



# EL VIAJE INICIÁTICO MÍTICO-FILOSÓFICO DE MENIPO EN *NIGROMANCIA* DE LUCIANO: UN CAMINO DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN

María Victoria Martínez

[Universidad Nacional del Litoral]

[[mariavictoriamartinez@hotmail.com](mailto:mariavictoriamartinez@hotmail.com)]

ORCID: 0000-0001-5205-5079

**Resumen:** Este trabajo aborda *Menipo o la nigromancia* de Luciano de Samósata, un diálogo satírico sobre la *katábasis* (descenso al Hades) de Menipo para descubrir el mejor modo de vida humana. Este tema articula dos tradiciones genéricas teniendo en cuenta que, por un lado, la *katábasis* ha tomado forma en diferentes relatos mitológicos y, por el otro, que la búsqueda del mejor modo de vida es un tema filosófico por excelencia. Puesto que ambas tradiciones históricamente fueron entendidas en tensión, en *Nigromancia* se presentan dos caminos para resolver dicha aporía. El problema surge de la desautorización que obtuvo el mito para ocuparse de los problemas ‘serios’. Para abordar esta paradoja, se analizan las referencias y el tratamiento dado a las dos tradiciones. El propósito es revisar la tensión a partir del reconocimiento en la escritura lucianica de una resignificación del mito por su capacidad conceptual en la formación de la sátira. El estudio profundiza sobre la imposibilidad de una visión monológica porque la aporía necesita de ambas tradiciones. De ese modo, Luciano borra los límites de las tradiciones genéricas y produce una respuesta a una pregunta existencial seria con una formulación mítica que la inscribe en un sistema de escritura creativa.

**Palabras clave:** Luciano - sátira - mito - ficción - *katábasis*

**Menippus' mythical-philosophical initiatory journey in Lucian's *Necromancy*: a travel of forking paths**

**Abstract:** This paper deals with *Menippus or Necromancy* of Lucian of Samosata, a satiric dialogue on *Menippus' katabasis* (descending to the underworld) to discover the best form of the human life. The issue articulates two generic traditions taking into account, on the one hand, the *katabasis* has taken shape in different mythological stories, and on the other hand, the quest for the best kind of the human life is a philosophic topic par excellence. Since both traditions were historically understood in tension: the myth on the side of pleasant writing; and the philosophy of writing aimed at utility, in *Necromancy* two paths are presented to solve such *aporia*. The problem arises from disavowal that the myth has obtained to deal with problems attributed philosophy as the existential question. To tackle this paradox the references and treatment given to the two traditions are analysed. Its purpose is to revise the tension based on the recognition in lucianic writing of a resignification of the myth by its conceptual skill in the formation of satire. The study delves into the impossibility of a monological vision because the *aporia* needs of both traditions. In this way, Lucian erases the limits of generic traditions and produces an answer to the serious intellectual problem with a mythical formulation that inscribes it in a system of creative writing.

**Keywords:** Lucian - satire - myth – *katabasis*



**T**odo abordaje sobre la obra de Luciano de Samosata debe asumir el contacto con un objeto híbrido, rasgo determinante del principio constructivo de la *míxis* (“mezcla armónica de contrarios”)<sup>1</sup>. Así, una puerta de entrada al *corpus lucianicum* es la que emprendemos en este trabajo: el abordaje de los elementos enfrentados en *Menipo o la nigromancia*, texto ubicado en la llamada ‘etapa menipea’ del autor<sup>2</sup>. El diálogo trata sobre la *katábasis* (“viaje de descenso al mundo de los muertos”) de Menipo que constituye una misión referida al motivo del Hades, tema muy recurrente en la escritura lucianica<sup>3</sup>. En cuanto al plano formal, la estructura se toma del diálogo filosófico platónico: el encuentro entre dos

personajes para relatar acciones del pasado que pone de relieve el estilo narrativo en detrimento del dialógico. La primacía de la narración también es notable en el hecho de que el interlocutor de Menipo es nombrado como φίλος (“amigo”<sup>4</sup>), instalando el anonimato para un personaje cuya única función es ser el motor desencadenante y mero receptor del relato.

La exposición de Menipo sobre su viaje iniciático al Hades para consultar a Tiresias se justifica por su búsqueda del mejor modo de vida, impulsado por el fracaso de resolver esa inquietud mediante un viaje previo hacia el saber filosófico. Por eso la travesía toma la forma de la *katábasis* cuya puesta en marcha sigue el modelo de otros personajes míticos que realizaron ese mismo camino. En esta trama el dispositivo de la *míxis* permite identificar dos elementos alternativos: el *lógos* filosófico y el mítico, como dos vías frente a la pregunta sobre el mejor modo de vida. Pero la noción de *míxis* no designa solamente la mezcla de elementos diferentes sino que, de acuerdo con CAMEROTTO (1998: 105-107), se trata de una contaminación de las estructuras de géneros literarios diversos. Entre los factores para establecer dichas diferencias genéricas se encuentra el modo en que fueron leídos los textos. En efecto, existen géneros literarios dirigidos al χορήμιος (lectura de “lo

1 CAMEROTTO en *Le metamorfosi della parola* al definir *míxis* sostiene que “È procedimento che sta alla base della creazione di tutti i testi di Luciano” (1998: 75).

2 Establecida entre el 157 y el 162, por la influencia del filósofo cínico Menipo de Gádara (s. III a.C.) que aportó recursos del género satírico. El diálogo estudiado aquí forma un díptico junto al *Icaromenipo o el que vuela por encima de la nube*. La lectura paralela responde a la presencia del mismo personaje –un héroe satírico inspirado en el filósofo mencionado– y a los programas narrativos de cada texto: en *Nigromancia* es la misión de la *katábasis* (“descenso”) y en *Icaromenipo*, la *anábasis* (“ascenso”).

3 Cfr. MESTRE (2013: 50-51) señala la presencia del tema en nueve obras del sirio y atribuye la selección a su productividad en los *progymnasmata* (“ejercicios retóricos”) y a su categoría de mito apropiado por la tradición filosófica, especialmente platónica.

4 En *Icaromenipo* también el interlocutor se reviste de anonimato al ser llamado *ἐταῖρος* (“camarada”).

útil”) y otros al τερπνός (lectura “lo placentero”<sup>5</sup>).

En este dilema se ubican la filosofía y el mito. La primera, en el terreno de la χρεία (“utilidad”) por sostener siempre un propósito dirigido a la ἀλήθεια (“verdad”) y, por tanto, productora de discursos ubicados en el plano del σπουδαῖος (lecturas “de lo serio”). El segundo, más asociado al τερπνός por haber sido interpretado como recurso cuyo objetivo es el ἐπαγωγός (“atractivo”) y así tomado como constitutivo de estrategias vinculadas a la *seducción poética*. Es un lugar común en la obra de Luciano el ataque satírico hacia los filósofos por no cumplir con sus principios del χρεία y la ἀλήθεια (cfr. GÓMEZ, 2003: 280). En cuanto al mito, BOMPAIRE (1958: 443-469) en un capítulo sobre el estilo retórico se ha ocupado de este recurso en la obra de Luciano siguiendo tratados de oradores que sostienen su valor ornamental, para producir ἡδονή (“placer”) en la escritura. Así, los estudios concentrados en la palabra filosófica y la mítica en esta obra reafirman una oposición entre ambas. Por tanto, este trabajo se propone un abordaje de aquellas dos tradiciones, con el fin de mostrar que el valor ornamental atribuido al mito es demasiado restringido para dar cuenta de todas sus funciones. Para ello, seguiremos el orden del propio relato de Menipo sobre su viaje iniciático, ya que la primera parte del análisis se centra en la relación de éste con los filósofos (todavía en el mundo de los vi-

vos); mientras que la segunda expone lo observado en la travesía y cómo la consulta al adivino mítico por excelencia, Tiresias, a su vez, aporta una nueva dimensión del mito.

## El viaje iniciático de Menipo

La escena inicial del diálogo es el regreso de Menipo de su visita al Hades con el objetivo de consultar a Tiresias sobre la vida de los hombres prudentes<sup>6</sup>. Este *tópos* se vincula a la búsqueda del conocimiento, de ahí las dos nociones sobre las que se focaliza en este trabajo: la filosófica, tradición responsable de la pregunta sobre el mejor modo vida; y la mítica, por el *corpus* de relatos que forman el tema de la *katábasis*. En este apartado se introducen nociones relativas al mito para dar una orientación al análisis.

Luciano produce su obra bajo la tendencia de los mitógrafos a escribir versiones restringidas y esquematizadas (GOLDHILL, 2009: 108). En *Nigromancia* una forma de inserción del mito es mediante el disfraz de Menipo con la vestimenta de tres personajes conocidos por su hazaña infernal: Odiseo, Orfeo y Heracles. Esta estrategia de mezcla muestra la habilidad del sirio para recrear la tradición y ya

5 Cfr. CAMEROTTO explica estas nociones a partir del análisis de *Relatos verídicos* (1998: 137).

6 “Consultar al beocio Tiresias y aprender de él, como sabio y adivino que era, cuál es la vida mejor, la que un hombre prudente escogería” παρὰ Τειρεσίαν τὸν Βοιωτίου μαθεῖν παρ’ αὐτοῦ ἅτε μάντεως καὶ σοφοῦ, τίς ἐστὶν ὁ ἀριστος βίος καὶ ὃν ἂν τις ἔλοιτο εὐ φρονῶν (*Nigromancia* 6.10-15). Las traducciones utilizadas corresponden a Jufresa y Vintró (2013).

no ser imitador de una versión única, como señala BOMPAIRE (1958: 491-492), quien agrega que cada héroe remite a las concepciones de la *katá-basis* de los correspondientes géneros en que fueron compuestos: épico, filosófico y dramático. Sobre el tipo de fuente de transmisión, GÓMEZ (2016: 109) sostiene que el disfraz de Menipo alcanza lo discursivo porque sus primeras intervenciones en el diálogo son citas textuales de Homero y de Eurípides. Este recurso es indicio de que Luciano conoce la mitografía desde una base libresca y abona el planteo de BOMPAIRE (1958: 131) sobre la creación luciana a partir del estudio de textos escritos.

Por otro lado, el disfraz implica una economía en el uso de la fuente mítica que marca todo el texto. La escritura satírica no sigue la práctica de los mitógrafos imperiales de reproducir un relato completo; antes bien, sólo incorpora de manera resumida rasgos distintivos de los héroes. Este procedimiento establece un juego con los lectores en cuanto al conocimiento de los mitos y, por tanto, el de la *paideía*. Tal estrategia se replica en la configuración del héroe de la sátira frente a su oyente, como papeles definidos según los niveles de erudición. El establecimiento de los roles del héroe de la sátira ‘que sabe’ frente a otro ‘que no sabe’ puede leerse cuando el interlocutor pregunta sobre el significado del disfraz (cfr. *Nigromancia* 8.10). A lo que Menipo responde que el sentido de aquella vestimenta es muy evidente, ‘claro’ (πρόδηλον) y ‘no secreto’ (ἀπόρητον), apelando a su

naturaleza masiva, desconocida por el interlocutor. La claridad en la palabra configura al héroe de la sátira como αὐτόπτης categoría de la que se ocupa CAMEROTTO (2014: 191-224) al estudiar este modelo heroico. En efecto, a través de la directa y presencial, pero sobre todo satírica observación de los hechos –acción recogida en el término *autopsia*, homérico y propio de la historiografía desde Heródoto– Menipo desestabiliza las leyes de los géneros y eso le permite explotar los mitos con un sentido contrario al representado. Pues, los relatos míticos en el s. II d.C. cuentan con una larga trayectoria de producción, difusión y fijación simbólica. Tal característica está habilitada por la naturaleza de este corpus apropiable para una versatilidad de géneros que a lo largo de los siglos los han absorbido y modelado de acuerdo con sus propias reglas. Así, cada versión de un mito carga con las interpretaciones dadas por las diferentes formas genéricas. Los estudios sociológicos aportan un ángulo más a este enfoque al sostener que por su lejanía temporal la mitología conserva códigos ajenos y difíciles de reconstruir (BERMEJO BARRERA 2002: 82-92). Tal vez por esta razón, Luciano juega con los sentidos instalados y muestra la capacidad del simbolismo mítico para adaptarse a otras épocas.

### **Plan A: el viaje a la apariencia de los filósofos**

**E**l primer contacto con los filósofos es relatado de la siguiente forma:

Así, puesto que me hallaba en un dilema, me pareció bien dirigirme a aquellos que llaman filósofos y, poniéndome en sus manos, pedirles que dispusieran de mí como quisieran y que me indicaran un camino sencillo y seguro para la vida. Con estos pensamientos me acerqué a ellos, sin darme cuenta de que, como dicen, me veía forzado a salir del humo para caer en el mismísimo fuego. Pues en el curso de mi investigación encontré en estos hombres en particular mucha ignorancia y perplejidad [...]. Uno de ellos me recomendaba gozar de todo despreocupadamente [...]. Otro, muy al contrario, el esforzarse al máximo, sufrir y torturar el cuerpo [...]. Otro aun me aconsejaba despreciar el dinero [...]. El siguiente me demostraba que la riqueza era algo bueno [...]. Y lo más raro de todo es que, aun expresando las opiniones más contradictorias, cada uno de ellos soltaba un discurso incontestable y convincente [...]. Y aun había algo mucho más raro que esto. Hallé, al observarlos, que toda esta gente practicaba lo contrario de lo que predicaba en sus discursos. (*Nigromancia* 4-5)

Menipo realiza una observación crítica, una ‘investigación’ (ἐπισκοπή) cuyo resultado será la prueba (ἔλεγχος) de las falsas apariencias de los filósofos, utilizando recursos propios de la sátira. Según CAMEROTTO (2014), el héroe satírico se distingue por un modo particular de hablar con el estilo de la παρρησία –la franqueza y la plena libertad en la expresión– uno de cuyos principales objetivos es practicar el ἔλεγχος, el desenmascaramiento de los vicios examinados. Este pro-

pósito establece una secuencia en la acción de la sátira que comienza con la observación, como técnica inquisitoria, y continúa con el desenmascaramiento (2014: 270-271), el ataque crítico verbal de Menipo. La revelación se realiza por medio de un contraste entre: la apariencia –falsa y engañosa– de los filósofos; y la evidencia aportada por el uso de los verbos “encontrar” (εὕρισκω: εὕρισκον ἐπισκοπῶν “en el curso de mi investigación encontré”), verbo de logro que implica un proceso de análisis previo; y “observar” (ἐπιτηρέω εὕρισκον ἐπιτηρῶν “Hallé, al observarlos”), verbo de percepción visual que aporta verosimilitud.

En segundo lugar, el modo de designar a los filósofos es negativo porque Menipo utiliza: expresiones pronominales: “aquellos que llaman filósofos” (τοὺς καλουμένους τούτους φιλοσόφους), “en estos hombres” (τούτοις), “toda esta gente” (αὐτοὺς τούτους); que muestran la categoría filosófica como una cuestión de nombre, de connotación fraudulenta y susceptible de delimitar sus integrantes por medio de palabras; y una enumeración desordenada y contradictoria de las corrientes con formas indefinidas (como ὁ μὲν; ὁ δέ; τις, cfr. 4.14-24), cuya ausencia de identificaciones con nombres propios o tradiciones introduce un registro descalificante que advierte la falta de una condición natural como prueba de dicha designación. La refutación generalizada indica que no se dirige a discutir algún postulado en particular sino a la filosofía en general.

En tercer lugar, el héroe de la sátira califica la inconsistencia de los filósofos con el adjetivo ἄτοπος (“raro”) en dos tipos de pruebas: la discursiva, con el atributo en grado superlativo (“y lo más raro de todo” ἀτοπώτατον, 4.26); y la visual, a través de la observación de hábitos con la misma adjetivación en grado comparativo (“mucho más raro que...” ἀτοπώτερον, 5.1). De acuerdo con la teoría del humor en la obra luciánica propuesta por KORUS (1984: 299) el objeto de la risa son los personajes alejados del sentido común (εὖ φρήν). Por contraste, en el buen sentido se ubican las actitudes moderadas sobre la verdad, la belleza y la simplicidad; virtudes distintivas de los héroes de la sátira. Esta clave ubica la *atopía* de los filósofos del lado de la desmesura, por tanto, de los personajes objeto de la risa. Los elementos analizados hasta aquí sugieren una lectura de la filosofía como productora de un *lógos* ficticio, cuyos argumentos llevaron al fracaso el propósito intelectual de Menipo.

### Plan B: viaje hacia los argumentos míticos

La imposibilidad de resolver sus dudas existenciales con argumentos filosóficos conduce a Menipo a emprender la *katábasis*, donde gira su atención hacia el mito. Este descenso y recorrido por un lugar ‘otro’, habilita dos principios de la sátira: la observación directa del αὐτόπτης; y la construcción de la *alteridad*, condición necesaria para el análisis crítico de la realidad de ahí el siguiente relato:

[...] llegamos a un lugar donde se administran los castigos. Allí, querido amigo, se oían y se veían muchas escenas dignas de compasión. Se escuchaba el silbido de los látigos y los lamentos de los que se asaban a fuego, había cuerdas retorcidas, ganchos y ruedas; la Quimera descuartizaba y Cerbero devoraba. Todos recibían su castigo, reyes, esclavos, sátrapas, pobres, ricos, mendigos, y todos se arrepentían de sus fechorías. Algunos de los acusados, que habían muerto hacía poco, los reconocí al verlos. Estos escondían la cara y se volvían de espaldas y, si acaso nos dirigían una mirada, era extraordinariamente servil y adulatora, aunque mientras vivían habían sido duros y orgullosos hasta donde podáis imaginar. Los pobres, no obstante, recibían la mitad de los castigos, y se les permitía reposar de vez en cuando antes de soportar de nuevo su pena. Vi también a los personajes de los mitos: Ixión, Sísifo, el frigio Tántalo –en una situación difícil, por cierto–, y Titio, el nacido de la tierra –que era muy grande, por Hércules; en efecto, echado ocupaba la extensión de un campo (*Nigromancia* 14).

Después de recorrer otros lugares, Menipo con su estilo historiográfico llega al sector dedicado a los castigos y aquí ya percibe todo con claridad, porque oye y ve (ἀκοῦσαι καὶ ἰδεῖν, 14.2) incluso los detalles más sutiles. Por eso, hay una descripción detallada sólo posible desde una observación cercana. La presentación de los condenados pasa de una designación anónima por la enumeración de sujetos según categorías sociales a una progresiva especificación en la que los primeros nombres propios son de per-

sonajes míticos:<sup>7</sup> Ixión, Sísifo, Tántalo y Titio. Un contraste con *Odisea* (11. 571-600) muestra la coherencia de esta selección porque en dichos hexámetros aparecen los mismos héroes, con una modificación: en lugar de Ἰξίων (“Ixión”) Odiseo ve a (“Orión”, *Odisea* 11. 572). Entonces, no se trata de una cita textual sino que el sirio demuestra un amplio conocimiento de los relatos míticos y de los personajes homéricos selecciona los representantes de castigos más severos y eternos<sup>8</sup>. Esto explica que en lugar de Orión –elevado al Olimpo y convertido en constelación– se mencione a Ixión<sup>9</sup>

7 En *Nigromancia* 10 ya fueron descritos los habitantes míticos estructurales del Hades. Pero este trabajo se focaliza en los que empiezan a aparecer aquí porque posibilitan a Menipo resolver su inquietud intelectual.

8 Otros pasajes de Luciano avalan también la lectura de estos héroes como paradigmas de castigos. En *Podagra* (11-16) el personaje Don Gotoso compara su enfermedad –y de ahí su propio nombre– con un castigo superior al de Tántalo, Ixión y Sísifo. En *Zeus cuestionado* (17.5-10) el dios advierte sobre la gravedad de los castigos que los malvados reciben tras morir, y Cinisco asocia tales tormentos con los de Ticio y Tántalo e, incluso, alude al de Prometeo. Por otra parte es curioso observar en relación al tema de este trabajo que Cinisco también pretende la verdad en el mundo de los muertos. En *Cómo hay que escribir la historia* (57.9) este *tópos* no se repite como paradigma de castigo, sino para criticar a los aduladores que escriben desmesuradamente y se sugiere la brevedad con los ejemplos de Tántalo, Ixión y Sísifo. La selección de dichos héroes no sería arbitraria, sino que evidencia la amplia difusión de dichos relatos, reconstruibles con la simple mención.

9 Ixión, rey de Tesalia. Traicionó a Deyoneo en las nupcias con su hija Día y se hizo

como ejemplo de condena infinita semejante a los otros tres. Una interpretación alternativa sería considerar que Luciano cita la fuente homérica de memoria y en este sentido es relevante la similitud fonética entre Ὠρίων e Ἰξίων, que justificaría una confusión entre ambos; o bien, una premeditada modificación<sup>10</sup>.

En la escena hay una clasificación de los tormentos. El narrador hace que los primeros en aparecer sean sus coetáneos porque Menipo los reconoce mediante la vista e identifica una actitud “servil y aduladora”. Estos son los que en vida fueron βαρεῖς (“duros”) y ὑπερόπται (“orgullosos”), adjetivos de personajes viciosos cuya expresión habilita a leer su incapacidad de soportar la muerte. Seguidamente están “los pobres”, personajes perdonados porque tienen oportunidad de descansar de su condena. El tercer grupo es identificado por Menipo como “personajes de los mitos”, sin referencia a alguna fuente literaria, como si

---

culpable de un crimen familiar, que sólo Zeus perdonó pero también fue traicionado. Pues, el muy impío osó seducir a Hera (aunque sólo se unió a una visión de la diosa, de la que descienden los centauros). Este engaño fue castigado por Zeus con el encadenamiento a una rueda ardiente que gira eternamente (cfr. GRIMAL 1981: 293-294).

10 BOMPAIRE (1958: 394-395) considera que analizar en la obra de Luciano la reelaboración de textos de la tradición para evaluar la exactitud sobre el hipotexto es una tarea que no admite la habilidad del escritor, es decir que supone una actitud servil de reproducción idéntica. Esta postura ignora el trabajo del escritor en su práctica de la *mimesis* como apropiación creativa.

la categoría mítica fuera suficiente para describirlos con el recurso de la economía. Los primeros dos (Ixión y Sísifo) sólo son mencionados y ya el lector *pepaidéumenos* debería asociarlos con los castigos que como impíos padecieron. En el caso del tercero, Tántalo, el narrador agrega “en una situación difícil, por cierto” (χαλεπῶς τε ἔχοντα, 14.19); y en la traducción la expresión “por cierto” es una interpretación que introduce un matiz irónico –casi como un guiño– para el receptor que ya ha identificado la tortura eterna y no necesita tal insistencia<sup>11</sup>. El sentido irónico está habilitado por la partícula τε (“y, además”) considerando que su uso no es frecuente en el griego tardío, por tanto, una recuperación de la lengua procedente de los textos de la tradición. En la épica homérica se registra un uso de “τε” con un sentido cercano al adverbio “τοι” (“ciertamente, en verdad”); o bien, la partícula puede introducir una cláusula referida a un antecedente definido para mencionar a una característica intrínseca, conocida por todos (cfr. Liddell-Scott, 1996: 1764). Este último es el caso de Tántalo, personaje impío cuyos castigos son conocidos por todos. Además, dicha partícula permite resumir todo el relato de los trabajos de Tántalo, que en la fuente homérica sí están enumerados<sup>12</sup>.

11 Simboliza la paradoja de padecer sed y hambre pero la imposibilidad de saciarlas.

12 Cfr. *Odisea* 11, 583-592: donde Homero en el relato detallado utiliza la raíz del adverbio χαλεπῶς que recupera Luciano para sintetizar la penuria del castigo.

Cuando se nombra al cuarto, Titio, se hace referencia a un atributo propio de los preolímpicos: la inmensidad de su tamaño. Las dimensiones de este héroe se construyen: primero, con datos conocidos como su origen (“nacido de la tierra”); segundo, se hace énfasis en la magnitud con una expresión del registro oral con el nombre de Heracles en caso vocativo, con valor exclamativo. De modo que, hay una relación autorreferencial del mito: Luciano está describiendo a los personajes míticos; y a su vez otro héroe mítico, Heracles, se hace también presente de nombre mediatizado por una expresión coloquial. La tercera explicación del tamaño de Titio es una forma del símil con la imagen visual de un campo. Así, en el Hades cínico estos preolímpicos cuyas diferentes versiones míticas<sup>13</sup> muestran la paradoja de haber sido omnipotentes y al mismo tiempo fijar paradigmas de impiedad mantienen este sentido simbólico. Por esto se entiende la concepción cínica de la muerte como omnipotencia infinita que alcanza a todos, incluso a los héroes más poderosos.

13 Versiones extendidas y de crítica racional de estos mitos se pueden encontrar en los siguientes textos. Diodoro luego de referirse a Pélope se ocupa en detalle del relato de su padre Tántalo (*Biblioteca histórica* 4.74). El origen de los Centauros es puesto en cuestión por Paléfato, tema que lo lleva a revisar el mito de Ixión (Paléfato, *Historias increíbles* 1). Estrabón discute que el historiador Éforo al referirse al origen de los habitantes de Delfos mezcla la versión mítica de Titio y datos históricos (*Geografía* 9.3.12).

El siguiente escenario es la llanura del Aqueronte donde moran los héroes míticos homéricos:

Allí encontramos a los héroes y heroínas y a la restante multitud de muertos, ordenados por pueblos y tribus, unos antiguos y enmohecidos y, como dice Homero, ‘inanes’, otros, en cambio, más recientes y en buen estado, especialmente los egipcios, gracias a la larga duración de su embalsamamiento. Reconocer a cada uno de ellos no era cosa fácil, porque todos resultaban completamente iguales entre sí con sus huesos desnudos. A pesar de todo, con esfuerzo, después de observarlos largo rato, llegamos a identificarlos. Pero yacían unos encima de otros, indefinidos y anónimos, sin guardar nada de la belleza que nosotros conocíamos. Por lo tanto, frente a todos estos esqueletos amontonados unos sobre otros, todos con una mirada igual, terrible y vacía, y enseñando sus dientes descarnados me preguntaba a mí mismo cómo podría distinguir a Tersites del bello Nireo, o al pordiosero Iros del rey de los feacios, o al cocinero Pirrias de Agamenón, porque no les quedaba nada de sus antiguas señas de identidad, sino que sus huesos eran iguales y desprovistos de letreros e indicaciones, ya no podían ser reconocidos por nadie. (*Nigromancia* 15)

Menipo clasifica a los personajes de esta escena, indicio de que ahora ya alcanza a ver sus detalles. Primero, identifica la procedencia geográfica de los restos óseos en su impronta historiográfica, estrategia de la etnografía de Heródoto, y al enumerar todo lo visto se sirve del epíteto “inanes” in-

vocando la autoridad de Homero. De ese modo, hay una sucesión temporal que denota los saberes históricos del narrador: pasó de referirse a una tradición más abierta de los mitos preolímpicos a los homéricos. El epíteto introducido en dicho contexto instala la idea de reducción material a la nada, habilitando la reflexión sobre la dificultad de reconocer la identidad de aquellos cadáveres indistintos. La forma de participio ἀναθεωροῦντες (“después de *observarlos* largo rato”) tiene el sentido referido a la vista y, morfológicamente, es una forma verbal compuesta de θεωρέω (“inspeccionar, revisar”) y la preposición ἀνά, cuyo sentido aquí es modalizar el esfuerzo en la tarea exploratoria del héroe de la sátira. El tema de la identidad a su vez habilita un nuevo concepto satírico: la fragilidad de los modelos idealizados<sup>14</sup>. Cuando Menipo describe lo que pudo observar, hace referencia a la imposibilidad de distinguir la belleza (τό καλον: “sin guardar nada de la belleza que nosotros conocíamos” οὐδὲν ἔτι τῶν παρ’ ἡμῖν καλῶν φυλάττοντες) de cada personaje. En esta descripción funciona la noción de ἀρετή (“excelencia, perfección, virtud”) de la épica vinculada al elogio de los héroes por sus haza-

14 Este pasaje es un *tópos* repetido en la obra lucianica, tal como puede leerse en *Caronte* (22.32-36) cuando el barquero al ver las tumbas entiende la *isotimía* y para eso cita los nombres de Iro, Agamenón y Tersites. En *Diálogos de los muertos* (30) se repiten los nombres de Nireo y de Tersites cuando Menipo –en un diálogo mantenido con ellos– explica la imposibilidad de distinguir a cada uno en el Hades.

ñas<sup>15</sup>. Por eso Menipo plantea que se encuentra en el dilema sobre cómo distinguir a cada personaje entre una mezcla de figuras heroicas (Nireo, Alcínoo y Agamenón) y de personajes de menor categoría: Tersites (*Iliada* 2. 211, ss.); Iros (*Odisea* 18. 1-110); y un tal Pirrias (nombre corriente para los esclavos en Grecia)<sup>16</sup>. Aquí se formula la ley de la *ισοτιμία* (“igualdad de honores”) que se refiere a la naturaleza indistinta del ser humano. Por tanto, es necesario el conocimiento de la épica para entender el contraste de esos niveles sociales en la enumeración porque, nuevamente, se utiliza el estilo de la economía para referirse a los héroes míticos. Así se establece un juego con el espectador que debería compartir la misma formación *paid-éutica*. Si los mitos homéricos fijaron figuras idealizadas (de ahí el uso de los conceptos *καλός* “hermoso”, *ἀρετή* “excelencia”), en el texto luciano ya no está vigente esa sociedad estratificada. El héroe de la sátira discute la cosmovisión aristocrática de la épica, al tiempo que transgrede las leyes de dicho género y elabora un concepto específico de la cosmovisión cínica, la *ισοτιμία*. Esta estrategia otorga a la palabra mítica la categoría de fuente autorizada para expresar cómo se entiende la vida humana en diferentes épocas.

A la reflexión sobre la existencia humana se agrega un aspecto más

cuando el héroe de la sátira sigue relatando su recorrido:

Así pues, al verlos, me parecía que la vida de los hombres se asemeja a una larga procesión, y quien dirige y asigna cada papel es la Fortuna, que atribuye a los participantes vestidos distintos de colores diversos [...] pues es necesario creo, que el espectáculo sea variado. [...] creo que habrás visto muchas veces en escena alguno de estos actores trágicos que, según la necesidad de la acción, unas veces son Creonte, otras Priamo o Agamenón; y, el mismo que, si se tercia poco antes ha interpretado con gran dignidad el papel de Cécrope o de Erecteo, al cabo de poco, siguiendo el mandato del poeta, se transforma en esclavo. Y cuando la obra llega a su fin cada uno de estos, despojándose de su traje de oropel, quitándose la máscara y bajando de los coturnos, pobre y humilde, va de una a otra parte ya no con el nombre de Agamenón, hijo de Atreo, o de Creonte, hijo de Meneceo, sino como Polo, hijo de Caricles de Sunio, o como Sátiro, hijo de Teogitón de Maratón. Así son los asuntos humanos según me pareció entonces a mí al verlo. (*Nigromancia* 16).

En la tercera parte de su reflexión Menipo también introduce pruebas visuales, porque está observando (“al verlos, me parecía” *ὄρωντι μοι ἔδοκε*) que aportan verosimilitud. Pero, en el señalamiento de lo observado agrega un vocabulario del género teatral<sup>17</sup>: recurre a una comparación con una

15 Cfr. JAEGER (1962: 19-29); DETIENNE (1983: 30-32); GÓMEZ (2018: 33-35).

16 Cfr. Luciano: *El amante de las mentiras* (24.34, 24.37); *Sobre los que están a sueldo* (23.19, 23.22); *Subasta de vidas* (27.4.)

17 Esta es la metáfora de la vida como teatro del mundo, motivo instalado en la oratoria desde época helenística (cfr. GASSINO 2017: 81).

procesión ritual al estilo del κῶμος, mediante el infinitivo del verbo χορηγέω (“dirigir un coro, ser corego”: “quien dirige y asigna cada papel es la Fortuna” χορηγεῖν δὲ καὶ διατάττειν ἕκαστα ἢ Τύχη) en cuya raíz puede leerse uno de los elementos de la poesía trágica, el coro; y menciona esa visión con el término ἡ θέα (“el espectáculo”). Esta referencia al género teatral se inscribe en la organización histórica: desde el género épico ahora pasa a la tragedia. Así, el héroe de la sátira asocia los cambios de roles sociales con el cambio de papeles de los actores de teatro. La fundamentación por el sentido de la vista vuelve a aparecer cuando se introduce el mito cuya función es explicitar la base en la poesía trágica (“creo que habrás visto muchas veces en escena alguno de estos actores trágicos”). En la formulación de la conocida metáfora de la existencia humana como gran teatro del mundo hay dos héroes míticos que se repiten para explicar la fugacidad de los roles sociales: el de Agamenón y el de Creonte<sup>18</sup>. La autoridad de estos últimos se da por mandato de la diosa Fortuna (Τύχη) o del poeta, el hombre en realidad no tiene poder de elección. Pero, nuevamente, es una lectura extraída de un nivel profundo porque el texto satírico –pero no menos erudito– omite el relato completo de esos episodios del mito en los que

dichos personajes se muestran como poderosos. El sirio pone a prueba los saberes del receptor con el estilo económico que sólo menciona los nombres de los personajes, ahora en clave teatral; un recurso que BRANDÃO (2001: 204-205) explica como una de las formas de la *alteridad* y como género de la crisis basándose en dos cuestiones. Por un lado, por la complejidad de sentidos de su momento histórico de esplendor (s. V a.C.) que lo hace uno de los legados más representativos de la Grecia clásica. Y por el otro, la crisis hace referencia al modo en que la perspectiva teatral forma parte de la llamada poética de la diferencia y que consiste en la postulación de un distanciamiento para que el espectador observe la diferencia entre lo representado y la vida ‘real’. A partir de esta ley del género dramático, Luciano establece su propio juego de diferencias. Pues, si la tragedia ateniense se apropia de figuras míticas para mostrar ejemplos de abuso del poder, en el texto satírico se plantea la paradoja de tomar los mismos héroes trágicos para mostrarlos sin ese poder y sometidos al de otros. BRANDÃO (2001) agrega que en la obra de Luciano existen muchas formas de construir el alejamiento y su función es ridiculizar (a partir de figuras metamorfoseadas, absurdas, etc.). Sin embargo, en *Nigromancia* el uso del teatro no ridiculiza, sino que permite introducir una reflexión sería que representa ese polo del σπουδογέλοιος (“serio-cómico”) de la sátira. A eso se debe que Menipo recurra a una modalidad epistémica

18 Este mismo *tópos* se repite en *Nigrino* (11.5) y en *El barco o los deseos* (46), donde Luciano utiliza los nombres de Agamenón, Creonte y la noción de actor trágico para explicar la existencia humana como actuación fortuita.

con el verbo ἔστιν (“es”) para definir la concepción sobre la existencia en la oración final del párrafo, donde nuevamente la comprobación *al verlo* (“me pareció entonces a mí al verlo” μοι ὁρῶντι ἔδοξεν) se sirve del sentido visual que refuerza la afirmación segura. Esta inversión del sentido de los mitos de la tragedia está habilitada por una característica del héroe satírico señalada por CAMEROTTO (2014: 65) como capacidad para modificar las leyes de los géneros y es el recurso que permite formar la idea de la vida como *theatrum mundi*.

## Conclusiones

En este trabajo se analizaron los dos discursos puestos en tensión por la *míxis*. La frustración de Menipo por no lograr resolver las inquietudes existenciales con la ayuda de los filósofos determina su consulta a Tiresias. Un doble camino para conocer la verdad que hemos examinado separadamente para evaluar los aportes de cada vía: el *lógos* filosófico y el *lógos* mítico.

En primer lugar, las reflexiones de Menipo por el sendero filosófico descubrieron imágenes fraudulentas que permiten ubicar este saber en el plano del *extrañamiento* (ἄτοπος) ya que no es salvado ni por sus dogmas, ni teorías, ni credos<sup>19</sup>. Los filósofos

19 Cuando Menipo cuenta cómo encontró a los filósofos en el Hades ridiculiza la figura de Sócrates pero elogia la de Diógenes que aparece riendo (cfr. 18.5-10). Esto indica que Diógenes es el único salvado y no podía ser de otra forma siendo Menipo

encajan así en el modelo de la desmesura (KORUS 1984: 299-300) y nuestra lectura coincide con la sistematización de MESTRE (2015: 80) al plantear que la risa sobre estos funciona como ridiculización por la inutilidad de sus doctrinas. Para BALDWIN (1973: 115) esta es una paradoja del s. II, pues bajo el dominio de emperadores distinguidos por su tarea filosófica (Lucio Vero y Marco Aurelio, difusores del estoicismo), la crítica hacia los filósofos estaba instalada como *tópos* literario.

Por el contrario, frente al desencanto filosófico, en la reflexión por el camino del mito existe otra interpretación por la recurrencia de términos del campo semántico de la ‘risa’<sup>20</sup>. El consejo del adivino tebano consiste en elegir una vida simple y “pasarla riendo en su mayor parte sin tomarte nada en serio” (παραδράμης γελῶν τὰ πολλὰ καὶ περὶ μηδὲν ἐσπουδᾶκῶς, 21.20). Feliz también es la explicación de Mitrobarzanes –el guía ayudante en la travesía infernal de Menipo– sobre el camino de vuelta a la vida porque es recordada con pla-

su par representante del cinismo, un lugar frecuente en la obra de Luciano (BALDWIN, 1973: 108-109). Sobre el de Sínope, CAMEROTTO (2014: 290) advierte que en *Diálogos de los Muertos* 4 (21) también formando dupla con el de Gádara son los únicos que ríen frente a la muerte.

20 El recorrido por el Hades empieza con la “alegría” de Menipo: “yo, por mi parte, al presenciar estos hechos, experimentaba una gran alegría (ὕπερἑχαίρων)” (12.14) Y termina felizmente en la buscada entrevista con el adivino Tiresias, quien explica el mejor de vida “riéndose”: “Y él, riéndose (ὁ δὲ γελᾶσας...) me dijo (...)” (21.5).

cer “Sube, pues, por este camino y en seguida llegarás a Grecia.’ Complacido por estas palabras, abracé al mago” (ταύτην οὖν ἀνιθι καὶ εὐθὺς ἔση ἐπὶ τῆς Ἑλλάδος.” ἦσθεὶς δὲ τοῖς εἰρημένοις ἐγὼ καὶ τὸν μάγον ἀσπασάμενος, 22.9-12). Así, el *lógos* mítico produce un ascenso feliz<sup>21</sup> que se apropia de una metáfora del saber filosófico, pues, en el pasaje puede leerse una alusión a la concepción platónica de búsqueda de la verdad como camino de ascenso<sup>22</sup>. Por tanto, la vía alegre del mito ofrece un ascenso en la reflexión de la existencia humana provocando una risa positiva, la de personajes que son objeto de risa festiva, alegre y desenfadada<sup>23</sup>. Es la risa procedente de héroes o dioses que saben reírse de sí mismos y no conocen las miserias humanas, fundada en la filosofía de Demócrito<sup>24</sup>.

En el nivel discursivo se muestra la formación de este nuevo valor del mito. El estatuto de la palabra mítica es problematizado por Luciano en *Relatos verídicos* (4.11) cuando el

narrador enuncia que su propósito es escribir sobre lo no visto, ni oído, ni existente. Sin embargo, en *Nigromancia* ya había una diferencia respecto de ese programa narrativo<sup>25</sup> porque, por un lado, el narrador es caracterizado como “amigo de la verdad” (φιλόκαλον, 2.29) condición desde la cual se compromete a relatar “lo visto y oído” (θέας ἢ ἀκοῆς, 2.29). Pero, ese contenido “verdadero” se basa en mitos leídos que en definitiva también equivale a considerarlos como un tipo de ψευδός (“ficción”). Así, Luciano de manera implícita muestra otra función de la ficción mítica: una capacidad para aportar conocimientos y resolver de manera sólida las dudas intelectuales.

Por último, en este trabajo nos propusimos analizar dos senderos puestos en tensión por la *míxis* del género satírico. Pero es preciso recordar que el portavoz de la palabra de la sátira está inspirado en el filósofo cínico Menipo y así parte desde uno de los campos de la *míxis*. Luego, la estrategia del disfraz lo reubica en una zona de frontera: el personaje de raíz filosófica se reviste de mitos. Así, el texto ofrece una postura al dilema entre los modos en que fueron leídos ambos tipos de *lógoi*. Pues, en términos de CAMEROTTO (1998: 107) el recurso de la *míxis* en su interés por la contaminación de géneros tiene como objetivo la creación de una pluralidad de voces, una relación

21 El camino de regreso de Menipo es referido como un rayo de sol (φῶς...22.8) y es un camino de *anábasis* (“ascenso”) por el uso del verbo “subir” (ἀνιθι...22.9).

22 Cfr. Platón, *Fedro* (246d-249d).

23 Y que hace llevadera la hostilidad que vivir entraña, tal como la entiende MESTRE (2015: 81-88).

24 Filósofo apodado Γελασίνος (“el que ríe”) precisamente por su burlesca observación de los hombres (Γελασίνος δὲ τὸ γελᾶν πρὸς τὸ κενόσπουδον τῶν ἀνθρώπων, Suid. s.u. Δημόκριτος). Luciano lo invoca explícitamente como tal en *Acercas de los sacrificios* (15) y en *Sobre la muerte de Peregrino* (7 y 45).

25 Estas serían dos estrategias de juego sofisticado frente al principio narrativo necesario respecto de la observación que de acuerdo con CAMEROTTO (2014: 194-197) mantiene la palabra del héroe de la sátira.

dialógica que presenta un planteo filosófico no desentendido de la palabra mítica. De ese modo, el dominio de una variedad de formas genéricas produce una ποικιλία (“variedad de estilos”) en la que el mito es algo más que el recurso estilístico pretendido en los manuales de retórica.

## Ediciones y traducciones

JUFRESA, M. y VINTRÓ, E. (eds. y trads.) (2013). *Luciano. Obras Vol. V*. Madrid: Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

## Bibliografía citada

BALDWIN, B. (1973). *Studies in Lucian*. Toronto: Hakkert.

BERMEJO BARRERA, J. C. (2002). “Mito, literatura y sociedad en la Grecia Antigua” en *Lecturas del mito griego*. Madrid: Akal; 77-92.

BOMPAIRE, J. (1958). *Lucien écrivain. Imitation et création*. París: Les Belles Lettres.

BRANDÃO, J. L. (2001). *A poética do hipocentauro. Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

CAMEROTTO, A. (1998). *Le metamorfosi della parola. studi sulla parodia in Luciano di Samosata*. Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

CAMEROTTO, A. (2014). *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*. Milano-Udine: Mimesis.

DETIENNE, M. (²1983[¹1981]). *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*. Madrid: Taurus.

GASSINO, I. (2017). “Teatro, espectáculo y puesta en escena en Luciano” en CAMEROTTO, A. y MASO, A. (eds.). *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)*. Milano-Udine: Mimesis.

GOLDHILL, S. (2009). “The anecdote. Exploring the boundaries between oral and literate performance in the second sophistic” en WILLIAM A. J. y HOLT N. P. (eds.) *Ancient Literacies* 96. Oxford: Oxford University Press; 96-113.

GÓMEZ, P. (2003). “Sofistas, según Luciano” en NIETO, J.M. (ed.) *Lógos Hellenikós. Homenaje al Profesor Gaspar Morochó Gayo*. Vol. I. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales; 277-284.

GÓMEZ, P. (2016). “Voces del Hades, decretos del más allá: la consulta a los muertos en Luciano” en *Revista de Estudios Clásicos* 43, Universidad Nacional de Cuyo; 97-128.

GÓMEZ, P. (2018). “Formas de la guerra en la creación literaria de Luciano de Samosata: metáfora, parodia, mito o realidad” en BARANDICA, M.G. et al. (eds.). *Actas del XXIV Simposio Nacional de Estudios Clásicos. Tendencia bélica y pacifismo en la antigüedad clásica grecorromana*. Mendoza: UN-Cuyo; 33-58.

GRIMAL, P. (²1981 [¹1951]). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

JAEGER, W. (²1962 [¹1933]). *Paideía. Los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica.

KORUS, K. (1984). “The theory of humor in Lucian of Samosata”: *Eos* 69; 295-313.

LIDDELL, G.H.; SCOTT, R. (1996 [¹1843]). *A Greek English Lexicon*. Oxford University Press.

MESTRE, F. (2013). “Luciano y Taciano: Sobre el más allá y el juicio final”: *Circe* 17; 71-88.

MESTRE, F. (2015). “Reír con los que ríen en Luciano de Samósata” en CHIALVA, I. y PALACHI, C. (comps.). *Glossai-linguae en el Mundo Antiguo: homenaje a Silvia Calosso*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral; 77-89.

---

**Recibido:** 09-03-2020

**Evaluado:** 18-04-2020

**Aceptado:** 30-04-2020

