil y directa” [HIGHET 1921: 3], la sátira es compleja por las relaciones que es necesario establecer entre satirista, crítica, moral y público.

Sin embargo, tanto la sátira regular como la menipea critican con la finalidad de corregir, y su principal medio para lograrlo es lo serioburlesco, por lo que ahora se debe señalar que la sátira menipea se distingue de la regular por la presencia de una fantasía, creada con base en el sistema de valores cínico, principalmente el desprecio de las convenciones, y en el empleo de recursos estilísticos que, desde las diatribas de los primeros cínicos, se han manifestado recurrentemente en la manera de atacar de los cínicos. Y es que la filiación ideológica y estilística de la sátira menipea se remonta hasta las diatribas de Menipo de Gádara, de quien heredó, primero, la filosofía moral (ideología) de los cínicos y, segundo, sus técnicas literarias (estilo), entre ellas: el uso de dichos, alegorías, prosopopeyas, metáforas y muchas otras figuras (me remito al capítulo III); también, los autores recurrían a rectificaciones, a un “movimiento dramático en el curso de relato, expresado por vivas imágenes y emotividad” [MARTÍN GARCÍA 2008: 81], de suerte que los cínicos empleaban, por ejemplo, relatos de *κατάβασις* (*katábasis*: descenso al Inframundo), entre muchos otros recursos, siendo que las técnicas de los cínicos se refuerzan con el uso de la fantasía [82].

b. Fantasía menipea

Junto con Mijaíl Bajtín, Northrop Frye es uno de los principales teóricos en la materia, y expone que la sátira “exige por lo menos una fantasía simbólica [...] y por lo menos una moral implícita

habitual, el último ser imprescindible de una actitud militante hacia la experiencia” [FRYE 1971: 224], con un “doble foco de moralidad y fantasía” [224]. La sátira, para Northrop Frye, es una *ironía militante*, porque “sus normas morales son relativamente claras y asume parámetros contra los cuales se moderan el grotesco y el absurdo” [223], de modo que hay dos cosas sobre las cuales la sátira adquiere su identidad:

La primera, *la burla o el humor* basados en la fantasía y, la segunda, [...] un *objetivo de ataque*. El ataque sin humor, o la pura denuncia, conforma una de los límites de la sátira. Es un límite muy vago porque la invectiva es una de las formas más amenas del arte literario, tal como el panegírico es una de las más aburridas [...]. Para atacar algo, el escritor y su auditorio deben pactar un acuerdo, lo que quiere decir que el contenido de un gran pacto satírico, basado en odios, esnobismo y prejuicios nacionales y en un resentimiento personal, pierde vigencia muy rápido.¹⁵⁴ [224]

En párrafos anteriores se habló de la presencia del humor en la sátira como mecanismo que refuerza el efecto del ataque contra los vicios y desviaciones sociales o morales cuando se acompaña de seriedad. Mientras que el ataque se sustenta en acuerdos extratextuales —entre autor e intérprete—, la fantasía es un recurso que opera en el campo intratextual y que afecta la manera en que el intérprete asimila el ataque al hacer divergir la realidad intratextual de la fantasía, de la del espectador, de modo que se genera un distanciamiento discursivo entre ambos (texto frente a intérprete e intérprete frente a texto), gracias al cual en la sátira se observa ‘otro’ mundo donde los ataques, y la crítica detrás de éstos, se vuelven notorios al no estar intercedidos, al menos evidentemente, por las condiciones sociales y personales del intérprete: el odio, el esnobismo, los prejuicios y el resentimiento que menciona Northrop Frye. La fantasía permite que la sátira menipea albergue toda clase de personajes históricos y sociales por medio de los cuales se manifiesta el ataque con la intención correctiva.

La sátira menipea lidia tanto menos con personas como con actitudes mentales. Pedantes, intolerantes, excéntricos, arribistas, virtuosos, entusiastas, codiciosos e incompetentes de toda clase son tratados dependiendo de su aproximación profesional a la vida, que difiere de su comportamiento social. [FRYE 1971: 309]

La sátira menipea prefiere confrontar actitudes que a las personas por sí mismas. No importa la identidad de la persona sino su forma de ser y cómo ésta difiere o concuerda con su profesión o actividad (filósofo, gobernante, maestro, historiador, etc.); por esto, el nombre de los personajes

¹⁵⁴ Las cursivas son mías.

de estas sátiras a veces es prescindible: en *Necromancia*, Menipo comparte escena con un ‘amigo’; mientras que en otras ocasiones los nombres mismos facilitan al lector un pronto reconocimiento del personaje a que se refiere: Tiresias es aquél eterno “adivino y sabio”; también, hay ciertos personajes que siguen ciertos ‘arquetipos psicológicos’: “sus figuras constantes [...] son el supersticioso, el heredero que espera con impaciencia la muerte del anciano que ha de legarle su dinero, el petulante, el nuevo rico, el adulator, el avaro, el misántropo, el incrédulo...” [ALSINA CLOTA 1981: 40]. En este ánimo de crítica social se rastrea la marca de la filosofía cínica, caracterizada por “un desprecio general de la cultura, de la ciencia, la religión, los lazos civiles y nacionales y particularmente de la costumbre y del pudor” [HIRSCHBERGER 2001: 99].

* * *

UNA DE LAS PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS que definen el *éthos* satírico es la combinación de la seriedad con el humor, lo serioburlesco, cuya presencia en la literatura clásica no es novedosa sino que se reconoce en otros géneros más antiguos y a veces tan disímiles, tales como el simposio, la parodia, el mimo, la comedia siciliana, los diálogos socráticos, las “memorias”, los panfletos o la poesía bucólica [MARTÍN GARCÍA 2008: 40-44 y BAJTÍN 2012: 217-220]. A pesar de que hay géneros que comparten similitudes con los géneros “serioburlescos”, más que combinar seriedad y humor con un fin invectivo o correctivo, como es el caso de la sátira, simplemente se avocan a “introducir el humor dentro del respeto al mito y sus nobles personajes y hechos” [MARTÍN GARCÍA 2008: 43], o a mofarse y ridiculizar.

Mijaíl Bajtín afirma que todo género serioburlesco comparte “un profundo nexo con el *folclore carnavalesco*” [BAJTÍN 2012: 218], mejor dicho, este tipo de géneros revela una conexión íntima con la cultura popular, de la que adquieren motivos, imágenes y rituales de la fiesta y el rito populares. Mijaíl Bajtín aplica anacrónica e intencionadamente el término de *carnavalización literaria* a la literatura que “haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folclore carnavalesco (antiguo o medieval)” [BAJTÍN 2012: 218]. La presencia de elementos populares en la literatura no es del todo nueva, mucho menos en la literatura antigua.¹⁵⁵

¹⁵⁵ En *Fiesta, comedia y tragedia* Francisco Rodríguez Adrados [1983] señala que el teatro se originó a partir del aspecto verbal de diferentes rituales y fiestas culturales: “el Rito no está verbalizado: el proceso de verbalización le acerca ya al Teatro, aunque no siempre está al servicio de una mimesis antropomórfica” [1983: 367]; en cuanto a esto, de los cantos, trenos, invocaciones y lamentaciones insertos en la lírica ritual —la parte verbalizada de algunos ritos— se desprendió una vertiente propiamente literaria que originaría la lírica arcaica y el teatro: la primera basada principalmente en los elementos corales de la lírica ritual y el segundo en los

La sátira menipea tomó de la filosofía moral cínica sus motivos, temas y preocupaciones, en la medida en que los cínicos helenísticos de los siglos III a I a.C. se apropiaron del género satírico romano.¹⁵⁶ Las *estrategias subversivas* cínicas —juego de palabras, humor e ironía— devinieron en recursos estilísticos, que se nutrieron y renovaron con la adición de la fantasía, que se gestó en la sátira menipea gracias a que los géneros serioburlescos y el carnaval comparten rasgos que impelen a la violación de las reglas del mundo.¹⁵⁷ Tales rasgos coincidentes, aunados al constante contacto con la cultura popular, facilitaron que se introdujeran en la literatura los elementos de la *perspectiva carnavalesca del mundo*: el aspecto festivo del mundo, la libertad, la concepción popular no-oficial del mundo, el contacto libre y familiar, la excentricidad, las disparidades carnavalescas y la profanación. En la literatura, la fantasía tiene por función “el disfrute autoconsciente de mentiras notables, y tanto escapa del error de la falsa creencia como provee *un punto de ventaja a partir del cual la verdad se vuelve aparente*”¹⁵⁸ [KNIGHT 2004: 30], esto es, tanto posee un valor estético cuanto ofrece una plataforma en la que se pueden presentar “verdades aparentes” que en lo sucesivo servirían para el fin de crítica social y moral de la sátira.

La fantasía por sí misma trasgrede las leyes establecidas del mundo oficial basándose en la perspectiva carnavalesca del mundo que toma de la fiesta popular; en consecuencia agrede, subvierte, trasgrede e irrumpe el curso normal de los acontecimientos, los valores y costumbres que apuntalan la oficialidad, el decoro de la forma y contenidos, considerados propios de una obra y de una rigidez serias, que imperan en los géneros discursivos amparados en las instituciones oficiales. Los cínicos pretendían lograr el reformismo, la subversión y el escándalo con un ímpetu antiprometeico y contestatario, por esto recurrían a diversas *estrategias subversivas*, y no es extraño que Menipo de Gádara incorporara la fantasía como un recurso literario, que le ofreciera libertad discursiva; con esto se dio un paso para que los primeros

elementos dialógicos (agonísticos) del ritual; no obstante, coro y diálogo están presentes tanto en lírica como en tragedia [1983: 365]; luego, dependiendo de los motivos de muerte, dolor, risa o liberación, el drama adquiriría sus diferentes formas: tragedia, comedia y drama satírico [cfr. 1983: 480-482].

¹⁵⁶ La sátira es un género de origen romano, pero comporta ciertas reminiscencias de un *éthos* satírico, sin nacionalidad clara, en la literatura griega, que encontró en Roma su concretización discursiva en la forma de la denominada *sátira regular* o *clásica* durante los siglos III y II a.C. Sobre la atribución romana del género (instituida por Quintiliano), véase la nota 82 [p. 56].

¹⁵⁷ Para los géneros serioburlescos, estos rasgos son: *nueva actitud hacia la realidad, desapego de la tradición y excentricidad* [BAJTÍN 2012: 219-220], y para el carnaval: *aspecto festivo del mundo, libertad, concepción popular no-oficial del mundo, contacto libre y familiar, excentricidad, disparidades carnavalescas y profanación* [BAJTÍN 1998: 80-91 y 2012: 242-244]. Expongo todas estas categorías en el capítulo III “Carnavalización literaria”.

¹⁵⁸ Las cursivas son mías.

géneros cínicos, como la diatriba y las *khreiai*, que ya comportaban el *éthos* satírico,¹⁵⁹ dieran lugar a la formación de la sátira menipea; no obstante, todavía hubo que esperar a que el tamiz romano, con autores como Varrón, facilitara una verdadera síncretis entre fantasía y sátira, de modo que recurso literario y género se unieran orgánicamente.

Si bien el juego de palabras opera en los niveles fonético, morfosintáctico, semántico y hasta en el pragmático —estilo del discurso— para obtener una subversión lingüística, el humor y la ironía por su parte hacen encarar de frente, traspassando los límites impuestos al juego verbal, pero, mientras que el humor es el ‘mecanismo que refuerza el efecto del ataque contra los vicios y desviaciones sociales o morales cuando se acompaña de seriedad’, como antes indiqué, la ironía opera en el faceta más política de la lengua y de los vínculos sociales, donde se entablan “relaciones de poder basadas en relaciones de comunicación” [HUTCHEON 2005: 2].

Por esto, analizar una obra como *Necromancia* sólo con la perspectiva de ironía-figura o ironía-tropo —como la han considerado y considera todavía muchos estudiosos— restringe el papel que ésta pueda tener en las relaciones comunicativas de la expresión oral o escrita y la circunscribe al mero nivel semántico de la lengua, de modo que se vuelve susceptible de convertirse en otro tipo de juego de palabras más, negada de una dimensión pragmática que la enriquecería como recurso para el análisis discursivo. Para percibir lo anterior, basta recordar que el cínico pretendía escandalizar, subvertir y presentar un modelo de vida tanto en la práctica —βίος κυνικός— como en la expresión discursiva —κυνικός τρόπος—; de igual manera, la literatura carnavalizada se alimenta de la cultura popular, gracias a cuyo contacto también se renueva constantemente. Así, en su afán de escandalizar, las formas literarias del cínico propendían a generar reacciones más profundas y reactivas de las que una ironía como “sustitución del pensamiento indicado por otro que está en relación de oposición con ese pensamiento indicado” [LAUSBERG 1975: 215] pudiera conseguir.

¹⁵⁹ Las características del *éthos* satírico son la crítica mediante el ataque, el ánimo correctivo en los ámbitos social o moral y la combinación de seriedad y humor, que la diatriba y la *khreia* ya contenían.

CAPÍTULO V

IRONÍA, CINISMO Y CARNAVALIZACIÓN

I. LA ESTÉTICA DE LA RISA

Cuando, al final de la narración, Menipo cuenta a su amigo que Tiresias le confió el secreto de la mejor manera de vivir: “bien situado en tu presente, recórrelo riéndote de la mayoría y sin tomar nada en serio”¹⁶⁰, se pone de manifiesto que tal propuesta de vida representa, en principio, la adopción de una nueva ética: una vida que atienda al presente por encima de las cavilaciones sobre el futuro o el pasado y que además se base en la risa, el humor, la burla, y no en una pétrea seriedad. Inclusive se convierte en un indicio del mecanismo oculto de metalectura de *Necromancia*, una manera en que se debe de leer la obra, diferente de una lectura llana y al pie de la letra. De este modo, si una vida se sustenta en la risa o la burla, entonces el contenido de la narración de Menipo se contagia de esa risa, con lo cual, lo que en principio es una propuesta ética (un modo de vida), se convierte después en una propuesta estética.

¿Cómo verificar que, efectivamente, Menipo adoptara la risa como una pauta estética? A partir de los distintos pasajes en que aparecen alusiones risibles, se constata que aquello que inicialmente parecería una inocente descripción de un viaje al Inframundo, comporta también la perspectiva burlona de ese viaje. Así, por ejemplo, cuando Menipo alienta a su interlocutor a que se ría del rey Mausolo quien, enterrado en un gran fastuoso mausoleo en la Tierra, en el Inframundo “sencillamente está echado humilde, en secreto casi inadvertido entre el restante pueblo de los muertos”¹⁶¹, patentiza abiertamente que detrás de su exposición narrativa opera la burla. No obstante, en otros pasajes el mecanismo de la risa es indirecto. Por ejemplo, se rompe con el tratamiento serio y respetuoso de algunos personajes históricos y mitológicos: los grandes héroes, filósofos y políticos de la Antigüedad pierden en el Inframundo todo rasgo de honorabilidad y gloria pasada, como es el caso del juez Radamantis, quien se asusta al ver a

¹⁶⁰ *Necromantia*, XXI 19-21: τὸ παρὸν εὖ θέμενος παραδράμῃς γελῶν τὰ πολλὰ καὶ περὶ μηδὲν ἐσπουδακῶς.

¹⁶¹ *Necromantia*, XVII 8-9: οὕτω ταπεινὸς ἔρριπτο ἐν παραβύστῳ που λανθάνων ἐν τῷ λοιπῷ δήμῳ τῶν νεκρῶν.

Menipo y a Mitrobarzanes [§X].¹⁶² En otros pasajes, Menipo compara varios personajes homéricos con otros de baja estima:

MENIPO.— [...] Evidentísimamente, como muchos esqueletos yacían en el mismo lugar y todos miraban con fiereza espantosa lo mismo que vacía, mostrando sus dientes pelados, en cuanto a mí mismo me desesperaba por cómo podría distinguir a Tersites del bello Nireo, al mendigo Iro de [Alcínoo], el rey de los feacios, o al cocinero Pirrias de Agamenón. Pues tampoco ninguna de las viejas marcas de reconocimiento pervive en ellos, sino que tienen huesos parecidos, confusos, carentes de cualquier seña particular y que tampoco nadie puede distinguir.¹⁶³

Se establecen tres pares de comparaciones, en cada una de las cuales un personaje noble, perteneciente a la tradición literaria, se ve equiparado con uno de baja ralea: el homérico Nireo con el cobarde Tersites,¹⁶⁴ el rey feacio Alcínoo con el mendigo Iro de la *Odisea*,¹⁶⁵ el regio Agamenón con el ficticio y de ámbito popular Pirrias.¹⁶⁶ También se observa una combinación

¹⁶² Se nombró a este hijo de Zeus como juez de los muertos en el Inframundo por su prudencia y justicia [GRIMAL 1981: 464a-b]; en contraposición, en este pasaje se rompe la imagen del juez atento a las leyes, que se atemoriza por la presencia de un Menipo vestido como Heracles-Odisseo-Orfeo [§X].

¹⁶³ *Necyomantia*, xv 15-25: ἀμέλει πολλῶν ἐν ταύτῳ σκελετῶν κειμένων καὶ πάντων ὁμοίως φοβερὸν τι καὶ διάκενον δεδορκότων καὶ γυμνοὺς τοὺς ὀδόντας προφαινότων, ἠπόρουσιν πρὸς ἑμαυτὸν ὥτινι διακρίναμι τὸν Θεοσίτην ἀπὸ τοῦ καλοῦ Νιρέως ἢ τὸν μεταίτην Ἴρον ἀπὸ τοῦ Φαίάκων βασιλέως ἢ Πυρρίαν τὸν μάγειρον ἀπὸ τοῦ Ἀγαμέμνονος. οὐδὲν γὰρ ἔτι τῶν παλαιῶν γνωρισμάτων αὐτοῖς παρέμενεν, ἀλλ' ὁμοια τὰ ὀστᾶ ἦν, ἀδῆλα καὶ ἀνεπίγραφα καὶ ὑπ' οὐδενὸς ἔτι διακρίνεσθαι δυνάμενα.

¹⁶⁴ *Nireo y Tersites*: Nireo es uno de los pretendientes de Helena: “el hombre más bello de los llegados al pie de Ilio, / más que los demás dánaos, excepto por el intachable Périda” [Trad. Emilio Crespo Güemes, en HOMERO 1991: 147; cfr. *Ilias*, II 673-674]. En cambio, Tersites es el más feo y cobarde de todos los griegos que acudieron a Troya: “era patizambo y cojo de una pierna; tenía ambos hombros / encorvados y contraídos sobre el pecho; y por arriba / tenía cabeza picuda, y encima una rala pelusa floreaba” [Trad. Emilio Crespo Güemes, en HOMERO 1991: 129; cfr. *Ilias*, II 217-219].

¹⁶⁵ *Alcínoo e Iro*: Alcínoo fue el rey feacio que acoge a Odisseo y a sus hombres [*Odyssea*: VII 167-VIII 265] y escucha en boca de aquél varios relatos de sus peripecias [cantos IX-XII]. Por su parte, Iro es un mendigo contra el que tuvo que luchar Odisseo para entretener a los pretendientes de Penélope [GRIMAL 1981: 291a]; en la *Odisea* es caracterizado de manera despectiva: “De vientre insaciable, / devoraba y bebía sin medida; faltábale empero / robustez y vigor, aunque grande de cuerpo a la vista” [Trad. José Manuel Pabón, en HOMERO 2007: 319; cfr. *Odyssea*, XVIII 2-4].

¹⁶⁶ *Agamenón y Pirrias*: Agamenón es rey de Argos y jefe de la expedición contra Troya en desagravio de su hermano Menelao. En cambio, sobre el personaje Pirrias poco se sabe: no hay mención a él en los textos homéricos (como sí sucede con los anteriores personajes) o clásicos, pero se hallan personajes con igual nombre en autores helenísticos e imperiales: en varias comedias de Menandro (s. IV a.C.), tales como *Dyscolus* [71], *Perinthia* [8] o *Sicyonius* [120 y ss.], se llama así a un personaje de diversas ocupaciones; en el mimiambo V —intitulado “La celosa”— de Herodas (s. III d.C.), aparece un “esclavo bastante perezoso” [AA.VV. 1981: 54]. En el pasaje de *Necromancia*, se lo

de tonos serios y respetuosos con otros burlones cuando Menipo se refiere a Sócrates, Palamedes, Odiseo y Néstor y cualesquiera los acompañen como ‘habladores’: “Sócrates también está presente ahí refutando a todo mundo: lo acompañan Palamedes, Odiseo y Néstor y, más que nadie, *cualquier otro cadáver hablador*”¹⁶⁷. Asimismo, se describe a Diógenes el Cínico riéndose del destino de Sardanápalo, Midas y ‘otros ricos’, no se especifica cuáles, quienes rememoran las riquezas de las que ahora están desposeídos.

Si se toma en cuenta que, como sugiere Mijaíl Bajtín [2012: 228], el *elemento de risa* se presenta en la sátira menipea de forma exagerada o reducida,¹⁶⁸ no estarían exentas de cierto compromiso político o social. Antes bien, pervive en ellas el ánimo subversivo y escandalizador de los cínicos, al cual se debe sumar la crítica social y moral cínica; por consiguiente, se vería así manifiesto un ‘filo evaluativo’ [HUTCHEON 2005: 2], compuesto tanto por el elemento de risa carnavalesco como por la crítica y subversión cínicas. Los pasajes antes referidos ejemplifican sucintamente la manera en que ciertas cosas, que la historia y la tradición sitúan como merecedoras de todo el respeto posible, en *Necromancia* se subvierten y se tergiversan. Desde esta consideración, detrás de lo que se dice *abiertamente* en la obra, existe una postura crítica y evaluativa: bajo el manto del juego literario o la risa atenuada, Luciano —mediante la voz de su personaje Menipo— pone en duda su mundo y, además, hace patente un diagnóstico del mismo. Si esta hipótesis es certera, la risa se convierte en un prisma o en un dispositivo con el cual se ve y se piensa el mundo y, más aún, se vuelve una *estética* cuando se la emplea como un *medio* para crear una obra.

Forma voluptuosa y estética por excelencia, el humorismo es alegría y búsqueda de los momentos propicios que permiten atrapar el tiempo: supone la creación fugaz, la espontaneidad puesta al servicio de la pertinencia y el eterno gusto por el juego, la pasión por una ética lúdica. Con él se ponen de relieve la tensión y la atención, el ardor por captar las

denomina “cocinero” [τὸν μάγειρον], aunque se encuentran más personajes con mismo nombre en otras obras de Luciano, por ejemplo en *Vitarum auctio* [XXVII 4], *Philopseudes* [XXIV 34] y *De mercede* [XXIII 22].

Tal vez el nombre “Pirrias” se relacione con el sustantivo πυρρίχη, -ης (‘pírrica’, danza guerrera) o con el adjetivo πυρρός, -ά, -όν (‘de color de fuego, rojo vivo, pelirrojo’), como puede apreciarse a partir del escolio al verso 730 de las *Ranas* de Aristófanes en el que se habla de un esclavo “de pelo rojizo” (πυρρίαις), a lo que apunta el escoliasta: “el nombre del esclavo era *Pirrias*” [*Scholía in ranas* 730, 6: ὄνομα γὰρ δούλου ὁ Πυρρίαις].

¹⁶⁷ *Necyomantia*, XVIII 4-6: Ὁ μὲν Σωκράτης κακεῖ περίεσιν διελέγχων ἅπαντας σύνεστι δ’ αὐτῷ Παλαμῆδης καὶ Ὀδυσσεὺς καὶ Νέστωρ καὶ εἴ τις ἄλλος λάλος νεκρός.

¹⁶⁸ Las formas exageradas o reducidas de la risa suceden en virtud de que su forma literaria es más sutil y matizable que su contraparte popular y carnavalesca; entonces, las ‘formas restringidas de la risa’, como son humor, ironía y sarcasmo [BAJTÍN 1998: 110], más adecuadas para la literatura.

formas de lo real, por apoderarse de ellas para hacer surgir lo insólito, lo inesperado, la improvisación. *El humorismo es estética y ética a la vez* [...] [ONFRAY 2002: 116]¹⁶⁹

Si se considera que Menipo narra su viaje al Inframundo inmediatamente *después de* regresar de éste y, por tanto, *luego de* haber conocido el mejor modo de vida en boca de Tiresias, es lícito especular que *Necromancia* (en tanto que narración elaborada por el ficticio Menipo) se haya creado con base en la recomendación del mejor modo de vida: sin tomar nada en serio y riéndose la mayoría de la gente. Todavía más, la misma propuesta de Tiresias se convierte en una postura ética al presentarse como una *forma de vida* adoptable.

2. INDICIOS DE LA INTENCIONALIDAD IRÓNICA

Ante la posibilidad real de que los sentidos ‘dichos’ de *Necromancia* se hallen diferidos, la estética de la risa, además de concebirse como un recurso creativo y como un modo de vida, basado a su vez en una postura evaluativa del mundo, representa la *función metairónica* propuesta por Linda Hutcheon: se pone en alerta al lector y se le demanda un trabajo de relectura a fin de que actualice su experiencia; con lo cual, todo personaje, situación, lugar, dicho, alusión, se resignifican bajo la advertencia de una desviación del sentido, generada igualmente por el prisma de la estética de la risa.

Para emprender una metalectura de este tipo, requiero corroborar la posibilidad real de que haya desviaciones de sentido por medio de la detección de puntos textuales concretos, esto es, por medio de los cinco indicios de la *función estructurante*: a) cambios de registro, b) exageración y atenuación, c) contradicción e incongruencia, d) literalización y simplificación, y f) repetición y mención ecoica; los cuales incluso podrían ayudarme a develar esos sentidos desviados.¹⁷⁰

a) Los *cambios de registro* suponen la cohabitación de estilos o, incluso, la inserción de distintos ‘géneros discursivos’¹⁷¹ en un texto. En el caso particular de *Necromancia*, la irrupción

¹⁶⁹ Las cursivas son mías.

¹⁷⁰ Véanse las descripciones de estas funciones en el capítulo I [p. 40].

¹⁷¹ A este respecto, puede leerse el artículo “El problema de los géneros discursivos” de Mijaíl Bajtín [1982: 248-293] para comprobar la distinción entre los géneros primarios (simples) de los secundarios (complejos) [248-255], en la medida de que éstos últimos “—a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas e toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.— surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita [...]. En el proceso de su formación estos

en el registro estilístico o genérico se presenta en diferentes niveles: en el nivel de la macroestructura, la obra entera tiene la forma de un diálogo, emulando al diálogo socrático, pero contiene una larga narración que ocupa casi la totalidad de la obra.¹⁷² En cuanto a la microestructura, se citan versos de Homero y Eurípides que se intercalan con el diálogo de la macroestructura; asimismo, en la narración de Menipo se incluye una especie de refrán o dicho [§IV 6-8], un edicto [§§XIX-XX], descripciones e intervenciones, preguntas y exclamaciones del amigo, que tienen por finalidad que Menipo aclare o explique ciertas cosas y, por el otro, que el lector recuerde que se encuentra ante una narración inscrita dentro de un diálogo. La manera en que se combinan géneros de distinta índole —diálogo acompañado por poesía épica, poesía trágica, edicto— resta uniformidad a la estructura y a la composición general de *Necromancia*.

Ejemplo notorio son diversos versos empleados por Menipo y que pertenecen a obras de Eurípides y de Homero; unos cuantos son reelaboraciones de Luciano a partir de versos homéricos. Del autor trágico destaca la presencia de pasajes de obras como *Heracles*, *Hécuba*, *Pirítoo* o de *Andrómeda*; del autor épico, los pasajes refieren casi directamente al canto XI de la *Odisea*, en el que Odiseo desciende al Inframundo.

▷De Eurípides.

- 1) *Heracles*: “¡Salud, vigas y vestíbulo de mi hogar! / ¡Qué contento estoy de veros ahora que he regresado a la luz!”¹⁷³
- 2) *Hécuba*: “Acabo de llegar, luego que he dejado las ocultas mansiones de los muertos y las puertas de la sombra, donde Hades mora lejos de los dioses”¹⁷⁴.
- 3) *Pirítoo*, posiblemente: “No, sino que Hades me recibió aún vivo”¹⁷⁵.
- 4) *Andrómeda*: “Me impulsó la juventud y una audacia mayor que la prudencia”¹⁷⁶.

géneros [complejos] absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en comunicación discursiva inmediata” [250].

¹⁷² De un total de veintidós párrafos, la narración de Menipo ocupa veintiuno [§§II-XXII]. La participación del amigo en el primer párrafo sirve con mucho para alentar a Menipo a que cuente por qué había desaparecido.

¹⁷³ Trad. Juan Miguel Labiano, en EURÍPIDES 1999: 158; cfr. *Hercules*, vv. 523-524, y *Necyomantia*, I 1-2.

¹⁷⁴ Trad. J.A. López Férez, en EURÍPIDES 2001: 365; cfr. *Hecuba*, vv. 1-2, y *Necyomantia*, I 9-10. Habla el espectro de Polidoro que regresa de la muerte para anunciar a su madre Hécuba su asesinato a manos del rey tracio Poliméstor.

¹⁷⁵ Trad. F. García Yagüe, en LUCIANO 1976: 144. Podría tratarse del *Pirítoo* [NAUCK 1889: 663, frag. 936]. Cfr. *Necyomantia*, I 13.

¹⁷⁶ Trad. F. García Yagüe, en LUCIANO 1976: 144. Se ha establecido la pertenencia de este pasaje a *Andrómeda* de Eurípides, por medio de una referencia de Estobeo [NAUCK 1889: 403, frag. 149]. Cfr. *Necyomantia*, I 16.

▷De Homero.

- 5) *Odisea*: “Amigo mío, preciso me fue descender hasta el Hades / a tratar con el alma del cadmio Tiresias”¹⁷⁷ (Hay una alteración del verso homérico indicada con cursivas)¹⁷⁸.
- 6) *Odisea*: “entramos nosotros, / que con vivo dolor derramábamos llanto abundante”¹⁷⁹.
- 7) *Iliada*: “Sintió miedo en lo hondo Aidoneo, soberano de los subterráneos”¹⁸⁰.

▷Reelaboraciones de Luciano (en cursivas se indican los cambios).

- 8) De varias obras: “y a *Hécate nocturna* y a *Perséfone terrible*”¹⁸¹.
- 9) *Odisea*: “Tras hablar así, se lanzó al prado cubierto de asfódelo”¹⁸².

El canto XI de la *Odisea* refiere al viaje que emprende Odiseo al Hades con la finalidad de consultar al adivino Tiresias sobre la manera de regresar a Ítaca. No es extraño que los cínicos tomaran la catábasis como tema literario, basándose en el modelo homérico, pero la divergencia entre el poema homérico y las catábasis cínicas sólo demuestra las libertades que el ejercicio de la parodización permite a un autor: frente a un Odiseo que se detiene a la entrada del Inframundo para consultar al adivino Tiresias, el Menipo lucianesco se da el lujo de recorrer todas las zonas posibles del mundo subterráneo, hablar con los muertos, asistir a los enjuiciamientos de los recién llegados o presenciar una reunión de asamblea. La libertad de

¹⁷⁷ Trad. J.M. Pabón, en HOMERO 2007: 201. Se trata de *Odyssea*, XI 164; cfr. *Necyomantia*, I 21-22.

¹⁷⁸ Luciano modifica el inicio del verso reemplazando μήτηρ ἐμή (‘madre mía’) por su ὦ φίλότης (‘amigo mío’), conservando así la métrica del hexámetro. Con cursivas indico la modificación respecto a la traducción de J.M. Pabón [HOMERO 2007: 201].

¹⁷⁹ Trad. J.M. Pabón, en HOMERO 2007: 196. Se trata de *Odyssea*, XI 5; cfr. *Necyomantia*, IX 7.

¹⁸⁰ Trad. E. Crespo Güemes, en HOMERO 1991: 503; cfr. *Ilias*, XX 61, y *Necyomantia*, X 5. Aidoneo es otro hombre para Hades.

¹⁸¹ Trad. F. García Yagüe, en LUCIANO 1976: 151; cfr. *Necyomantia*, IX 19: καὶ νυχίαν Ἐκάτην καὶ ἐπαινήν Περσεφόνειαν. La primera parte de este verso parece una invención de Luciano que tal vez intente parodiar al mismo Homero [F. García Yagüe, en LUCIANO 1976: 151, n. 32]. La segunda parte puede corresponder a *Odyssea*, XI 47, dada la cercanía con los restantes versos citados por Luciano, sin embargo, el epíteto ‘Perséfone terrible’ es recurrente en la épica homérica: *Ilias*, IX 457, IX 569; *Odyssea*, X 491, X 534, X 564; y también en HESÍODO *Theogonia*, 768 y 774. No me fue posible encontrar otro sitio en el *corpus* griego antiguo en el que se denomine a Hécate como νυχία, lo que me lleva a pensar que se trate de una exageración al enfatizar una cualidad de la diosa que de por sí ya se relaciona con un ámbito oscuro.

¹⁸² Trad. F. García Yagüe, en LUCIANO 1976: 161.; cfr. *Necyomantia*, XXI 23: ὡς εἰπὼν πάλιν ὄρτο κατ’ ἀσφοδελὸν λειμῶνα. La primera parte del verso corresponde a una invención lucianesca. La segunda es una terminación de verso que aparece tres veces en Homero: dos en la *nékyia* de la *Odisea* [XI 539, y 573] y una tercera en el último canto del mismo poema [XXIV 13]. Luciano vuelve a recurrir a este segundo medio verso en *Caronte*, nuevamente modificándolo: “todos son por igual cabezas de cadáveres carentes de fuerza; / y desnudos y descarnados vagabundos por el prado de asfódelos” [trad. A. Guzmán Guerra, en LUCIANO 2010: 142; cfr. *Charon*, XXII 33 y 34: πάντες δ’ εἰσὶν ὁμῶς νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα, / γυμνοὶ τε ξηροὶ τε κατ’ ἀσφοδελὸν λειμῶνα].

Menipo para desplazarse a voluntad en el Hades le confiere experiencias a las que no pudo acceder Odiseo.

En cuanto a las obras de Eurípides, es posible que la obra *Pirítoo* —de la que sólo se conservan fragmentos— aluda al hecho de que este héroe intentó raptar a la diosa Perséfone, para lo cual bajó al Hades acompañado de su amigo Teseo; no obstante, sin lograr su cometido, quedaron presos, hasta que Heracles descendió para capturar a Cerbero y rescatar a Teseo, sin que le fuera posible liberar a Pirítoo. Éste último permaneció cautivo. En la misma línea, *Heracles* refiere al regreso de Heracles a la Tierra, luego de que se ausentara por demasiado tiempo en el Inframundo cumpliendo con uno de sus doce trabajos. Del argumento de *Andrómeda*, poco se sabe de su argumento.¹⁸³

Otro de los elementos representativos del cambio de registro es el dicho. En cierto momento Menipo narra que, ante la contradicción entre lo que dicen las leyes y lo que hacen los dioses en los poemas [§III], eligió entregar su vida a los filósofos para que éstos le indicaran “algún camino de la vida sencillo y firme”¹⁸⁴, es decir, sucumbió a una vía fácil y rápida para enterarse de cómo habría que vivir, pero: “Con estas cosas en mente, acudí a ellos, pero sin darme cuenta yo mismo me había forzado, *como quien dice*, [a precipitarme] del humo al fuego mismo”¹⁸⁵.

La frase es lapidaria. Por huir de sus tribulaciones personales y elegir el camino que los filósofos ofrecían, Menipo pasa de un peligro menor (el humo) a otro de riesgo mayor (el fuego),

¹⁸³ En el artículo “*Andrómeda* en el conjunto de las tragedias de Eurípides” [BAÑULS OLLER Y MORENILLA 2008: 89-110], los autores ofrecen una lectura cautelosa de algunos fragmentos de Eurípides, pues proponen reconstruir parte del contexto de los pasajes, gracias a la confrontación de los fragmentos de *Andrómeda* con pasajes de *Helena* y *Antígona* —fragmentaria, también de Eurípides— y el pasaje de *Tesmoforiantes* en que Aristófanes alude a la obra. En este proceso, los autores acuden a los rasgos comunes de estas obras para llevar a cabo tal reconstrucción contextual.

¹⁸⁴ *Necyomantia*, IV 4-5: *τινα ὁδὸν ἀπλῆν καὶ βέβαιον ὑποδείξει τοῦ βίου.*

¹⁸⁵ *Necyomantia*, IV 7-8: *Ταῦτα μὲν δὴ φρονῶν προσήειν αὐτοῖς, ἐλελήθειν δ’ ἑμαυτὸν εἰς αὐτό, φασί, τὸ πῦρ ἐκ τοῦ καπνοῦ βιαζόμενος.* Las cursivas de “como quien dice” y las comillas simples en el dicho son míos. El sentido de este dicho es difícil de discernir de primera mano: lo he completado agregando “precipitarme” para darle coherencia. En el *corpus* griego aparecen tres usos distintos para la fórmula τὸ πῦρ ἐκ τοῦ καπνοῦ, los cuales dependen del verbo que los rijja; por ejemplo: Juan Crisóstomo (s. IV-V d.C.) [*Contra ludos*, vol. LVI, p. 266, 5-9] habla de un acto de *precipitarse del humo al fuego*; por su parte, Artemidoro (s. II d.C.) [*Onirocriticon*, V 47, 8-9], *Suda* (s. X d.C.) [*Lexicon*, alpha 1074, 24] y Miguel Pselo (s. XI d.C.) [*Opuscula*: p. 35, 21] se refieren al *reconocimiento del fuego por medio del humo* y, por último, Sexto Empírico (s. II-III d.C.) [*Adversus mathematicos*, VIII 157, 6-8] indica que el *fuego precede al humo* en un sentido de mera causalidad (primero hay fuego y luego a partir de éste surge el humo). El contexto del pasaje me lleva a optar por la versión de Juan Crisóstomo, además de que es la más socorrida por los traductores; las restantes propuestas no ayudan a ofrecer una lectura coherente del pasaje de *Necromancia*.

pues descubre que, en su vivencia diaria, los filósofos demuestran una ignorancia igual a la de la gente normal, a lo que se suma que viven en condiciones de apuro: “Junto a ellos empecé a descubrir mucho al ver su ignorancia y su mayor falta de recursos, de modo que rápido me mostraron ellos que la vida de los simples ciudadanos es de oro”¹⁸⁶, como si la vida común y corriente del ciudadano fuera de oro, atesorable y, tal vez, digna de conseguir, frente a aquella que llevan los filósofos. Para Menipo queda claro el problema en que se ha envuelto: por no intentar hallar una solución propia, se metió con quienes menos ofrecen respuesta alguna.

Tal vez sea más disruptivo el cambio de registro que se opera con la inclusión del edicto, cuya seriedad y formalidad contrasta con el tono descriptivo prevaleciente en la narración.¹⁸⁷ El diálogo entre Menipo y su amigo sirve como estructura marco que abarca los restantes géneros a la manera de una caja china: en él se desarrolla principalmente la narración sobre el descenso al Inframundo, en el que a su vez aparece otro diálogo, ahora entre Tiresias y Menipo. Paralelamente, se aprecia el carácter narrativo de la intervención de Menipo, porque emplea distintas técnicas narrativas, como la prolepsis —se anuncia desde el inicio de la obra la emisión del edicto—, la digresión —Menipo cuenta lo que su amigo le pide, abriendo paréntesis en su narración— o la descripción de ciertos parajes infernales. Junto a estas características, que denotan cierto dominio de recursos retórico-poéticos, se antepone un “edicto” (*pséphisma*, ψήφισμα) contra los ricos [§XX 1-14], escrito, expuesto, leído y aprobado ante la asamblea como si de un verdadero proceso legislativo se tratara:

EDICTO: “Puesto que los ricos cometen muchas e injustas cosas en vida, robando, violando y humillando a toda clase de pobres, se ha resuelto por la Asamblea y el Pueblo:

”1.- que, luego de morir, se castiguen sus cuerpos lo mismo que los de los restantes malos;

”2.- que, devueltas arriba, a la vida, sus almas se introduzcan en asnos hasta que transcurran veinticinco mil años en tal circunstancia: naciendo asnos de asnos, acarreado cargas, embridados por los pobres, y

”3.- que, luego de esto, en el futuro les sea permitido morir.

”Anunció la sentencia Craneón Mortuorio, hijo de Esqueleto, de la tribu cadavérica. [¹⁸⁸]”

¹⁸⁶ *Necromantia*, IV 8-11: *παρὰ γὰρ δὴ τούτοις μάλιστα εὕρισκον ἐπισκοπῶν τὴν ἄγνοιαν καὶ τὴν ἀπορίαν πλείονα, ὥστε μοι τάχιστα χρυσοῦν ἀπέδειξαν οὗτοι τὸν τῶν ιδιωτῶν τοῦτον βίον.*

¹⁸⁷ Puede leerse en “The Mock Decrees in Lucian” [HOUSEHOLDER 1940] un análisis de los decretos lucianescos, en que se exponen las relaciones formales que guardan los decretos de *Necromancia* [§XX], *Concilio de los dioses* [§14-18] y *Timón* [§50-51, y complementario 42-44], con otros decretos áticos y de Magnesia.

¹⁸⁸ Nombres evidentemente inventados, cuya traducción requiere jugar con el español: *Κρανίων Σκελετίωνος Νεκυσιεύς φυλῆς Ἀλιβαντίδος* [§XX 13].

Luego de haberse leído el edicto en voz alta, los magistrados lo sometieron a votación, Brimo bramó [¹⁸⁹] y Cerbero ladró, pues de esta manera se sanciona y se da autoridad a las sentencias.¹⁹⁰

b) Casos de *exageración* o *atenuación*. Se puede ejemplificar con la hiperbólica condena de los ricos a vivir “veinticinco mil años” bajo la forma de asnos, “naciendo asnos de asnos, acarreado, cargas, embridados por los pobres” [§X 8-II]. Tal hipérbole refiere a una cantidad de tiempo cuantificable pero no abarcable en hechos, ¿quién que haya vivido cien años podría imaginar vivir otros veintisiete mil novecientos años? Otro caso es el del tribunal de Minos adonde llega toda clase de personas con diversas ocupaciones, cuyo común denominador es que se vinculan con la acumulación de riquezas.

MENIPO.— [...] De un lado iban llegando muchas personas, algunos en fila, amarrados con una gran cadena: decían que eran adúlteros, dueños de burdeles, aduaneros, aduladores, calumniadores y tal gentío de los que suelen turbar todo en vida. Del lado opuesto, los ricos y los usureros se acercaban, pálidos, panzones y gotosos; cada uno de ellos portaba un grillete de madera en el cuello y una aldaba de unos cincuenta kilos de peso.¹⁹¹

Ahora, como menciona Linda Hutcheon, identificar casos de *atenuación* resulta algo difícil. Un caso pasajero es, por ejemplo, que Menipo emplee el diminutivo “papito” (ὦ πατέριον) para dirigirse a Tiresias, a quien describe incluso como “ancianito” (γερόντιον), o cuando narra: “Pero, *casualmente*, él [Minos] estaba sentado en un trono algo elevado, lo rodeaban

¹⁸⁹ Según Leonhard Schmitz: “Brimo es el sobrenombre que pueden recibir varias diosas del Inframundo, como Hécate, Perséfone, Cibeles o Deméter” [SMITH 1870: 504b]. No es desdeñable el juego de palabras en griego entre el verbo y el sustantivo: ἐβριμήσατο ἢ Βριμῶ, todo un juego aliterante...

¹⁹⁰ El acomodo de la enumeración no está en el texto original, se trata de una propuesta personal. *Necyomantia*, XX 1-19: {ΨΗΦΙΣΜΑ} “Ἐπειδὴ πολλὰ καὶ παράνομα οἱ πλούσιοι δρῶσι παρὰ τὸν βίον ἀρπάζοντες καὶ βιαζόμενοι καὶ πάντα τρόπον τῶν πενήτων καταφρονούντες, ¶ “Δεδόχθω τῇ βουλῇ καὶ τῷ δήμῳ, ἐπειδὴ ἀποθάνωσι, τὰ μὲν σώματα αὐτῶν κολάζεσθαι καθάπερ καὶ τὰ τῶν ἄλλων πονηρῶν, τὰς δὲ ψυχὰς ἀναπεμφθείσας ἄνω εἰς τὸν βίον καταδύεσθαι εἰς τοὺς ὄνους, ἄχρις ἂν ἐν τῷ τοιοῦτῳ διαγάγῃσι μυριάδας ἑτῶν πέντε καὶ εἴκοσιν, ὄνοι ἔξ ὄνων γιγνόμενοι καὶ ἀχθοφοροῦντες καὶ ὑπὸ τῶν πενήτων ἐλαυνόμενοι, τὸν τεῦθεν δὲ λοιπὸν ἐξεῖναι αὐτοῖς ἀποθανεῖν. ¶ “Εἶπε τὴν γνώμην Κρανίων Σκελετίωνος Νεκυσιεὺς φυλῆς Ἀλιβαντίδος.” ¶ Τούτου ἀναγνωσθέντος τοῦ ψηφίσματος ἐπεψήφισαν μὲν αἱ ἀρχαί, ἐπεχειροτόνησε δὲ τὸ πλῆθος καὶ ἐβριμήσατο ἢ Βριμῶ καὶ ὑλάκτησεν ὁ Κέρβερος· οὕτω γὰρ ἐντελῆ γίγνεται καὶ κύρια τὰ ἐγνωσμένα.

¹⁹¹ *Necyomantia*, XI 10-17: ἐτέρωθεν δὲ προσήγοντο πολλοὶ τινες ἐφεξῆς, ἀλύσει μακρᾶ δεδεμένοι· ἐλέγοντο δὲ εἶναι μοιχοὶ καὶ πορνοβοσκοὶ καὶ τελῶναι καὶ κόλακες καὶ συκοφάνται καὶ τοιοῦτος ὄμιλος τῶν πάντα κυκόντων ἐν τῷ βίῳ. χωρὶς δὲ οἱ τε πλούσιοι καὶ τοκογλύφοι προσήεσαν ὄχροι καὶ προγᾶστορες καὶ ποδαγροὶ, κλοιδὸν ἕκαστος αὐτῶν καὶ κόρακα διτάλαντον ἐπικείμενος.

Expiaciones, Erinias y Alástores”¹⁹², en este pasaje, el encuentro no fue previsto ni intencionado, sino ‘casual’: la supuesta *casualidad* concede a Menipo el privilegio de presenciar uno de los juicios del Inframundo contra los vivos, a los que ningún otro mortal ha presenciado antes. Tampoco tuvieron tal oportunidad Heracles, Odiseo, Orfeo, Eneas ni Teseo —todos descendientes de dioses—; en cambio, Pirítoo *sigue* en el Hades y es imposible que salga de su encierro para comunicar tales hechos.

c) Las *contradicciones e incongruencias* son fáciles de reconocer. Para descender al Inframundo Menipo recurre a magia zoroastriista, en lugar de alguna forma de descenso más adecuada a la tradición grecorromana: tal vez con ritos místéricos de origen griego (Heracles y Orfeo), descendiendo por medio de una caverna u orificio en la tierra (Heracles, Orfeo, Eneas y Psique) o viajando a tierras por las que se transita hacia el Inframundo (Eneas y Odiseo).¹⁹³

A su vez, dado que las acciones narradas por Menipo se desarrollan en el Inframundo, se observa cierto contraste respecto al mundo de los vivos: la Tierra es el lugar donde residen los filósofos a quienes rehúye Menipo y donde las leyes contradicen las costumbres de los dioses; en cambio, el Inframundo es el sitio donde Menipo hallará respuesta a su pregunta. Al ser un sitio *diferente*, el Inframundo se rige por leyes distintas de las que gobiernan sobre la Tierra: en el momento que se viaja ahí se aprecian los actos de la humanidad —ahora desnuda de todo aderezo— reflejados en cada muerto; se obtiene ese *punto de vista inusitado* del que hablaba Mijaíl Bajtín, logrado por la ubicación espacial y por el contraste que se obtiene oponiendo las leyes y la justicia que imperan en la Tierra y aquella que existe en el Inframundo: basta apuntar cómo los muertos se rigen a sí mismos bajo una asamblea y emiten un edicto contra los ricos.

Otro ejemplo de las contradicciones e incongruencias es el hecho de que Menipo descubre la gran ignorancia y apuro de los filósofos, quienes “rápido mostraron que la vida de los simples ciudadanos es de oro”¹⁹⁴; esta proclama más bien tiene el sentido de un ‘pretexto’, esto es, una manera de justificar la ignorancia y situación que priva en sus vidas. Pero, si esta versión de ‘vida de los simples ciudadanos’ es un pretexto que apenas convence a Menipo, la respuesta de Tiresias en cambio lo deja satisfecho, a pesar de consistir en las mismas palabras:

¹⁹² *Necyomantia*, XI 7-10: ἐτύχχανε δὲ ὁ μὲν ἐπὶ θρόνου τινὸς ὑψηλοῦ καθήμενος, παρειστήκεσαν δὲ αὐτῷ Ποινὰὶ καὶ Ἐρινύες καὶ Ἀλάστορες. Son ‘Expiaciones’ en el sentido de que son las ‘penas’ (ποιναὶ) que se debe soportar como parte de un castigo. Las Erinias, deidades de origen arcaico, se representan como “genios alados, con serpientes entremezcladas en su cabellera y llevando en la mano antorchas o látigos” [GRIMAL 1981: 169b] y se las sitúa como divinidades de los castigos y vengadoras de crímenes [170a]. Un alástor es un “genio maléfico vengador del crimen, hybris o injusticia” [DGE: s.v. ἀλάστωρ, consultado: 29/VII/2013].

¹⁹³ Sobre estos personajes y sus respectivas catábasis, hablaré más adelante, véanse las figuras V, VI y VII.

¹⁹⁴ *Necyomantia*, IV 10-11: τάχιστα χρυσοῦν ἀπέδειξαν οὗτοι τὸν τῶν ἰδιωτῶν τοῦτον βίον.

TIRESIAS.— *El de los ciudadanos simples es el mejor modo de vida, y el más sensato, si desistes de parlotear sobre los astros y de examinar sus fines y sus orígenes; mejor desprecia los silogismos esos de los sabios y tenlos por puro debraye. De entre todo sólo persigue esto: bien situado en tu presente, recórrelo riéndote de la mayoría y sin tomar nada en serio.*¹⁹⁵

d) *Literalización y simplificación.* Aunque en ningún momento Menipo tome el ejemplo de los robos, violaciones, adulterios o actitudes de los dioses, que narran los poetas Homero y Hesiodo, y lleve a la práctica tales actos, el hecho de que le parezcan bellos y no lo perturben en lo más mínimo [§III] da muestra de *literalización*. Este ‘al pie de la letra’ llevará al personaje a cuestionar las leyes humanas y a emprender la ya mencionada búsqueda del mejor modo de vida. Detrás de todo el viaje yace la disonancia entre el modo de vida de los dioses —‘bello y que no perturba’, parafraseando a Menipo— y el mundo en que vive. Concurrente a la literalización, con la *simplificación* se minimiza un asunto o se tergiversa aprovechando una ambigüedad o una similitud que permita virar su sentido: en cierto momento Menipo cita expresamente a Homero para calificar a los muertos de la llanura aquerusia como “sin bríos”¹⁹⁶:

¹⁹⁵ *Necyomantia*, XXI 14-21: Ὁ τῶν ιδιωτῶν ἄριστος βίος, καὶ σωφρονέστερος παυσάμενος τοῦ μετεωρολογεῖν καὶ τέλη καὶ ἀρχὰς ἐπισκοπεῖν καὶ καταπτύσας τῶν σοφῶν τούτων συλλογισμῶν καὶ τὰ τοιαῦτα λῆρον ἠγγησάμενος τοῦτο μόνον ἐξ ἅπαντος θηράσῃ, ὅπως τὸ παρὸν εὖ θέμενος παραδράμῃς γελῶν τὰ πολλὰ καὶ περὶ μηδὲν ἐσπουδακῶς.

Me permití una licencia a la hora de traducir λῆρον al usar el coloquialismo ‘debraye’ por sobre opciones más tradicionales como ‘charlatanería’ o ‘parloteo’; con él intento imprimir un matiz despectivo a la palabra que, en mi opinión, carecen las otras. Buscando definiciones para sustentar esta impresión, hallé estas dos en Internet que me parecen pertinentes: “*Debrayar es desmontar un discurso más que analizarlo*, como sucede en una compacta torre de jenga, que toma estructuras de sí misma para estirarse hasta lo posible, dejando espacios vacíos y el obligado desequilibrio que precede al colapso” [*DEBRAYANDO*, consultado: 5/IV/2014; las cursivas son mías] y más ilustrativo: “Al parecer [...] se trata de un mexicanismo (de nuevo uso) que equivale a *divagar, desvariar, decir tonterías, decir cosas que no tienen sentido...* Además, cuando se usa como verbo pronominal (debrayarse) equivale a alucinarse” [*FUNDÉU*, consultado: 5/IV/2014]. Hay cierto tono despectivo en su uso: se califica así cuando alguien habla sin un orden de ideas o sin mantenerse en un solo tema.

¹⁹⁶ La traducción “sin bríos” para ἀμενηνούς [*Necyomantia*, XV 6] es la que propone José Manuel Pabón para ἀμενηνὰ κάρηνα [“cabezas sin bríos”, HOMERO 2007: 261; cfr. *Odyssea*, X 521]. Las traducciones propuestas para esta palabra son diversas: Emilio Crespo Güemes traduce “inválido” para ἀμενηνός [HOMERO 1991: 211; cfr. *Ilias*, V 887], y Alberto Bernabé Pajares opta por “impotente” en el Himno homérico V (“A Afrodita”) [AA.VV. 1978: 194; cfr. *Hymni homerici. In Venerem*, v. 188]. Opto por la traducción de José Manuel Pabón a fin de conservar el juego de mención ecoica, al que el mismo Luciano recurre al citar la *Odisea* de Homero.

Basta señalar que ἀμενηνὰ κάρηνα también es un medio verso tomado de Homero para ver la recurrencia con que Luciano toma algunos versos homéricos y los adapta a sus necesidades; sobre el significado de esas palabras, por ejemplo: recurre a él en *Caronte*: “todos son por igual cabezas de cadáveres *carentes de fuerza*; / y desnudos y descarnados vagabundos por el prado de asfódelos” [trad. Antonio Guzmán Guerra, en LUCIANO 2010: 142; cfr. *Charon*, XXII 33 y 34].

MENIPO.— [...] llegamos a la llanura aquerusia y encontramos en ese sitio a los semidioses y las heroínas, y al otro gentío de muertos, morando por tribus y por pueblos: en un lado algunos que están viejos, mohosos y –como dice Homero– “sin bríos”; en el otro, los que aún están frescos y erguidos, de entre ellos principalmente los egipcios por la durabilidad de su embalsamamiento.¹⁹⁷

Los muertos, a quienes Homero califica de “cabezas sin bríos” (*ἀμενηνὰ κάρηνα*) en la *Odisea*, se describen en el pasaje de Luciano de una manera más mundana: primero, están los muertos viejos que ya tienen moho y están ‘sin bríos’, luego, los muertos frescos que todavía están ‘erguidos’. De tener cierta elevación poética, esta expresión homérica ahora comparte espacio con adjetivos como *viejos* (cual ‘ajados’), *mohosos* (a merced de la descomposición), *frescos* (como si de pescados se tratara) y *erguidos* (se sostienen por sí mismos, tal vez con cierta ambivalencia sexual), más aún porque no se trata sólo de cabezas, sino de cuerpos enteros o en proceso de desintegración: Luciano aterriza en estero pedestre la imagen elevada de Homero.

e) La *repetición* y *mención ecoica* se presentan de manera atenuada en *Necromancia*, aunque con ejemplos consistentes: en los citados versos de Homero y Eurípides, la repetición intertextual no sólo alude a los textos a que originalmente pertenecían, sino también reformula su lectura: de tener ciertos sentidos delimitados por su *contexto textual* original, ahora se sobreponen otros al formar parte del texto de Luciano. Se cita, se repite, se copia textualmente, pero el sentido original del pasaje se actualiza: en el caso de: “¡Salud, vigas y vestíbulo de mi hogar! / ¡Qué contento estoy de veros ahora que he regresado a la luz!”¹⁹⁸, ya no se trata de Heracles, sino de Menipo quien, como el héroe tesalio, regresa triunfante de su catábasis.

En los versos: “Acabo de llegar, luego que he dejado las ocultas mansiones de los muertos y las puertas de la sombra, donde Hades mora lejos de los dioses”¹⁹⁹, Menipo repite un tono triunfal cuando anuncia a su amigo dónde ha estado en su ausencia. En el pasaje de *Hécuba* de Eurípides [vv. 1-2], el espectro de Polidoro se presenta con esas palabras ante su madre Hécuba para anunciarle que ha muerto asesinado a manos del rey tracio Poliméstor (a quien Hécuba había confiado su hijo para que lo cuidara durante la guerra de Troya). De nuevo, un pasaje *mencionado* funciona de una manera en su contexto original y de otra en *Necromancia*: para

¹⁹⁷ *Necromantia*, XV 1-9: εἰς τὸ πεδῖον εἰσβάλλομεν τὸ Ἀχερούσιον, εὕρισκομέν τε αὐτόθι τοὺς ἡμιθέους τε καὶ τὰς ἡρωῖνας καὶ τὸν ἄλλον ὄμιλον τῶν νεκρῶν κατὰ ἔθνη καὶ κατὰ φύλα διαιτωμένους, τοὺς μὲν παλαιούς τινας καὶ εὐρωπιῶντας καὶ ὡς φησιν Ὅμηρος, ἀμενηνοὺς, τοὺς δ’ ἔτι νεαλεῖς καὶ συνεστηκότας, καὶ μάλιστα τοὺς Αἰγυπτίους αὐτῶν διὰ τὸ πολυαρκὲς τῆς ταριχείας.

¹⁹⁸ Trad. Juan Miguel Labiano, en EURÍPIDES 1999: 158; cfr. *Hercules*, vv. 523-524, y *Necromantia*, I 1-2.

¹⁹⁹ Trad. Juan Antonio López Férez, en EURÍPIDES 2001: 365; cfr. *Hecuba*, vv. 1-2, y *Necromantia*, I 9-10.

Polidoro se trata del anuncio desgarrador de su propia muerte; para Menipo es una expresión de júbilo con la que informa su paradero.

Sobre la cita atribuida a *Pirítoo* de Eurípides: “No, sino que Hades me recibió aún vivo”²⁰⁰, puesto que apenas se conservan pocos fragmentos de aquella obra, en el mejor de los casos se puede conjeturar una superposición de sentidos contrarios, como sucedió en el anterior pasaje: mientras que Pirítoo queda preso en el Inframundo y sólo se salva Teseo, Menipo regresa íntegro. Una misma frase —‘Hades me recibió aún vivo’—, en un caso marca la paradoja de un personaje que no regresará sin saberlo aún, y, en el otro, la dicha de quien regresa y alardea de ello.

En cuanto a la cita atribuida a *Andrómeda* de Eurípides: “Me impulsó la juventud y una audacia mayor que la prudencia”²⁰¹, poco se asume más allá de una inferencia a partir de la misma cita, dada la imposibilidad de reconstruir el contexto textual de la obra. Así entonces, se concluye que frente a la prudencia (νοῦς), la juventud (νεότης), respaldada por la audacia (θράσος), deviene en una suerte de ingenuidad capaz de incitar a cualquiera a emprender el viaje más inesperado e imposible: una catábasis. Menipo no es un héroe como los de los mitos, sino un mortal cualquiera; en la tradición mitológica, y fuera del anecdotario cínico, carece de leyendas que le confieran don alguno que lo hagan apto para tal empresa: su propio arrojo lo impele a emprender y concluir este viaje, situándose a la par de los héroes, con lo que violenta las esferas oficiales de la tradición mítica.

* * *

EN *NECROMANCIA*, cada uno de estos cinco pares de indicios de intencionalidad se identifica aisladamente con mayor o menor facilidad. En algunos casos no se requiere de más explicación que la propia alusión al pasaje; en otros, el mecanismo con que operan estos indicios es elusivo y demanda una exposición que los ponga en relieve. Así, en combinación con la estética de la risa, estos indicios de intencionalidad revelan la inviabilidad de sugerir una lectura unívoca de *Necromancia*; detrás de los sentidos dichos, subyacen otros que cobran significación a partir de un ejercicio de interpretación basado en recursos sincrónicos, diacrónicos y anacrónicos de la

²⁰⁰ Trad. Francisco García Yagüe, en LUCIANO 1976: 144; cfr. *Pirítoo* [NAUCK 1889: 663, frag. 936] y *Necyomantia*, I 13.

²⁰¹ Trad. Francisco García Yagüe, en LUCIANO 1976: 144; cfr. *Andrómeda* [NAUCK 1889: 403, frag. 149] y *Necyomantia*, I 16. Lamentablemente, el trabajo de José Bañuls Oller y Carmen Morenilla Talens [2008: 89-110], si bien contextualiza otros pasajes de *Andrómeda*, no analiza este que aparece en Luciano, por lo que se podría suponer la dificultad para ponerlo en relación con otros y, de este modo, proponer una lectura contextualizada.

literatura cínica o de la carnavalización literaria, como propuse en el apartado de propuesta de análisis.

En el caso de Luciano, en la mayoría de los casos los indicios juegan con superposición de sentidos de las tradiciones literaria o mitológica; a esto se suma la *oscilación* que provoca el tono serioburlesco en las obras, alimentado por la crítica subversiva de los cínicos y por la transposición o influencia de elementos del folclore carnalesco. Las imágenes, citas, alusiones, referencias y, en general, los llamados ‘intertextos’ que se emplean en *Necromancia*, entrañan el punto donde ‘sucede’ (*happens*) la superposición/oscilación de diferentes sentidos, que se componen —cuando menos— de un aspecto serio y otro burlesco, y de un rasgo estético y una propuesta ética, como sugiere Michel Onfray respecto al ‘humorismo’. La estética de la risa es el motor *metairónico* detrás de la obra; los indicios *estructurantes* son el soporte que permite identificar trazas de superposición y oscilación de sentidos. Queda ahora el turno de desmenuzar casos concretos en los que la ironía sucede, como el ‘proceso semánticamente complejo...’ que es.²⁰²

3. INICIA EL VIAJE EPISTÉMICO DE MENIPO AL INFRAMUNDO

a. *La ingenuidad propicia la búsqueda*

En su exposición de motivos, Menipo cuenta que en su infancia había escuchado las historias de Homero y Hesiodo, en las que los héroes y los dioses emprendían guerras y sublevaciones, y además cometían otras faltas: “adulterios, violaciones, raptos, maneras de actuar, destierros de padres, matrimonios entre hermanos”²⁰³. Esta experiencia de infancia devendrá en su edad adulta en una interrogante que lo consternara: si las leyes de los hombres censuran todo eso que para semidioses y dioses es permisivo, entonces, *¿qué podría Menipo esperar para sí?*

MENIPO.— [...] Yo, cuando era niño, escuchaba a Homero y Hesiodo narrando guerras y sublevaciones no sólo de los semidioses, sino incluso de los mismos dioses, así como sus

²⁰² Vuelvo a insistir en la definición de ironía de Linda Hutcheon: “La ironía rara vez comprende una simple decodificación de un solo mensaje invertido; [...], es más a menudo *un proceso semánticamente complejo* de relacionar, diferenciar y combinar los significados dichos y no dichos —incluso haciéndolo con cierto filo evaluativo—. También es, no obstante, un proceso culturalmente condicionado” [HUTCHEON 2005: 85]; las cursivas son mías.

²⁰³ *Necromantia*, III 8-10: μοιχείας αὐτῶν καὶ βίας καὶ ἀρπαγὰς καὶ δίκας καὶ πατέρων ἐξελάσεις καὶ ἀδελφῶν γάμους.

adulterios, violaciones, raptos, maneras de actuar, destierros de padres, matrimonios entre hermanos: *todo esto consideraba que era bello y no me perturbaba ni de pasada*. Pero cuando pasé a estar entre los adultos, así una y otra vez escuchaba que las leyes ordenaban lo contrario de los poetas: ni cometer adulterio, ni sublevarse ni robar. Me había instalado en una gran perplejidad, *sin saber lo que sería de mí*.²⁰⁴

Para Menipo, nada de lo que hicieran los semidioses y los dioses le causaba mala impresión; antes bien, los ejemplos de los poetas le parecían, al menos, aceptables y bellos, mientras que el carácter prohibitivo de las leyes sobre esos mismos temas lo atribulaba. Pero esta reacción poco atiende a la actitud que se esperaría de un adulto: desde luego, la educación doméstica partía de escuchar sobre todo anécdotas y narraciones mitológicas, Homero y Hesiodo de por medio,²⁰⁵ pero justamente la formación de un adulto pasaba por la asimilación de esas narraciones como una suerte de historias poéticas, cuentos o fábulas, pero nunca como hechos verdaderos ni, mucho menos, como modelos. Los mayores deben poseer el criterio suficiente para reconocer el carácter ficcional de los mitos, así como para comprender que, en los asuntos de la vida adulta, ‘la vida no es como la pintan’; en este sentido, la educación doméstica, por ejemplo, mediante la poesía, ocupa un lugar delicado.

Sobre este tema se pronunciaba Platón cuando en la *República* presenta las bases de una propuesta de ‘reforma’ educativa para su proyecto político, en la que evidentemente la poesía ocuparía un lugar preeminente, pues con ella podría cimentarse una correcta instrucción: en boca de Sócrates, Platón reconoce que el espíritu de los jóvenes se moldea con cierta facilidad, por lo que se corre el riesgo de que los jóvenes aprendan ‘opiniones contrarias’ (ἐναντίας δόξας) de las que les sirvan en su vida adulta. Luego de lo cual, sugiere que sólo se cuenten a los niños los ‘mitos admitidos’ (καλὸν μῦθον): una versión *buena*, carente de malos ejemplos, del mito, expresamente elaborada con fines educativos, en los que se ‘rechacen’ (ἐγκριτέον y ἐκβλητέον) aquellas partes que contengan elementos perjudiciales para la educación del infante. Por

²⁰⁴ *Necyomantia*, III 4-20: ἐγὼ γάρ, ἄχρι μὲν ἐν παισὶν ἦν, ἀκούων Ὀμήρου καὶ Ἡσιόδου πολέμους καὶ στάσεις διηγουμένων οὐ μόνον τῶν ἡμιθέων, ἀλλὰ καὶ αὐτῶν ἤδη τῶν θεῶν, ἔτι δὲ καὶ μοιχείας αὐτῶν καὶ βίας καὶ ἀρπαγὰς καὶ δίκας καὶ πατέρων ἐξελάσεις καὶ ἀδελφῶν γάμους, πάντα ταῦτα ἐνόμιζον εἶναι καλὰ καὶ οὐ παρέργως ἐκινούμην πρὸς αὐτά. ἐπεὶ δὲ εἰς ἄνδρας τελεῖν ἤρξαμην, πάλιν αὖ ἐνταῦθα ἤκουον τῶν νόμων τὰναντία τοῖς ποιηταῖς κελευόντων, μήτε μοιχεύειν μήτε στασιάζειν μήτε ἀρπάζειν. ἐν μεγάλῃ οὖν καθειστήκειν ἀμφιβολία, οὐκ εἰδὼς ὅ τι χρῆσαιμην ἐμαυτῷ.

²⁰⁵ Posteriormente, en la educación retórica, el niño aprendería a emplear los mitos y las fábulas como meros recursos técnicos, que les sirvieran de base para otros ejercicios discursivos más complejos, “la técnica así aprendida pudiera entonces emplearse en una variedad de ejercicios más ambiciosos que involucraran una composición en una escala más grande: refutación y confirmación de argumentos, lugares comunes, encomio, invectiva, comparación” [RUSSELL 2006: 278-280], como ya había citado en el capítulo II [n. 80, p. 55]

consiguiente, concluye Sócrates, “hay que desechar la mayor parte de los mitos que ahora se cuentan”²⁰⁶.

Poco más adelante, se recomendarán ciertas precauciones que deben tener los poetas en sus obras, ya sea sobre la representación de los dioses, el Inframundo o ya sobre los héroes y los mortales. Sobre los dioses, en particular, sugiere que se los muestre buenos, simples, bellos, excelsos, justos, con su verdadera forma y sin metamorfosis, etcétera. Así, por ejemplo, para el Sócrates platónico, la poesía debe emplearse para la formación moral de los jóvenes, por lo que se requiere “supervisar a los creadores de mitos y admitir sus buenas creaciones y rechazar las malas”²⁰⁷. En consecuencia, Sócrates amonesta que no “debe decirse a la tierna criatura que los [sc. mitos] oiga que si comete los crímenes más extremos no haría nada de particular, ni tampoco si castiga por cualquier medio los crímenes de su padre”²⁰⁸; de esta manera se predica un modelo de comportamiento con el objetivo de que el joven no se avenga con contraejemplos, como son: “cómo los dioses guerrear, conspíran y luchan unos con otros”²⁰⁹, gigantomaquias, luchas, batallas entre los dioses o sus “otras historias de odios, muchas y variadas”²¹⁰... Evidentemente la lista es larga, y todavía podría sumarse aquello que enumera Menipo: “adulterios, violaciones, raptos, maneras de actuar, destierros de padres, matrimonios entre hermanos”²¹¹. En respuesta a todos estos problemas, Sócrates insiste en que se debe mostrar el lado bueno de los dioses, con el fin de que los jóvenes tomen por modelo este lado y no otro, adoptando “ni más ni menos lo que hicieron los primeros y más grandes dioses”²¹²; con esto se asegura que los jóvenes no se corrompan “precisamente entonces [en la juventud] cuando más permiten que se les modele y se les inculque la impronta que quiera imprimirse en cada uno”²¹³.

Justamente, y no sin razón, Menipo es víctima de esas ‘opiniones contrarias’, ya que, al escuchar a Homero y Hesiodo sin la mínima preparación, toma por verdaderas sus descripciones sobre los dioses y, como teme Platón, “no es capaz de discernir lo que es alegoría y lo que no lo

²⁰⁶ Trads. Rosa María Mariño Sánchez-Elvira, Salvador Mas Torres y Fernando García Romero, en PLATÓN 2009: 250; cfr. *Respublica*, 377 c5. Tomé de esta misma fuente [PLATÓN 2009: 250] las traducciones para ‘opiniones contrarias’ [*Respublica*, 377 b7-8: ἐναντίας δόξας], ‘mitos admitidos’ [*Respublica*, 377 c1: καλὸν μῦθον] y ‘rechace’ [*Respublica*, 377 c1: ἐγκριτέον, y c5: ἐκβλητέον].

²⁰⁷ Trads. Mariño Sánchez-Elvira, *et al.*, en PLATÓN 2009: 250; cfr. *Respublica*, 377 b11-377 c2.

²⁰⁸ Trads. Mariño Sánchez-Elvira, *et al.*, en PLATÓN 2009: 252; cfr. *Respublica*, 378 b2-b4.

²⁰⁹ Trads. Mariño Sánchez-Elvira, *et al.*, en PLATÓN 2009: 252; cfr. *Respublica*, 378 b8-378 c1.

²¹⁰ Trads. Mariño Sánchez-Elvira, *et al.*, en PLATÓN 2009: 252; cfr. *Respublica*, 378 c5.

²¹¹ *Necyomantia*, III 8-10.

²¹² Trads. Mariño Sánchez-Elvira, *et al.*, en PLATÓN 2009: 252; cfr. *Respublica*, 378 b4-378 b5.

²¹³ Trads. Mariño Sánchez-Elvira, *et al.*, en PLATÓN 2009: 250; cfr. *Respublica*, 377 b1-377 b3.

es”²¹⁴ al asumir como verdadero todo aquello que dicen los poetas. Todavía más, justifica la bondad en los actos de los dioses cuando deduce que, como los dioses hacen esas cosas, entonces debe ser bueno: “Pues no creía que algunas veces los dioses fueran adúlteros o se sublevaran unos contra otros, *si no fuera porque consideraran tales hechos como buenos*, ni que los legisladores animaran las cosas contrarias, si no sospecharan que fuera ventajoso”²¹⁵. Así pues, en la medida en que Menipo no discierne los aspectos ficcionales de los reales en los poemas épicos, entonces su duda de por qué las leyes contravenían a los poetas se sustenta en un ánimo ingenuo —o *naïf*—, propio de los niños y los jóvenes. En la prohibición platónica subyace una suerte de principio basado en el *sentido común*: los niños y los jóvenes no pueden —o no tienen la capacidad de— distinguir por sí mismos algo bueno de algo malo, lo real de lo ficcional, una mentira de una verdad; necesitan de un adulto que los prepare y guíe hasta que puedan hacerlo por cuenta propia, todavía mejor si son los sempiternos poetas (Homero y Hesiodo).

Menipo contraviene esa suerte de sentido común: toma por buenas aquellas malas actuaciones de los dioses y, peor aún, a partir de ellas juzga las leyes al advertir la incongruencia entre lo que se dice de los dioses y lo que sancionan las leyes, sospechando incluso que esto se deba a que los legisladores sacan una ventaja de ello. Ante la insatisfacción que producen los actos de quienes pervierten el sentido de las leyes para sacar ventaja de ellas, Menipo desecha entonces este modelo *oficial* de vida de las ciudades —corroído y cautivado por sus intereses personales— y opta por ponerse en manos de los filósofos y aceptar cualquier modo de vida que ellos le propongan.

MENIPO.— Mientras estaba contrariado, me pareció bien que *yo*, yendo con los denominados filósofos, *me dejara a sus manos y les pidiera que hicieran de mí lo que quisieran y que me prometieran algún camino de la vida sencillo y firme*.

Con estas cosas en mente, acudí a ellos, pero sin darme cuenta yo mismo me había forzado, como quien dice, “a precipitarme del humo al fuego mismo”. Junto a ellos empecé a descubrir mucho, al ver su *ignorancia* y su *gran apuro*, de modo que rápido me mostraron ellos que la vida de los simples ciudadanos es de oro.²¹⁶

²¹⁴ Trads. Mariño Sánchez-Elvira, *et al.*, en PLATÓN 2009: 253; cfr. *Respublica*, 378 d7-378 e1.

²¹⁵ *Necyomantia*, III 16-20: οὐτε γὰρ ἂν ποτε τοὺς θεοὺς μοιχεῦσαι καὶ στασιάσαι πρὸς ἀλλήλους ἡγούμην εἰ μὴ ὡς περὶ καλῶν τούτων ἐγίγνωσκον, οὐτ' ἂν τοὺς νομοθέτας τάναντία παραινεῖν εἰ μὴ λυσιτελεῖν ὑπελάμβανον.

²¹⁶ *Necyomantia*, IV 1-11: ἐπεὶ δὲ διηπόρουν, ἔδοξέ μοι ἐλθόντα παρὰ τοὺς καλουμένους τούτους φιλοσόφους ἐγχειρίσαι τε ἑμαυτὸν καὶ δεηθῆναι αὐτῶν χρῆσθαι μοι ὅ τι βούλοιντο καὶ τινα ὁδὸν ἀπλῆν καὶ βέβαιον ὑποδείξαι τοῦ βίου. ¶ Ταῦτα μὲν δὴ φρονῶν προσήειν αὐτοῖς, ἐλελήθειν δ' ἑμαυτὸν εἰς αὐτό, φασί, τὸ πῦρ ἐκ τοῦ καπνοῦ βιαζόμενος. παρὰ γὰρ δὴ τούτοις μάλιστα εὔρισκον ἐπισκοπῶν τὴν ἄγνοιαν καὶ τὴν ἀπορίαν πλείονα, ὥστε μοι τάχιστα χρυσοῦν ἀπέδειξαν οὗτοι τὸν τῶν ιδιωτῶν τοῦτον βίον.

Sin embargo, Menipo tampoco recibe solución alguna de los filósofos, quienes más bien demuestran gran ignorancia y evidencian las condiciones de apuro con que viven; de modo que, en vez de proponer un modo de vida nuevo o diferente, se prestan a aleccionar que el modo de vida de los simples ciudadanos es de oro, esto es, atesorable, apreciable y, tal vez, digna de seguirse. Tal puede ser el sentido de la frase ‘precipitarse del humo al fuego’: ante la evidencia del peligro, en vez de rehuirlo, se da un paso hacia delante, más por ‘audacia’ que por prudencia, como indica la ya mencionada cita de Eurípides: ‘Me impulsó la juventud y una audacia mayor que la prudencia’²¹⁷. Si bien hay un aspecto crítico, se contrapone la irrupción velada de la *percepción carnavalesca del mundo* cuando progresivamente se anulan las formas convivenciales aceptadas: paulatina y gradualmente Menipo rechaza el forma más oficializada de vivir, las leyes, para después renegar de una forma periférica, tolerada por las instituciones, pero no sometida a ellas: la filosofía.²¹⁸

Siguiendo el subtítulo de este apartado: la ingenuidad propicia la búsqueda; justamente, un acto de ingenuidad —como si de un acto infantil se tratara— conduce a Menipo a plantearse una pregunta sencilla y obvia, cuya solución es filosóficamente problemática y a la vez obligará a una *desafección* de sí y de su mundo: *¿cuál es el mejor modo de vida?* Luego de la decepción que le dieron los filósofos y sus pretendidas soluciones (regresaré sobre este punto más adelante), Menipo decide abandonar su mundo física y simbólicamente: deja atrás su mundo conocido —Gábara, Grecia, Siria, el lugar preciso poco importa— para adentrarse en otro parcial o abismalmente diferente: Babilonia, un lugar en el que las tradiciones y costumbres mediterráneas se desdibujan y desde donde se alejará aún más del mundo, pues le servirá como vía de entrada al Inframundo; a continuación explico el porqué de este destino.

b. La búsqueda pasa por el rito iniciático

Para cuando Menipo decide su viaje a Babilonia, la búsqueda se ha iniciado por completo y se ha transformado en algo más que una inquietud sustentada en la ingenuidad: la búsqueda, ideológica en primera instancia, del mejor modo de vida, deviene ahora en un viaje en forma,

²¹⁷ En un caso paradigmático de la historia contemporánea, se podría recurrir a la expresión “antes estábamos a un paso del precipicio, ahora hemos dado un paso al frente” que en su momento dijera Luis Echeverría. También a Augusto Pinochet y a Francisco Franco se les atribuye la frase “Ayer estábamos al borde del abismo, hoy hemos dado un paso hacia adelante”...

²¹⁸ Como expuse en el capítulo IV [p. 91], la postura de los emperadores frente a los movimientos filosóficos griegos oscilaba entre la mera tolerancia hasta el total respaldo institucional para crear nuevas escuelas de filosofía, como fue el caso de Marco Aurelio y las escuelas estoicas en el siglo II d.C.

que tiene por finalidad encontrar quién dilucide esa cuestión; el razonamiento detrás de esta decisión es simple: ¿quién sino Tiresias, reconocido en la tradición mitológica por su sabiduría y sus dotes adivinatorias, podría conocer la respuesta? La única manera sensata para lograr tal cometido es preguntar directamente al adivino, lo que inequívocamente implica ir al Inframundo en persona. Menipo fija claramente su objetivo: “aprender de él mismo [Tiresias], adivino y sabio, cuál es el mejor modo de vida que elegiría alguien sensato”²¹⁹.

Por consiguiente, Menipo dirige sus pasos hacia Babilonia donde había oído que “[unos magos zoroastriastas] con ciertos sortilegios y rituales abren las puertas del Hades y hacen descender, con garantías, a quien quieran y más tarde lo traen de regreso”²²⁰. Estos magos saben ingresar al Hades, pero esto no es extraordinario: muchos misterios y cultos religiosos se caracterizan por ‘comunicarse’ con el Más Allá. No obstante, lo sobresaliente de este pasaje radica en su segunda parte, donde se dice que los magos con sus sortilegios (ἐπωδαῖς) y rituales (τελεταῖς) tienen la capacidad de hacer pasar al Inframundo a quien quieran: rebasan todo impedimento propio de los ritos iniciáticos para hacer bajar a cualquier persona. ¿De manera discrecional? ¿A su gusto? ¿Con qué criterios se decide si alguien desciende o no? Los secretos de este ritual mágico de paso estarían al alcance de quienquiera que pueda llegar a un sencillo acuerdo mercantil: Menipo pactará una ‘paga’ (μισθῶ) con el mago Mitrobarzanes [§VI 23], un descenso que, además, tiene ‘garantías’ (ἀσφαλῶς)²²¹, lo que implica tanto la seguridad física de Menipo, como un regreso al mundo de los vivos sin temor a sobrellevar un viaje infructuoso como el de Pirítoo, quien quedó preso en el palacio de Hades. En resumen, la catábasis está en buenas manos.

Después de muchos ruegos, Menipo logra convencer al mago “a condición de la paga que [aquél] quisiera”²²²; no se especifica cuánto o en qué consiste tal paga, pero inmediatamente comienza una suerte de rito iniciático, que tiene por fin disponerlo física y espiritualmente para el viaje.

MENIPO.— Y he aquí que, recibíendome, durante veintinueve días –empezó junto con [el ciclo de] la luna–, primero, este hombre me purificaba con agua bajando muy de mañana hasta el Éufrates, [orientados] hacia el sol naciente, farfullando una gran prédica, de la cual

²¹⁹ *Necyomantia*, VI 14-16: μαθεῖν παρ’ αὐτοῦ ἅτε μάντεως καὶ σοφοῦ, τίς ἐστὶν ὁ ἄριστος βίος καὶ ὃν ἂν τις ἔλοιτο εὖ φρονῶν.

²²⁰ *Necyomantia*, VI 8-11: αὐτοὺς ἐπωδαῖς τε καὶ τελεταῖς τισὶν ἀνοίγειν τοῦ Ἅιδου τὰς πύλας καὶ κατὰγειν ὃν ἂν βούλωνται ἀσφαλῶς καὶ ὀπίσω αὐθις ἀναπέμπειν.

²²¹ Este adverbio tiene diferentes lecturas matizadas, por ejemplo, en el *Diccionario de Griego-Español*, se enuncian éstas: ‘fija, firmemente’, ‘sin cavarlar’, ‘en seguro, fuera de riesgos’, ‘con cautela, prudentemente’, ‘de manera segura, cierta’ [DGE, s.v. ἀσφαλῆς, consultado: 11/X/2013]; ‘con garantías’ permite que a estos significados se agregue cierto matiz comercial, pues el viaje y la seguridad en él (‘fuera de riesgos’, ‘con cautela’, ‘de manera segura’, etc.) se afianza con un trato (μισθῶ, en §VI 23).

²²² *Necyomantia*, VI 23: ἐφ’ ὅτῳ βούλοιο μισθῶ.

no entendía mucho; balbucía algo a la carrera y confuso como [suelen hacer] los malos pregoneros de los Juegos. Pero, en serio, parecía que invocaba a algunos démones [protectores]. En todo caso, luego del sortilegio, escupiendo tres veces hacia mí –en la cara–, regresaba de nuevo sin ver a ninguno de los que salían a su encuentro. Además, teníamos por alimento frutos, y por bebida leche, una mezcla de leche y miel, y el agua [cristalina] del río Coaspes; nuestro lugar para dormir estaba a cielo raso, sobre el pasto.

Y cuando ya él tenía bastante de este régimen preparatorio, alrededor de la media noche, llevándome al instante hasta el río Tigris, me limpió, secó y purificó con una tea resinosa, cebolla albarrana y con muchas otras cosas, y al mismo tiempo murmuraba el sortilegio aquel. A continuación, luego de haberme hechizado y de caminar alrededor mío –para que no fuera lastimado por las apariciones–, regresa a casa –conmigo, así como estaba, caminando hacia atrás–, y preparamos el resto para [iniciar] una navegación.²²³

Esta descripción del rito preparatorio muestra cierto tono entrecortado, pues la descripción de cada acción se sucede una a otra de manera rápida: recibimiento, veintinueve días, junto con la luna, purificación al amanecer, sol naciente, gran prédica farfullada, balbuceos confusos a la carrera, una comparación (‘como suelen hacer...’), una digresión (‘pero, en serio...’), escupiendo, hacia Menipo, más exacto a su cara, regreso a casa, sin ver a nadie, ¡Ah, sí! los alimentos y las bebidas... Es tan notorio este encarreramiento, que Menipo inicia con una enumeración — “primero, este hombre...” (ὁ ἀνὴρ πρῶτα)—, pero no concluye la estructura usual de enumerar uno a uno con ‘primero..., segundo..., tercero..., etcétera’. En el mejor caso, emplea una construcción temporal —“En todo caso, *luego del sortilegio*” (μετὰ δ’ οὖν τὴν ἐπωδὴν)—, que difícilmente suple el lugar del segundo miembro de la enumeración.

En el segundo párrafo citado, la sucesión de acciones y de digresiones se vuelve a repetir: tener bastante, media noche, río Tigris, limpiar, secar y purificar, el murmullo del ‘sortilegio aquel’, Menipo hechizado, Mitrobarzanes camina alrededor, apariciones que lastiman, el regreso

²²³ *Necyomantia*, VII I-VIII I: παραλαβὼν δέ με ὁ ἀνὴρ πρῶτα μὲν ἡμέρας ἑννέα καὶ εἴκοσιν ἅμα τῇ σελήνῃ ἀρξάμενος ἔλουε κατάγων ἔωθεν ἐπὶ τὸν Εὐφράτην πρὸς ἀνίσχοντα τὸν ἥλιον, ῥῆσίν τινα μακρὰν ἐπιλέγων ἧς οὐ σφόδρα κατήκουον· ὡσπερ γὰρ οἱ φαῦλοι τῶν ἐν τοῖς ἀγῶσι κηρύκων ἐπίτροχόν τι καὶ ἀσαφὲς ἐφθέγγετο. πλὴν ἐῴκει γέ τινας ἐπικαλεῖσθαι δαίμονας. μετὰ δ’ οὖν τὴν ἐπωδὴν τρεῖς ἄν μου πρὸς τὸ πρόσωπον ἀποπτύσας, ἐπανήει πάλιν οὐδένα τῶν ἀπαντῶντων προσβλέπων. καὶ σιτία μὲν ἦν ἡμῖν τὰ ἀκρόδρυα, ποτὸν δὲ γάλα καὶ μελίκρατον καὶ τὸ τοῦ Χοάσπου ὕδωρ, εὐνὴ δὲ ὑπαίθριος ἐπὶ τῆς πόας. ¶ Ἐπεὶ δ’ ἄλλος εἶχε τῆς προδιαιτήσεως, περὶ μέσας νύκτας ἐπὶ τὸν Τηρητα ποταμὸν ἀγαγὼν ἐκάθηρέν τέ με καὶ ἀπέμαξε καὶ περιήγνισεν δαδὶ καὶ σκίλλῃ καὶ ἄλλοις πλείοσιν, ἅμα καὶ τὴν ἐπωδὴν ἐκείνην ὑποτονθορύσας. εἰτά με ὄλον καταμαγεύσας καὶ περιελθὼν, ἵνα μὴ βλαπτοίμην ὑπὸ τῶν φασμάτων, ἐπανάγει εἰς τὴν οἰκίαν, ὡς εἶχον, ἀναποδίζοντα, καὶ τὸ λοιπὸν ἀμφὶ πλοῦν εἶχομεν. El río Coaspes y sus aguas se ubican en el actual Irán, cerca del Tigris. Según las descripciones de la Antigüedad, sus aguas se empleaban en rituales mágicos, tal vez por su carácter cristalino [SCHMITT 2001, consultado: 19/X/2013].

a casa, con Menipo todavía en trance y caminando hacia atrás, y por fin preparar la salida... En este punto se hace palpable el descuido cuando Menipo emplea un verbo en presente (‘regresa’, ἐπανάγει), puesto que narró el resto en tiempos pasados; el efecto no es otro sino el de transponer una acción del pasado hacia el presente como si, en vez de recordararla, la viera en vivo delante de sí. Esta preparación es doble: por una parte, implica una purificación espiritual por medio de un largo proceso, pero, por la otra, conlleva la adopción de un estricto régimen alimenticio (los frutos, la leche, la mezcla de miel y leche y el agua...) y de un determinado modo de vida: dormir sin techo, como un desposeído.

Luego de la fase preparatoria, tiene lugar el rito de entrada, para el cual Menipo se viste con “el gorro de fieltro y la piel de león, además de la lira”²²⁴ que le proporciona Mitrobarzanes, quien porta “una estola mágica muy parecida a las estolas de los medos”²²⁵. Además, el mago le recomienda “que, si acaso alguien preguntara mi nombre [*sc.* Menipo], no dijera Menipo, sino Heracles, Odiseo u Orfeo”²²⁶. Estos tres elementos remiten a la piel del león de Nemea que usaba Heracles [LUCIANO 1976: 143 n.7], al gorro de fieltro propio de los marineros, como Odiseo [143 n.5], y a la lira de Orfeo [143 n.6], de modo que Menipo en su persona encarna tres personajes mitológicos que “habían descendido vivos al Hades, si me [yo, Menipo] parecía a ellos, con facilidad podría pasar inadvertido de la guardia de Eaco y podría sin obstáculos pasar inadvertido como un habitante de ahí, ayudado teatralmente por el atuendo”²²⁷. Menipo narra la manera en que Mitrobarzanes y Menipo ingresan al Inframundo:

MENIPO.— Así pues, ya se hacía de día, y luego de bajar hasta el río, llegábamos cerca del embarcadero. Ya le tenían preparada la nave, los animales para el sacrificio, la miel con leche y todo cuanto se necesita para el ritual. Así pues, tras meter todos estos preparativos, de esta manera

‘entramos nosotros, que con vivo dolor derramábamos llanto abundante’ [²²⁸]

Y, hasta cierto punto, nos dejamos llevar río abajo, y a continuación navegamos hacia el pantano y hacia la laguna, donde el Éufrates se hace desaparecer. Pero recorriéndolo, llegábamos hasta cierto sitio solitario, boscoso y desprovisto de sol, hacia donde, por consiguiente, desembarcamos –guiaba Mitrobarzanes–, cavamos un hoyo, degollamos las

²²⁴ *Necyomantia*, VIII 3-4: τῷ πύλω καὶ τῇ λεοντῇ καὶ προσέτι τῇ λύρα.

²²⁵ *Necyomantia*, VIII 1-2: αὐτὸς μὲν οὖν μαγικὴν τινα ἐνέδου στολὴν τὰ πολλὰ εἰοικῆσαν τῇ Μηδικῇ.

²²⁶ *Necyomantia*, VIII 4-6: καὶ παρεκελεύσατο, ἦν τις ἔρηται με τοῦνομα, Μένιππον μὴ λέγειν, Ἡρακλέα δὲ ἢ Ὀδυσσεά ἢ Ὀρφέα.

²²⁷ *Necyomantia*, VIII 11-16: οὗτοι πρὸ ἡμῶν ζῶντες εἰς Ἅϊδου κατεληλύθησαν, ἡγήετο, εἴ με ἀπεικάσειεν αὐτοῖς, ῥαδίως ἂν τὴν τοῦ Αἰακοῦ φρουρὰν διαλαθεῖν καὶ ἀκωλύτως ἂν παρελθεῖν ἅτε συνηθέστερον, τραγικῶς μάλα παραπεμπόμενον ὑπὸ τοῦ σχήματος.

²²⁸ Trad. José Manuel Pabón, en HOMERO 2007: 196. Se trata de *Odyssea*, XI 5; cfr. *Necyomantia*, IX 7.

ovejas y esparcimos la sangre a su alrededor. En tanto, con la tea resinosa encendida, y de ninguna manera con una voz suave sino que chillando a lo grande –así, cuán grande era él– y al mismo tiempo invocaba todos los démones y a las Expiaciones y a las Erinias

‘y a Hécate nocturna y a Perséfone terrible’ [229],

mezclando algunas palabras en lengua bárbara, ininteligibles y polisilábicas.

En ese preciso momento, traqueteaba todo aquello y se desgarraba el suelo bajo el efecto del sortilegio y se escuchaba un ladrido de Cerbero a lo lejos y la situación era demasiado angustiante y sombría.

‘Sintió miedo en lo hondo Aidoneo, soberano de los subterráneos...’ [230]

pues ya se veía la mayor parte: la laguna, el Piriflegetonte y el palacio de Plutón.²³¹

En los carnavales, el uso de disfraces permitía la renuncia temporal a la identidad personal para adquirir otra ajena, pero Menipo adquiere tres: la artimaña consiste en tomar atributos de estos tres personajes para pasar inadvertido; si Odiseo, Heracles y Orfeo pudieron descender y regresar con vida cada uno por su cuenta, ¿emplear atributos de los tres no redundaría en una mayor efectividad del engaño? ¡Las tres piezas de indumentaria ocultarán la identidad de Menipo! Y así sucede, en la ribera del Estigia, Caronte confunde a Menipo con Heracles y los transporta en su barca [§X 20]. Cabe destacar que los cínicos tomaban a Heracles como modelo... Que se confunda a Menipo con Heracles revela una afinidad con el movimiento cínico; simbólicamente, el irreverente cínico logra su ingreso con medios réprobos — comprando el servicio de un mago extranjero, enmascarando su identidad, usando ritos que no

²²⁹ Trad. Francisco García Yagüe, en LUCIANO 1976: 151; cfr. *Necyomantia*, IX 19. La primera parte de este verso (‘y a Hécate nocturna’) es una invención lucianesca, mientras que la segunda parte (‘y a Perséfone terrible’) correspondería a *Odyssea*, XI 47.

²³⁰ Trad. E. Crespo Güemes, en HOMERO 1991: 503; cfr. *Ilias*, XX 61, y *Necyomantia*, X 5. Aidoneo es otro hombre para Hades.

²³¹ *Necyomantia*, IX 1-X 7: “Ἦδη δ’ οὖν ὑπέφαινον ἡμέρα, καὶ κατελθόντες ἐπὶ τὸν ποταμὸν περὶ ἀναγωγὴν ἐγιγνόμεθα. παρεσκεύαστο δ’ αὐτῷ καὶ σκάφος καὶ ἱερεῖα καὶ μελίκρατον καὶ ἄλλα ὅσα πρὸς τὴν τελετὴν χρήσιμα. ἐμβαλόμενοι οὖν ἅπαντα τὰ παρεσκευασμένα οὕτω δὴ καὶ αὐτοὶ § [IX 7] βαίνομεν ἀχνύμενοι, θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες. § [IX 8] Καὶ μέχρι μὲν τινος ὑπεφερόμεθα ἐν τῷ ποταμῷ, εἶτα δὲ εἰσεπλεύσαμεν εἰς τὸ ἔλος καὶ τὴν λίμνην εἰς ἣν ὁ Εὐφράτης ἀφανίζεται. περαιωθέντες δὲ καὶ ταύτην ἀφικνούμεθα εἰς τι χωρίον ἔρημον καὶ ὑλῶδες καὶ ἀνήλιον, εἰς ὃ καὶ δὴ ἀποβάντες –ἡγεῖτο δὲ ὁ Μιθροβαρζάνης– βόθρον τε ὠρυξάμεθα καὶ τὰ μῆλα κατεσφάξαμεν καὶ τὸ αἶμα περὶ αὐτὸν ἐσπίσαμεν. ὁ δὲ μάγος ἐν τοσοῦτῳ δᾶδα καιομένην ἔχων οὐκέτ’ ἠρμαία τῆ φωνῆ, παμμέγεθες δέ, ὡς οἶός τε ἦν, ἀνακραγῶν δαίμονάς τε ὁμοῦ πάντας ἐπεβοᾶτο καὶ Ποινὰς καὶ Ἐρινύας § [IX 19] καὶ νυχίαν Ἐκάτην καὶ ἐπαιήνην Περσεφόνειαν, § [IX 20] παραμιγνύς ἅμα βαρβαρικά τινα καὶ ἄσημα ὀνόματα καὶ πολυσύλλαβα. § [X 1] Εὐθύς οὖν ἅπαντα ἐκεῖνα ἐσαλεύετο καὶ ὑπὸ τῆς ἐπωδῆς τοῦδαφος ἀνερρήγνυτο καὶ ὑλακῆ τοῦ Κερβέρου πόρρωθεν ἠκούετο καὶ τὸ πρᾶγμα ὑπερκατηφές ἦν καὶ σκυθρωπόν. § [X 5] ἔδδισεν δ’ ὑπένερθεν ἀναξ ἐνέρων Αἰδωνεύς– § [X 6] κατεφαίνετο γὰρ ἤδη τὰ πλεῖστα, καὶ ἡ λίμνη καὶ ὁ Πυριφλεγέθων καὶ τοῦ Πλούτωνος τὰ βασίλεια.

comprende—, por encima de medios legítimos como los misterios órficos o del héroe auxiliado por las divinidades, como Odiseo.

c. *Otros ritos de descenso frente a Necromancia*

Pero las pinceladas de ironía no terminan aquí: el triple disfraz sirve incluso para dar indicio de las similitudes mitológicas del descenso de Menipo frente a los de aquéllos, pero siempre bajo un reflector parodiante. Como expondré más adelante, se percibe un hálito de *pastiche* de otras catábasis literarias y míticas, que se renuevan (¿o se distorsionan?) al mezclarse; no sólo me refiero a los tres personajes del disfraz, también considero que hay concordancias referenciales con los descensos de Teseo y Pirítoo, Eneas y la ninfa Psique. Exponer las particularidades de cada catábasis permitirá enmarcar un contexto intertextual en *Necromancia*, a partir del cual se da significación a algunos pasajes, con base en las características semánticas de Linda Hutcheon: relacionar, incluir y diferencias dos o más sentidos semánticos.

Cabe señalar en primer lugar que, a diferencia de las restantes catábasis, *Necromancia* se destaca por presentar una nueva opción de pasaje: un rito iniciático de origen oriental. Expongo a continuación las particularidades de preparativos y rito de paso de Heracles, Odiseo y Orfeo.²³²

- ▷ *Heracles*. Como parte de su undécimo trabajo —atrapar al can Cerbero— y para entrar al Inframundo, tuvo que acudir a Eleusis para purificarse del asesinato de los centauros (que cometi6 poseído por la locura); de este modo, también se inicia en los misterios eleusinos, luego de lo cual se dirigió a Ténaro, en Laconia, donde había una entrada al Inframundo. Su propósito obedece a un mandato.
- ▷ *Odiseo*. Este personaje debe emprender un viaje largo hasta “el confín del océano profundo”²³³, donde habitan los cimerios, “un país donde jamás salía el sol” [GRIMAL 1981: 104a]. A diferencia de Heracles, este héroe no pasa por ninguna suerte de preparación iniciática: emprende esta hazaña, porque Circe le sugiere esta vía para consultar con el adivino Tiresias, pues “a él solo Perséfone ha dado entre todos los muertos / sensatez y razón, y los otros son sombras que pasan”²³⁴. El lugar elegido para la invocación es “una ribera extensa [...] con los bosque sagrados

²³² Las fuentes de cada uno de estos tres personajes son disímiles, en especial para Heracles y Orfeo, de quienes no se cuenta con una versión ‘canónica’ de sus catábasis. Así pues, para Heracles, recorro a la *Biblioteca mitológica* de Pseudo-Apolodoro [*Bibliotheca*: II 122, 1-126, 9] y para Orfeo a la *Geórgica* IV de Virgilio. Es canónica y paradigmática la catábasis de Odiseo descrita en la *Odisea* [cantos X y XI], que sirvió de modelo para las *nékyas* cónicas.

²³³ Trad. José Manuel Pabón, en HOMERO 2007: 196; cfr. *Odyssea*, XI 13.

²³⁴ Trad. José Manuel Pabón, en HOMERO 2007: 193; cfr. *Odyssea*, X 494-495.

/ de Perséfone, chopos ingentes y sauces que dejan / frutos muertos”²³⁵. En este sitio y a indicación de Circe, Odiseo debe llevar a cabo un ritual que pueda permitirle atraer las sombras de los muertos, en particular la de Tiresias: libar a los muertos vertiendo “primero, / *una mezcla de leche con miel* y después *vino dulce*, / finalmente *agua pura*; por cima echaréis *blanca harina* / y oraréis largamente a los muertos, cabezas sin brío”²³⁶, luego deberá sacrificar “un *cordero* y la *oveja* con él, *negros ambos*, / orientando la testuz hacia el Érebo”²³⁷; ritual que así mismo ejecuta Odiseo [*Odyssea*, XI 23-36]. Odiseo invoca a los muertos sin purificación o preparativo algunos, en contraste con Heracles.

▷ *Orfeo*. La tradición literaria conservada no indica en ningún lugar que se llevara a cabo ninguna clase de preparación purificadora. Virgilio refiere que Orfeo empleó la entrada de Ténaro [*Georgica*: IV 467 y ss.], que también usara Heracles. Por la Muerte de su esposa Eurídice, Orfeo decide rescatarla del Inframundo, para lo cual recurre a los efectos hechizantes de su lira.²³⁸

Luciano menciona expresamente los anteriores personajes mitológicos, pero, en la literatura antigua, se conserva noticia de, al menos, otros tres descensos en los que intervienen cuatro personajes: Teseo y Pirítoo, el héroe troyano Eneas y la ninfa Psique.²³⁹

▷ *Teseo y Pirítoo*. Según la tradición, estos amigos prometieron raptar a la mujer que el otro quisiera desposar: Teseo rapta a Helena con ayuda de Pirítoo, quien quiso desposar a la diosa Perséfone, por lo que ambos van al Inframundo —no se especifica cómo entraron—, donde Hades y Perséfone los recibieron con un banquete. Cuando estos dos personajes intentaron levantarse del asiento, ya no pudieron despegarse, quedando presos hasta que Heracles logró rescatar a Teseo, pero sin que le fuera posible liberar a Pirítoo, quien debió permanecer cautivo.

▷ *Eneas*. Luego de llegar a Cumas, en la costa italiana, Eneas acude a la Sibila para oír sus augurios y para pedirle que lo oriente para reencontrar a su padre, a sabiendas de que ahí, en Cumas, estaba “la puerta / que conduce al rey de las regiones inferiores / y al lago tenebroso en que refluye el Aqueronte”²⁴⁰. De nueva cuenta, Eneas tampoco pasa por un proceso de purificación ni de preparación, pero he aquí una innovación respecto a los descensos antes descritos: la Sibila acompaña y guía a Eneas. Más aún, siguiendo la línea de Homero, Virgilio describe también un

²³⁵ Trad. José Manuel Pabón, en HOMERO 2007: 193; cfr. *Odyssea*, X 509-510.

²³⁶ Las cursivas son mías. Trad. José Manuel Pabón, en HOMERO 2007: 194; cfr. *Odyssea*, X 518-521.

²³⁷ Las cursivas son mías. Trad. José Manuel Pabón, en HOMERO 2007: 194; cfr. *Odyssea*, X 527-528.

²³⁸ Respecto a este punto, quiero recalcar que, en la antigüedad griega, se constituyeron los así llamados ‘misterios órficos’, en cuyo movimiento mágico-religioso fue central justamente la habilidad de Orfeo que tuvo para entrar y salir *vivo* del Inframundo gracias a los poderes de su música, sin que intermediara algún rito o preparación de ningún tipo.

²³⁹ Las fuentes para estos personajes son: para Teseo y Pirítoo, Pseudo-Apolodoro [*Bibliotheca*: II 124]; para Eneas, la *Eneida* de Virgilio [*Aeneis*, VI], y para Psique, el *Asno de oro* de Apuleyo [*Metamorphoses*, VI 18,-21].

²⁴⁰ Trad. Javier de Echave-Sustaeta, en VIRGILIO 2008: 179; cfr. *Aeneis*, VI 106-107.

paraje boscoso junto a una laguna: “Había una honda cueva pavorosa, con su ancha fauce abierta, áspera de guijarros, / protegida de un lago de aguas negras y un tenebroso bosque”²⁴¹. Igualmente, el ritual para ingresar al Inframundo guarda cierta similitud con el homérico: se sacrifican “*cuatro novillos de espinazo negro* y va vertiendo *vino* por sus frentes / y cortando las puntas de las cerda de en medio de las astas, / *las echa por primicias sobre el fuego sagrado*”²⁴².

Pero, una vez más, la catábasis de Eneas diverge con respecto de las versiones anteriores: se invoca a Hécate, a la madre de las Furias (también conocidas como Euménides), y a Perséfone (Proserpina para los latinos) y Hades: “Y llama a voces a *Hécate*, poderosa en el cielo y en el Érebo / [...]. El mismo Eneas degüella con su espada / una *cordera de negro vellocino* en honor de la madre de las *Furias* / y de su excelsa hermana, y una vaca estéril en tu honor, *Prosérpina*. / Inaugura el altar de los nocturnos ritos en honra del monarca de la Estigia”²⁴³.

En este sentido, el pasaje coincide con el ritual descrito en *Necromancia*: “invocaba todos los démones y a las Expiaciones y a las Erinias ‘y a *Hécate nocturna* y a *Perséfone terrible*”²⁴⁴. La invocación a estas diosas es usual en textos mágicos, pero se observan otros paralelismos entre *Necromancia* y verdaderos rituales mágicos, como son: el uso de la miel, la leche mezclada con miel, la abstención de carne, rituales nocturnos, o que deben hacerse al alba o poco antes de que despunte el sol, incluso ritos en los que se deba beber mucha agua proveniente de fuentes recién abiertas, por no decir la frecuente quema de inciensos y maderas.²⁴⁵

Otra innovación virgiliana respecto a los anteriores mitos es que, en la *Eneida*, se describe cómo la tierra tiembla, junto a un ulular de perros, en el momento de acabar la invocación a las diosas: “De repente, al filo del primer albor del sol, comienza a rebramar / bajo sus pies la tierra y a remecer la cumbre de los montes / su arboleda cimera. Y les parece avistar a las perras /

²⁴¹ Trad. Javier de Echave-Sustaeta, en VIRGILIO 2008: 184; cfr. *Aeneis*, VI 237-238.

²⁴² Las cursivas son mías. Trad. Javier de Echave-Sustaeta, en VIRGILIO 2008: 184; cfr. *Aeneis*, VI 244-246.

²⁴³ Las cursivas son mías. Trad. Javier de Echave-Sustaeta, en VIRGILIO 2008: 184; cfr. *Aeneis*, VI 247-252.

²⁴⁴ *Necromantia*, IX 18-19: ἐπεβοῶτο καὶ Ποινὰς καὶ Ἐρινύας καὶ νυχίαν Ἐκάτην καὶ ἐπαινὴν Περσεφόνειαν.

²⁴⁵ Diversas prácticas mágicas de este tipo se describen en *Papyri graecae magicae*, editado por Karl Preisendanz, con traducción al español: *Textos de magia en papiros griegos*, trads. José Luis Calvo Martínez y María Dolores Sánchez Romero [=TMPG 1987]. Por ejemplo, contienen uno o varios de los elementos enumerados arriba las siguientes práctica de esa colección: la “Práctica mágica para conseguir un demon como ‘páredros’ o asesor para todo fin” [TMPG 1987: 53-55]; la “Carta de Pnutis a Cérix conteniendo una práctica compleja para conseguir un demon asesor”, junto con su “Apéndice: *Invocación a Helios como protección contra los démones maléficos*” [55-63]; las “Dos prácticas para volverse invisible” [63-64]; la “Práctica de comunicación con un demon profético utilizando un escarabajo” [100-102], o la “Fórmula del rey Pitís para evocar a los démones de los muertos al servicio del mago” [148-153].

ululando a través de las sombras / a medida que se acerca la diosa [Hécate]”²⁴⁶. Nuevamente un paralelismo con Luciano: “traqueteaba todo aquello y se desgarraba el suelo bajo el efecto del sortilegio y se escuchaba un ladrido de Cerbero”²⁴⁷.

▷ *Ninfa Psique*. Esta ninfa pretendía recuperar el amor de su esposo Eros, por lo que accede a llevar a cabo diversas encomiendas de Afrodita, madre de Eros; la cuarta de ellas consistía en que Psique le llevara en una cajita una porción de la hermosura de Perséfone. La ninfa pensó en suicidarse desde una torre, puesto que representaba para ella la vía más rápida de descenso, pero la torre misma la detiene y le indica otra manera de entrar. Es pertinente mencionar esta leyenda, transmitida en el *Asno de oro* de Apuleyo, ya que ofrece una descripción de la entrada del Ténaro más amplia que la de cualquier otro autor: “[habla la torre:] en unos parajes solitarios de su demarcación [Lacedemonia] se oculta la caverna de Ténaro: búscala. Es un respiradero de la morada de Plutón, y sus puertas entreabiertas dejan ver una senda intransitable; en cuanto traspases el umbral y te adentres un poco, un pasillo te llevará directamente al mismísimo palacio del Orco”²⁴⁸.

d. Tránsito: pastiche de tradiciones

Para concluir esta digresión sobre las necromancias y la catábasis de otros personajes mitológicos, bastaría señalar algunos puntos. En primer lugar, ya se habrá notado que la catábasis descrita en *Necromancia* tiene muchos elementos similares a los otros descensos de la literatura grecolatina; se suele reconocer en la *Odisea* el paradigma del cual provienen las *nékyas* —como la que escribió Menipo de Gádara (hoy en día perdida) o ésta de Luciano—, pero, al menos en el caso particular de *Necromancia*, se aprecia que la influencia no es única ni exclusiva, sino más bien es una especie de *pastiche* literario, que remite a esas otras versiones. Luciano menciona explícitamente a Heracles, Odiseo y Orfeo, pero claramente su obra tiene elementos de los otros mitos, en especial del de Eneas. A continuación, presento una serie de tablas comparativas en las que anoto algunas características sobre las catábasis que comparten los personajes antes descritos [figuras V, VI y VII].

En principio, bajar al Más Allá no es un acto fortuito. Sólo se viaja ahí con un propósito: por mandato (Heracles y Psique), para adquirir conocimiento (Menipo y Odiseo), o por un interés personal (Orfeo, Teseo y Pirítoo, y Eneas); y es que, como afirma Alberto Bernabé: “el

²⁴⁶ Trad. Javier de Echave-Sustaeta, en VIRGILIO 2008: 184-185; cfr. *Aeneis*, VI 255-258.

²⁴⁷ *Necromantia*, X 1-3: ἅπαντα ἐκεῖνα ἐσαλεύετο καὶ ὑπὸ τῆς ἐπωδῆς τοῦδαφος ἀνερρήγνυτο καὶ ὕλακῃ τοῦ Κερβέρου πόρρωθεν ἠκούετο.

²⁴⁸ Trad. L. Rubio Fernández, en APULEYO 2008: 145-146; cfr. *Metamorphoses*, VI 18, 2-6. Orco es otro nombre de Hades.

Más Allá, al estar situado fuera del tiempo (el tiempo es propio del mundo humano), es ajeno a la necesidad de que las cosas sucedan unas antes y otras después. Es allí donde pueden conocerse todas las cosas, porque no existen ni pasado ni presente ni futuro” [2008: 68]. Ir al Inframundo es un acto que, en sí mismo, contraviene las leyes terrenales, pero que al mismo tiempo implica una *desafección de sí mismo*: se corre un gran riesgo si no se está preparado (Pirítoo y Orfeo no logran sus cometidos) o si no se está bien acompañado (la Sibila acompaña a Eneas y Mitrobarzanes a Menipo).

	MENIPO	HERACLES	ODISEO	ORFEO	TESEO Y PIRÍTOO	ENEAS	PSIQUE
<i>Propósito</i>	Consultar a Tiresias: mejor modo de vida	Trabajo impuesto: apresar al can Cerbero	Consultar a Tiresias: regreso a Ítaca	Rescatar a Eurídice	Raptar a Perséfone	Ver a su padre	Trabajo impuesto: obtener belleza de Perséfone
<i>Preparación</i>	Rito zoroastriista (?)	Misterios eleusinos					
<i>Purificación</i>	Rito zoroastriista (?) durante 29 días	Desconocido: requisito para iniciarse en los misterios					
<i>Alimentación</i>	Leche, mezcla de leche y miel y agua cristalina del Coaspes						

FIGURA V. Las necromancias: antes de la catábasis.

Sólo Heracles y Menipo pasan por un proceso de preparación y purificación para su viaje: Heracles se inicia en los misterios eleusinos luego de purificarse de la matanza de los centauros, por lo que adquiere conocimientos de los secretos místicos del paso al Inframundo. Menipo, en cambio, se somete a un régimen preparatorio y de limpieza que, entre otras cosas, le exige alimentarse con frutos y beber leche, miel con leche y un agua cristalina [figura v]. Por lo general, éstos alimentos se ofrendan a los muertos tanto en invocaciones, como para agasajar a los muertos en sus tumbas: “se rodeaba la tumba con vastas guirnaldas de hierbas y flores, donde

se colocaban pasteles, frutas, sal, y se vertía leche, vino, a veces sangre de víctimas” [DE COULANGES 1900: 13]. Hay cierta ironía en esto, puesto que Menipo no ofrenda estos alimentos sino que los ingiera para su preparación: se alimenta como a un muerto.

	MENIPO	HERACLES	ODISEO	ORFEO	TESEO Y PIRÍTOO	ENEAS	PSIQUE
<i>Ofrenda</i>	(En un hoyo recién cavado) -Ovejas. -Tea resinosa encendida. El sacrificio se acompaña de una invocación gritada			(En un hoyo recién cavado) <i>*Primero:</i> -Mezcla de leche con miel. -Vino dulce. -Agua pura. -Harina blanca. <i>*Luego:</i> -Cordero y oveja negros		<i>*Primero:</i> -Cuatro novillos negros. -Vino. <i>*Luego:</i> -Cordera negra	
<i>Invocación</i>	Expiaciones, Erinias, Hécate y Perséfone			A los muertos en general		Noche y Tierra, Hécate y Perséfone	

FIGURA VI. Las necromancias: el rito.

Atendiendo a la presencia de una función metairónica en la obra, no sería ilícito conjeturar que el *pastiche* de elementos rituales y místicos esté intencionadamente *errado*, falseado: las fases preparatorias y el ritual de descenso deliberadamente combinan y cambian de lugar componentes de las diferentes tradiciones literarias y mitológicas, tal vez con un propósito referencial, alusivo, de erudición atenuada o, como lo denomina Linda Hutcheon, de una función *psicoestética* de Luciano, de modo que éste muestre su conocimiento de los efectos generados al aludir a esas tradiciones “incluso en términos de psicología y de arte” [HUTCHEON 2004: 114]. Hay quien afirma que estos rituales en *Necromancia* son legítimos y que

verdaderamente refieren a un culto mágico zoroastriásta o babilonio en la medida en que “refleja los *procedimientos comunes* de quienes trabajan la magia”²⁴⁹ [DE JONG 1997: 364]; pero es muy posible que no sea el caso, y, ¿si Luciano retoma esos ‘procedimientos comunes’ —literarios o no— para tergiversarlos? La parodia de los ritos reales deviene en su burla.

En efecto, se repiten lugares comunes del rito: el pasaje sucede en un sitio boscoso, cerca de un cuerpo de agua negra, se sacrifican ovejas y se invocan a deidades del Más Allá... [figura VI]; pero también se superponen otros, en cierta medida, *contradictorios*: el rito de purificación de Menipo inicia con el ciclo lunar, pero se hacen invocaciones al sol naciente; se toman por dieta alimentos y bebidas que paradójicamente son los mismos que se ofrendan a los muertos; a esto se agrega que durante veintinueve días Mitrobarzanes bañó a Menipo en el Éufrates durante la madrugada, pero en el Tigris el rito se hace a media noche y lo lleva a cabo con una tea resinosa, cebolla albarrana (σκίλλη) y ‘muchas otras cosas’.

	MENIPO	HERACLES	ODISEO	ORFEO	TESEO Y PIRÍTOO	ENEAS	PSIQUE
<i>Vía de entrada</i>	Lugar en la salida del Éufrates	Ténaro	Confín del mundo	Ténaro		Cumas	Ténaro
<i>Manera de llegar</i>	Barcaza		Navío				
<i>Ubicación</i>	Sitio solitario, boscoso y desprovisto de sol, junto a un pantano y una laguna	Caverna. Ver Psique	Bosques sagrados de Perséfone ²⁵⁰	Caverna. Ver Psique		Caverna pavorosa y ancha ²⁵¹	Caverna que sirve como respiradero del Inframundo ²⁵²

FIGURA VII. Las necromancias: el paso al Inframundo.

Además —y este punto es muy importante—, aunque se mencione claramente que el viaje se hace río abajo hasta un pantano y una laguna ‘donde el Éufrates se hace desaparecer’, en la topografía de la región no existe tal lugar en la desembocadura de este río; es más, primero combina sus aguas con las del Tigris y luego desemboca en el actual Golfo Pérsico, ¿dónde queda

²⁴⁹ Las cursivas son mías.

²⁵⁰ Con chopos y sauces de frutos muertos, junto a una ribera.

²⁵¹ Con guijarros ásperos, rodeada por un lago de aguas negras y un bosque tenebroso.

²⁵² Al Inframundo se llega por medio de una senda de difícil tránsito.

pues esa laguna y ese pantano? En el mejor de los casos, si se pretende una lectura naturalista o racionalista, podría tratarse de una zona anegada por la crecida del río, pero la descripción del sitio adonde llegan Menipo o Mitrobarzanes como ‘solitario, boscoso y desprovisto de sol’ más bien me lleva a concebir que, para ese momento, ya se hallaban en un lugar intermediario entre el mundo terrenal y el Inframundo, si se considera la semejanza de ese paraje con los descritos en las otras necromancias [figura VII]; como si súbitamente, durante el viaje por el río, hubieran abandonado el mundo terrenal y entrado, literalmente, en la fantasía literaria del *pastiche*... casi

	MENIPO	HERACLES	ODISEO	ORFEO	TESEO Y PIRÍTOO	ENEAS	PSIQUE
<i>Descripción del tránsito</i>	La tierra se sacude y ladra Cerbero		Formalmente Odiseo no entra al Inframundo, pero describe cosas que deberían de estar muy adentro del Hades			La tierra se sacude y ladran los canes de Hécate	
<i>Compañía</i>	El mago Mitrobarzanes lo acompaña y guía	Solo	Acompañado por sus hombres	Solo	Bajan juntos	La Sibila lo acompaña y guía	Sola
<i>Pasaje</i>	*Caronte confunde a Menipo con Heracles *Cerbero los deja pasar			Con su lira adormece a Cerbero y encanta a Caronte			

FIGURA VIII. Las necromancias: otros aspectos.

como si repentinamente se hubieran transportado —por ejemplo— al bosque del país de los cimerios, adonde desembarca Odiseo para consultar a Tiresias, un lugar que, por cierto, también está desprovisto de sol. Tratándose de una obra que comienza con el relato de hechos verosímiles, poco a poco se transita hacia la magia y la ficción. Se vulnera la tradición literaria en pos de la *libre invención*.

Luego del sacrificio y la invocación a las diosas del Inframundo, la tierra se sacude, se desgarran el suelo y, de fondo, se escucha el ladrido de Cerbero. Una escena parecida a este pasaje se encuentra ya en la *Eneida*, donde —como ya expuse— se invocan a las diosas del Más Allá; Hécate, la madre de las furias (posiblemente la Noche), la hermana de ésta (posiblemente la Tierra), y a Perséfone, y a continuación la tierra también se sacude y se escuchan los perros de Hécate. Asimismo, hay otra analogía entre ambas obras: Menipo y Eneas tienen sendos acompañantes que los guiarán a través del Inframundo y que, encima, les informarán todo lo que presencian o sucede en el Inframundo: Mitrobarzanes y la Sibila, respectivamente [figura VIII]. Salvo Teseo y Pirítoos que se acompañan mutuamente, los demás héroes descienden solos y ninguno de todos éstos gozó del privilegio de un guía *turístico*.

Se puede apreciar, en este punto de la historia, la presencia de eso a lo que se refería Linda Hutcheon cuando hablaba de una “dinámica y rápida oscilación entre el pato y el conejo” [HUTCHEON 2005: 59]: diferentes formas de *prepararse*, *invocar* a los muertos y de *descender* al Inframundo se describen o aluden de manera constatable; los elementos se repiten —en especial los de Eneas, a quien no menciona Luciano— y se superponen unos a otros, alterando incluso su orden. En este punto, se patentiza que el control de los efectos artísticos y psicológicos de Luciano sobre los recursos empleados (función psicoestética) conlleva un uso de este pasaje en particular con ciertas funciones *complicantes*, *lúdica* y *distanciante* [figura I, capítulo I]. Así entonces, se presenta un atisbo de ironía en *Necromancia*, en el que se combinan elementos literarios complejos y ricos (función *compleja*), que se añaden al hecho de que las citas *veladas* coadyuvan a que se cree un *juego* de alusiones y menciones indirectas (función *lúdica*): cuando Menipo habla de los elementos de Heracles, Odiseo y Orfeo con que se viste, se dispone entonces un tablero de referencias dichas y no-dichas. Desde luego, en ese preciso momento, si un intérprete falla en el reconocimiento de esas referencias, comienza a establecerse cierto *distanciamiento* entre él y la obra. La imagen de un Menipo disfrazándose como para un carnaval e irrumpiendo así, irreverente, en el Inframundo, tras pervertir ritos mágicos, potencia la fuerza literariamente refundadora de la obra, a la par que muestra falta de respeto por las formas canónicas y propone unas nuevas y *diferentes*.

En contraparte, el hecho de que Luciano no recurra a una versión en particular, sino a una conjunción de varias —no es Heracles, u Odiseo, u Orfeo o Eneas..., sino Heracles, y Odiseo, y Orfeo y Eneas...— por sí mismo marca otro tipo de distanciamiento; ahora se trata de un distanciamiento o ruptura de la tradición mitológica y literaria: la función *psicoestética* podría concretizarse así en desvirtuar o hasta subvertir el propio *dictum* de la tradición. Paralelo a todo

esto, siempre es conveniente recalcar que esta ruptura nunca es absoluta, pues, con todo, siempre subyace detrás de *Necromancia* un sustrato histórico y cultural del que se toman elementos, aun cuando se los use para la parodia, la sátira y la ironía: la subversión literaria tiene mejor efecto cuando gradualmente se transita de lo menos a lo más disruptivo.

4. INFRAMUNDO

a. Tránsito: cambio de narración

Cuando la nave de Menipo y Mitrobarzanes ‘transita’ desde el Éufrates hacia la laguna, se traspasa del mundo real —cuyos puntos de referencia identificables son los ríos Éufrates, Tigris y la ciudad de Babilonia— hacia el linde con el mundo ficcional y, en este sentido, la narración se desacopla de sí misma: hasta antes de ese momento se habían descrito situaciones y ritos verosímiles, pero una vez llegados a la laguna y al pantano empieza una nueva parte de *Necromancia*, pues por fin se ha llegado al meollo de la obra. Antes de este punto, la ironía jugaba con el pacto de verosimilitud y su capacidad de ser *creíble* por el intérprete, pues ocultaba alusiones como otras las catábasis, de las que *Necromancia* se *desfasa*, pero, con el tránsito al Inframundo, la ironía también muta.

El Inframundo, además de no existir en un tiempo determinado —“es ajeno a la necesidad de que las cosas sucedan unas antes y otras después” [BERNABÉ 2008: 68]—, representa un sitio desde el que se pueden contemplar los problemas del ser humano, esto es, llevar a cabo una “observación desde un punto de vista inusitado” [BAJTÍN 2012: 232]. La Tierra es el lugar donde residen los filósofos a quienes rehúye Menipo, y donde las leyes de los hombres contradicen los usos divinos descritos en los poemas de Homero y Hesíodo. Al desplazarse desde la *superficie* de la Tierra hacia el Inframundo, se accede a *otro plano* de la realidad. En primer lugar, es un plano *diferente* de la Tierra, lo mismo que el Olimpo, y no está sujeto a las mismas leyes que aquella; segundo, mientras que en el Olimpo habitan los dioses y en la Tierra los mortales, el Inframundo es exclusivo de los muertos;²⁵³ a este sitio sólo pueden ingresar por norma (de ahí la presencia

²⁵³ Desde luego, más precisamente, los dioses habitan cuatro espacios, a partir de los cuales suele agrupárselos: celestes, terrestres, marinos y del subsuelo —aquí caben los dioses que están *dentro* y *al ras* de la tierra, por debajo de la superficie—, además de otros, como Hermes, que se mueve de un espacio a otro. Aunque los dioses terrestres no son iguales a los marinos, ni comparten sus cualidades, ambos grupos habitan un mismo *plano* al que los

del Cerbero en la entrada) los muertos y algunos dioses, como Hermes y Perséfone, y extraordinariamente héroes, como los casos antes mencionados: el Inframundo está vedado para cualquier vivo.

Al ser un sitio *diferente*, el Inframundo se rige por leyes distintas de las que gobiernan sobre la Tierra: el dios Hades reina sobre los muertos, y Minos, Eaco y Radamantis —tres mortales destacados por su piedad y justicia (en la mayoría de las versiones, hijos de Zeus)— se encargan de enjuiciar los actos de los muertos mientras estaban vivos.²⁵⁴ Además, entre los muertos no hay jerarquías ni excepciones, todos reciben castigos según les corresponda y a todos se les asigna un espacio: hay un cierto sentido de equidad en la versión lucianesca del Inframundo. En el momento en que Menipo transita hacia el Más Allá, llega a una ubicación espacial que le permite obtener ese punto de vista inusitado con el cual puede apreciar a la humanidad; por consiguiente, es capaz de reconocer las diferencias entre las cosas que imperan en la Tierra y las que existen en el Inframundo, mediante observaciones contrastivas.

Llevar la acción narrativa de *este* mundo a *otro* introduce un elemento fantástico que, en *Necromancia*, ayuda a la conjunción de elementos de la crítica social y moral del cinismo y la percepción carnavalesca del mundo. Faltaría agregar que el viaje al Inframundo conlleva también una *fantasía experimental*²⁵⁵: los personajes viajeros se involucran íntimamente en el viaje mismo, de tal modo que su apreciación de las cosas puede verse alterada; en contraparte, por ejemplo, el amigo de Menipo —receptor pasivo del relato— se ve privado de esa experiencia directa. La experimentación incidirá directamente en la manera en que Menipo conoce el mundo.

Pero, ¿qué se puede descubrir en un mundo que *no es*, al menos para quien no conoce en persona el Inframundo? En su catábasis, Menipo tiene oportunidad de ver el funcionamiento

mortales tienen acceso, muchas actividades del hombre *pedestre* acontecen en la Tierra, pero el mar es la vía de comunicación, intercambio y alimentación, como sucede para muchos pueblos de las costas del Mediterráneo.

²⁵⁴ Elena Coelho Sarro expone en su trabajo *Los jueces infernales en la literatura griega* [2007] un análisis diacrónico de cada uno de los tres jueces del Inframundo a partir de una lógica histórica y tipológica; así, expone primero las características de Minos, Eaco y Radamantis en la épica y procede después a tratar lírica, tragedia, comedia y obras en prosa. Me parece importante resaltar la caracterización de la autora sobre los juicios lucianescos: “Luciano lleva al Más Allá los procedimientos judiciales propios de nuestro mundo” [2007: 159], breve pero concisa: los muertos deben defenderse, presentar alegatos y recurrir a testigos como si de un discurso judicial se tratara, y Minos, en consecuencia, ejerce su papel de juez que evalúa y juzga a partir de la defensa de cada muerto.

²⁵⁵ La fantasía experimental consiste en llevar la acción a otros planos, en los que el personaje participa de lo que sucede a su alrededor. En los sitios visitados a veces comparten espacio elementos mundanos o vulgares con otros simbólicos, místico-religiosos o filosóficos [BAJTÍN 2012: 230].

del Tribunal de Minos (τὸ δικαστήριον), conocer el estado de los muertos en el lugar de los castigos (τὸ κολαστήριον) y en la llanura aquerusia (τὸ πεδῖον Ἀχερούσιον) y asiste a la asamblea (ἡ βουλὴ) de muertos que decreta el citado edicto.

b. Tribunal de Minos

El primer sitio que Menipo y Mitrobarzanes frecuentan, apenas atraviesan la laguna, es el tribunal de Minos, donde atestiguan la manera en que discurre un juicio en el Inframundo. Con mucho, el proceso se asemeja al de un tribunal judicial regular: hay un juez, un acusado, inclusive hay defensores y acusadores. De esta forma se presenta a los acusados en la sala de juicio:

MENIPO.— [...] Pero, casualmente, él [Minos] estaba sentado en un trono algo elevado, lo rodeaban Expiaciones, Erinias y Alástoros. De un lado iban llegando muchas personas, algunos en fila, amarrados con una gran cadena: decían que eran adúlteros, dueños de burdeles, aduaneros, aduladores, calumniadores y tal gentío del que suele turbar todo en vida. Del lado opuesto, los ricos y los usureros se acercaban, pálidos, panzones y gotosos; cada uno de ellos portaba un grillete de madera en el cuello y una aldaba de unos cincuenta kilos de peso.²⁵⁶

Al inicio de *Necromancia*, se había anunciado la emisión de un edicto contra los ricos que ahora se convierte en una enumeración de distintas ocupaciones en las que el lucro interviene: ‘adúlteros, dueños de burdeles, aduaneros, aduladores, calumniadores y tal gentío del que suele turbar todo en vida’, además de ‘los ricos y los usureros’, que ingresan al tribunal por una entrada diferente. Aunque aún no se haya dictado sentencia, de antemano ya se trata a los primeros con cierto cuidado, pues cargan ‘una gran cadena’, pero se toman medidas extraordinarias para ricos y usureros: ‘un grillete de madera en el cuello y una aldaba de unos cincuenta kilos de peso’; el grillete —o collarín— en el cuello y la pesada aldaba servirían en todo caso para evitar cualquier mínimo intento de escape.²⁵⁷

²⁵⁶ *Necromantia*, XI 7-17: ἐτύγγανε δὲ ὁ μὲν ἐπὶ θρόνου τινὸς ὑψηλοῦ καθήμενος, παρειστήκεσαν δὲ αὐτῷ Ποιναὶ καὶ Ἐρινυὲς καὶ Ἀλάστορες. ἐτέρωθεν δὲ προσήγοντο πολλοὶ τινες ἐφεξῆς, ἀλύσει μακρᾶ δεδεμένοι· ἐλέγοντο δὲ εἶναι μοιχοὶ καὶ πορνοβοσκοὶ καὶ τελῶναι καὶ κόλακες καὶ συκοφάνται καὶ τοιοῦτος ὄμιλος τῶν πάντα κυκῶντων ἐν τῷ βίῳ. χωρὶς δὲ οἱ τε πλούσιοι καὶ τοκογλύφοι προσήεσαν ὠχροὶ καὶ προγᾶστορες καὶ ποδαγροὶ, κλοιὸν ἕκαστος αὐτῶν καὶ κόρακα διτάλαντον ἐπικείμενος.

²⁵⁷ En *La travesía o el tirano* [*Catapulus*], Luciano presenta el hecho de que el tirano Megapentes reiteradamente intenta escapar hacia el mundo de los vivos mientras Hermes lo conduce hacia la barca de Caronte. Ante Cloto y Caronte, este tirano alega diferentes intenciones: terminar de construir su casa; avisar a su esposa el monto de sus bienes o dónde ocultó cierto tesoro; conquistar a unos enemigos; imponer tributos o mandar construirse un mausoleo. Tanta es su premura por regresar que ofrece cuantiosos sobornos a los dos

En su ingreso al Inframundo, se obliga a los muertos a despojarse de “de todo aquel lujo”²⁵⁸ que tuvieron en vida: “riquezas, linajes y poderíos”²⁵⁹, de modo que se presentaran desnudos ante el tribunal. En el momento de esperar juicio, ellos, “desnudos y encorvados hacia abajo, disponían frente a sí –como si rememoraran un sueño– la dicha que tuvieron entre nosotros”²⁶⁰, por lo que Menipo aprovecha para atosigar a quienes le eran familiares: se acerca despacio y les recuerda cómo había sido su vida y cuán grande fue su soberbia, con lo cual, no pretende otro objetivo sino el de atosigar y de evocar las glorias y presunciones pasadas que dejaron de gozar en el Más Allá.

En los juicios intervienen como acusadores “ciertos novedosos y singulares oradores”²⁶¹, pues se trata de las mismas ‘sombras’ (σκιάι) que el sol proyectaba detrás de los cuerpos de los muertos: “[habla Menipo] Y es que, después de que morimos, ellas acusan, declaran y refutan lo que hemos hecho en vida, y precisamente algunas se muestran fidedignas en la medida en que siempre nos acompañan y por ningún motivo se desprenden de nuestros cuerpos”²⁶². Gracias a estos testigos acusadores, Minos puede emitir sus fallos.

MENIPO.— Ahora, mientras examina con mucho cuidado, Minos despacha a cada uno hacia la región de los impíos para que padezca a la manera de quienes han sufrido bajo un castigo, y *mucho se enciende* contra quienes se engegucieron encima de riquezas y de magistraturas y que, de algún modo, incluso aguardan [en el Inframundo] a que se los salude con postraciones; Minos *siente asco* por su efímera fanfarronería, por su orgullo y por el hecho de que no recuerden que ellos mismos fueron mortales y que habían recibido bienes mortales.²⁶³

dioses, quienes, sin pensarlo, los rechazan por fútiles [*Cataplus*, VIII-X]. Cabe llamar la atención que un tal ‘Cinisco’ (un personaje inventado en cuyo nombre resuena la palabra ‘cínico’) ayuda a Hermes en la captura del susodicho tirano. Este personaje y Mícilo, un zapatero de origen pobre, recurrente en otras obras de Luciano, son los únicos que abordan la barca de Caronte gustosos.

²⁵⁸ *Necyomantia*, XII 9-10: οἱ δὲ ἀποδυσάμενοι τὰ λαμπρὰ ἐκείνα πάντα. Véase también el diálogo de los muertos 20 [*Dialogi mortuorum* 20, II-X], en el que Hermes y Caronte desnudan a diferentes tipos de personajes: un tipo bello, un tirano, un atleta, un rico, un general y a un orador.

²⁵⁹ *Necyomantia*, XII 10-11: πλοῦτους λέγω καὶ γένη καὶ δυναστείας.

²⁶⁰ *Necyomantia*, XII 11-13: γυμνοὶ κάτω νενευκότες παρειστήκεσαν ὥσπερ τινὰ ὄνειρον ἀναπεμπαζόμενοι τὴν παρ’ ἡμῖν εὐδαιμονίαν.

²⁶¹ *Necyomantia*, XI 19-20: καινοὶ τινες καὶ παράδοξοι ῥήτορες.

²⁶² *Necyomantia*, XI 26-30: Αὗται τοίνυν, ἐπειδὴν ἀποθάνωμεν, κατηγοροῦσί τε καὶ καταμαρτυροῦσι καὶ διελέγχουσι τὰ πεπραγμένα ἡμῖν παρὰ τὸν βίον, καὶ σφόδρα τινὲς ἀξίόπιστοι δοκοῦσιν ἅτε αἰεὶ συνοῦσαι καὶ μηδέποτε ἀφιστάμεναι τῶν σωμάτων.

²⁶³ *Necyomantia*, XII 1-9: Ὁ δ’ οὖν Μίνως ἐπιμελῶς ἐξετάζων ἀπέπεμπεν ἕκαστον εἰς τὸν τῶν ἀσεβῶν χῶρον δίκην ὑφέξοντα κατ’ ἀξίαν τῶν τετολημμένων, καὶ μάλιστα ἐκείνων ἦπτετο τῶν ἐπὶ πλοῦτοις τε καὶ ἀρχαῖς τετυφωμένων

Castiga con especial dureza a acumuladores de riquezas, de puestos de poder (magistraturas) o a esos que actúan y esperan que se los reverencie como si estuvieran vivos, y desprecia a los fanfarrones, los orgullosos y a todo aquel que no recuerde que sus bienes —como riquezas y magistraturas— eran tan efímeros como su propia vida. Es una aversión hacia quienes no se desprenden del recuerdo del mundo terrestre, con agravante de aferrarse precisamente a lo peor de arriba; son seres mortales presuntuosos que olvidaron su *efímera* condición humana por culpa de las comodidades que, engañados, pensaron que les pertenecían cuando sólo eran sus administradores temporales. Al margen de esto, hay buenas noticias: Minos concedió una sola sentencia favorable en un caso extraordinario: el juicio de Dionisio II de Siracusa (quien gobernó Sicilia entre 367 y 357 a.C.), a quien su cuñado Dion acusaba de “muchas, terribles y sacrílegas acciones”²⁶⁴. Salvo por este excepcional caso, todos los muertos pasan por alguna clase de castigo.

MENIPO.— No obstante, Minos tuvo una única [gracia] y con gracia se juzgó: puesto que Dion acusó al siciliano Dionisio [*sc.* Dionisio II de Siracusa] por muchos, terribles y sacrílegas acciones y su propia sombra declaró en su contra, Aristipo de Cirene se aproximó —allá abajo lo estiman y él tiene mucha influencia— y por poco libró de su condena a Dionisio, quien ya estaba atado para que lo encadenaran a la Quimera, pues dijo que él, por su dinero, llegó a ser muy favorable para muchos de los que se habían instruido.²⁶⁵

Es sugerente el hecho que se mencione a Aristipo de Cirene —alumno de Sócrates—, pues en la historia no es otro sino el fundador de la escuela cirenaica, que formalmente dio paso a la *escuela hedonista* antigua; a partir de lo cual infiero que los muertos le tienen simpatía por su papel como fundador prístino de esta corriente filosófica que, como el cinismo y otras escuelas helenísticas, se caracterizaba por el sentido práctico de sus enseñanzas frente, por contraejemplo, a la filosofía platónica, más propia de adentrarse en temas etéreos y de presentar conclusiones nada vinculables con la vida diaria: el hedonismo al menos cuida de la consecución de placeres en *este mundo*. Ahora, según reporta la tradición histórica, Dionisio II de Siracusa fue hombre de pocas virtudes, pues gobernó Sicilia con verdadera tiranía —en el sentido ‘despótico’ actual del término—, de constantes enfrentamientos con su cuñado Dion y marcado por

καὶ μονονουχὶ καὶ προσκυνεῖσθαι περιμενόντων, τὴν τε ὀλιγοχρόνιον ἀλαζονείαν αὐτῶν καὶ τὴν ὑπεροψίαν μυσσάττομενος, καὶ ὅτι μὴ ἐμέμνηντο θνητοὶ τε ὄντες αὐτοὶ καὶ θνητῶν ἀγαθῶν τετυχηκότες.

²⁶⁴ *Necyomantia*, XIII 2-3: πολλά γε καὶ δεινὰ καὶ ἀνόσια.

²⁶⁵ *Necyomantia*, XIII: Τῷ δὲ Μίνω μία τις καὶ πρὸς χάριν ἐδικάσθη· τὸν γὰρ τοι Σικελιώτην Διονύσιον πολλά γε καὶ δεινὰ καὶ ἀνόσια ὑπὸ τε Δίωνος κατηγορηθέντα καὶ ὑπὸ τῆς σκιάς καταμαρτυρηθέντα παρελθὼν Ἄριστιππος ὁ Κυρηναῖος –ἄγουσι δ’ αὐτὸν ἐν τιμῇ καὶ δύναται μέγιστον ἐν τοῖς κάτω– μικροῦ δεῖν τῇ Χιμαίρᾳ προσδεθέντα παρέλυσε τῆς καταδίκης λέγων πολλοῖς αὐτὸν τῶν πεπαιδευμένων πρὸς ἀργύριον γενέσθαι δεξιόν.

desavenencias políticas sucesivas; en el mejor escenario: “Proviesto de ciertas dotes literarias, tenía amistad con filósofos y artistas, y concedía el mayor prestigio a los pitagóricos” [BENGTSON 2006: 223]. Pero tal vez, mera suposición personal, se ganó la absolución en el Inframundo lucianesco cuando, bajo su tiranía, el filósofo Platón huyó de Siracusa, primero invitado por Dion y luego expulsado por las duras condiciones políticas y los encontronazos de Dion con otras facciones políticas. Creo que esos ‘muchos de los que se habían instruido’ debieron agradecer el ambiente amable para los artistas, y que se impidiera la aplicación del modelo político que propusiera Platón en su *República* que, por cierto, era adversa para los poetas.²⁶⁶

c. Estado de los muertos: crítica a la humanidad

Después del enjuiciamiento y su consecuente castigo, los muertos por fin se integran a la ‘vida’ del Inframundo alojándose en lotes asignados de dimensiones nada generosas y mismo tamaño: “luego de que Eaco asigna un lugar para cada quien –no da uno más grande que un pie–, es necesario que uno se eche agradeciendo por el tamaño reducido”²⁶⁷. Reyes, gobernantes, ricos y cualquiera que gozara en vida de riquezas y buena vida, en el Inframundo están “despojados de todo aquel lujo”²⁶⁸ de la vida. Pero la muerte pinta distinto para quienes en vida eran pobres, pues ahora gozan algunos derechos: “a los pobres les daban la mitad de los castigos, pues descansaban en intervalos antes de que los castigaran de nuevo”²⁶⁹; desde luego, no se los exime de la pena que sólo se atenúa: “se castigaba a todos por igual, reyes, esclavos, sátrapas, pobres, ricos, mendigos”²⁷⁰. En esta enumeración, se intercalan personajes *altos* y *bajos*: reyes, sátrapas y ricos frente a esclavos, pobres y mendigos, cuya oposición no deja lugar a dudas: se castigará, sin distinción, al gobernante y al sometido, al esclavo y al libre, al rico y al desposeído... Lo mejor y lo peor, lo vulgar y lo excelso se dan cita para recibir la comunión igualadora del castigo subterráneo.

Tras abandonar el tribunal, Menipo y Mitrobarzanes se desplazan hacia el *lugar de los castigos*.

²⁶⁶ Como apunte marginal sobre la necromancia homérica, dado su carácter paradigmático, cabe señalar que el Minos de la *Odisea* no juzga los actos de las almas recién muertas, sino que dirime disputas entre los mismos muertos, como si de un tribunal ordinario se tratara [COELHO SARRO 2007: 1-2].

²⁶⁷ *Necyomantia*, XVII 12-15: ἐπειδὴν γὰρ [...] ὁ Αἰακὸς ἀπομετρήσῃ ἐκάστῳ τὸν τόπον, –δίδωσι δὲ τὸ μέγιστον οὐ πλέον ποδός– ἀνάγκη ἀγαπῶντα κατακεῖσθαι πρὸς τὸ μέτρον συνεσταλμένον.

²⁶⁸ *Necyomantia*, XII 9-10: οἱ δὲ ἀποδυσάμενοι τὰ λαμπρὰ ἐκεῖνα πάντα.

²⁶⁹ *Necyomantia*, XIV 15-17: τοῖς μέντοι πένησιν ἡμιτέλεια τῶν κακῶν ἐδίδοτο, καὶ διαναπαυόμενοι πάλιν ἐκολάζοντο.

²⁷⁰ *Necyomantia*, XIV 7-10: ἐκολάζοντό τε ἅμα πάντες, βασιλεῖς, δοῦλοι, σατράπαι, πένητες, πλοῦσιοι, πτωχοί.

MENIPO.— Al instante de apartarnos del tribunal, llegamos ante el lugar de los castigos. En ese sitio, amigo, en serio, había muchas y lamentables cosas para escuchar y ver: se escuchaba *el gemido de los látigos* y al mismo tiempo *el lamento de quienes crepitan sobre el fuego y máquinas que tuercen cuerdas, picotas y ruedas*; la Quimera *desgarrando* y Cerbero *devorando*. Se castigaba a todos por igual, reyes, esclavos, sátrapas, pobres, ricos, mendigos, y a todos se hacía sentir *arrepentimiento* de que hubieran tenido excesos. Incluso, luego de verlos, llegábamos a reconocer a algunos de quienes estaban [en el grupo de] los que acababan de morir: éstos *se tapaban la cara y se giraban* y, si acaso uno mirara hacia nosotros, lo hacía de una *manera servil y aduladora*, por esto, ¿de qué modo sospecharía [alguien] que en vida fueron *seres insoportables y engreídos*!? Eso sí, a los pobres les daban la mitad de los castigos, pues descansaban en intervalos antes de que los castigaran de nuevo. Además de todo esto, vi algo fabuloso: a Ixión, Sísifo, el frigio Tántalo —a quien le iba difícil— y el gigante Ticio ¡Por Heracles, cuán grande era! Y es que yacía tendido sobre un espacio de un campo de tamaño.²⁷¹

Este pasaje permite apreciar diferentes cuestiones en torno al estado de los muertos: el *castigo* igualitario, el ambiente de *tormento* y la *vergüenza* que sienten los muertos a que se los reconozca. Del primer asunto no es necesario agregar nada a lo expuesto. Sobre el ambiente de tormentos, destaca el uso de máquinas de castigo, con lamentos y gemidos sonando por doquier. Ante otras representaciones antiguas, la región lucianesca de los castigos contiene más bien un carácter punitivo a la manera del Infierno cristiano; como contraejemplo, nuestro dos casos: en la *Odisea* sólo se mencionan castigos para algunos personajes excepcionales, y no como una práctica generalizada para todo muerto,²⁷² pero en la *Eneida*, el inframundo se acerca al modelo cristiano: en el Tártaro, Eneas y la Sibila “oye[n] gemidos y el horrible resallo de las vergas / y el rechinar de hierros y arrastrar de cadenas”²⁷³, pero ahí, además de castigar a los consabidos

²⁷¹ *Necyomantia*, XIV: Ἀποστάντες δὲ ὁμῶς τοῦ δικαστηρίου πρὸς τὸ κολαστήριον ἀφικνούμεθα. ἔνθα δὴ, ὦ φιλότῆς, πολλὰ καὶ ἐλεεινὰ ἦν καὶ ἀκοῦσαι καὶ ἰδεῖν· μαστίγων τε γὰρ ὁμοῦ ψόφος ἤκούετο καὶ οἰμωγὴ τῶν ἐπὶ τοῦ πυρὸς ὀπτωμένων καὶ στρέβλαι καὶ κύφωνες καὶ τροχοί, καὶ ἡ Χίμαιρα ἐσπάραττεν καὶ ὁ Κέρβερος ἐδάρδαπτεν. ἐκολάζοντό τε ἅμα πάντες, βασιλεῖς, δοῦλοι, σατράπαι, πένητες, πλούσιοι, πτωχοί, καὶ μετέμελε πᾶσι τῶν τετολμημένων. ἐνίους δὲ αὐτῶν καὶ ἐγνωρίσαμεν ἰδόντες, ὅποσοι ἦσαν τῶν ἐναγχος τετελευτηκότων· οἱ δὲ ἐνεκαλύπτοντό τε καὶ ἀπεστρέφοντο, εἰ δὲ καὶ προσβλέποιεν, μάλα δουλοπρεπές τι καὶ κολακευτικόν, καὶ ταῦτα πῶς οἶε βαρεῖς ὄντες καὶ ὑπερόπται παρὰ τὸν βίον; τοῖς μέντοι πένησιν ἡμιτέλεια τῶν κακῶν ἐδίδοτο, καὶ διαναπαύομενοι πάλιν ἐκολάζοντο. καὶ μὴν κάκεῖνα εἶδον τὰ μυθώδη, τὸν Ἴξιονα καὶ τὸν Σίσυφον καὶ τὸν Φρύγα Τάνταλον, χαλεπῶς γε ἔχοντα, καὶ τὸν γηγενῆ Τιτυόν, Ἡράκλεις ὅσος· ἔκειτο γοῦν τόπον ἐπέχων ἀγροῦ.

²⁷² Odiseo sólo puede ver a Ticio (el gigante de cuyo tamaño se sorprende Menipo), que ultrajó a la diosa Latona, y a Sísifo, famoso por rodar cuesta arriba una gran roca que siempre vuelve a la sima, para volver a empujarla [*Odyssea*, XI 576-600].

²⁷³ Trad. Javier de Echave-Sustaeta, en VIRGILIO 2008: 196; cfr. *Aeneis*, VI 557-558.

‘personajes excepcionales’, también aguardan su turno individuos que cometieron faltas contra la familia o los clientes, hay tacaños y muchas otras personas.²⁷⁴

El paralelismo cristiano con *Necromancia* y *Eneida* no es gratuito: en representaciones modernas, como en el *Triunfo de la muerte* de Pieter Brueghel el Viejo (c. 1525-1569), se ven imágenes desoladoras de tormento similares [figura IX]. A pesar de la abismal distancia histórica, ideológica y religiosa, la transposición anacrónica de *El triunfo de la muerte* de Brueghel el Viejo a *Necromancia* es idónea en la medida en que la pintura remite perfectamente a esa sensación de lamentos y castigo en el aire con sus muertos cadavéricos atosigando a humanos vivos, además de verse el amontonamiento de cuerpos por doquier.



FIGURA IX. Pieter Brueghel, *El triunfo de la muerte* (detalle).

En tercer lugar, la actitud de los recién muertos permite percibir que algunos de ellos se *avergüenzan* de su situación: se ocultan y rehúyen la vista; pero otros demuestran cierta

²⁷⁴ Virgilio describe así a estos personajes humanos: “allí están los que en vida / no dejaron de odiar a sus hermanos; los que alzaron la mano / contra su padre; el que prendió en engaños al cliente, / o aquellos que empollaron a solas los caudales adquiridos / sin dar parte a los suyos –éstos son incontables–; / los que sufrieron muerte por adúlteros; los alzados en armas a favor / de una causa malvada, traicionando la fe jurada a sus señores: / todos estos esperan encerrados su castigo” [trad. Javier de Echave-Sustaeta, en VIRGILIO 2008: 198; cfr. *Aeneis*, VI 608-614]; las cursivas son mías. Su enumeración de castigados famosos es más extensa que la de Homero, Eneas ve: a los titanes, a Salomeo, al gigante Ticio, a Ixión y a Pirítoo, a Teseo y a Flegias; faltaría espacio para remitir los motivos de condena de cada uno de estos sujetos, así que me remito a las palabras de la Sibila virgiliana: “Todos ellos emprendieron algún monstruoso empeño / y acabaron realizándolo. Si tuviera cien lenguas y cien bocas y una voz / de hierro no podría abarcar todas las trazas de sus crímenes, ni enumerar / los nombres de todos sus tormentos” [trad. Javier de Echave-Sustaeta, en VIRGILIO 2008: 198; *Aeneis*, VI 624-627].

hipocresía al actuar de una manera que poco recuerda a la que llevaron en vida —‘¿de qué modo sospecharía [alguien] que en vida fueron seres insoportables y engreídos!?’—. Se presenta así una clara oposición entre la vida terrenal y la ‘vida’ en la muerte, pues, por una parte, quienes en vida tuvieron ciertos gozos o penurias, en la muerte se acongojan por ellos; quienes llevan mejor esta situación en la muerte justamente son aquellos que carecían de todo en la Tierra: éstos no necesitan quejarse de nada.

Inmediatamente después de estar en este lugar, Menipo y Mitrobarzanes se desplazan hacia la *llanura aquerusia*, donde Menipo aprecia las condiciones en que viven los muertos luego de su castigo.

MENIPO.— Atravesando en medio de ellos [los muertos famosos mencionados en el pasaje anterior: Ixión, Sísifo, Tántalo y Ticio], llegamos a la llanura aquerusia y encontramos en ese sitio a los semidioses y las heroínas, y al otro gentío de muertos, morando por tribus y por pueblos: en un lado algunos que están *viejos, mohosos y —como dice Homero— “sin bríos”*, en el otro los que aún están *frescos y erguidos*, de entre ellos [destacan] principalmente los egipcios por la durabilidad de su embalsamamiento. En serio, reconocer a cada uno de ellos de ningún modo es fácil de lograr: *todos terminan sin más pareciéndose* unos a otros apenas se quedan desnudos sus huesos. Pero con trabajos y observando por mucho tiempo, llegamos a reconocerlos. *Yacían unos encima de otros, sombríos, imperceptibles, sin conservar ninguna de las alegrías de cuando todavía estaban entre nosotros. Evidentísimamente, como muchos esqueletos yacían en el mismo lugar y todos miraban con fiereza espantosa lo mismo que vacía, mostrando sus dientes pelados, en cuanto a mí mismo me deseñeraba por cómo podría distinguir a Tersites del bello Nireo, al mendigo Iro de [Alcínoo], el rey de los feacios, o al cocinero Pirrias de Agamenón. Pues tampoco ninguna de las viejas marcas de reconocimiento pervive en ellos, sino que tienen huesos parecidos, confusos, carentes de cualquier seña particular y que tampoco nadie puede distinguir.*²⁷⁵

²⁷⁵ *Necyomantia*, XV: Διελθόντες δὲ καὶ τούτους εἰς τὸ πεδίον εἰσβάλλομεν τὸ Ἀχερούσιον, εὐρίσκομέν τε αὐτόθι τοὺς ἡμιθέους τε καὶ τὰς ἡρώϊνας καὶ τὸν ἄλλον ὄμιλον τῶν νεκρῶν κατὰ ἔθνη καὶ κατὰ φύλα διαιτωμένους, τοὺς μὲν παλαιούς τινες καὶ εὐρωπιῶντας καὶ ὡς φησιν Ὅμηρος, ἀμενηνοὺς, τοὺς δ’ ἔτι νεαλεῖς καὶ συνεστηκότας, καὶ μάλιστα τοὺς Αἰγυπτίους αὐτῶν διὰ τὸ πολυαρκὲς τῆς ταριχείας. τὸ μέντοι διαγιγνώσκειν ἕκαστον οὐ πάνυ τι ἦν ῥάδιον· ἅπαντες γὰρ ἀτεχνῶς ἀλλήλοις γίνονται ὅμοιοι τῶν ὄστων γεγυμνωμένων. πλὴν ἀλλὰ μόγις τε καὶ διὰ πολλοῦ ἀναθεωροῦντες αὐτοὺς ἐγιγνώσκομεν. ἔκειντο δ’ ἐπ’ ἀλλήλοις ἀμαυροὶ καὶ ἄσημοι καὶ οὐδὲν ἔτι τῶν παρ’ ἡμῖν καλῶν φυλάττοντες. ἀμέλει πολλῶν ἐν ταυτῷ σκελετῶν κειμένων καὶ πάντων ὁμοίως φοβερὸν τι καὶ διάκενον δεδορκότων καὶ γυμνοὺς τοὺς ὀδόντας προφαινότων, ἠπόρουσαν πρὸς ἑμαυτὸν ὥτινι διακρίναιμι τὸν Θερσίτην ἀπὸ τοῦ καλοῦ Νιρέως ἢ τὸν μεταίτην Ἴρον ἀπὸ τοῦ Φαϊάκων βασιλέως ἢ Πυρρίαν τὸν μάγειρον ἀπὸ τοῦ Ἀγαμέμνονος. οὐδὲν γὰρ ἔτι τῶν παλαιῶν γνωρισμάτων αὐτοῖς παρέμενεν, ἀλλ’ ὅμοια τὰ ὄστα ἦν, ἀδηλα καὶ ἀνεπίγραφα καὶ ὑπ’ οὐδενὸς ἔτι διακρίνεσθαι δυνάμενα.

Si en el lugar de los tormentos estaban algunos muertos que “acababan de morir” (§XIV), en éste hay muertos ‘viejos, mohosos y [...] ‘sin bríos’ y de otros tantos ‘que aún están frescos y erguidos’, como las momias egipcias- Ya no se reconoce con facilidad a los muertos, pues tarde o temprano la carne abandona el cadáver, dejando expuestos los huesos, con lo que ningún muerto bello, feo, regio, infame, ignoto o glorioso, se diferencia del vecino: todo atributo de que goza el hombre en la Tierra desaparecerá eventualmente, y por toda humanidad quedarán nulas señas y cuencas vacías.

En cuanto a la ‘vida’ de los moradores del Inframundo, Menipo narra finalmente —y se mofa de— cómo se encuentran quienes en vida fueron reyes o sátrapas, ahora rebajados a una condición que nadie jamás en vida hubiera creído posible:

MENIPO.— [...] Pero—creo— te reirías mucho más, si vieras que quienes en vida fueron reyes y sátrapas mendigan entre los demás e, incluso, embalsaman por falta de recursos, o enseñan las primeras letras, mientras los maltrata cualquiera que pase, y les dan cachetadas, como si fueran lo más infame que hay entre los hombres ruines.²⁷⁶

Si hay una persona ruin, vil o perversa en el mundo, los otrora reyes y sátrapas estarían por debajo de ella; de detentar riquezas y poder en vida, en el mundo de los muertos descienden todo escalafón social y pierden su antigua honorabilidad hasta volverse objeto del desprecio de sus convecinos. Ante esta revelación inesperada, el amigo de Menipo muestra su sorpresa al afirmar: “narras algo insólito sobre los reyes y poco falta para que no sea creíble”²⁷⁷. Se trata de una exageración en la medida en que, aun sabiendo que a los muertos se los castiga por las fechorías cometidas en vida, el anuncio de que los ricos llevan tan mala suerte impresiona al amigo de Menipo, quien casi no lo cree posible.

A todo esto, hay que redundar en un asunto, ¿cuál podría ser el objetivo de mostrar cómo los muertos llevan bien o mal su existencia en el Inframundo? ¿Qué aportan a la lectura de *Necromancia* esas descripciones, poco alentadoras en la mayoría de los casos? Precisamente eso: *desaliento*. Presentar descripciones de los muertos lleva a crear en el lector —o al menos ese es mi caso— cierto desaliento que se sustenta tanto en la *comparación explícita* de la Tierra y del Inframundo que ya efectúa Menipo en la obra, como en otra *extratextual*, que pertenece al mismo lector cuando al margen de la lectura recurre a su experiencia personal para hacer sus

²⁷⁶ *Necromantia*, XVII 5-21: πολλῶ δ' ἂν οἶμαι μᾶλλον ἐγέλασας, εἰ ἐθεάσω τοὺς παρ' ἡμῖν βασιλέας καὶ σατράπας πτωχεύοντας παρ' αὐτοῖς καὶ ἤτοι ταριχοπωλοῦντας ὑπ' ἀπορίας ἢ τὰ πρῶτα διδάσκοντας γράμματα καὶ ὑπὸ τοῦ τυχόντος ὑβρίζομένους καὶ κατὰ κόρρης παιομένους ὥσπερ τῶν ἀνδραπόδων τὰ ἀτιμότατα.

²⁷⁷ *Necromantia*, XVIII 1-2: Ἄτοπα διηγῆ τὰ περὶ τῶν βασιλέων καὶ μικροῦ δεῖν ἄπιστα.

propias comparaciones, por ejemplo: Menipo habla del bello Nireo, ¿bello? Como si fuera un modelo de pasarela... ¿Los reyes Alcínoo y Agamenón? Pues piénsese en cualquier jefe de estado o de gobierno, en cualquier monarca europeo, en un emir árabe, en un *warlord* somalí, o en el jefe del politburó de un partido socialista, etcétera, la posibilidad de establecer relaciones semánticas *extrapoladas* a partir tan sólo de los personajes referidos en *Necromancia* es muy abierta.

Con base en tales extrapolaciones, se pueden resignificar estos pasajes y conferirles una nueva y *aterradora* dimensión, pues las referencias a personajes mitológicos o históricos — enmarcadas en el *contexto circunstancial* (en la terminología de Linda Hutcheon) del siglo II d.C.— aterrizan ahora en campo fértil para establecer nuevas relaciones semánticas. En cuanto a esto último, me refiero a las características semánticas *relacional, inclusiva y diferencial*. Los cínicos en su momento se burlaron de sus contemporáneos, a veces hasta tal punto en que esos personajes históricos se volvieron *prototípicos* y *atemporales*, esto es, resumen ciertos valores fijos que son comunes a diferentes pueblos y culturas de diferentes épocas: se habla de belleza, riqueza, atletismo, etc. Puesto que en *Necromancia* convergen personajes sacados de la mitología y de la historia como Dion, Dionisio II de Siracusa, Sócrates, Filipo, Mausolo... Su sola mención ayuda, evidentemente, a referir su historia, sus victorias, sus pérdidas, sus hechos significativos, pero con esto también se los puede relacionar a un valor semántico: ¿Nireo? Equivalente de belleza... ¿Alcínoo y Agamenón? Significan gobernantes fuertes y dignos de respeto. Dion sin más es un tirano. Dionisio II de Siracusa en mi interpretación representa el defensor de la poesía, frente a un Platón que propugnaba por censurarla en su *República*. Las equivalencias pueden proseguir *ad infinitum*.

Precisamente de todo esto proviene la dimensión *aterradora* de los personajes: las relaciones, inclusiones y diferenciaciones semánticas rompen la barrera histórica que separa a un cualquier *yo* perteneciente a cualquier época —en mi caso, el siglo XXI— de los significados y valores originales que *probablemente* Luciano confirió a esos personajes,²⁷⁸ de modo que frente al colapso de la distancia temporal e histórica, ese *yo* descubre que lo rodean nireos, alcínoos, agamenones, tersites, iros, pirrias: futuros candidatos a yacer ‘unos encima de otros, sombríos, imperceptibles, sin conservar ninguna de las alegrías de cuando todavía estaban entre nosotros,’

²⁷⁸ Enfatizo este hecho para no dejar de lado la dificultad real que representan asumir que Luciano efectivamente haya conferido tales o cuales significados y valores a un determinado personaje: en muchos casos las lecturas cruzadas con otras de sus obras pueden ayudar a *ceñir* la multiplicidad de lecturas; en otros, la información obtenida del pensamiento cínico ayuda a suponer otras tantas lecturas, pero siempre subyace en todo este proceso interpretativo el papel que un lector —siempre manifiesto bajo la máscara de un *yo*— pueda tener.

y —lo que es peor— ese *yo* descubre igualmente que su misma condición mortal no lo distingue de sus congéneres: ya en vida se condena a todo *yo* a irremediabilmente ser igual que cualquier otro una vez llegado el momento de morir, y es que al final del día, la muerte es la única certeza para el humano.

Siguiendo a *Necromancia*, tras el momento de la muerte, toda persona se ve desprendida de los atributos que la caracterizaron en vida y sólo queda de ella su cuerpo desnudo. Sólo puedo calificar de *desalentadora* esa sensación que se adquiere cuando se toma plena conciencia del significado de esa imagen-metáfora de la desnudez de los muertos. No obstante, hay que recordar que detrás de estas descripciones se encuentra operando la estética de la risa presentada al inicio de este capítulo: a estas imágenes de desaliento se les debe conferir una segunda lectura de risa.

La crítica a la humanidad es insistente: ¡No se aferren a bienes ni atributos! ¡Todo eso desaparecerá y pervivirán irreconocibles arrumbados en un terrenito minúsculo! Si Minos se enfurecía contra los que añoraban su vida pasada, Menipo disfruta del escenario y se ríe. *Necromancia* expone lo que sucede en el Inframundo y es irremediable contrastarlo con la vida en la Tierra, pues se activa la función *sincrética* de la sátira menipea: se confronta a partir del argumento mismo de la obra [BAJTÍN 2012: 223], auxiliado por el ambiente fantástico del Más Allá lucianesco. Al resumir el fin último del ser humano en una serie de cadáveres huraños e ignotos, se recapitula una crítica de la humanidad sobre su postura ante la vida y la muerte, por su falta de tino para ponderar las cosas verdaderamente importantes por encima de las fútiles. Salvo la irónica excepción de Dionisio II de Siracusa, la humanidad procederá a su infernal punición.

5. EL FILO EVALUATIVO DE *NECROMANCIA*

a. Contra los filósofos y los ricos

Además de esta férrea amonestación sobre la humanidad, *Necromancia* comprende ejemplos más evidentes de crítica contra los filósofos y contra los ricos. En un primer momento, cuando Menipo se desencanta de las leyes de la ciudad, recurre a los *filósofos* a cuyas manos se entrega:

MENIPO.— Mientras estaba contrariado, me pareció bien que *yo*, yendo con los denominados filósofos, me dejara a sus manos y les pidiera que hicieran de mí lo que quisieran y que me prometieran algún camino de la vida sencillo y firme.

Con estas cosas en mente, acudí a ellos, pero sin darme cuenta yo mismo me había forzado, como quien dice, “a precipitarme del humo al fuego mismo”. Junto a ellos empecé a descubrir mucho, al ver su *ignorancia* y su *gran apuro*, de modo que rápido me mostraron ellos que la vida de los simples ciudadanos es como de oro.

Realmente, uno de ellos aconsejaba desearlo todo y preferir solo esto de entre todo: este era la clave de la felicidad. Algún otro [aconsejaba], a su vez, sufrir por todo, trabajar y forzar el cuerpo –mientras uno está sucio, sin bañar, incomodando a todo mundo y vituperando– y canturreaba sin cesar aquellas palabras ordinarias de Hesiodo sobre la virtud y [canturreaba aquello sobre] el sudor y la ascensión hasta la cima. Otro recomendaba desdeñar las riquezas y considerar que la posesión de ellas es inútil; otro más, a su vez, declaraba que también la riqueza era buena. Y, ¿pues qué decir sobre el mundo? Que me mareaba al oír entre ellos sobre formas, incorporeidades, átomos, vacíos y una turba tal de palabras. Y lo más absurdo de todo esto: que *cada uno de ellos proporcionaba palabras aplastantes y persuasivas mientras hablaban sobre las cosas más contradictorias*, de modo que no se podría contradecir a quien dijera tener una misma cosa por ‘caliente’ ni a otro que la tuviera por ‘fría’, y esto aun sabiendo que algo no puede nunca ser caliente y frío al mismo tiempo. Así pues, por falta de pericia, sufría de la misma manera que esos que se adormecen, moviendo la cabeza, ahora asintiendo, ahora negando.

Pero aquello que era mucho más inconcebible de todo lo anterior [era]: mientras observaba, descubrí que *esos fulanos practicaban lo contrario a sus propias palabras*. Y es que veía que quienes aconsejaban desdeñar las riquezas se aferraban con fuerza a ellas, discordaban por ganancias, instruían niños por una paga y por esto soportaban de todo, y quienes rechazaban la fama, en favor de esta misma hacían y decían de todo, y a más, de cerca todo mundo atacaba el placer, pero en privado se prendían de este solo.²⁷⁹

²⁷⁹ *Necyomantia*, IV-V: ἐπεὶ δὲ διηπόρουν, ἔδοξέ μοι ἐλθόντα παρὰ τοὺς καλουμένους τούτους φιλοσόφους ἐγχειρίσαι τε ἑμαυτὸν καὶ δεηθῆναι αὐτῶν χρησθῆναι μοι ὅ τι βούλοιντο καὶ τινα ὁδὸν ἀπλῆν καὶ βέβαιον ὑποδείξαι τοῦ βίου. ¶ Ταῦτα μὲν δὴ φρονῶν προσήειν αὐτοῖς, ἐλελήθην δ’ ἑμαυτὸν εἰς αὐτό, φασί, τὸ πῦρ ἐκ τοῦ καπνοῦ βιαζόμενος. παρὰ γὰρ δὴ τούτοις μάλιστα εὕρισκον ἐπισκοπῶν τὴν ἄγνοιαν καὶ τὴν ἀπορίαν πλείονα, ὥστε μοι τάχιστα χρυσοῦν ἀπέδειξαν οὗτοι τὸν τῶν ιδιωτῶν τούτων βίον. ¶ Ἄμελει ὁ μὲν αὐτῶν παρήγει τὸ πᾶν ἤδεσθαι καὶ μόνον τοῦτο ἐκ παντὸς μετιέναι· τοῦτο γὰρ εἶναι τὸ εὐδαιμον. ὁ δὲ τις ἔμπαλιν, πονεῖν τὰ πάντα καὶ μοχθεῖν καὶ τὸ σῶμα καταναγκάζειν ῥυπῶντα καὶ αὐχμῶντα καὶ πᾶσι δυσαρεστοῦντα καὶ λαιδορούμενον, συνεχῆς ἐπιρραψιδῶν τὰ πάνδημα ἐκεῖνα τοῦ Ἡσιόδου περὶ τῆς ἀρετῆς ἔπη καὶ τὸν ἰδρῶτα καὶ τὴν ἐπὶ τὸ ἄκρον ἀνάβασιν. ἄλλος καταφρονεῖν χρημάτων παρεκελεύετο καὶ ἀδιάφορον οἶεσθαι τὴν κτήσιν αὐτῶν· ὁ δὲ τις ἔμπαλιν ἀγαθὸν εἶναι καὶ τὸν πλοῦτον ἀπεφαίνετο. περὶ μὲν γὰρ τοῦ κόσμου τί χρῆ καὶ λέγειν; ὅς γε ιδέας καὶ ἀσώματα καὶ ἀτόμους καὶ κενὰ καὶ τοιοῦτόν τινα ὄχλον ὀνομάτων ὀσημέραι παρ’ αὐτῶν ἀκούων ἐναντίων. καὶ τὸ πάντων ἀτοπώτατον, ὅτι περὶ τῶν ἐναντιωτάτων ἕκαστος αὐτῶν λέγων σφόδρα νικῶντας καὶ πιθανοὺς λόγους ἐπορίζετο, ὥστε μήτε τῷ θερμὸν τὸ αὐτὸ πρᾶγμα λέγοντι μήτε τῷ ψυχρὸν ἀντιλέγειν ἔχειν, καὶ ταῦτ’ εἰδῶτα σαφῶς ὡς οὐκ ἂν ποτε θερμὸν εἶη τι καὶ ψυχρὸν ἐν ταυτῷ χρόνῳ. ἀτεχνῶς οὖν ἔπασχον τοῖς νυστάζουσι τούτοις ὅμοιον, ἄρτι μὲν ἐπινεύων, ἄρτι δὲ ἀνανεύων ἔμπαλιν. ¶ [SV] Πολλῶ δὲ τούτων ἐκεῖνο ἀλογώτερον· τοὺς γὰρ αὐτοὺς τούτους εὕρισκον ἐπιτηρῶν ἐναντιώτατα τοῖς αὐτῶν λόγοις ἐπιτηδεύοντας. τοὺς γοῦν καταφρονεῖν παραιοῦντας χρημάτων ἐώρων ἀπρίξ ἐχομένους αὐτῶν καὶ περὶ τόκων διαφορομένους καὶ ἐπὶ μισθῷ παιδεύοντας καὶ πάντα ἔνεκα τούτων ὑπομένοντας, τοὺς τε τὴν δόξαν ἀποβαλλομένους

Sintetizando la cita, la crítica contra los filósofos radica esencialmente en que no son congruentes unos con otros, consigo mismos o con sus ideas; por lo demás, detrás de sus falsas propuestas permea un interés general por obtener beneficios económicos; entonces, ¿Platón se equivocaba cuando propugnaba por afirmar que filósofo es quien ama el conocimiento desinteresadamente? Más que pensar en aciertos o equívocos históricos, valdría mejor preguntarse si el ataque de Menipo no se dirige más bien contra un comportamiento muy extendido de conseguir el beneficio propio en detrimento —tal es mi lectura de esta cita— de la labor que uno ejerce: a tal punto puede llegar esa obstinación por el dinero, que inclusive los filósofos son susceptibles de corromperse. A lo anterior se suma una estocada sutil: así como los sofistas, los filósofos también recurren a ‘palabras aplastantes y persuasivas’ en sus discursos filosóficos; al final, la distinción dicotómica de Platón se revela quimérica e inútil, cuando en la práctica el gremio filosofal también se apropia de las argucias retóricas.

Menipo ataca a los filósofos en la medida en que no hay congruencia entre los *dichos* de los filósofos y sus *hechos*; como dice el refrán: *del dicho al hecho hay un gran trecho*. Consecuentemente, Menipo no puede definirse por ninguna corriente filosófica, puesto que sus integrantes mismos no se ponen de acuerdo unos con otros: no hay una sola propuesta filosófica de modo de vida a la cual recurrir, sino muchas, distintas y hasta oponibles; asimismo, el hecho de que sean inconsecuentes con sus actos los demerita como modelos; situación que empeora cuando intencionadamente ocultan su misma incongruencia al relegar al ámbito privado o personal sus verdaderas preferencias.

En el contexto histórico (‘circunstancial’, para Linda Hutcheon) de Luciano, se vivía una época en la que la filosofía todavía tenía reconocimiento y apoyos oficiales —la relación del emperador Marco Aurelio y el estoicismo es paradigmática—, si bien había creciente interés por apoyar el modelo educativo de la sofística. No tengo elementos para decantarme por una interpretación concreta: o Luciano revira contra las escuelas filosóficas porque, afianzado en el resurgimiento de la sofística, quiere desacreditarlos en una suerte de revanchismo histórico o, consciente de la todavía vigente influencia y poder que tienen en la administración imperial, acusa su corruptibilidad para denunciar que, con todo y presunción moral, no son excepción a la regla... Esta sospecha se aprecia mejor cuando se compara el tono de fustigamiento: critica a la humanidad con el subterfugio de señalar los vicios de los muertos, pero acomete directamente a los filósofos. Si bien es válido desenmascarar su corrupción e incongruencia, pensar que Luciano lo hace de buena voluntad sería un craso error: son blanco de algún motivo político.

αὐτῆς ταύτης χάριν τὰ πάντα καὶ πράττοντας καὶ λέγοντας, ἡδονῆς τε αὐὴ σχεδὸν ἅπαντας κατηγοροῦντας, ἰδίᾳ δὲ μόνῃ ταύτῃ προσηρτημένους.

La segunda crítica directa de *Necromancia* se dirige *contra los ricos*, de los se habla en diferentes momentos de la obra con alusiones directas, y otras veladas:

- ▷ Al inicio de la obra, cuando Menipo observa la incongruencia entre las leyes humanas y lo que narraban Homero y Hesiodo sobre los dioses —“adulterios, violaciones, raptos, maneras de actuar, destierros de padres, matrimonios entre hermanos”²⁸⁰—, afirma con ingenuidad fingida que los legisladores sancionan leyes contrarias a los actos de los dioses porque *sospechan* que eso les reportaría alguna ventaja: “Pues no creía que algunas veces los dioses fueran adúlteros o se sublevaran unos contra otros, si no fuera porque consideraran tales hechos como buenos, ni que los legisladores animaran las cosas contrarias, *si no sospecharan que fuera ventajoso*.”²⁸¹
- ▷ En la escena del Tribunal de Minos, se habla de las precauciones que se toman para que los ricos no escapen: “Del lado opuesto, los ricos y los usureros se acercaban, pálidos, panzones y gotosos; cada uno de ellos portaba *un grillete de madera en el cuello y una aldaba de unos cincuenta kilos de peso*”²⁸².
- ▷ En el lugar de tormentos, “Se castigaba a todos por igual, reyes, esclavos, sátrapas, pobres, ricos, mendigos, y a todos se hacía sentir arrepentimiento de que hubieran tenido excesos”²⁸³. La lista se puede dividir en dos grupos desde una perspectiva carnavalesca de lo *alto* y lo *bajo*: los empoderados (reyes, sátrapas y ricos), y los desposeídos (esclavos, pobres y mendigos).

En el mismo pasaje en que aparece esta última enumeración, se ofrece una pequeña aclaración respecto a los castigos de los pobres: “Eso sí, a los pobres les daban la mitad de los castigos, pues descansaban en intervalos antes de que los castigarán de nuevo”²⁸⁴. Por omisión, reyes, sátrapas y ricos padecen ininterrumpidos castigos; tampoco reciben conmiseración los esclavos o los mendigos, o al menos no se los menciona en esta cita. Regresando a los ricos:

- ▷ En la llanura aquerusia, no se habla expresamente de los ricos, pero sí de sus camarillas empoderados, por lo que no es desdeñable asumir que los ricos corren una suerte parecida. Los restantes muertos sienten un nulo aprecio por estos individuos, que además deben trabajar en el Más Allá como si de ganarse la vida se tratara.

MENIPO.— [...] Pero —creo— te reirías mucho más, si vieras que quienes en vida fueron *reyes y sátrapas mendigan entre los demás e, incluso, embalsaman por falta de recursos, o*

²⁸⁰ *Necromantia*, III 8-10.

²⁸¹ *Necromantia*, III 16-20.

²⁸² *Necromantia*, XI 14-17.

²⁸³ *Necromantia*, XIV 7-10: ἐκολάζοντό τε ἅμα πάντες, βασιλείς, δοῦλοι, σατράπαι, πένητες, πλούσιοι, πτωχοί, καὶ μετέμελε πᾶσι τῶν τετολμημένων.

²⁸⁴ *Necromantia*, XIV 15-17: τοῖς μέντοι πένησιν ἡμιτέλεια τῶν κακῶν ἐδίδοτο, καὶ διαναπαυόμενοι πάλιν ἐκολάζοντο.

enseñan las primeras letras, mientras los maltrata cualquiera que pase, y les dan cachetadas, como si fueran lo más infame que hay entre los hombres ruines.²⁸⁵

▷ Por último, se encuentra el edicto²⁸⁶ contra los ricos que en su momento anunciara Menipo a su amigo al inicio de su narración; en él, se equipara la riqueza con un mal que se debe castigar y, segundo, se presenta una inversión de papeles en el momento en que se condenan sus almas a regresar a la vida bajo la forma de un asno durante veinticinco mil años, padeciendo los mismos abusos que los pobres soportaran en su haber... Sólo después de esta milenaria pena, se les concederá el permiso de morir.

Ubicado casi al final de *Necromancia*, este edicto remata las sucesivas críticas que se han establecido a lo largo de la obra; insistentemente se han presentado situaciones o alusiones a los ricos —como la de los grilletes en el Tribunal—, que de manera acumulativa ayudan a endurecer la fuerza de esta sanción final. Cierta paralelismo guarda el ataque de los filósofos con el de los ricos, pero éste último se caracteriza por referirse a un grupo social (¿clase social?) cuyos miembros no se unen en comunidades organizadas, como las escuelas filosóficas, aunque guardan una identidad o actitud reconocible —que Luciano ataca—; en cambio, los filósofos tanto se organizan por escuelas como tienen conductas características. En términos de Linda Hutcheon, los filósofos forman a conciencia una *comunidad discursiva*, pues comparten afinidades que los impelen a formar “agrupaciones micropolíticas” [HUTCHEON 2005: 88] con objetivos colectivos específicos; los ricos tienen por único objetivo la riqueza propia sin desarrollar un discurso verbal identitario.

Ahora, bastaría avizorar las similitudes y pequeñas concordancias entre la actitud de los legisladores y los filósofos con la de los ricos, para que se atisbe la posibilidad de extender la sentencia del edicto a otras categorías sociales: si el interés por los beneficios propios y las riquezas parece común a legisladores y filósofos, entonces a estos dos grupos se aplicaría una sanción similar en la medida en que se asemejan a los ricos. He aquí una crítica transhistórica, o *atemporal* si se prefiere: los legisladores deben velar por los intereses de sus representados y los filósofos atender a sus alumnos como profesionales que actúan por apego vocacional más que por convicción monetaria.

²⁸⁵ *Necromantia*, XVII 5-21.

²⁸⁶ Véase la traducción del edicto en cuestión en el capítulo IV [pp. 116-117] de este trabajo.

b. *Proponer un mejor modo de vida*

No obstante, esta crítica no es gratuita, y mucho menos se funda en la crítica por la crítica; antes bien es *propositiva*. Menipo expone, evalúa y niega diversos modos de vida: primeramente, uno *institucional* de las leyes que contravienen las descripciones de los dioses, fundado primordialmente para organizar la sociedad y dirimir sus diferencias sobre la base de lo que sus empoderados —los legisladores— consideren mejor para el funcionamiento de ésta; y otro medianamente *periférico* de grupos ya establecidos —las corrientes filosóficas— que, sin renegar de la institucionalidad, se acoplan a ella de manera subsidiaria y difícilmente procuran influir en la política,²⁸⁷ pero asumen una postura acrítica sobre su propia labor, pues aceptan enseñanzas filosóficas sin siquiera reflexionar en ellas, cual principio de *magister dixit*.

Tras ver sancionado el edicto en la asamblea de los muertos, Menipo logra su cometido de encontrar al adivino Tiresias para consultarle “cuál es el mejor modo de vida que elegiría alguien sensato”²⁸⁸, quien responde renuente luego de varias insistencias:

TIRESIAS.— *El de los ciudadanos simples es el mejor modo de vida, y el más sensato, si desistes de parlotear sobre los astros y de examinar sus fines y sus orígenes; mejor desprecia los silogismos esos de los sabios y tenlos por puro debraye. De entre todo sólo persigue esto: bien situado en tu presente, recórrelo riéndote de la mayoría y sin tomar nada en serio.*²⁸⁹

Destacaré algunas interpretaciones sobre esta declaración: primero, Tiresias pone al ciudadano común (ιδιωτής) como modelo de vida que, en contraste con las meditaciones sobre la vida de los políticos, filósofos y ricos, debe tratarse un tipo de vida que sencillamente se lleva día a día desvinculada de riquezas, pedantería sapiencial o influyentismo. Segundo, Tiresias rechaza ciertos hábitos filosóficos significativos: parlotear sobre los astros (*meteorologeín*, μετεωρολογεῖν), esto es: hablar sobre supuestos grandes temas que poco o nada tienen que ver con el mundo del ciudadano común; examinar los fines (*téle*, τέλη, como hacía Aristóteles) u

²⁸⁷ La casi totalidad de las corrientes filosóficas antiguas carece de un programa político o, al menos, de una orientación de modo de vida dirigida hacia la institucionalidad; una excepción puede ser el caso del platonismo en el que “había la preocupación de ejercer una influencia política, pero dirigida según las normas del ideal platónico” [HADOT 2001: 160].

²⁸⁸ *Necyomantia*, VI 15-16: τίς ἐστὶν ὁ ἄριστος βίος καὶ ὃν ἂν τις ἔλοιτο εὖ φρονῶν.

²⁸⁹ *Necyomantia*, XXI 14-21: Ὁ τῶν ιδιωτῶν ἄριστος βίος, καὶ σωφρονέστερος παυσάμενος τοῦ μετεωρολογεῖν καὶ τέλη καὶ ἀρχὰς ἐπισκοπεῖν καὶ καταπτύσας τῶν σοφῶν τούτων συλλογισμῶν καὶ τὰ τοιαῦτα λῆρον ἠγησάμενος τοῦτο μόνον ἐξ ἅπαντος θηράσῃ, ὅπως τὸ παρὸν εὖ θέμενος παραδράμῃς γελῶν τὰ πολλὰ καὶ περὶ μηδὲν ἐσπουδακῶς.

orígenes de las cosas (*arkhàs, ἀρχὰς*, como la *arkhé* de los filósofos presocráticos). Igualmente, Tiresias sugiere despreciar los silogismos de los ‘sabios esos’ y considerarlos un ‘debraye’ (*léron, λῆρον*): una cháchara o palabrería carentes de un objeto real; ya antes Menipo había referido las “palabras aplastantes y persuasivas”²⁹⁰ de los filósofos... Por último, el adivino remata la propuesta con una *línea de acción* claramente perfilada: vivir el presente, como el *carpe diem* horaciano, sin añorar el pasado ni soñar con el futuro, y mientras tanto, que se desdeñe la seriedad y se tome todo como objeto de risa.

Sugerir entonces que se observe tal modo de vida sencilla, acompañada del disfrute de la risa y carente de seriedad, pone en entredicho todo aquello que está *obviado* por un juego de conceptos contrastivos: una vida sencilla *vs.* una vida *no-sencilla*, que no es otra sino la de los ricos, filósofos y gobernantes, quienes, en consecuencia, devienen representantes de ese modo de vida que *no* hay que seguir. En esta misma línea, proponer el disfrute de la vida y la carencia de seriedad, por oposición, incita a renunciar su contrario... La redundancia se explica sola.

Pero falta resolver un problema: *¿acaso no los filósofos ya también habían puesto como modelo de vida al ciudadano común?* En efecto, así fue; pero ahora la respuesta, aunque la misma, tiene valores diferentes: con los filósofos, “la vida de los simples ciudadanos es de oro”²⁹¹, sirve a manera de pretexto, cuya única intención es que pasen inadvertidos y justificados su ignorancia y gran apuro. En cambio, la respuesta de Tiresias convence y deja satisfecho a Menipo, porque no justifica ninguna mala condición —como sí hacen los filósofos—, sino que trasciende esta condicionante al ser ‘sabio y adivino’ y carecer de cualquier necesidad por ya estar muerto. Pero lo que resulta determinante para que Menipo acepte la propuesta de Tiresias es el hecho de que a lo largo de su viaje adquiriera conciencia de la ignorancia ajena, del fin último de los seres vivos, del estado de los muertos... A diferencia de los filósofos, que enseñan dogmática y acriticamente qué vida seguir, Menipo no es ignorante; condición que lo sitúa en otro plano epistémico, al cual llega cuando finaliza su regreso: gracias a la fantasía menipea, *experimentó* el Inframundo, donde observó el maridaje de “bruscas transiciones y cambios, altos y bajos, subidas y caídas” [BAJTÍN 2012: [235].

Al final de su viaje, Menipo consiguió su objetivo y obtuvo una propuesta que puede reemplazar esos otros modos de vida desdeñables: en este punto, Menipo llegó al clímax de su *viaje epistémico*; pero antes de explicar el sentido de este viaje, presentaré el pasaje de la procesión del destino, cuyo sobrecargado simbolismo carnavalesco permite llevar a cabo ese “proceso

²⁹⁰ *Necyomantia*, VI 28-29: νικῶντας καὶ πιθανοὺς λόγους.

²⁹¹ *Necyomantia*, IV 10-11.

semánticamente complejo de relacionar, diferenciar y combinar los significados dichos y no-dichos” [HUTCHEON 2005: 85].

6. UNA PROCESIÓN DEL DESTINO ANACRÓNICA

Ante la imagen ruinoso de los muertos y antes de oír en boca de Tiresias cuál es el mejor modo de vida, Menipo compara la vida humana con una procesión (πομπή), como si fuese un ‘espectáculo’ (θέα) organizado, dirigido y controlado por un peculiar ejecutante: el destino (Τύχη).

MENIPO.— Por eso mismo, al ver todo aquello, me parecía que la vida de los hombres se asemejaba a una gran procesión y que, incluso el destino disponía cada cosa, procurando atavíos diversos y variopintos a los comparsas: tomaba a éste y –si tiene suerte– lo preparaba regimiento, colocándole una tiara, entregándole guardias lanzados y coronando su cabeza con una orla; luego a otro le confería un atavío de esclavo; a aquél lo adornaba para que fuera bello; al de allá lo preparaba [con aspecto] deforme y ridículo; es necesario –creo– que el espectáculo llegue a tener de todo. E incluso, muchas veces a mitad de la procesión, [el destino] intercambiaba sus atavíos sin permitirles que celebraran la procesión hasta el final como se habían formado inicialmente, sino que, cambiando la ropa de Crespo, lo obligaba a que asumiera la apariencia de un esclavo cautivo, y a Meandrio –que en tanto iba en la procesión entre los esclavos– lo transpuso en medio de la tiranía de Polícrates, y hasta cierto punto permitió que dispusiera [a su antojo] de ese atavío. Después de que se presentara la ocasión oportuna de la procesión, en ese preciso momento cada uno regresaba su apariencia y se quitaba el atavío, y se quedaba con el cuerpo como estaba antes de nacer, sin distinguirse de cualquiera que estuviera a su lado. Pero, unos por obstinación –después de que el destino se les pusiera enfrente y reclamara el ornamento–, se afligen y se irritan como si se vieran privados de una pertenencia suya y como si no devolvieran algo que dispusieron apenas hace poco.²⁹²

²⁹² *Necyomantia*, XVI 1-27: Τοιγάρτοι ἐκεῖνα ὀρώντί μοι ἐδόκει ὁ τῶν ἀνθρώπων βίος πομπῆ τινι μακρᾷ προσοικέναι, χορηγεῖν δὲ καὶ διατάττειν ἕκαστα ἢ Τύχη, διάφορα καὶ ποικίλα τοῖς πομπευταῖς τὰ σχήματα προσάπτουσα· τὸν μὲν γὰρ λαβοῦσα, εἰ τύχοι, βασιλικῶς διεσκεύασεν, τιάραν τε ἐπιθεῖσα καὶ δορυφόρους παραδοῦσα καὶ τὴν κεφαλὴν στέψασα τῷ διαδήματι, τῷ δὲ οἰκέτου σχῆμα περιέθηκεν· τὸν δὲ τινα καλὸν εἶναι ἐκόσμησεν, τὸν δὲ ἄμορφον καὶ γελοῖον παρεσκεύασεν· παντοδαπὴν γάρ, οἶμαι, δεῖ γενέσθαι τὴν θεάν. πολλάκις δὲ καὶ διὰ μέσης τῆς πομπῆς μετέβαλε τὰ ἐνίων σχήματα οὐκ ἔωσα εἰς τέλος διαπομπεῦσαι ὡς ἐτάχθησαν, ἀλλὰ μεταμφίεσσα τὸν μὲν Κροῖσον ἠνάγκασε τὴν τοῦ οἰκέτου καὶ αἰχμαλώτου σκευὴν ἀναλαβεῖν, τὸν δὲ Μαιάνδριον τέως ἐν τοῖς οἰκέταις πομπεῦοντα τὴν τοῦ Πολυκράτους τυραννίδα μετενέδυσσε. καὶ μέχρι μὲν τινος εἶασε χρῆσθαι τῷ σχήματι· ἐπειδὴν δὲ ὁ τῆς πομπῆς καιρὸς παρέλθη, τῆνικαῦτα ἕκαστος ἀποδοὺς τὴν σκευὴν καὶ ἀποδυσάμενος τὸ σχῆμα μετὰ τοῦ σώματος ἐγένετο οἷσπερ ἦν πρὸ τοῦ γενέσθαι, μηδὲν τοῦ πλησίον διαφέρων. ἔνιοι δὲ ὑπ’ ἀγνωμοσύνης, ἐπειδὴν

Para la lectura de este pasaje, valdría retomar una cita de Georges Didi-Huberman: “Para acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más-que-pasado mnésico, es necesario el *más-que-presente* de un acto: un choque, un desgarramiento de velo, una irrupción o aparición del tiempo” [2008: 43]. El pasaje es pretexto y objeto simultáneamente de vaivenes transhistóricos e intergenéricos: su contenido invita a rescatar otros tiempos, lugares y formatos (como pintura, poesía o cine) en los que se hace patente un sentimiento análogo al presente en *Necromancia*; más aún, los sentidos de tales otros textos sirven a su vez para despertar y resignificar los sentidos simbólicos de la procesión del destino: todo a un tiempo *Necromancia* lleva a otros textos y éstos reenvían a *Necromancia* sus propios sentidos, en un flujo semántico constante. La oscilación de imágenes es mayor que en otros pasajes, pues en él Menipo describe una procesión imaginaria en la que los seres humanos cumplen un papel, sean reyes o esclavos, sean bellos, deformes o ridículos: ‘es necesario que el espectáculo llegue a tener de todo’; esta procesión estaría bajo la tutela del destino, quien habría de asignar a cada individuo un atavío (σχῆμα) y una apariencia (σκευή).

No es la primera vez en la historia literaria conservada que se manifiesta una comparación semejante, ni mucho menos será la última: se trata de la representación de un *theatrum mundi*, que consiste en “la comparación del hombre con un actor, y del mundo con un teatro” [JACQUOT 1957: 341]. En este tipo de comparaciones, se elabora una analogía entre el mundo y un escenario de teatro, en el que se pone en escena la vida de los seres humanos, quienes, por su parte, devienen en actores que representan aspectos, paradigmas y prejuicios de ciertas condiciones sociales. Un teatro del mundo se conforma entonces por actores, un escenario, como metáfora del mundo, y, por último, de un director. En el caso de Luciano, el destino desempeña el papel de director, y la analogía se establece no con un teatro, sino con una procesión; hay otro elemento inmiscuido: la *danza de la muerte*, de la que hablaré más adelante; basta por el momento señalar brevemente casos significativos de teatros del mundo con lo que podré perfilar una lectura más acabada del pasaje lucianesco.

La fuente más antigua conocida sobre una escena del teatro del mundo se encuentra en las *Epístolas morales a Lucilio* de Séneca el Joven (4 a.C. a 65 d.C.), en un ataque directo a los hombres ‘vestidos de púrpura’ (los empoderados), quienes no son más felices que aquellos a ‘quienes la ficción teatral asigna una clámide o un cetro’: el tono del pasaje es reflexivo, de crítica inclusive.

ἀπαιτῆ τὸν κόσμον ἐπιστάσα ἢ Τύχη, ἄχθονται τε καὶ ἀγανακτοῦσιν ὥσπερ οἰκείων τινῶν στερισκόμενοι καὶ οὐχ ἄ πρὸς ὀλίγον ἐχρήσαντο ἀποδιδόντες.

[§31] *Ninguno de esos que ves vestidos de púrpura es feliz; no lo es más que esos actores a quienes la ficción teatral asigna una clámide o un cetro; cuando el público está presente se pasean solemnes y con coturno, pero al salir de la escena se descalzan y vuelven a su estatura propia. Ninguno de esos a los que encumbraron las riquezas o los honores es grande. ¿Por qué lo parece? Porque lo mides junto con su pedestal. No es grande el enano, aunque esté sobre un monte; el coloso, conservará su grandeza aunque se sumerja en un pozo. [§32] Padecemos del error, que es como una imposición que se nos hace, de estimar a la gente no por lo que cada uno es, sino añadiéndole cosas que le adornan. Pero cuando quieras descubrir y saber el valor de un hombre, míralo desnudo; despojalo de las riquezas, de los honores, de las otras mentiras de la fortuna, desnúdalo de su mismo cuerpo. Mírale el alma, cuál y cuánta sea, grande con lo suyo o con lo ajeno.*²⁹³

En primera instancia (§31), Séneca desestima que quienes poseen poder ('vestidos de púrpura') sean más felices que los actores que representan vidas que no son suyas con indumentarias que no les pertenecen; más aún, aconseja que no se tome en cuenta la aparente estatura que otorga a esos hombres su pedestal, sino más bien reconoce que un enano sigue siendo un enano —así esté sobre un monte— mientras que un gigante nunca dejará de serlo por más profundo que vaya. A continuación (§32), Séneca recomienda despojarse a los otros de los aderezos sociales, empezando por las riquezas, hasta que queden enteramente desnudos, lo cual eleva a un plano metafórico al ordenar 'Mírale el alma': de la desnudez física se pasa a una desnudez del alma. En *Necromancia* hay descripciones propias de un *naturalismo de bajos fondos*: cuando Menipo habla de los muertos, remarca la desnudez de sus huesos, su condición sombría, imperceptible e irreconocible, pero sólo menciona expresamente la desnudez del alma cuando aquéllos se presentan en el tribunal de Minos, 'despojados de todo aquel lujo' ('riquezas, linajes y poderíos'). Ahora bien, esta descripción de bajos fondos tiene un sentido simbólico: la desnudez cadavérica de los muertos es, de hecho, la concretización de la desnudez espiritual a la que se los obliga para ingresar al Inframundo. Devueltos los disfraces que el destino les da para actuar, conservan únicamente su depurado cuerpo; bajo la metáfora de Séneca el Joven se recruta su significado, pues —como ya apunté antes— se trata de una desnudez de espíritu, esto es, que la persona quede sola en su esencia, sin atributos, pero con su forma de ser nítida desde todo ángulo.

A esta desnudez espiritual se alude en *Diálogos de los muertos* [no. 20] de Luciano, donde Caronte ordena a los recién muertos: "debéis embarcar desnudos, después de dejar en la orilla

²⁹³ Trad. de José M. Gallegos Rocafull, en SÉNECA EL JOVEN 1980: 215; cfr. *Epistulae*, LXXVI 31-21.

todos esos fardos inútiles, porque aun así difícilmente podrá sosteneros la barquilla”²⁹⁴. En lo sucesivo, los muertos no sólo se deshacen de sus bienes materiales —como Menipo, quien, recién muerto, se desprende de su alforja y su cayado—, sino que deben desprenderse de otros atributos buenos y malos; algunos de ellos son *abstractos*: belleza, vanidad, orgullo, crueldad, insensatez, insolencia, ira, nobleza, aclamaciones honoríficas, ignorancia, habladuría, afeminamiento, desvergüenza...; y otros *mundanos*: piel, cabellos, labios, mejillas, barba, cejas, carnes musculosas, insignias militares, coronas, diademas, mantos, oro, títulos de los antepasados, gloria y proclamas públicas, inscripciones en estatuas, trofeos, armas... Entre la turba, un filósofo se ve especialmente despojado, pues abandona su aspecto (vestimenta y apariencia de filósofo), arrogancia, ignorancia, discordia, vanagloria, preguntas enmarañadas, discursos espinosos, razonamientos tortuosos, trabajo inútil, charlatanería, habladuría, mezquindad, oro, lascivia, desvergüenza, ira, voluptuosidad, molicie, mentira, orgullo y la idea de ser superior a los demás; hasta de su propia barba y las cejas —Menipo se encarga de cortarlas—, y por último la adulación.²⁹⁵

El pasaje ayuda a sopesar la dimensión del desnudamiento, ya que no se trata únicamente de un despojo material —vestimentas y aditamentos—, sino también identitario: se pide a los muertos que se desprendan de cualquier cosa que los haga ser lo que son: bellos, tiranos, atletas... En un momento de ese mismo diálogo, Hermes sentencia: “el recuerdo de esas cosas también sobrecarga la barca [de Caronte]”²⁹⁶. En el Inframundo, aferrarse a los recuerdos de la vida pasada conlleva aferrarse a un mundo que ya no es e impide su completa renovación. ¿Acaso no el mejor camino a veces consiste en sólo seguir adelante y pasar página, asumiendo el carácter incontrollable del destino? Este planteamiento es sencillo, pero ni aún ante la muerte el ser humano cesa en su obstinación (*ἀγνωμοσύνη*) por aferrarse a sus efímeros bienes, como representa Luciano en *Necromancia*. No en balde Séneca recomendaba: “cuando quieras descubrir y saber el valor de un hombre, míralo desnudo; despójalo de las riquezas, de los honores, de las otras mentiras de la fortuna, desnúdalo de su mismo cuerpo”. Desde luego, quiero señalar que la imagen de un ente superior que domina la voluntad de los hombres se ha repetido con cierta constancia en otros momentos de la literatura; a esta imagen se llama *Theatrum mundi*.²⁹⁷

²⁹⁴ Trad. Juan Zaragoza Botella, en LUCIANO 2005: 107 (diálogo 10 en la trad.); cfr. *Dialogi mortuorum* 20, I 9-11.

²⁹⁵ En *Diálogos de los muertos* [*Dialogi mortuorum* 20, II-X], también se desnuda a un tipo bello, un tirano, un atleta, un rico, un general y a un orador; cada uno se desprende de varios objetos y atributos que deberían caracterizarlos. Sólo Menipo y el zapatero Mícilo se desnudan voluntariamente.

²⁹⁶ Trad. Juan Zaragoza Botella, en LUCIANO 2005: 109 (diálogo X en la trad.); cfr. *Dialogi mortuorum* 20, VI 8.

²⁹⁷ La lista de obras en los que aparecen escenas de *teatros del mundo* es exhaustiva, así Ernst Robert Curtius recoge ejemplos antiguos, medievales y modernos en Platón (*Leyes*, I 644d-e, y *Filebo*, 50b), Horacio (*Sátiras*,

Quiero remarcar que en *Necromancia* no se representa un ‘teatro’ del mundo propiamente dicho, sino una ‘procesión’ (πομπή). Tal ligero cambio es significativo porque induce a una ambivalencia deliberada de esa palabra, al aludir *tanto* a una solemnidad procesional en la que los comparsas (πομπεύται) siguen pautas establecidas cual rigurosidad ritual se tratara, *cuanto* a un baile que permite mayor movilidad: reúnen la seriedad religiosa y su simbolismo con el ambiente festivo liberador de la danza. Baste traer a la mente que los carnavales antiguos solían iniciarse con una procesión “que representa a la colectividad” [RODRÍGUEZ ADRADOS 1983: 398]. El aspecto dancístico y la inclusión de un ejecutante, el destino, de la procesión, me llevan a remitir a otra representación artística de especial contenido simbólico y cuyas principales representaciones se gestaron a causa de la peste negra durante la Edad Media: la *danza de la muerte*,²⁹⁸ definida por Víctor Infantes como:

una sucesión de texto e imágenes presididas por la Muerte como personaje central
—generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición—

II 7, 82), Séneca (*Epístola*, LXXX 79 [diferente del que recojo]), san Pablo (I Corintios, IV 9), san Clemente de Alejandría (*Cohortatio ad gentes*, I 1, 3), san Agustín (*Enarratio in psalmum*, CXXVII 15) y Paladas — contemporáneo a san Agustín— (*Antología palatina*, X 72), Juan de Salisbury (*Policraticus*, I p. 190). La explicación completa de estos pasajes, así como ejemplos modernos citados por Ernst Robert Curtius, se puede consultar su libro *Literatura europea y Edad Media latina* [1955: 203-211].

Por su parte, Antonio Vilanova [1950: 153-188] señala los casos de Epicteto (*Enquiridión*), y Erasmo (*Elogio de la locura y Coloquios*); además recoge extensamente varios ejemplos en la literatura española del Siglo de Oro, como Pedro Calderón de la Barca (*El gran teatro del mundo*), Cristóbal de Villalón/Cristóforo Gnosofó (*Crotalón*), Gaspar Gil Polo (*La dama enamorada*), Pedro Hurtado de la Vera (*Comedia intitulada doleria, d’el sueño d’el Mundo*), Huarte de San Juan (*Examen de los ingenios*), etc. Destaca, en la literatura hispánica, *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, donde aparece un Autor que ordena se haga una ‘fiesta’, como metáfora de la vida: “Una fiesta hacer quiero / a mi mismo poder, si considero // que sólo a ostentación de mi grandeza / fiestas hará la gran naturaleza; // y como siempre ha sido / lo que más ha alegrado y divertido // la representación bien aplaudida, / y es representación la humana vida, // una comedia sea / la que hoy el cielo en tu teatro vea.” [CALDERÓN DE LA BARCA 1952: 204a]. En esta obra, al Mundo: “yo *el gran teatro del mundo*, / para que en mí representen / los hombres, y cada uno / halle en mí la prevención / que le impone el papel suyo” [204a], y otros personajes sacados de la sociedad o abstractos: el Rey, la Discreción, la Ley de Gracia, la Hermosura, el Rico, el Labrador, el Pobre, un Niño, una Voz y otros acompañamientos.

²⁹⁸ Pueden emplearse los términos “danza de la muerte” o “danza macabra” indistintamente; ésta última más usual en el ámbito francés, mientras que la primera se emplea más en el ámbito hispánico. Por la proximidad con la peste, cada individuo era consciente de la muerte y convivía con ella: “En la Edad Media, la muerte aparece a veces como algo doloroso pero familiar, una especie de personaje fijo (casi como un títere) en el teatro de la vida” [ECO 2011: 62].

y que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las más diversas clases sociales. [1997: 21]

Se trata de una representación —literaria o visual— en la que la Muerte invita a bailar a diversos personajes con quienes mantiene un diálogo; en ella, *bailan* tanto nobles como plebeyos, el Rey o el Papa participan lo mismo que un campesino o un diácono. A esto hay que agregar un dato histórico: las primeras expresiones artísticas y culturales de estas danzas datan, cuando menos, del siglo XIII y se vuelven recurrentes en la literatura medieval posterior, y todavía reaparecen en los albores del Renacimiento.²⁹⁹ Ahora bien, el periodo que comprende entre los siglos XIII y XVI es famoso en el imaginario popular por haber sido la época álgida en que la peste negra mató a gran parte de la población europea; de este modo, las danzas de la muerte conllevarían por sí mismas un doble carácter: por un lado, el espíritu festivo de la danza y lúdico del diálogo y, por el otro, el constante martilleo en la memoria colectiva medieval de que la vida es finita, y la muerte cercana e intempestiva.

Como sucede en la procesión de *Necromancia*, el hombre medieval también quiere escapar de su destino y negociar incluso con la muerte misma, quien por su parte se encarga de catalizar el inicio del baile y guía el proceder de éste: primero busca a quienes han de morir, los detiene —metáfora para el acto de muerte— y hace que éstos emprendan el baile. En tanto, jamás discrimina a nadie por su posición en el estamento, antes bien, todos han de morir sin oportunidad de remediar esta condición. Así, se observa esta condición en el anuncio inaugural para los hombres en la *Dança general de la Muerte* española.³⁰⁰

²⁹⁹ En su artículo “Latin Texts of the Dance of Death”, Eleanor Prescott Hammond menciona diferentes ejemplos de danzas de la muerte medievales a propósito de dos poemas medievales en latín a los que denomina *Vado mori* (s. XIV?) —principio de verso: *Dum mortem meditor crescit michi causa doloris*— y *Lamentatio*, copia extendida del primero. Así, el fresco y el texto de la capilla de los Santos Inocentes en París (1424), la versión londinense *Dance of the Death* de John Lydgate (c. 1427), *Le Mirouer de Monde* de Gautier de Metz (1517), *El caballero, la Muerte y el Diablo* de Alberto Durero (grabado de 1513) y los grabados de Hans Holbein (c. 1538) sirven para citar algunos ejemplos [1911: 399-402].

Patrick Pollefeys en su sitio de Internet *La mort dans l'art* dedica una sección completa a las representaciones de danzas de la muerte en diferentes países europeos [1996-2013: <www.lamortdanslart.com>, consultado: 3/XII/2013].

³⁰⁰ La *Dança general de la Muerte* es un texto español —datado entre los siglos XIV y XV— que contiene el diálogo que sostienen la Muerte y diferentes personajes de distintos estratos sociales, mientras ella los invita a bailar consigo. El único manuscrito conservado es el Mss. b.IV.21 de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial y figura en los acervos que pertenecieron a Felipe II (los más antiguos de la biblioteca) [MORREALE 1996: 112]. No obstante, existe una edición sevillana de 1520 que no es otra cosa que la transcripción de un manuscrito no conservado, desestimado por los investigadores debido al descuido del texto y la presencia de muchas erratas [1991: 25].

Dize la muerte:

I Yo la muerte cierta a todas criaturas
 que son y serán en el mundo durante,
 demando e digo: –Oh omne que curas
 de vida tan breve en punto passante,
 5 pues non ay tan fuerte nin rezio
 gigante
 que d’este mi arco se puede amparar,
*conviene que mueras quando lo tirar
 con esta mi frecha cruel traspassante:*

II
 10 *¿qué locura es ésta tan magnifiesta
 que piensas tú, omne, que el otro morra,
 e tú fincarás, por ser bien compuesta
 la tu complisión, e que durará?*

15 Non eres cierto si en punto verná
 sobre ti a desora alguna corrupción
 de landre o carboneo, o tal implisión
 por que el tu vil cuerpo se desatará.

III
 20 *¿O piensas por ser mancebo valiente
 o niño de días, que alueñe seré,
 e fasta que llegues a viejo impotente
 la mi venida me detardaré?
 Avísate bien, que yo llegaré
 a ti a desora; que non he cuidado
 que seas mancebo o viejo cansado:
 qual yo te fallare, tal te levaré.*

[*Dança de la muerte*, vv. 1-24]³⁰¹

En la estrofa I resaltan los versos 7 y 8: “conviene que mueras quando lo tirar / con esta mi frecha cruel traspassante”, pues se correlacionan con el verso 24 en la estrofa III “qual yo te fallare, tal te levaré” que les sirve de sentencia final: la Muerte³⁰² alecciona que es mejor morir cuando ella llegue, pues sin importar qué cualquiera haga o dónde esté, se lo llevará al punto. Con los primeros versos de las estrofas II (vv. 9-12) y III (vv. 17-20), la Muerte califica de ‘locura magnifiesta’ el hecho de considerar que se puede intercambiar su muerte por la de otro —por ejemplo, en la mitología griega Alceſtis se entrega a cambio de su esposo Admeto— y tampoco dispensa de morir a los valientes ni a los niños recién nacidos: es indiferente a la identidad del futuro muerto ni escatima en momentos oportunos: ‘qual yo te fallare, tal te levaré’. Al dar

³⁰¹ El texto proviene de la edición de Margherita Morreale [1991: 9-50]; conservo la numeración original de la editora: números romanos para estrofas y arábigos para versos.

³⁰² En la versión española, la Muerte se acompaña por dos doncellas que le hacen comparsa durante la danza, pero de ellas hay que advertir que “estas dos donzellas que vedes fermosas; / ellas vinieron de muy mala mente” [*Dança de la muerte*, vv. 66-67]. Conforme la Muerte canta, invita uno a uno de los personajes a bailar quienes responden rechazando la invitación, por lo que la muerte les arenga sus vicios, luego de lo cual invita a otro personaje a bailar —se entiende que al final los personajes terminan bailando, aunque de mala gana.

En otras Danzas, no hay una sola Muerte sino varias quienes conforman el cortejo, como puede verse en las representaciones pictóricas de la Danza de la Muerte, presentes en templos, monasterios, conventos de la época e incluso en manuscritos ilustrados, como el que recupera Achille Jubinal en su edición facsimilar del fresco de la abadía de La Chaise-Dieu [JUBINAL 1862, y véase la figura X]. Nuevamente, en el citado sitio de Patrick Pollefeys aparecen diferentes pinturas y frescos de danzas de la muerte europeas [POLLEFEYS 1996-2013: <www.lamortdanslart.com>, consultado: 3/XII/2013].

cabida a cualquier individuo de estratos o estamentos sociales indistintos, se vuelve una danza inclusiva: “la Danza de los muertos, más que otras representaciones de la muerte, insiste en la igualdad de los hombres delante de ella misma y se presta a la sátira social” [CORVISIER 1969: 491].

En las danzas, los comparsas —en especial los originarios de estratos sociales altos o acomodados— insisten en negociar por su vida para ganar tiempo; en contraste, los menos afortunados, como pobres, campesinos o herreros... reciben la muerte con mayor alegría, pues para ellos marca el fin de sus penurias [véase figura X]. En todo caso, no hay vía para moratorias: la Muerte se hace valer por encima de todo moribundo, sin preferencias. Asimismo,



FIGURA X. Danzas de la muerte en la abadía de La Chaise-Dieu (detalle de boceto).

en *El séptimo sello* de Ingmar Berman (1918-2007), Antonius Block, un caballero regresado de las cruzadas, reta a la Muerte a una partida de ajedrez con el fin de ganar tiempo para encontrar en tanto un propósito de vida; aunque el caballero gana tiempo, sabe de antemano que sólo lo logra con el beneplácito de la Muerte y que ésta, en su momento, se apersonará a reclamarlo, y así sucede: casi al final de la película se ve a la Muerte liderando con guadaña y reloj de arena en manos una danza en la que se enlazan la Muerte misma, el cruzado, la esposa, el escudero y otros personajes [figura XI].

No hay desviaciones a la regla: Antonius Block logra su cometido gracias a que la Muerte se lo permite, no porque realmente la haya vencido. De esta misma manera, los comparsas de *Necromancia* no controlan su suerte, puesto que el destino dispone atuendos y modifica para mejor o peor la suerte de quien sea, mientras supervisa la completa ejecución de la procesión: es un personaje que incorpora el director del *theatrum mundi* y la Muerte de las danzas de la muerte. Sin duda, el poder de este último personaje es más bien restringido, como se aprecia en la *Dança general*: se presenta únicamente al final de la vida de un personaje, mas no decide cómo se habrá ejecutado antes, y es que, en el mundo cristiano a que pertenece la *Dança*, Dios y no otro ocupa ese lugar. En este punto, danzas de la muerte y teatro del mundo entrecrocando sus elementos en una unidad orgánica: “Si se substituye la figura pagana de la Fortuna [‘el destino’ en mi traducción’ de *Necromancia*] por el mismo Dios, se encontrará en

este pasaje de Luciano el más completo antecedente clásico de la idea del gran teatro del mundo” [VILANOVA 1950: 158].³⁰³



FIGURA XI. Ingmar Bergman, *El séptimo sello* (fotograma).

Pero las analogías simbólicas no acaban aquí: si se toma en cuenta que entre 165 y 175 d.C. — periodo en que se estima la escritura de *Necromancia*— se desató una peste en el Imperio romano, estas lecturas anacrónicas de las danzas de la muerte adquieren una nueva dimensión, pues revelan la existencia de un sentimiento compartido entre la procesión lucianesca y las representaciones medievales de la muerte, también enmarcadas en el contexto de una peste. El *desaliento* se vuelve tangente, dado que la preocupación por la muerte es común a los seres humanos y, como antes apunté, al final del día, es la muerte la única certeza para el humano. No se necesita ahondar en representaciones artísticas modernas para encontrar, si no danzas, procesiones o teatros del mundo, al menos sí otras nuevas y variadas formas de dar cauce a ese desaliento muy *humano*.³⁰⁴

³⁰³ Antonio Vilanova piensa concretamente en la influencia que pudo tener la obra lucianesca en el auto sacramental *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca [VILANOVA 1950: 153-188].

³⁰⁴ En mis lecturas marginales e inconexas de la tesis, encontré dos ejemplos que recupero en esta nota sólo como ilustración la diversidad de aproximaciones para representar diferentes concepciones de la vida y el destino. En *Amphitryon*, uno de los personajes de Ignacio Padilla reflexiona sobre la búsqueda de verdades absolutas cuando todo lo que hay para el ser humano son verdades personales, en este discurrir emula la vida con un laberinto diseñado por un arquitecto: “Quizá nosotros estemos siempre condenados a seguir buscando una verdad absoluta sin conformarnos nunca con esos pequeños motivos con los que a veces nos apacigua el agrio arquitecto que rige este laberinto sin fin” [2013: 282].

El segundo caso que presento es menos idílico pero igualmente meritorio: en su libro *Vacío perfecto*, dedicado a reseñar libros inexistentes, Stanisław Lem presenta en “*Non serviam*” los trabajos de un científico que crea en un simulador entes matemáticos llamados ‘personoides’, quienes, dotados de conciencia, ‘teologizan’ sobre su

Debe tenerse siempre en cuenta el carácter carnavalesco *dobles* de estas representaciones: *Necromancia* es la descripción de un viaje al Inframundo que hace Menipo *después* de recibir el consejo de recorrer el presente riendo de todo y sin tomar nada en serio, es decir, bajo la estética de la risa mencionada al inicio de este capítulo. Las imágenes desalentadoras dan lugar a su *dobles* risible, por dar un ejemplo: el teatro del mundo y la danza de la muerte, bajo este prisma, ya no sólo hablan de la imposibilidad de que el humano evada su destino, sino que hablan de la futilidad de intentarlo, y lo ridículo que resulta vanagloriarse de una suerte cuando en el fondo ésta no pertenece a nadie: se *presta* por un tiempo indeterminado pero nunca infinito. La deplorable representación de los muertos coadyuva a remarcar la imposibilidad de poseer nada que no sea nuestra propia desnudez de alma: ¡Qué dicha observar a quienes en vida tenían posesiones, ahora semidesnudos e iguales —física y simbólicamente— a los demás! ¡Qué risa causa verlos lamentarse de su destino! ¡No comprendieron cómo funcionaba la vida, mejor llamada ‘procesión del destino’!? ¿Para qué preocuparse por riquezas o conocimientos etéreos que no ayuden en nada? Mejor es reír: quien siga el camino menipeo de la risa, sin duda nada sufrirá —o al menos los pesares parecerán nimios—, y podrá vivir y reír a sus anchas o a costa de los demás.

La procesión simboliza la imposibilidad para gobernar el destino humano, pero la seria imagen de determinismo pétreo se trastorna por la comparación de la vida con una fiesta en la que la personalidad individual se define por el uso de máscaras y disfraces en préstamo. Cada individuo tiene a su elección dos caminos: adoptar con *seriedad* esa vida o integrarse a la percepción carnavalesca del mundo para *burlarse* de los anteriores, llorar por las pérdidas o asumirlas como parte del juego, implorar misericordia o bailar al compás de la imprevisibilidad de los acontecimientos...

Retomando a Michel Onfray, “El humorismo es estética y ética a la vez” [2002: 116]; la risa no sólo es una forma de ver y expresar el mundo (estética), sino también es una forma de vivirlo (ética). De ninguna manera niego la existencia de un humorismo gratuito que se libere de *comprometerse*, pero *Necromancia* lleva a pensar más bien en un humorismo ético, justamente porque se propone un modo de vida que contemple la risa como parte inalienable de sí. En este sentido se observan los rasgos de ética cínica, que tiende hacia la práctica más que a la

existencia y sobre su teorizado creador: “[habla el científico] Puedo aumentar su mundo o reducirlo, acelerar su tiempo o moderar su velocidad, cambiar la forma y el modo de sus percepciones, liquidarlos, dividirlos, multiplicarlos, transformar las bases ontológicas de su conciencia. Respecto a ellos, soy omnipotente; pero este hecho no constituye ninguna razón para que me deban algo. Considero que no tienen ningún compromiso conmigo” [2010: 277]. Contrario a la imagen del Dios judeocristiano, este científico demerita la manera en que su creación deba tratarlo: crea el ‘teatro’ matemático en el que viven pero no decide por ellos; su omnipotencia es relativa, aun cuando los personoides piensen lo contrario.

especulación teórica: “el cínico no especula. Está de vuelta de toda controversia. Lo que piensa acerca de las cuestiones fundamentales puede reducirse a una frase, a un ‘slogan’ que el más ignorante es capaz de captar, que el más lego puede entender” [ROCA FERRER 1974: 100].

7. REGRESAR AL MUNDO: EL VIAJE EPISTÉMICO EXPLICADO

Menipo empieza su narración explicando su perplejidad ante la incongruencia entre las leyes de los hombres y los relatos de los dioses, y en ese preciso momento cae en ese tipo de ingenuidad contra el que advertía Platón en la *República*, pero es una ingenuidad justa y necesaria en la medida en que le sirve para poner en tela de juicio cuestiones de las que nadie más duda, como haría un infante. A esto se suma el interés genuino por salir de su ignorancia: en vez de seguir un modo de vida dogmático, Menipo emprende un viaje físico, que lo conducirá a Babilonia, pero que luego trasciende a un viaje ficcional con evocaciones literarias y símbolos transhistóricos. A propósito de los viajes, Michel Onfray refiere la necesidad de inventar una inocencia de modo que en ellos no interfieran los prejuicios, clichés, lugares comunes, etc.

La inocencia supone el olvido de aquello que se ha leído, aprendido, oído. No es la negación ni el ahorro, sino *la marginación de eso que parasita una relación directa entre el espectáculo de un lugar y de sí mismo*. Viajar llama a una apertura pasiva y generosa a emociones generadas por un lugar para tomarlo en su brutalidad primitiva, como una ofrenda mística y pagana. Lejos de los clichés transmitidos por generaciones acumuladas, lejos de aprehensiones morales y moralizadoras, lejos de reducciones éticas y etnocéntricas, lejos de reactivaciones insidiosas del espíritu colonizador e invasor, intolerante y bárbaro, *el viaje llama al deseo y al placer de la alteridad, no de la diferencia fácilmente asimilable, sino de la verdadera resistencia, la franca oposición, la semejanza mayor y fundamental*. [2007: 62-63]³⁰⁵

Es necesario que se ejecute una *desafección de sí* para que la apreciación del Inframundo y sus contrastes con la Tierra no se vean interferidos precisamente por representaciones mentales apriorísticas o prejuiciosas. Cuando empleo la expresión ‘desafección de sí’, la uso con el sentido de un desprendimiento de uno mismo, una acción de abandono u olvido de lo que uno dice ser o cree saber, es un desnudamiento intelectual y espiritual como el de Séneca el Joven. Menipo tiene sucesivas desafecciones a lo largo de *Necromancia*: renuncia a su idea de seguir la forma de vida de los dioses, sospecha de las leyes, reniega de los filósofos, incluso deja de ser él mismo para adoptar la

³⁰⁵ Las cursivas son mías.

triple forma de Heracles, Odiseo y Orfeo; además, su búsqueda se sustenta en la ingenuidad; con lo cual está listo para embeber y experimentar el Inframundo y todas sus particularidades, en especial aquellas que atañen a sus habitantes. Asimismo, aceptar el modo de vida que propone Tiresias sólo será posible si el viaje mismo incide directamente en la forma de pensar y de actuar de Menipo. *Necromancia* consiste entonces en un viaje epistémico e identitario. Sobre este asunto, los límites entre hablar de un viaje de conocimiento y otro de autodescubrimiento —y su concatenada autorreforma— son difusos, casi místicos, como dice Michel Onfray: “Todo viaje es iniciático —paralelamente, una iniciación no deja de ser un viaje—. Antes, durante y después se descubren verdades esenciales que estructuran la identidad” [2007: 82].

Crear que el viaje al Inframundo es exclusivamente epistémico sería un craso error, puesto que también es identitario, pero, si se asume el valor cínico conferido a la *áskeis* de llevar a la práctica un modo de pensar concreto —en su caso: el ideario cínico—, de modo que idea y acción sean dos caras de una misma actitud indisociable (en palabras llanas, ser congruente consigo mismo), entonces denominar únicamente al viaje de Menipo como ‘epistémico’ no conlleva mayor problema.

Así pues, en el momento en que transpone la salida del Inframundo, Menipo ya es diferente. Y no es gratuito que, aunque brevemente, se narre su regreso a la superficie, pues con esto se cierra la narración bajo la forma de una construcción en anillo. Pero, tal vez para hacer justicia a *Necromancia*, habría de recurrir a otra forma geométrica diferente del círculo: la elipse. El círculo se construye a partir de un radio originado de un punto fijo; la elipse en cambio muestra un desplazamiento, un cambio entre dos focos, a partir de los cuales la elipse nace en un movimiento de vaivén, y esto le confiere su particular forma alargada, cuyo movimiento se corresponde al viaje de la Tierra al Inframundo, y del tránsito de una ingenuidad asumida al verdadero conocimiento, de los vicios de un mundo corrupto e ignorante hacia un modo de vida sencillo [véanse las figuras XII y XIII]. Las elipsis narrativa y epistémica percibe mayor relevancia si se considera “En el fondo, podríamos hablar de filosofía como una elipsis que tiene dos polos: un polo de discurso y un polo de acción” [HADOT 2001: 177]. Regresar al mundo desde el Inframundo es, de hecho, un *renacimiento* ambivalente: Menipo renace simbólicamente al regresar del Inframundo (la muerte) a la Tierra (la vida), y también lo hace epistémicamente al refundar su pensamiento: *piensa* como otro y *es* otro; ambas lecturas son compatibles, así como la desnudez cadavérica es física y espiritual.

Filósofos, Babilonia y ritos

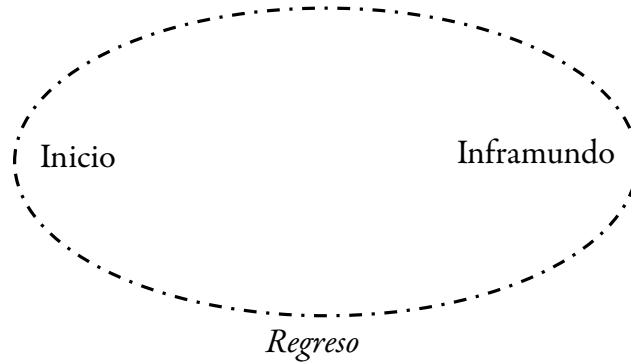


FIGURA XII. Elipsis narrativa.

Desafección de sí

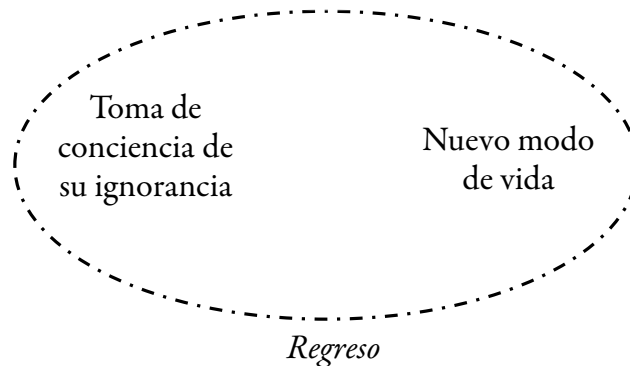


FIGURA XIII. Elipsis epistémica.

El regreso de un viaje, por más breve que se relate, está íntimamente ligado a todo el viaje mismo; es parte sustantiva de él. Asimismo, concluir un viaje supone implícitamente sólo un momento de reposo que potencialmente se convierte en otro nuevo; imposible reprimir su deseo: “saberse nómada una vez es suficiente para persuadirse de que se volverá a partir, que el pasado viaje no será el último. A menos que la muerte se aproveche de un atajo para pillarnos...” [ONFRAY 2007: 123]. La ironía de los viajes es que nunca acaban; cada uno se concatena con el siguiente, cada uno alberga la simiente que originará una nueva salida; proyectos, imágenes, visitas..., lo que en un viaje es sólo una parte del itinerario puede devenir en objeto de deseo de otro. Así como Tiresias advierte a Odiseo de que luego de llegar a Ítaca y matar a los pretendientes tendrá que partir de nuevo, entonces, ¿por qué no aceptar malintencionadamente un destino parecido para Menipo? También él está condenado a seguir viajando, pero su condena es más grata, pues consiste en aplicar *para sí* ese modelo de vida que aprendió de Tiresias, pero también hacerlo manifiesto *para los otros*, como primeramente hace con el amigo que encuentra a la salida del Inframundo, y como indirectamente han realizado los lectores de

sus historias a lo largo de dieciocho siglos; bastaría ahora sólo prestar oído y alentarme a emprender metafóricamente mi propio viaje epistémico.

Hay ironía en el hecho de que Menipo, mitológicamente un don nadie, descienda al Inframundo y regrese de él, colocándose así a la par de semidioses y dioses que, hecho lo mismo, se revistieron en el ámbito religioso antiguo de un halo místico y cultural; entonces, ¿Menipo es un nuevo profeta? En cierta forma, sí: de la estética de la risa y la subversión social de valores.

CONCLUSIONES

En este trabajo, hice una revisión de la presencia de la ironía, el cinismo y la carnavalización en la *Necromancia* de Luciano de Samosata, a partir de cuya lectura, y siguiendo a Linda Hutcheon, puedo afirmar que la ironía más fácil de identificar es, en efecto, la *ironía por oposición*. Culturalmente —gracias principalmente a Platón— se condiciona el pronto reconocimiento de binomios opuestos en el mundo: verdad *vs.* mentira, alma *vs.* cuerpo, bueno *vs.* malo, mundo de las ideas *vs.* mundo sensible, etc., a tal punto que se identifican inmediatamente esas oposiciones dondequiera que se mire y, en contraparte, en esos mismos términos se expresa y ordena el mundo, de modo que la ironía por oposición se vuelve parte consustancial de dicha operación. Pero, cuando el binomio *sentido real-sentido irónico* se ve intercedido por una *superposición* de dos o más sentidos, entonces se vuelve compleja la manera de leerlos o interpretarlos, máxime en obras semánticamente inestables como son las sátiras, o en general las pertenecientes a los géneros serioburlescos.

Necromancia contiene estos dos tipos de ironías. Desde luego, la aparición de una forma de ironía no conlleva la presencia de otra distinta: la identificabilidad de la ironía por oposición permite que se la rastree por medio del reconocimiento de la existencia de un contrario tácito o expreso en la obra (sentidos dichos y no-dichos), y posteriormente se proceda a contrastarlos unos con otros. Así sucede en los ejemplos de los modos de vida, en los cuales la afirmación de algo obvia la existencia de su contrario: Tiresias exhorta a llevar una vida de risa, por lo que se asume que haya quien viva con mucha seriedad... Otras ironías contrastivas se dan cuando se presenta a los reyes y sátrapas enseñando letras y siendo maltratados, cuando a los pobres se les deja reposar durante su condena (y a los demás no), cuando se despoja a los ricos de todos sus atributos o cuando aparecen muertos famosos difíciles de reconocer por su apariencia.

En el caso de la ironía por superposición de sentidos —propuesta por Linda Hutcheon—, el reconocimiento de la ironía requiere de que el intérprete acepte su condición como participante activo y su inalienabilidad histórica o contextual; a partir de la asunción de estos dos hechos, al recurrir a los sentidos dichos y no-dichos, que un pasaje cualquiera impele a avizorar, se amplían las posibilidades de interpretación, así como se proveen recursos

extratextuales que nutren las lecturas del texto. El *pastiche* de necromancias amalgama esa fuerza conjuntiva de la ironía; *Necromancia* respeta y deforma esa tradición en la que se basa: no en balde Menipo bebe y come cosas que se ofrendan a los muertos, se disfraza de tres héroes mitológicos, desacraliza con su presencia el Inframundo, hace que Tiresias quiebre un juramento y, en fin, *renace* epistémica y simbólicamente; él, que sólo es un mortal sin nada particular que lo destaque por encima del resto salvo proponerse resolver cuál es el mejor modo de vida.

Superposiciones de sentidos más significativas se dan en la descripción de la desnudez de los muertos y en la procesión del destino: la pudrición cadavérica remite a un desprendimiento de atributos intangibles que caracterizaran a su portador: Séneca el Joven recomendaba un desnudamiento de riquezas, honores y fama para ver el alma de las personas. La procesión del destino, en cambio, trasciende a sí mismo y permite viajar hacia otras épocas mediante el entrelazamiento del *theatrum mundi* y la *danza de la muerte*: se compara la vida con un escenario-procesión en la que cada individuo se disfraza y baila al compás de un director, sea el destino, sea la Muerte, sea el Autor, sea Dios mismo... Sorprende descubrir que las danzas medievales y la procesión lucianesca se crearon en el contexto de sendas epidemias mortíferas, como si, ante un fenómeno análogo, las temporalidades históricas se anularan súbitamente para despertar en el ser humano un sentimiento que se plasma mediante formas artísticas análogas. Debo insistir en la necesidad de estos brincos temporales *anacrónicos*, puesto que, por más que intente adoptar la forma de pensar de un griego del siglo II d.C., jamás lograré un absoluto desprendimiento de mis propias condiciones históricas, sociales o culturales (como sucede al paradigmático Pierre Menard de Borges), cuya toma de conciencia, antes bien, me auxilió para dimensionar y resignificar pasajes de la obra.

Las funciones de la ironía en *Necromancia* son disímiles: por momentos se trata de la evidente crítica contra los modos de vida de los filósofos y los ricos —legisladores y otros empoderados de por medio—, pero también consiste en expresiones encubiertas bajo codificaciones semánticas como las del bello Nireo, que refiere a una condición de belleza prototípica, o la procesión del destino. En resumen, el espectro de funciones difícilmente puede reducirse a tal o cual determinada función, más bien emergen con mayor o menor claridad unas sobre otras en determinados pasajes.

En su teoría de la ironía, Linda Hutcheon exponía la existencia de diferentes ‘usos’ o funciones de la ironía, que dependía de quién interpretara la ironía, en casos en los que intervienen mayores cargas afectivas. De las nueve funciones propuestas por la autora —*reforzadora, complicante, lúdica, distanciante, autoprotectora, provisional, oponente, asaltante y cohesiva*—, me parece constante la función lúdica, pues demuestra el ánimo por el juego literario

de *pastiches* rituales y necrománticos, el entrecruzamiento de referencias históricas (como el tirano Dionisio II de Siracusa que expulsó a Platón), con una burla martilleante (en toda la obra se recalca el deplorable estado de los ricos muertos). Sin embargo, estos juegos histórico-literarios también hacen patente la función *complicante*, por la intrincada serie de elementos culturales y literarios que se entremezclan en la obra, incluso ocultas, como la perfecta correspondencia entre la catábasis virgiliana y la lucianesca.

En contraste, me parece difícil reconocer casos concretos de la función *reforzadora*: aun cuando no quepa duda de los guiños eucrónicos de la obra, la distancia histórico-cultural los diluye, de modo que podrían pasar por alusiones de índole tradicional, más que de apoyo para reforzar o promover un vínculo social. En el mejor de los casos el ataque político contra los filósofos ayudaría a conformar una comunidad discursiva dirigida *contra* ellos... En cambio, el ataque contra los ricos es menos preciso ya que se dirige hacia un grupo social muy abierto: en este escenario, sólo se podría reforzar una comunidad discursiva si sus miembros actúan en oposición y denunciando a esa clase social, como hace Luciano. Asimismo, se establece un *distanciamiento* entre ironista e intérprete, que se genera por la complejidad de elementos empleados: quien no capte una u otra alusión —sean literarias, históricas, espirituales, etc.— corre riesgo de excluirse del juego de referencias; los entresijos ocultos (no-dichos) de *Necromancia* instauran un vacío que el intérprete (eucrónico o transhistórico) debe franquear para adosarse a la comunidad de intérpretes: una vez más, una pista, un guiño, una alusión perdida bastan para repelerlo. Otro distanciamiento se presenta cuando el intérprete desoye las recomendaciones de Luciano en boca de Menipo y Tiresias sobre los malos ejemplos de vida y el modelo ideal: tal vez quien reniegue de este modo de vivir se distancie de aquel que lo siga o, ¿es posible que suceda al revés?

Ahora, en las sucedáneas funciones de la ironía, es menos claro y preciso afirmar qué valor tienen las funciones —si positivo o negativo— a partir exclusivamente de la obra, pues intervienen factores más notoriamente vinculados con un acto atributivo que inmanentes en el texto. Hay ciertos resabios de función *clausular* cuando el viaje se restringe, o condiciona, bajo ciertos supuestos, por ejemplo: la superposición de elementos nigrománticos de diferentes tradiciones literarias, que *desmitifican* el *dictum* de la tradición: se pacta la cláusula interpretativa de que quien descifre las alusiones subversivas será capaz de decodificar el resto de la obra. En un nivel más complicado, la función *oponente* revela un verdadero problema puesto que, en principio, sí hay una anunciada pretensión transgresiva y subversiva, pero cuyo linde entre transgresión e *insulto* es tenue. ¿Que no se ridiculiza a los empoderados? ¿Que no se los muestra como seres viles y hasta se los representan en pésimas y lastimeras condiciones? ¿Que no se

desprecia a los filósofos, quienes gozan aún de favores imperiales? En este punto, el ataque inteligente roza con el insulto procaz; pero no hay manera de verificar los efectos que hubieran podido tener estos insultos en el público filósofo u opulento de la época de Luciano, puesto que afirmar o negar su aceptación o rechazo resultaría un acto categórico infundado a falta de testimonios al respecto.

No obstante, si se realizara esta misma crítica en el siglo XXI, se correría el riesgo de enfrentarse a un *doble filo*, peligroso por su ambivalencia: los términos de *Necromancia* oscilan simultáneamente entre la crítica a los filósofos y ricos —y por extensión a otros modos de vida similares— y la propuesta de risa. En este sentido, si la crítica se toma a pecho, se provocarían reacciones adversas que desestimen o minimicen el propósito satírico de la obra; pero, si se apremia el valor de la risa, la crítica social caería en un vacío al desestimarse su aspecto. Desde luego, la risa es una herramienta de la elusión, pues, de ser necesario, se la puede emplear para atemperar las reacciones ajenas, pero aun así, esto resultaría contraproducente que se relegue la obra completa al campo de la comedia, el mimo, la bagatela literaria..., cuando debería de prevalecer su ambivalencia serioburlesca: la sátira en general necesita de seriedad que se compense con burla, y viceversa: no es uno *u* otro, sino *ambos*. El doble filo consiste entonces en que se pierda la seriedad de la crítica a merced de una mal interpretada burla simplona o que el juego de la risa se ahogue en la más pétrea lectura unívoca; cualquiera de ambas situaciones son perjudiciales para *Necromancia* y, en consecuencia, para la identificación e interpretación de la ironía en ella.

En este punto, la carnavalización opera como un dispositivo oculto y remoto que, desde el diálogo socrático, ha incidido directa e indirectamente en la literatura, anidando especialmente en la literatura serioburlesca. En *Necromancia*, es poco notoria la intromisión de elementos *carnavalescos* propiamente dichos, caso paradigmático es el de la procesión del destino que reúne baile, disfraces, secuencias de destronamiento, risa, tristeza, vida y muerte; el rastro de esos elementos se percibe como un mecanismo *detrás* de la obra. No considero que Luciano haya tenido influencia directa de los carnavales antiguos o que haya tenido un contacto muy cercano con formas de la cultura popular; más bien, en su obra, se reconoce un conocimiento, si no es que amplio y extenso, al menos sí apto, de algunas formas de la fiesta popular que se enriquecen con el uso de la tradición literaria, empezando por Homero como fuente primaria de las catábasis, y pasando por Hesiodo, Eurípides, Platón o Virgilio, a quienes Luciano acude en búsqueda de otras catábasis, ideas pedagógicas, paisajes infernales, historias míticas... Pero sería un desacierto afirmar que no hay *siquiera algo* proveniente de esa misma cultura popular, a lado de la cual se conformó *Necromancia*, sin embargo, separar a rajatabla lo que provino del

ambiente popular de lo que se originó en la tradición literaria exige más bien un ejercicio harto difícil, complejo y laborioso, si no es que fútil, dadas las imbricaciones y entrelazamientos de temas, recursos, imágenes, figuras, expresiones, que a veces remiten indistintamente a los ámbitos popular y literario por igual; las necromancias en sí mismas son formas de comunicación y comunión rituales de las fiestas populares, y por extensión las catábasis míticamente simbolizan un viaje para lograr esa comunión.

Pero todavía falta explicar otras dos funciones: *asaltante* y *cohesiva*, que evidencian mayores cargas afectivas del uso de la ironía. En la primera se hace imperioso el hecho de que la valoración *correctiva* o *satírica*, *destruictiva* o *agresiva* depende de si alguien la considere positiva o negativa siguiendo la guía de su absoluta subjetividad —para Linda Hutcheon son positivas las primeras dos y negativas las segundas—; entonces, *Necromancia* no tendría un valor *a priori*, pues indistintamente podría ser correctiva, destruíctiva, satírica y agresiva. Desde mi perspectiva, pondero el valor correctivo y satírico de la obra por encima de las otras dos, en la medida en que el interés de la obra es una refundación social con base en la crítica correctiva y mediante el uso de lo serioburlesco; no obstante, también considero que una refundación o *renacimiento* social sólo es posible si se socavan los cimientos de la misma sociedad. No precisamente debe ser un acto bélico: la subversión literaria cínica demostró —infructuosamente, debo reconocer— la apertura de una vía pacífica y virtualmente tolerada por el mundo oficial; se trata de una *poiesis de la destrucción*: toda renovación pasa antes por un proceso de degradación que prepara el terreno para el advenimiento de algo nuevo (no necesariamente mejor o peor, sólo diferente), así como Menipo “muere” simbólicamente en su catábasis y “renace” al regresar al mundo.

Sobre la segunda función, la de mayor carga afectiva, *Necromancia* puede llevar a una completa *cohesión* o *exclusión* de los miembros de una sociedad. Así, la propuesta de un mejor modo de vida podría ser la simiente gracias a la cual se establezca un proyecto de vida personal y, a la postre, comunitario, cuyo resultado —de llevarse a cabo— sería la creación de una sociedad con nuevos valores sociales; en cambio, la exclusión se presenta con respecto de todo individuo que no acoja ese modelo de vida, pues inmediatamente sería objeto de enajenación o discriminación. En este nivel de las funciones de la ironía, no hay una opción u otra, son simultáneamente ambas: la conformación de un grupo social basado en un modelo de vida específico, en especial si es *alternativo*, que presente una opción diferente a la propuesta social general, como lo es vivir con risa despreciando lo serio, siempre conlleva el predicamento de que una parte de la sociedad no acepte a sus integrantes y prefiera, en compensación, apuntalar el modelo vigente para preservarlo o proponer un modelo propio que, a su vez, compita con el otro; sería una guerra de modelos de vida como, de hecho, sucedió con las filosofías helenísticas.

Las desavenencias sociales son inherentes al devenir de los grupos humanos, de modo que *de facto* es imposible establecer la identidad única, unívoca, inamovible y perfectamente perfilada de una sociedad en cualquier momento del tiempo.

Si la carnavalización es un mecanismo detrás de la obra, como propuse más arriba, el cinismo es el complemento con el cual se da forma a la sátira menipea, como es *Necromancia*. Como expresó Mijaíl Bajtín, desde antiguo la carnavalización incidió directamente en la conformación de los géneros serioburlescos, a los que el cinismo aportó temas y otorgó un uso concreto a algunos de esos géneros, como la diatriba o la *khreía*; asimismo, la influencia fue retributiva: en las facetas prácticas del ideario cínico se advierten elementos de la perspectiva carnalesca del mundo, entre los que destacan el tono serioburlesco, la nueva percepción del mundo o la serie de rebajamientos. Tal vez, mera especulación personal, el cinismo haya impreso una *orientación* filosófica —de entre muchas posibles— a la carnavalización, la cual habría aportado el cómo y parte del qué (como la perspectiva carnalesca del mundo), mientras que los cínicos habrían sumado a los elementos libres y populares otros de tono filosófico, inclusive político —político en el sentido laxo de tomar una postura reflexionada y consecuente sobre el mundo, o mejor dicho: sobre *su* mundo—, de tal modo que la sátira menipea se sustentaría en ambas vertientes.

Así entonces, la conjunción de filosofía y cultura popular, de postura política y propuesta de vida, de respeto a la tradición literaria y liberación con respecto a ésta, crítica y exposición, Tierra e Inframundo... confieren en conjunto el terreno idóneo de ambivalencia para la ironía; sólo haría falta adicionar el filo evaluativo que sobrelleva establecer una postura sobre determinado asunto, como es la vida ajena —de legisladores, filósofos, ricos y cualquier otro—, la arrogancia de los vivos o la adopción de un modo de vida sencillo y sensato. Por lo demás, la ironía sirve para poner en crisis esos aspectos y ofrecer *un* mecanismo de lectura e interpretación; asimismo, con la teoría de Linda Hutcheon, se ponen en entredicho muchos presupuestos y algunos lugares comunes del acto interpretativo o del uso de la ironía. A esta propuesta sumo el uso del anacronismo como un ejercicio para romper los velos transhistóricos y, de alguna manera, reconocer la utilidad y provecho de superponer imágenes, elementos o temas —y sus interpretaciones— a tiempos que en forma no les corresponden, pero a los cuales pueden remitir una libre asociación, una conexión paranoide (pienso en el método paranoico-crítico de Dalí), un punto de concordancia ínfimo o cualquier otro proceso de la mente.

REGRESAR DE UN VIAJE

Para terminar con estas conclusiones, quisiera recuperar unas piezas del llamado “tesoro de Boscoreale”³⁰⁶ (s. I d.C.): se trata de una vajilla de plata adornada con diferentes motivos mitológicos y festivos, de la que destacan dos *medioli* (vasos) en los que aparecen sendas series de esqueletos acompañados de guirlandas, instrumentos musicales, copas para vino y cráteras, de modo que se aprecia una escena de fiesta y diversión [figura XIV]. A lo largo de la superficie de esos vasos se puede leer varias inscripciones: unas remiten a los nombres de ciertos esqueletos (Cloto, Sófocles, Mosco, Zenón, Epicuro, Menandro, Arquíloco, Eurípides, Mónimo, sátiros); otras, a atributos que simbolizan conceptos (sabiduría, opinión, placer, envidia, pequeña alma, flor, vida) o cosas (escudo); pero también hay varias frases, y éstas resumen, junto con los esqueletos danzantes, el contenido de *Necromancia* [HÉRON DE VILLEFOSSE 1903: 41-58]:



Figura XIV. *Medioli* de Boscoreale.

- ▷ “Disfruta mientras vives, pues lo cruel está oculto” (ζῶν μετάλαβε τὸ γὰρ ἄγριον ἄδηλόν ἐστι), que recuerda mucho a la recomendación de Tiresias: “bien situado en tu presente, recórrelo riéndote de la mayoría y sin tomar nada en serio”, pero que también advierte de que hay cosas ocultas que pueden ser desagradables o adversas.
- ▷ “La vida es un escenario” (σκηνή ὁ βίος), con el mismo sentido del teatro del mundo o la procesión lucianesca del destino.
- ▷ “Diviértete mientras vives” (τέρπε ζῶν σεα[υ]τόν), donde se reitera el sentido de la primera frase, con cierto dejo de epicureísmo o hedonismo.
- ▷ “El placer es el fin” (τὸ τέλος ἡδονή), cuya lectura tiende hacia la avocación absoluta de la vida hacia los placeres, esto es, el hedonismo.
- ▷ “Honra los restos” (εὐσεβοῦ σκυβαλά), con sentido ambivalente e irónico pues puede tratarse de los restos humanos o la basura, inclusive los restos de un banquete.

Estas frases, muchas relacionadas con el hedonismo u otras filosofías de vida, se conjugan con las imágenes de los muertos de *Necromancia* y revelan un apego a la vida y a expresar sus

³⁰⁶ Boscoreale se encuentra cerca del Vesubio y, junto a Pompeya y Herculano, sucumbió a las cenizas y la lava del volcán.

beneficios. *¿Qué caso tiene sufrir en vida?* Ciertamente es mejor reír que llorar o tomarse el mundo a pecho. Ahora, ¿por qué habría de ser tan recurrente y persistente este interés en confrontar vida o muerte, en establecer analogías entre la vida y el teatro, en responder una pregunta adentrándose en los abismos? Tal vez el meollo del asunto radique en que el ser humano teme y siente fascinación por su única certeza: *la muerte*; esto la vuelve depositaria de todo un imaginario fantástico y especulativo, deviniendo así en un vehículo entre muchos otros con el cual se da cauce a delirios, ambiciones y proyectos. El cinismo era subversivo, sí, pero también propositivo: no consistía en la negación por la negación de un modelo de vida, pues más bien proponía su reemplazo; evidentemente, parte de ese proceso transgresivo recayó en la crítica hacia los modelos vigentes, pero —al menos en el cinismo filosófico de los primeros siglos— siempre tuvo cierto compromiso con ofrecer una vía alterna.

De cierto modo, estudiar a los clásicos representa, sí, su estudio y entendimiento bajo sus propios términos —en la medida en que esto sea posible—, pero también su recuperación con otros fines y bajo otras dioptrías más propias de quien ve (interpreta) que de quien conjeturamos que las creó. Puede haber un *intento* de allegarse a la objetividad, pero indistintamente, una vez llegado a ese punto, se debe comprender que todo conocimiento objetivo es fútil, estéril, en tanto que no cobre vida oponiéndose a otros mundos de otras eras, en particular si se trata de los actuales, o bien de algo tan pequeño y válido como la realidad que cada individuo forma de su entorno. Se trata de hacer significativos los conocimientos arqueológicos del mundo clásico.

Necromancia apela también al siglo veintiuno al contener dentro de sí enseñanzas, críticas, juicios o imágenes que ahora resignifican y le dotan de otras posibilidades de lectura. Así, esta obra enseña un modelo de vida que —a mi parecer— no es desdeñable si se piensa que las sociedades actuales privilegian el trabajo, el esfuerzo, el respeto incuestionable a las instituciones, la observancia de las leyes —muchas veces impuestas por grupúsculos ajenos a los gobernados—, la tolerancia a modelos de vida intolerantes. Critica justamente todo aquello que es incongruente consigo mismo, con aquello que bien podría llamarse *sentido común* —aun cuando la comprensión de éste también sea problemática— o con un sistema de pensamiento crítico, como el cinismo u otras filosofías helenísticas. Enjuicia y emite sentencia: la amonestación tácita es un paso más para la reforma, pues luego de formular la crítica viene su verbalización, con lo cual se hace efectiva la intención de promover una alteración, tal vez minúscula, como corregir un mal hábito, o colosal, como una refundación social. Las imágenes devienen entonces en auxiliares que se insertan en este proceso; su plasticidad les confiere maleabilidad discursiva e ideológica, en especial aquellas imbuidas en el simbolismo carnavalesco. Con mucho, “una foto vale más que mil palabras” y coadyuva a simplificar un

mensaje, pero, con una imagen hechiza y verbal más que realmente visual, como la procesión del destino, se pueden agregar y comprimir sentidos y contrasentidos, alusiones y guiños, redimensionar todas y cada una de esas “mil palabras” para que los sentidos dichos y no-dichos, y el sentido irónico las quintupliquen; sobre todo cuando se emplea en el contexto cautivador de un viaje hacia la muerte en el que se desnudan secretos vedados para los vivos y se descifra la condición humana.

Para finalizar, la ironía puede allegarse de la risa pero también de la crítica. Dice el dicho que se atraen más moscas con miel que con hiel y, en efecto, el ataque directo y descarado es inefectivo si se comparan los resultados que puede tener una ironía que conjugue elementos diversos, ya sea con cargas afectivas preponderantemente positivas o negativas. Conocer siquiera parcialmente los mecanismos y complejidades de la ironía ayuda en cierta medida a comprenderla, pero para interpretarla —y más si se trata de ironías añejadas durante dos milenios— se necesita expandir los límites de sí, *desafeccionarse* de ideas preconcebidas y extenderse por los vericuetos de la historia y sus lecturas. Si se pretende ser congruente, no se necesitaría esquivar la responsabilidad de la invectiva con un pretexto cualquiera; antes bien, el ironista aceptará llegar hasta sus últimas consecuencias, aun cuando en lo sucesivo cambie de opinión y decida enmendar su error. Al final de cuentas, la vida es una cosa seria que en un traspie mata a quien la recorre, pero, si se tiene un proyecto de vida en mente, su perspectiva mejora cuando se sonrío ante sus desavenencias y se atosiga a la humanidad condolidada por su mundo, en vez de reírse de él.

Éste es pues mi propio regreso al mundo: luego de viajar y de hacer revivir sentidos aletargados en un texto tan lejano e igualmente actual como *Necromancia*, puedo regresar a mi propio mundo consciente de que, de alguna manera, con este proyecto de investigación —por momentos una obsesión y en otros *mi* calvario—, se han operado algunos cambios: nuevos aprendizajes y redescubrimientos, mis propias desafecciones a mis propios prejuicios, hasta la confirmación de algunas ideas o su total refutación. Invocar a los muertos es, incluso, una labor de lectura, tocar sus tumbas de papel y hacer que cada línea impresa hable, presente problemas, responda o que, silente, engatuse: todo se resume en entablar un diálogo con ideas de los muertos, anacrónicas en esencia, pero redivivas.

mma

BIBLIOGRAFÍA

Con asterisco (*) al inicio de cada entrada, se indican las obras generales y compilaciones que no se citan en el cuerpo del trabajo. Gracias a las tecnologías de la digitalización, es posible encontrar en Internet muchos recursos digitales de las obras de Luciano, el listado más exhaustivo que pude consultar es el de The Online Books Page <<http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupname?key=Lucian%2C%20of%20Samosata>>.

Las ediciones griegas provienen del *Thesaurus Linguae Graecae* [versión de 1998], mientras que las latinas fueron tomadas de *The Packard Humanities Institute* [versión 5.3]. Para más información de ambos proyectos puede consultarse sus respectivos sitios de Internet: *TLG* <www.tlg.uci.edu> y *PHI* <latin.packhum.org>.

I. EDICIONES DE LATÍN Y GRIEGO

ALEJANDRO, *De figuris*: L. Spengel (ed.). *Rhetores Graeci*. 3 vols. Leipzig: Teubner, 1856.

ANAXÍMENES DE LÁMPSACO, *Ars rhetorica* [= *Rhetorica ad Alexandrum*]: M. Fuhrmann (ed.). *Anaximenis ars rhetorica*. Leipzig: Teubner, 1966.

APULEYO, *Metamorphoses*: D.S. Robertson (ed.). *Apulée: Les Métamorphoses*. 3 vols. Trad. P. Vallete. París: Les Belles Lettres (Collection des Universités de France [*sc.* Collection Budé], serie latina), 1940-1946.

ARISTOFANES, *Nubes*: K.J. Dover (ed.). *Aristophanes. Clouds*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

ARISTOTELES, *De partibus animalium*: P. Louis (ed.). *Aristote. Les parties des animaux*. París: Les Belles Lettres, 1956. (Bekker: 639 a1-697 b30).

_____, *Ethica Eudemia*: F. Susemihl (ed.). *Aristotelis ethica Eudemia*. Leipzig: Teubner, 1884. (Bekker: 1214 a1-1249 b25).

_____, *Ethica Nicomachea*: I. Bywater (ed.). *Aristotelis ethica Nicomachea*. Oxford: Clarendon Press, 1894. (Bekker: 1094 a1-1181 b23).

_____, *Poetica*: R. Kassel (ed.). *Aristotelis de arte poetica liber*. Oxford: Clarendon Press, 1965. (Bekker: 1447 a8-1462 b19). [Reimpresión: 1968, a partir de la corrección enmendada de 1966.]

_____, *Rhetorica*: W.D. Ross (ed.). *Aristotelis ars rhetorica*. Oxford: Clarendon Press, 1959. (Bekker: 1354 a1-1420 a8).

- ARTEMIDORO, *Onirocriticon*: R.A. Pack (ed.). *Artemidori Daldiani onirocriticon libri V*. Leipzig: Teubner, 1963.
- CICERÓN, *De oratore*: A.S. Wilkins (ed.). *M. Tulli Ciceronis Rhetorica*. Vol. I. Oxford: Oxford University Press, 1902.
- FILÓSTRATO, *Vitae sophistarum*: C.L. Kayser (ed.). *Flavii Philostrati opera*. Leipzig: Teubner, 1871.
- HESQUIO, *Lexicon*: K. Latte (ed.). *Hesychii Alexandrini lexicon*. 2 vols. Copenhagen: Munksgaard, 1953-1966.
- HESIODO, *Theogonia*: M.L. West (ed.), *Hesiod. Theogony*. Oxford: Clarendon Press, 1966: III-149.
- HOMERO, *Ilias*: T.W. Allen (ed.). *Homeri Ilias*. Vols. 2-3. Oxford: Clarendon Press, 1931.
- _____, *Odyssea*: P. von der Mühl (ed.). *Homeri Odyssea*. Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1962.
- HORACIO, *Ars poetica*: F. Klingner (ed.). *Q. Horati Flacci Opera*. Leipzig: Teubner, 1959.
- ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*: W.M. Lindsay (ed.), *Etymologies*, Oxford, Oxford University Press, 1911. [Texto usado en: J. Oroz Reta y M.A. Marcos Casquero (eds.), *Etimologías*, vol. I, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (n.433), 2000.]
- JUAN CRISÓSTOMO, *Contra ludos* [= *Contra ludos et theatra*]: J.-P. Migne (ed.). *Patrologiae cursus completus (series Graeca)* (MPG) 56. Paris: Migne, 1857-1866.
- LONGINO, *De sublimitate*: D.A. Russell (ed.). *Longinus. On the sublime*. Oxford: Clarendon Press, 1964.
- LUCIANO DE SAMOSATA, *Charon* [= *Charon sive contemplantis*]: A.M. Harmon (ed.). *Lucian*. Vol. 2. Cambridge: Harvard University Press, 1915.
- _____, *Dialogi mortuorum*: M.D. Macleod (ed.). *Lucian*. Vol. 7. Cambridge: Harvard University Press, 1961.
- _____, *Necyomantia* [= *Menippus sive necyomantia*]: A.M. Harmon (ed.). *Lucian*. Vol. 4. Cambridge: Harvard University Press, 1925.
- MAURO SERVIO HONORATO, *In Vergili Aeneidos* [= *In Vergilii Aeneidos Libros*]: G. Thilo y H. Hagen (eds.). *Servii Grammatici Qui Feruntur in Vergilii Carmina Commentarii*. Vols. 1-2. Leipzig: B.G. Teubner, 1878-1884.
- MIGUEL PSELO, *Opuscula* [= *Opuscula psychologica, theologica, daemonologica*]: D.J. O'Meara (ed.). *Michaelis Pselli philosophica minora*. Vol. 2. Leipzig: Teubner, 1989.
- PLATÓN, *Apologia Socratis*: J. Burnet (ed.). *Platonis opera*. Vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1900.
- _____, *Respublica*: J. Burnet (ed.). *Platonis opera*. Vol. 4. Oxford: Clarendon Press, 1902.
- POMPONIO PORFIRIO, *Commentum* [= *Commentum in Horati Sermones*]: A. Holder (ed.). *Pomponi Porphyronis Commentum in Horatium Flaccum*. Hildesheim: Olms, 1967.
- PSEUDO-APOLODORO, *Bibliotheca*: R. Wagner (ed.). *Mythographi Graeci*. Vol. 1. Leipzig: Teubner, 1894.

- QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*: M. Winterbottom (ed.). *M. Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae Libri Duodecim*. Oxford: Oxford University Press, 1970.
- _____, T.E. Page, et al. (eds.). *The Institutio Oratoria of Quintilian*. 4 vols. Trad. H.E. Butler. Cambridge: Harvard University Press, 1959 (The Loeb Classical Library L123).
- SÉNECA EL JOVEN, *Epistulae* [= *Epistulae Morales ad Lucilium*]: L.D. Reynolds (ed.). *L. Annaei Senecae ad Lucilium Epistulae Morales*. 2 vols. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- Scholia in ranas*: F. Dübner (ed.). *Scholia Graeca in Aristophanem*. París: Didot, 1877.
- SEXTO EMPÍRICO, *Adversus mathematicos*: J. Mau y H. Mutschmann (eds.). *Sexti Empirici opera*. Vols. 2-3. 2ª ed. Leipzig: Teubner, 1914 y 1961.
- SUDA, *Lexicon*: A. Adler (ed.). “*Suidae lexicon*”, en *Lexicographi Graeci*. Vols. 1.1-1.4. Leipzig: Teubner, 1928, 1931, 1933, 1935.
- TIBERIO, *De figuris* [= *De figuris Demosthenicis*]: G. Ballaira (ed.). *Tiberii de figuris Demosthenicis*. Rome: Ateneo, 1968.
- TRIFÓN, *De tropis*: M.L. West (ed.). “Tryphon. *De tropis*”, *Classical Quarterly* 15 (1965): 236-248.
- TRIFÓN DE ALEJANDRÍA, *Peri tropon* [= *Περὶ τρόπων*]: L. Spengel (ed.). *Rhetores Graeci*. 3 vols. Leipzig: Teubner, 1856.
- VIRGILIO, *Aeneis*: R.A.B. Mynors (ed.). *P. Vergili Maronis Opera*. Oxford: Clarendon Press, 1972.
- _____, *Georgica*: R.A.B. Mynors (ed.). *P. Vergili Maronis Opera*. Oxford: Clarendon Press, 1972.

2. REFERENCIAS

- AA.VV. (1978). *Himnos homéricos. La “Batracomiomaquia”*. Trad. A. Bernabé Pajares. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos 8).
- ____ (1981). *Mimiambos. Fragmentos mímicos. Sufrimientos de amor*. Trad. J.L. Navarro González y A. Merelo. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos 44).
- ____ (2003). *Artes poéticas*. Trad. A. González. Madrid: Visor Libros (Visor literario).
- ALSINA CLOTA, J. (1981). “Introducción general”, en Luciano de Samosata. *Obras*. Vol. 1. Trad. A. Espinosa Alarcón. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos 42): 7-70. [Véase LUCIANO 1981.]
- ____ (1992). “Introducción”, en Luciano de Samosata. *Obras*. Vol. 1. 2ª ed. Trad. J. Alsina Clota. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Alma Mater): xi-xcvi. [Véase LUCIANO 1992.]
- ANDERSON, G. (2005). *The Second Sophistic: A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*. Nueva York: Taylor & Francis e-Library. [Edición digital basada en: Londres, Routledge, 1993.]

- APULEYO (2008). *El asno de oro*. Trad. L. Rubio Fernández. Barcelona: RBA Libros. [Reedición de: Madrid, Gredos, 2001 (Biblioteca Básica Gredos 99).]
- ARISTÓTELES (1946) *Poética*. Trad. J.D. García Bacca. México: UNAM (Coordinación de Humanidades: Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- ____ (1985). *Ética nicomáquea*. Trad. J. Pallí Bonet. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos 89). Citado en P. Ballart (1994). *Eironeia: La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema: 45.
- BAJTÍN, M.M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI (Lingüística y teoría literaria).
- ____ (1998). *La cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Trad. J. Forcat y C. Conroy. Madrid: Alianza (Ensayo).
- ____ (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. 3ª ed. Trad. T. Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios 417).
- BALLART, P. (1994). *Eironeia: La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BAÑULS OLLER, J.V. y C. Morenilla Talens (2008). “Andrómeda en el conjunto de las tragedias de Eurípides”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 18: 89-110. [Versión digital disponible en: Revistas Científicas Complutenses <<http://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG0808110089A>>.]
- BARTHES, R. (1985). *L'aventure sémiologique*. París: Seuil. [Trad. en español: *La aventura semiológica*, 2ª ed., trad. R. Alcalde, Barcelona, Paidós (Comunicación), 1992.]
- BENGTSON, H. (2006). “Los griegos occidentales en el siglo IV a.C.”, en H. Bengtson (comp.). *El mundo mediterráneo en la Edad antigua I: Griegos y persas*. 24ª ed. México: Siglo XXI (Historia universal 5): 218-226.
- BENSON, H.H. (2011). “Socratic Method”, en D.R. Morrison (ed.) (2011). *The Cambridge Companion to Socrates*. Cambridge: Cambridge University Press: 179-200. [Edición digital.]
- BERGMAN, I. (dir.) (1957). *El séptimo sello* (película). Suecia: AB Svensk Filmindustri. [Título original: *Det sjunde inseglet*.]
- BERISTÁIN, H. (2006). *Diccionario de retórica y poética*. 9ª ed. México: Porrúa.
- BERNABÉ, A. (2008). “Viajes de Orfeo”, en A. Bernabé y F. Casadesús (coords.). *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*. 2 vols. Madrid: Akal (Universitaria, serie Religiones y mitos 280 y 281): 59-74.
- BOBES, C. et al. (1995). *Historia de la teoría literaria 1: La antigüedad grecolatina*. Madrid: Gredos (Manuales).

- BOOTH, W.C. (1986). *Retórica de la ironía*. Trad. J. Fernández Zulaica y A. Martínez Benito. Madrid: Taurus (Humanidades). [Traducción de: *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago, 1974.]
- BOTTON BURLÁ, F. (2010). *Los juegos fantásticos*. 3ª ed. México: UNAM (Facultad de Filosofía y Letras: Primeros 100 años).
- BOWIE, E.L. (1986). "Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival", *The Journal of Hellenic Studies* 106: 13-35. [Versión digital en: JSTOR <www.jstor.org/stable/629640>.]
- * BRACHT BRANHAM, R. y M.O. Goulet-Cazé (eds.). *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*. Berkeley: University of California Press.
- BRÉHIER, É. (1944). *Historia de la filosofía I: La Antigüedad, la Edad Media y la filosofía en Oriente*. 2ª ed. Trad. D. Náñez. Buenos Aires: Sudamericana.
- ____ (1951). *Chrysippe et l'ancien stoïcisme*. 2ª ed. París: Presses Universitaires de France. Citado en M. Daraki (2008). "Los cínicos", en M. Daraki y G. Romeyer-Dherbey. *El mundo helenístico: cínicos, estoicos y epicúreos*. Trad. F. Guerrero. Madrid: Akal (Historia del Pensamiento y la Cultura 12): 7-16: 9.
- BRUN, J. (2003). "Los socráticos", en B. Parain (dir.). *Historia de la filosofía II: La filosofía griega*. 23ª ed. México: Siglo XXI: 245-266.
- BURGUERA, M.L. (ed.) (2008). *Textos clásicos de teoría de la literatura*. 2ª ed. Madrid: Cátedra (Crítica y estudios literarios).
- BURCKHARDT, J. (1974). *Historia de la cultura griega*. Vol. 2. Trad. E. Imaz. Barcelona: Iberia.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1952). "El gran teatro del mundo", en *Obras completas III: Autos sacramentales*. Madrid: Aguilar, pp. 199-222. [Composición: 1633?-1635?]
- CALVO MARTÍNEZ, J.L. y M.D. Sánchez Romero (1987). "Introducción", en *Textos de magia en papiros griegos*. (1987). Trad. J.L. Calvo Martínez y M.D. Sánchez Romero. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos 105): 7-52. [Véase *TMPG* 1987.]
- CHANTRAINE, P. (1977). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque : Histoire de mots*. T. IV-1. París: Klincksieck.
- CLAY, D. (1996). "Picturing Diogenes", en R. Bracht Branham y M.O. Goulet-Cazé (eds.). *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*. Berkeley: University of California Press: 366-387.
- [CNRTL=] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. <<http://cnrtl.fr/>>. Consultado: 5/XI/2012.
- COELHO SARRO, Elena (2007). *Los jueces infernales en la literatura griega* (tesis de doctorado no publicada, dir. A. Bernabé Pajares). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [Copia digital obtenida gracias a la autora.]

- COLEBROOK, C. (2005). *Irony: The New Critical Idiom*. Nueva York: Taylor & Francis e-Library. [Edición digital basada en: Londres, Routledge, 2004.]
- CORONEL RAMOS, M.A. (2002). *La sátira latina*. Madrid: Síntesis (Géneros y temas).
- COROMINAS, J. (1997). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. 3. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Diccionarios 7).
- CORTÉS TOVAR, R. (1997), “Lucilio, *inventor* de la sátira romana”, en C. Codoñer (ed.). *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra (Crítica y Estudios Literarios): 71-84.
- CORVISIER, A. (1969). “La représentation de la société dans les danses des morts du XV^e au XVIII^e siècle”, *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 16: 489-539. [Versión digital disponible en: JSTOR <www.jstor.org/stable/20527870>.]
- CÔTÉ, D. (2006). “Les deux sophistiques de Philostrate”, *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 24(1): 1-35. [Versión digital en: JSTOR <www.jstor.org/stable/10.1525/rh.2006.24.1.1>.]
- * CROISSET, A. y M. Croiset (1891). *Histoire de la littérature grecque*. Vol. 3. París: Ernest Thorin. [Versión digital en: Internet Archive <<https://archive.org/details/histoiredelalito3croigoog/>>.]
- * _____ (1899). *Histoire de la littérature grecque*. Vol. 5. París: Thorin et Fils. [Versión digital en: The Internet Archive <<https://archive.org/details/histoiredelalito1croigoog/>>.]
- CROISSET, M. (1882). *Essai sur la vie et œuvres de Lucien*. París: Hachette. [Versión digital en: The Internet Archive <<https://archive.org/details/essaisurlavieetloocroiouoft/>>.]
- _____ (1891). “Période attique: tragédie, comédie, genres secondaires”, en A. Croiset, A. y M. Croiset. *Histoire de la littérature grecque*. Vol. 3. París: Ernest Thorin: 1-671. [Véase CROISSET Y CROISSET 1891.]
- _____ (1899). “Période romaine”, en A. Croiset, A. y M. Croiset. *Histoire de la littérature grecque*. Vol. 5. París: Thorin et Fils: 315-1067. [Véase CROISSET Y CROISSET 1899.]
- CURTIUS, E.R. (1955). *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios). [Reimpresión: 2 vols., 2012.]
- [*Dança de la muerte*=] *Dança general de la Muerte*, editada en M. Morreale (1991). “*Dança general de la Muerte*”, *Revista de Literatura Medieval* 3: 9-50. [Véase MORREALE 1991.]
- DANE, J.A. (1991). *The Critical Mythology of Irony*. Athens: The University of Georgia Press.
- DARAKI, M. (2008). “Los cínicos”, en M. Daraki y G. Romeyer-Dherbey. *El mundo helenístico: cínicos, estoicos y epicúreos*. Trad. F. Guerrero. Madrid: Akal (Historia del Pensamiento y la Cultura 12): 7-16.
- * DARAKI, M. y G. Romeyer-Dherbey (2008). *El mundo helenístico: cínicos, estoicos y epicúreos*. Trad. F. Guerrero. Madrid: Akal (Historia del Pensamiento y la Cultura 12).
- [*DEBRAYANDO*=] “Debrayar (MX)” (18/VI/2009), *Debrayando* (Wordpress). <<http://debrayando.wordpress.com/2009/06/18/debrayar/>>. Consultado: 5/IV/2014.

- DE COULANGES, F. (1900). *La cité antique*. París: Hacchette. [Versión digital en: The Internet Archive <<https://archive.org/details/lacitantiquoofust>>.]
- DE JONG, A. (1997). *Traditions of the Magi. Zoroastrianism in Greek and Latin Literature*. Leiden: Brill (Religions in the Graeco-Roman World 133).
- DE LA ROSA CUBO, C. (2000). “*Le rire des anciens, Actes du Colloque international. Études de littérature ancienne*. T.VIII. P.E.N.S., París, Eds. Monique Trédé, Philippe Hoffman, 1998, 328 pp.” (reseña), *Minerva: Revista de filología clásica* 14: 294-295.
- DE MAN, P. (1998). *La ideología estética*. Trad. M. Asensi y M. Richart. Madrid: Cátedra (Teorema. Serie Mayor). [Traducción de: *Aesthetic Ideology*, ed. A. Warminski, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.]
- DESMOND, W. (2008). *Cynics*. Stocksfield: Acumen (Ancient Philosophies).
- [DGE=] *Diccionario de Griego-Español*. <<http://dge.cchs.csic.es/xdge/>>. Dirs. F. Rodríguez Adrados y J. Rodríguez Somolinos. Consultado: 12/II/2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Ed. F. Lebenglik y trad. O.A. Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo (Filosofía e Historia).
- DOMÍNGUEZ MONEDERO, A.J. (2003). “La Grecia arcaica”, en J. Gómez Pantoja (coord.). *Historia antigua (Grecia y Roma)*. Barcelona: Ariel (Historia): 73-137.
- DOUGLAS OLSON, S. (2007). *Broken Laughter: Select Fragments of Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- [DRAE=] Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. <<http://lema.rae.es/drae/>>. Consultado: 18/VI/2013. [Versión digital basada en la 22ª ed. del *Diccionario de la Lengua Española*.]
- DUCROT, O. y T. Todorov (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. E. Pezzoni. Buenos Aires: Siglo XXI (Lingüística).
- DUDLEY, D.R. (1937). *A History of Cynicism: From Diogenes to the 6th Century A.D.* Cambridge: Methuen. [Reimpresión: Chicago, Ares, 1980. Versión digital en: The Internet Archive <<https://archive.org/details/historyofcyniciso32872mbp>>.]
- ECO, U. (ed.) (2011). *Historia de la fealdad*. Trad. M. Pons Irazazábal. Barcelona: Debolsillo.
- EURÍPIDES (1999). *Tragedias*. Vol. 2. Ed. y trad. J.M. Labiano. Madrid: Cátedra (Letras universales).
- ____ (2001). *Tragedias*. Vol. 1. Ed. y trad. J.A. López Férez. Madrid: Cátedra (Letras universales).
- FOWLER, H.W. y F.G. Fowler (1905). “Introduction”, en Luciano de Samosata. *The Complete Works of Lucian of Samosate*. Trad. H.W. Fowler y F.G. Fowler. Oxford: Clarendon Press: vii-xxxviii. [Véase LUCIANO 1905.]
- FRITZSCHE, F. (1886). “Lucianus sospitatori”, en Luciano de Samosata. *Lucianus*. Vol. 1, part. 1. Ed. J. Sommerbrodt. Berlín: Weidmann: v-viii. [Véase LUCIANO 1886.]

- FRYE, N. (1971). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New Jersey: Princeton University Press.
- ____ (1982). *The Great Code: The Bible and Literature*. Routledge: Londres.
- ____ (2005). “Los arquetipos de la literatura”, trad. V. Carmona, en J.M. Cuesta Abad y J. Jiménez Heffman (eds.). *Teorías literarias del siglo xx: Una antología*. Madrid: Akal: 703-715. [Traducción de: “The Archetypes of Literature”, *The Kenyon Review* 13, 1 y ss.]
- [FUNDÉU=] “Debrayar” (27/VI/2008), *Fundéu BBVA*. <<http://www.fundeu.es/consulta/debrayar-850/>>. Consultado: 5/IV/2014.
- GARCÍA YAGÜE, F. (1976). “Introducción”, en Luciano de Samosata *Diálogos de tendencia cínica*. Ed. y trad. F. García Yagüe. Madrid: Nacional: 7-37. [Véase LUCIANO 1976.]
- GARNSEY, P. y R. Saller (1991). *El Imperio romano: Economía, sociedad y cultura*. Barcelona: Crítica (Arqueología).
- GOLDSCHMIDT, V. (2003). “El estoicismo antiguo”, en B. Parain (dir.). *Historia de la filosofía II: La filosofía griega*. 23ª ed. México: Siglo XXI: 273-296.
- GOULET-CAZÉ, M.O. (1996a). “A Comprehensive Catalogue of Known Cynic Philosophers”, en R. Bracht Branham y M.O. Goulet-Cazé (eds.). *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*. Berkeley: University of California Press: 389-413.
- ____ (1996b). “Who Was the First Dog?”, en R. Bracht Branham y M.O. Goulet-Cazé (eds.). *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*. Berkeley: University of California Press: 414-415.
- GRIMAL, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. F. Payarols. Barcelona: Paidós. [Traducción de: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, 6ª ed., París, Presses Universitaires de France, 1979.]
- ____ (1997). *Marco Aurelio*. Trad. M. Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica (Historia).
- GRUPO μ (1987). *Retórica general*. Trad. J. Víctorio. Barcelona: Paidós (Comunicación 27). [Traducción de: *Rhétorique générale*, París, Seuil, 1982.]
- GUILLÉN CABAÑERO, J. (1991). “Introducción”, en AA.VV. *La sátira latina*. Ed. J. Guillén Cabañero. Madrid: Akal (Clásica 20): 9-37.
- GUTHRIE, W.K.C. (1968). *The Greeks and Their Gods*. Londres: Methuen (University Paperback 245).
- ____ (1971). *Socrates*. Cambridge: University Press.
- HADOT, P. (1998). *¿Qué es la filosofía antigua?* Trad. E.C. Tapie Isoard. México: Fondo de Cultura Económica (Obras de filosofía). [Traducción de: *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Gallimard, París, 1995.]
- ____ (2001). *La Philosophie comme manière de vivre : Entretiens avec Jeannie Carlier et Arnold I. Davidson*. París: Albin Michel (Le Livre de Poche: biblio essais 4348).

- HANDWERK, G. (2000). "Romantic Irony", en M. Brown (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. 5: Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press: 203-225.
- HARMON, A.M. (1913). "Introduction", en Luciano de Samosata. *Lucian*. Vol. I. Trad. y ed. A.M. Harmon. Londres: William Heinemann (The Loeb Classical Library): vii-xii. [Véase LUCIANO 1913.]
- HARRISON, J.E. (1908). *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. 2ª ed. Cambridge: Cambridge University Press. [Versión digital en: The Internet Archive <<https://archive.org/details/prolegomenatostu00harr>>.]
- HENDRICKSON, G. L. (1927). "Satura tota nostra est", *Classical Philology*, 22 (1): 46-60. [Versión digital en: JSTOR <www.jstor.org/stable/263269>.]
- HEREDIA, R. (1988). *La sátira latina: Horacio, Séneca, Persio y Juvenal*. México: Secretaría de Educación Pública (Cien del Mundo).
- HÉRON DE VILLEFOSSE, A.-M. (1903). *L'argenterie et bijoux d'or du trésor de Boscoreale : description des pièces conservées au Musée du Louvre*. París: Leroux (Petite Bibliothèque d'Art et d'Archéologie 27). [Versión digital en: The Internet Archive <<https://archive.org/details/largenterieetbijooohruoft>>.]
- HIGHET, G. (1921). *The Anatomy of Satire*. Princeton: Princeton University Press.
- HIRSCHBERGER, J. (2011). *Historia de la filosofía I: Antigüedad, Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Herder.
- HOMERO (1991). *Iliada*. Trad. E. Crespo Güemes. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos 150).
 ____ (2007). *Odisea*. Trad. J.M. Pabón. Barcelona: RBA Libros. [Reedición de: Madrid, Gredos, 1982 (Biblioteca Clásica Gredos 48).]
- HOUSEHOLDER, F.W. (1940). "The Mock Decrees in Lucian", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 71: 199-216. [Versión digital en: JSTOR <www.jstor.org/stable/283123>.]
- HUMBERT, J. (1960). *Syntaxe Grecque*. 3ª ed. París: Klincksieck (Collection de Philologie Classique II).
- HUTCHEON, L. (1992a). "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", trad. P. Hernández Cobos, en AA.VV. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa: 173-193.
 ____ (1992b). "The Complex Functions of Irony", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16: 219-234. [Versión digital en: JSTOR <www.jstor.org/stable/27762900>.]
 ____ (2005). *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. New York: Taylor & Francis e-Library. [Versión digital basada en: Londres, Routledge, 1994.]
- INFANTES, V. (1997). *Las Danzas de la Muerte: Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca: Universidad de Salamanca (Estudios Filológicos 267).

- JACQUOT, J. (1957). “Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderón”, *Revue de Littérature Comparée* 31: 341-372. Citado en Ch. Andrés (2004). “La metáfora del ‘theatrum mundi’ en Pierre Boaistuau y Calderón (en *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*)”, *Criticón* 91: 72, n.14. [Versión digital en: Centro Virtual Cervantes <<http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/2004.htm>>.]
- JAVIER NAVARRO, F. (2003). “El siglo II a.C. en Roma, entre la continuidad y el cambio”, en J. Gómez Pantoja (coord.). *Historia antigua (Grecia y Roma)*. Barcelona: Ariel (Historia): 419-462.
- JUBINAL, A. (1862). *La Danse des morts de la Chaise-Dieu : fresque inédite du XVe siècle*. 3ª ed. París: Librairie Archéologique de Didron. [Versión digital en: La Bibliothèque Électronique de Lisieux <www.bmlisieux.com/curiosa/jubinal.htm>.]
- KAHN, C.H. (1996). *Plato and the Socratic Dialogue: The Philosophical Use of a Literary Form*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KNIGHT, C.A. (2004). *The Literature of Satire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KNOCKE, U. (1969) [U. Knoche]. *La satira romana*. Trad. G. Torti. Brescia: Paideia. [Traducción de: *Die römische Satire*, Berlín, 1949.]
- KNOX, N. (1961). *The Word Irony and its Context, 1500-1755*. Durhan: Duke University Press.
- LAUSBERG, H. (1975). *Elementos de retórica literaria: Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Trad. M. Marín Casero. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica III. Manuales 36). [Traducción de: *Elemente der Literarischen Rhetorik*, Munich, Max Hueber Verlag, 1963.]
- LAWSON, J.C. (1910). *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion: A Study in Survivals*. Cambridge: Cambridge University Press. [Versión digital en: The Internet Archive <<https://archive.org/details/moderngreekfolk00laws>>.]
- LEM, S. (2010). *Vacío perfecto: Biblioteca del siglo XXI*. 2ª ed. Trad. J. Maurizio. Madrid: Impedimenta.
- LESKY, A. (1969). *Historia de la literatura griega*. Trad. J.M. Díaz Regañón y B. Romero. Madrid: Gredos. [Traducción de: *Geschichte der Griechischen Literatur*, 2ª ed., Berna, Francke AG Verlag, 1963.]
- LIDDELL, H. G. y R. Scott (comps.) (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- LUCIANO DE SAMOSATA (1820) [Lucian]. *Lucian of Samosate*. Vol. 2. Trad. W. Tooke. Londres: Longman. [Versión digital en: The Internet Archive <<https://archive.org/details/lucianofsamosat02luciuoft>>.]
- ____ (1886) [Lucianus]. *Lucianus*. Vol. 1, part. 1. Ed. J. Sommerbrodt. Berlín: Weidmann. [Versión digital en: The Internet Archive <<https://archive.org/details/lucianusoolucigoog>>.]

- _____ (1905) [Lucian]. *The Complete Works of Lucian of Samosate*. Trans. H.W. Fowler y F.G. Fowler. Oxford: Clarendon Press. [Versión digital disponible en: The Internet Archive <<https://archive.org/details/worksoflucianofso4luciuoft>>.]
- _____ (1912) [Lucien]. *Ceuvres complètes de Lucien de Samosate*. Vol. 1. 6ª ed. Trad. E. Talbot. París: Hachette. [Versión digital en: Gallica (Bibliothèque Nationale de France) <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80045k>>.]
- _____ (1913) [Lucian]. *Lucian*. Vol. 1. Trad. y ed. A.M. Harmon. Londres: William Heinemann (The Loeb Classical Library). [Versión digital en: Internet Archive <<https://archive.org/details/lucianhao1luciuoft>>.]
- _____ (1976). *Diálogos de tendencia cínica*. Ed. y trad. F. García Yagüe. Madrid: Nacional.
- _____ (1981). *Obras*. Vol. 1. Trad. A. Espinosa Alarcón. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos 42).
- _____ (1988). *Obras*. Vol. 2. Trad. J.L. Navarro González. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos 113).
- _____ (1992). *Obras*. Vol. 1. 2ª ed. Trad. J. Alsina Clota. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Alma Mater).
- _____ (1998). *Relatos fantásticos*. Trans. C. García Gual, J. Curbera, M. del Barrio y J. Bergua. Madrid: Alianza (Biblioteca Temática ‘Clásicos de Grecia y Roma’ BT 8211).
- _____ (2005). *Diálogos de los dioses. Diálogos de los muertos. Diálogos marinos. Diálogos de las cortesanas*. Trad. J. Zaragoza Botella. Madrid: Alianza (Biblioteca Temática ‘Clásicos de Grecia y Roma’ BT 8280).
- _____ (2008). “[Necromancia]”, en J.A. MARTÍN GARCÍA, J.A. (ed.). *Los filósofos cínicos y la literatura moral serioburlesca*. 2 vols. Madrid: Akal (Clásica 84): 1013-1026.
- _____ (2010). *Diálogos cínicos*. Trad. A. Guzmán Guerra. Madrid: Alianza (Biblioteca Temática ‘Clásicos de Grecia y Roma’ BT 8310).
- * MARTÍN GARCÍA, J.A. (ed.) (2008). *Los filósofos cínicos y la literatura moral serioburlesca*. 2 vols. Madrid: Akal (Clásica 84).
- MENDELL, C.W. (1920). “Satire as Popular Philosophy”, *Classical Philology* 15(2): 138-157. [Versión digital en: JSTOR <www.jstor.org/stable/263433>.]
- MILLAR, F. (2007). “Los emperadores”, en F. Millar (comp.). *El Mediterráneo en la Edad antigua IV: El Imperio romano y sus pueblos limítrofes*. 19ª ed. México: Siglo XXI (Historia universal 8): 31-47.
- MILLARES CARLO, A. (1976). *Historia de la literatura latina*. México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios 33).
- MOLLARD, A. (1935). “La diffusion de l’*Institution oratoire* au XII^e siècle. Pourquoi le nom de Quintilien est resté dans la pénombre : Salisbury et Quintilien”, *Le Moyen Age : Revue*

- d'histoire et de philologie* 45: 1-9. [Versión digital en: Gallica (Bibliothèque Nationale de France) <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34468932w/date1935>>.]
- MORREALE, M. (1991). “Dança general de la Muerte”, *Revista de Literatura Medieval* 3: 9-50. [Versión digital en: Biblioteca digital de la Universidad Alcalá de Henares <<http://hdl.handle.net/10017/5192>>.]
- ____ (1996). “Dança general de la Muerte (II)”, *Revista de Literatura Medieval* 8: 111-177. [Versión digital en: Biblioteca digital de la Universidad Alcalá de Henares <<http://hdl.handle.net/10017/5246>>.]
- MOSER, W. (1984). “The Factual in Fiction: The Case of Robert Musil”, *Poetics Today* 5 (The Construction of Reality in Fiction): 411-428. [Versión digital disponible en: JSTOR <www.jstor.org/stable/1771939>.]
- MUECKE, D.C. (1982). *Irony and the Ironic*. Londres: Methuen.
- NAUCK, A. (1889). *Tragicorum graecorum fragmenta*. 2ª ed. Leipzig: Teubner. [Versión digital en: The Internet Archive <<http://archive.org/details/tragicorumgraeco00naucuoft>>.]
- NILSSON, M.P. (1961). *Greek Folk Religion*. Nueva York: Harper Torchbook.
- NUSSBAUM, M.C. (2003). “Philosophy and literature”, en D. Sedley (ed.). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press: 211-241. [OLD=] *Oxford Latin Dictionary*. (1968). Oxford: Clarendon Press. [OLE=] Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2011). *Ortografía de la lengua española*. México: Planeta. [Edición de: Madrid, Espasa, 2010.]
- OLIVER SEGURA, J.P. (1997). “Cínicos y socráticos menores”, en C. García Gual (ed.). *Historia de la filosofía antigua*. Madrid: Trotta (Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía 14): 201-215.
- ONFRAY, M. (2002). *Cinismos: Retrato de los filósofos llamados ‘perros’*. Trad. A. Bixio. Buenos Aires: Paidós (Espacios del Saber). [Traducción de: *Cinismes. Portrait du philosophe en chien*, París, Grasset, 1990.]
- ____ (2006). *Contre-histoire de la philosophie I : Les sagesses antiques*. Barcelona: Grasset (Le Livre de Poche: biblio essais 4410).
- ____ (2007). *Théorie du voyage : Poétique de la géographie*. Barcelona: Librairie Général Française (Le Livre de Poche: biblio essais inédit 4417).
- PADILLA, I. (2013). *Amphitryon*. México: Punto de lectura.
- PAULOS, J.A. (1980). *Mathematics and Humor*. Chicago: University of Chicago Press.
- PERELMAN, C. y L. Olbrechts-Tyteca (1989). *Tratado de la argumentación: La nueva retórica*. Trad. J. Sevilla Muñoz. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica III, Manuales 69). [Traducción de: *Traité de l'argumentation : La nouvelle rhétorique*, 5ª ed.]

- PERNOT, L. (2008). “Les faux-semblants de la rhétorique grecque”, en C. Mouchel y C. Nativel (comps. y eds.). *République des Lettres. République des Arts. Mélanges en l’honneur de Marc Fumaroli*. Genève: Droz: 427-450.
- PIMENTEL ÁLVAREZ, J. (2009). *Breve diccionario Porrúa latín-español, español-latín*. 5ª ed. México: Porrúa.
- PLATÓN (1966). *Obras completas*. Trad. F. García Yagüe. Madrid: Aguilar. Citado en P. Ballart (1994). *Eironeía: La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema: 42, n.14.
- ____ (2009). *La República*. Trad. R.M. Mariño Sánchez-Elvira, S. Mas Torres y F. García Romero. Madrid: Akal (Biblioteca de bolsillo 184).
- POLLEFEYS, P. (1996-2014). *La mort dans l’art*. <www.lamortdanslart.com>. Consultado: 3/XII/2013.
- [PONS=] *Pons.eu: El diccionario en línea*. <<http://es.pons.eu/>>. Consultado: 6/III/2013.
- PRESCOTT HAMMOND, E. (1911). “Latin Texts of the Dance of Death”, *Modern Philology* 8-3: 399-410. [Versión digital en: JSTOR <www.jstor.org/stable/432571>.]
- QUINTILIANO (1921). *The Institutio Oratoria of Quintilian*. Vol 3. Eds. T.E. Page *et al.* Trad. H.E. Butler. Cambridge: Harvard University Press (The Loeb Classical Library LI23).
- RELIHAN, J.C (1984). “On the Origin of ‘Menippean Satire’ as the Name of a Literary Genre”, *Classical Philology* 29(3): 226-229. [Versión digital en: JSTOR <www.jstor.org/stable/270197>.]
- ____ (1993). *Ancient Menippean Satire*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- REYNOLDS, L.D. y N.G. Wilson (1991). *Scribes & Scholars: A Guide to the Transmission of Greek & Latin Literature*. 3ª ed. Oxford: Clarendon Press.
- ROCA FERRER, J. (1974). “Kynikòs trópos. Cinismo y subversión literaria en la Antigüedad”, *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos* 8: 1-227. [Versión digital en: Revistes Científiques de la Universitat de Barcelona <<http://revistes.ub.edu/index.php/EstudiosHelenicos/issue/archive>>.]
- ____ (2013). Conversaciones con el autor vía correo electrónico: 31 de mayo y 3 de junio.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1983). *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza (Universidad Textos).
- ____ (2004). “Introducción a *Las ranas*”, en Aristófanes. *Las nubes. Las ranas. Pluto*. 4ª ed. Eds. y trads. F. Rodríguez Adrados y J. Rodríguez Somolinos. Madrid: Cátedra (Letras Universales): 117-123.
- RODRÍGUEZ-NEILA, J. F. (2003). “El apogeo de Roma: la dinastía de los Antoninos”, en J. Gómez Pantoja (coord.). *Historia antigua (Grecia y Roma)*. Barcelona: Ariel (Historia): 617-656.

- ROSEN, R.M. (2007). *Making Mockery: The Poetics of Ancient Satire*. Oxford: Oxford University Press (Classical Culture and Society).
- ROSTOVTZEFF, M. (1957). *The Social and Economic History of the Roman Empire*. 2ª ed. Oxford: Clarendon Press.
- RUSSELL, D.A. (2006). "Rhetoric and Criticism", en A. Laird, A. (ed.). *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism*. Oxford: Oxford University Press: 267-283.
- SAYRE, F. (1945). "Greek Cynicism", *Journal of the History of Ideas* 6: 113-118. [Versión digital en: JSTOR <www.jstor.org/stable/2707062>.]
- SCHEIDEMANN, N.V. (1929). *Experiments in General Psychology*. Chicago: University of Chicago Press. Citado en L. Hutcheon (2005). *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. New York: Taylor & Francis e-Library: 57. [Véase HUTCHEON 2005.]
- SCHMITT, R. (2011). "Choašpes (or Coašpēs), ancient name of three rivers". Artículo digital de la *Encyclopædia Iranica* <www.iranicaonline.org/articles/choaspes-or-coaspes-lat>. [Publicado originalmente: *Encyclopædia Iranica*: vol. V, fasc. 5, p. 496 {18/X/1991}.]
- SCHOENTJES, P. (2001). *Poétique de l'ironie*. París: Seuil (Points: Essais).
- SÉNECA EL JOVEN (1980) [L. Anneo Séneca]. *Cartas a Lucilio*. Trad. J.M. Gallegos Rocafull. México: UNAM (Dirección General de Publicaciones: Nuestros Clásicos 53).
- SIFAKIS, G.M. (1992). "The Structure of Aristophanic Comedy", *The Journal of Hellenic Studies* 112: 123-142. [Versión digital en: JSTOR <www.jstor.org/stable/632156>.]
- SIGSBEE, D.L. (1974). "Varro and Menippean Satire", en E.S. Ramage, D.L. Sigsbee y S.C. Fredericks. *Roman Satirists and Their Satire: The Fine Art of Criticism in Ancient Rome*. Nueva Jersey: Noyes Press: 53-63.
- SPERBER, D. y D. Wilson. (1981) "Irony and the Use-Mention Distinction", en P. Cole (ed.). *Radical Pragmatics*. Nueva York: Academic Press: 295-317.
- SMITH, W. (ed.) (1870). *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. Boston: C. Little and J. Brown. [Versión digital en: The Ancient Library <www.ancientlibrary.com/smith-bio/index.html>.]
- SMYTH, H.W. (1920). *A Greek Grammar for Colleges*. Nueva York: American Book Company. [Versión digital en: The Internet Archive <<https://archive.org/details/agreekgrammarfo02smytgoog>>.]
- TAJFEL, H. (1982). "Social Psychology of Intergroup Relations", *Annual Review of Psychology* 33: 1-39. [Versión digital en: Annual Reviews <www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.ps.33.020182.000245>.]
- _____ (1984). *Grupos humanos y categorías sociales: Estudios de psicología general*. Trad. C. Huici Casal. Barcelona: Herder (Biblioteca de psicología 15). [Traducción de: *Human Groups*

- and Social Categories: Studies in Social Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.]
- [TMPG=] *Textos de magia en papiros griegos*. (1987). Trads. J.L. Calvo Martínez y M.D. Sánchez Romero. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos 105). [Traducción de: K. Preisendanz (ed.), *Papyri graecae magicae: Die griechischen Zauberpapyri*, vols. 1 y 2, 2ª ed, Stuttgart, 1974.]
- VILANOVA, A. (1950). “El tema del gran teatro del mundo”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 23: 153-188. [Versión digital en: *Revistes Catalanes amb Accés Obert* <www.raco.cat/index.php/BoletinRABL/article/view/196634>.]
- VIRGILIO (2008). *Eneida*. Trad. J. de Echave-Sustaeta. Barcelona: RBA Libros. [Reedición de: Madrid, Gredos, 1992 (Biblioteca Clásica Gredos 166).]
- VLASTOS, G. (1987). “Socratic irony”, *The Classical Quarterly. New Series* 37(1): 79-96. [Versión digital en: JSTOR <www.jstor.org/stable/639346>.]
- WARDE FOWLER, W. (1899). *The Roman Festivals of The Period of The Republic: An Introduction to The Study of The Religion of The Romans*. Londres: Macmillan and Co. [Versión digital en: The Internet Archive <<https://archive.org/details/romanfestivalsfoofowluoft>>.]
- WHITE, H. (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- WOLFSDORF, D. (2007). “The Irony of Socrates”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65(2): 175-187. [Versión digital en: JSTOR <www.jstor.org/stable/4622222>.]
- WHITMARSH, T. (2005). *The Second Sophistic*. Oxford: Oxford University Press (New Surveys in the Classics 35).

* * *

ah, por azares del destino, debo mencionar a Doctor Who...
(listo..., apuesta saldada, hmb y mps)

ÍNDICE DE FIGURAS

I. Funciones de la ironía	32
II. <i>Rabbit or Duck?</i>	34
N.V. Scheidemann (1929). <i>Experiments in General Psychology</i> . Chicago: University of Chicago Press; reproducido en: L. Hutcheon (2005). <i>Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony</i> . New York: Taylor & Francis e-Library: 57.	
III. Proceso de carnavalización	66
IV. Estructura de <i>Necromancia</i>	99
V. Las necromancias: antes de la catábasis.	135
VI. Las necromancias: el rito	136
VII. Las necromancias: el paso al Inframundo.	137
VIII. Las necromancias: otros aspectos	138
IX. Pieter Brueghel, <i>El triunfo de la muerte</i> (detalle)	147
Pieter Brueghel el Viejo (ca. 1562). <i>El triunfo de la muerte</i> . Óleo, escuela flamenca. Madrid: Museo Nacional del Prado (núm. de catálogo: PO1393).	
X. Danzas de la muerte en la abadía de La Chaise-Dieu (detalle de boceto)	165
Achille Jubinal (1862). <i>La Danse des morts de la Chaise-Dieu : fresque inédite du XVe siècle</i> . 3ª ed. París: Librairie Archéologique de Didron. Detalle tomado de: “Planche 1” < www.bmlisieux.com/images/jubinal005.jpg >.	
XI. Ingmar Bergman, <i>El séptimo sello</i> (fotograma)	166
XII. Elipsis narrativa	170
XIII. Elipsis epistémica	170
XIV. <i>Medioli</i> de Boscoreale	179
<i>Medioli</i> [o <i>Gobelets aux squelettes</i>] (s. I a.C.-s. II d.C.). París: Museo del Louvre. Fotografía tomada de: “Copy of silver Roman cup”, <i>Brought to Life-Science Museum London</i> < www.sciencemuseum.org.uk/broughttolife/objects/display.aspx?id=6417 >.	

ÍNDICE DE CONTENIDO

PRELUDIO	9
--------------------	---

Primera parte: teoría

I. HISTORIA Y TEORÍA DE LA IRONÍA	19
1. Breve viaje en la historia del término	19
a. La gran definición histórica	19
b. El Romanticismo y el cambio de paradigma	24
c. La modernidad y la posmodernidad	25
d. Posturas neorretóricas	26
2. La red irónica: <i>Irony's Edge</i> de Linda Hutcheon	27
a. El filo evaluativo	29
b. Naturaleza transideológica	29
c. Funciones	30
d. Características semánticas	34
e. Comunidades discursivas	35
f. Intencionalidad e interpretación	36
g. Contextos y marcas irónicas	38
1) Contextos:	38
II) Marcas:	39
II. CINISMO Y LITERATURA	43
1. Filosofía y <i>Kynikòs bíos</i>	44
2. <i>Kynikòs trópos</i>	47
a. Temas	48
b. Características	52
c. Géneros literarios	54
d. Estrategias subversivas	59
III. CARNAVALIZACIÓN LITERARIA	65
1. ¿Qué es la carnavalización?	65
2. El carnaval antiguo...	67
3. ...y la percepción carnalesca del mundo	70
4. Elementos y espacios	75
5. La carnavalización y la literatura serioburlesca.	77
<i>Cierre: propuesta de análisis</i>	83

Segunda parte: análisis

IV. MENIPO O NECROMANCIA: UNA PRESENTACIÓN	87
1. Contexto histórico	88
2. <i>Necromancia</i> en la obra de Luciano de Samosata.	92
3. Estructura y argumento	97
4. Del <i>éthos</i> satírico a la fantasía menipea	100
a. <i>Éthos</i> satírico.	101
b. Fantasía menipea	103
V. IRONÍA, CINISMO Y CARNAVALIZACIÓN	109
1. La estética de la risa	109
2. Indicios de la intencionalidad irónica	112
3. Inicia el viaje epistémico de Menipo al Inframundo	122
a. La ingenuidad propicia la búsqueda.	122
b. La búsqueda pasa por el rito iniciático	126
c. Otros ritos de descenso frente a <i>Necromancia</i>	131
d. Tránsito: <i>pastiche</i> de tradiciones	134
4. Inframundo	140
a. Tránsito: cambio de narración	140
b. Tribunal de Minos	142
c. Estado de los muertos: crítica de la humanidad	145
5. El filo evaluativo de <i>Necromancia</i>	151
a. Contra los filósofos y los ricos	151
b. Proponer un mejor modo de vida	156
6. Una procesión del destino anacrónica.	158
7. Regresar al mundo: el viaje epistémico explicado	168
CONCLUSIONES	173
BIBLIOGRAFÍA	183
1. Ediciones de latín y griego	183
2. Referencias	185
ÍNDICE DE FIGURAS	199
ÍNDICE DE CONTENIDO	201

* * *