

La travesía infernal en *Cataplus* de Luciano: una poética de invención en el cruce por la Estigia (*Cat.* 18-22)



María Victoria Martínez

Universidad Nacional del Litoral, Argentina
mariavictimartinez@hotmail.com

Recibido 09/10/2020. Aceptado 19/04/2021

Resumen

El descenso o el tirano (*Cat.*) es un diálogo de Luciano de Samosata formado por los tópicos retóricos del Hades y de la tiranía. Los estudios sobre esta pieza se centraron en el tema del abuso de poder. Sin embargo, Mestre (2013) ha señalado la relevancia del mito como elemento en tensión con la sátira. Este trabajo propone un análisis de las estrategias de reelaboración de las versiones míticas. El propósito es mostrar que las relaciones entre mito y sátira habilitan niveles de sentido, donde no solo puede leerse la ridiculización de los excesos de poder, sino también la elaboración paródica.

PALABRAS CLAVE: Mito, Sátira, Parodia, Programa poético, Luciano

The infernal journey in *Cataplus* by Lucian: a poetics of invention in the crossing through the Stygia (*Cat.* 18-22)

Abstract

The descent or the Tyrant (*Cat.*) is a dialogue by Lucian of Samosata formed by the rhetorical topics of Hades and Tyranny. The studies on this piece focused on the theme of the abuse of the power. Nevertheless, Mestre (2013) has indicated the importance of the myth as an element in tension with satire. This paper proposes an analysis of the strategies of redefinition of the mythical versions. The purpose is to show that the relations between myth and satire construct levels of meaning where not only the ridicule of the excesses of power can be read, but also the parodic elaboration.

KEYWORDS: Myth, Satire, Parody, Poetic programme, Lucian

Luciano de Samosata produjo su obra en lengua griega en el contexto del mundo romano, cruce que hace posible el fenómeno literario y cultural de la Segunda Sofística. En este fenómeno de renacimiento cultural griego ha sido esencial la figura de Homero, comprobada por el uso de *Ilíada* y *Odisea* como texto escolar en las escuelas imperiales de retórica. No obstante, este escenario se caracteriza por un alejamiento de la idealización del gran maestro de Grecia. En efecto, la lectura de Homero entra en tensión al ser evaluada desde dos miradas diferentes: como fuente histórica o como creación poética, lo que la convierte en un lugar de referencia casi obligada. De hecho, a pesar de que este autor es uno de los más citados en la escritura luciánica, cuenta con una única referencia en *Cataplus* (en adelante *Cat.*), traducida como *El descenso o el tirano*. En este dato resuena aquel antiguo debate acerca de las refutaciones del poeta jonio. Por otra parte, en los estudios críticos del *Cat.* predominan los cautivados por la noción de ‘tirano’ en su título que refiere al tema del abuso de poder, muy recurrente en las sátiras del sirio. Ahora bien, tales indagaciones han omitido el evidente distanciamiento respecto de la tradición homérica que atenta sobre las expectativas de lectura modeladas por los relatos míticos. En efecto, el título de la pieza contiene una doble temática porque ‘el descenso’ alude al legendario motivo de la *katábasis* (‘descenso al mundo de los muertos’), aunque mediante una navegación al Hades que no se ajusta a los códigos presentes en la tradición libresca. El viaje infernal en *Cat.* se configura por medio de episodios agónicos entre las voces del mito y las de la sátira que ponen de manifiesto el desgaste de las leyes míticas universales. Es por ello que este trabajo se ocupa del tema mítico en *Cat.* con el propósito de mostrar un uso innovador por la reflexión de la sátira. Pues, su mirada crítica sobre leyes legitimadas no sólo se dirige a la denuncia ética del poder sino que además habilita distintos niveles de verdad satírica capaces de ocultar las técnicas de escritura sofística. Para abordar esta problemática en primer lugar se exponen las posiciones de la crítica respecto del *Cat.* En segundo lugar, se realiza un rastreo sobre cómo se ha configurado el cruce por la laguna Estigia en la tradición literaria. A continuación, el análisis se concentra en los diálogos de Micilo frente a los personajes del Hades, con especial atención en los *agones* que revisan las claves de los elementos míticos.

Cataplus y la crítica sobre el poder

Los estudios críticos dedicados a esta obra presentan diversas líneas de abordaje sobre el tema del exceso de poder. Anderson (1976) la menciona como forma de variación del modelo retórico convencional del tirano. Baldwin (1973:109) también la incluye en la producción de figuras estereotipadas pero presta más atención a la voz de la sátira por la presencia del zapatero Micilo que ridiculiza los excesos del tirano Megapentes, enmarcado así en la generación de Menipo. Este autor señala que el escenario del Hades permite dar un sentido universal a la problemática del poder, atenuando los vínculos con el presente romano. En la misma línea Camerotto (2014:187; 297) lee un viaje extraordinario en el que los héroes satíricos –Micilo y Cinisco– refutan las leyes terrenales del poder mediante el personaje del tirano pero especialmente lo ubica como figura no ejemplar, objeto de la risa.

No obstante, desde hace algunos años, las indagaciones han sido orientadas hacia otras vías por la propuesta de Gómez y Mestre (2009) con un trabajo que, si bien se ha ocupado del tópico de la tiranía en la escritura luciánica, no se restringe solo a ello, pues las autoras encuentran en la lectura del *Cat.*

elementos relativos al propio contexto romano de Luciano. La hipótesis se defiende al identificar una alusión a la figura de Herodes Ático en el personaje del tirano Megapentes. Se señala allí, además, la correspondencia entre la dualidad del título *El descenso o el tirano* y la estructura textual: la primera parte narra la mítica travesía hacia el Hades; en la segunda tiene mayor presencia la reflexión satírica. En otro estudio sobre este texto, Mestre (2013:79) profundiza ese mismo enfoque al identificar dos niveles: el de la primera parte dominada por aspectos del mito; y el de la segunda, cuando, a partir del ingreso de la sátira, se observa una inflexión, en la que los héroes satíricos Micilo y Cinisco (*Cat.* 14) dan lugar a la revisión de aquel motivo legendario. Esta clave de lectura es interesante porque concibe la trama mítica como una cosmovisión establecida muy distinta de la mirada satírica, o bien, de otros géneros posteriores. Así, la relevancia de este aporte radica en haber señalado el peso del juego con el mito que trasciende su lectura dirigida al *tópos* del poder.

Cruzando hacia el Hades en la tradición literaria

En los relatos del mito de la *katábasis*¹ se configuraron las propiedades del ritual, de la laguna Estigia y de sus lagos que cuentan con nombres parlantes: el Aqueronte ('corriente de dolor'), el Cocito ('lamento') y el Piriflegetonte ('ardiente'). Un recorrido por las fuentes permite examinar la formación y funcionamiento de este simbolismo e identificar un vocabulario sobre la navegación infernal para luego contrastarlo con la elaboración de Luciano.

En la tradición griega, el primer registro de los nombres de las aguas infernales aparece en *Odisea* en la voz oracular de Circe, cuando la maga indica a Odiseo la necesidad de comunicarse con el adivino Tiresias para continuar su viaje. En la versión homérica los lagos míticos se presentan como afluentes del Aqueronte y la única característica mencionada es su sonoridad, por medio del adjetivo ἐρίδουπος ('resonante', *Od.* 10.514-516). Además, en este testimonio la navegación hacia la morada de Hades se describe como un viaje hostil, con escenas de patetismo cuya lectura contribuye al sentido de prueba difícil, tanto para el héroe como para sus compañeros (el llanto es mencionado con el verbo κατακλαίω y palabras nominales derivadas de la raíz δακρ-, *Od.* 10.495-500; 565-570). Puede leerse así un antecedente del valor de la *katábasis* como viaje angustiante por la descripción de su sonoridad, que funcionaría como sinécdoque de las quejas humanas, y por la intensidad de la negación y los lamentos de sus tripulantes.

En la época clásica existe una referencia a los ríos en el diálogo platónico *Fedón*, cuando Sócrates explica el camino para llegar al Hades. Allí el filósofo califica las aguas como ardientes ("θερμῶν ὑδάτων" [aguas calientes]; "πυρρὸς μεγάλους ποταμούς" [enormes ríos de fuego], *Pl. Phd.* 111d5) y compone un escenario inhóspito. Luego, al especificar sobre las aguas que llevan al mundo de los muertos, nombra los lagos Cocito y Piriflegetonte diferenciándolos por el tipo de impiedad castigada en cada uno: al primero van los criminales y al segundo los que fueron violentos con los padres. Las fuentes de Sócrates son de dos tipos diferentes: por un lado, cita textualmente a Homero (*Pl. Phd.* 112a2,

¹ En la versión homérica existe una variante en la que no hay un descenso sino una comunicación con las almas conocida como *nékuyia* ('invocación a los muertos'). Este término designa el episodio de Odiseo en los cantos X y XI de *Odisea*. Sin embargo, en otros pasajes homéricos existen descripciones del viaje de descenso al inframundo donde es preciso utilizar el término *katábasis*.

donde aparece *Il.* 8.14) configurando su voz dotada de un conocimiento memorístico; por el otro, el filósofo utiliza formas de sujeto anónimo (*Pl. Phd.* 113b5; 113d1). La diferencia consiste en que si la poesía homérica aporta autoridad al discurso, por el contrario el recurso del anonimato sugiere cierta vaguedad en la alusión a los relatos míticos, categoría que permite plantear sospechas sobre la verosimilitud (*cfr.* *Pl. Phd.* 114d). De ese modo, el registro platónico se refiere a las características de los ríos en relación con las purificaciones de los vicios cometidos en vida y da cuenta de una tradición abierta y remota, amparada en la poesía homérica pero también en datos desconocidos y difusos.

Más tardíamente, en el s. I a.C. se encuentra el testimonio de la *Geografía* de Estrabón, importante por su amplia alusión a variadas fuentes antiguas. En un estudio sobre la debatida historicidad de Homero, Kim (2010:14) incluye este texto en un *corpus* de la Segunda Sofística haciendo una excepción porque mantiene un lugar de transición entre crítica histórica y valoración poética. En *Geografía* se menciona el lago Piriflegetonte dos veces. La primera aparece en las críticas de Estrabón al relato de Polibio, en una mención que permite juzgar las imprecisiones sobre el viaje de Odiseo y critica así la lectura del historiador sobre el texto homérico (*Str.* 2.18-20). Esta referencia confirma el conocimiento del Piriflegetonte a partir de Homero, pero no agrega características significativas. La segunda se encuentra en la descripción de sacrificios de los pueblos cimerios a divinidades infernales en un oráculo donde el autor ubica la Estigia y el Piriflegetonte del que sólo dice que recibía aguas termales (“τῶν θεομῶν ὕδατων”, *Str.* 5.4.35) cercanas y del lago Aquerusia. De este modo, Estrabón repite la asociación del lago con los ritos necrológicos y su naturaleza de aguas ardientes en una región inhóspita. En cuanto a sus fuentes, incluye al mismo Homero y a otros autores, cuyo nombre menciona explícitamente (como por ejemplo Antíoco y Polibio), pero también suma voces indefinidas (*cfr.* *Str.* 3.15; 5.4) que indican una dispersión de la base mítica.

Otro testimonio de los nombres de los ríos procede de Lucio Aneo Cornuto (s. I d.C.) –escritor de influencia estoica– en su *Repaso de las tradiciones teológicas de los griegos (de Natura Deorum)*. Este texto, catalogado como manual de enseñanza, se dirige a la formación filosófica en el sistema educativo romano. Para los estoicos, las divinidades mitológicas tomadas como reveladoras de verdades físicas en lenguaje alegórico representaban un propedéutico porque la física se concebía como base necesaria para la enseñanza filosófica. El tema del Hades aparece en el último apartado donde predomina el recurso etimológico. Así, crea un escenario lúgubre con el nombre de Caronte al explicarlo como antónimo derivado de χαρά (‘alegría’, ‘deleite’, *Corn. D.N.* 74.20); el del río Aqueronte, que compartiría la raíz con ἄχος (‘dolor’, ‘sufrimiento’, *Corn. D.N.* 74.21). En cuanto a los lagos, también utiliza la etimología pero sólo para el Cocito justificando la antigua costumbre griega de producir lamentaciones. En cuanto al Piriflegetonte, para asociarlo con el hábito de quemar los cuerpos emplea el verbo καίω (‘quemar’, *Corn. D.N.* 75.1), lo que mostraría una escasa erudición porque no está acompañado de ningún complemento derivado de la raíz πυρ- (como el adjetivo πυριφλεγής ‘que arde con llama’, ‘inflamado’ o el sustantivo πῦρ ‘pira’, ‘fuego que arde’). De modo que se aleja de la estrategia basada en las relaciones etimológicas, desdibujando el valor simbólico sobre los rituales fúnebres. Asimismo, Cornuto es bastante impreciso en lo relativo a sus fuentes porque cita relatos míticos generalizando o bien usando estructuras que instalan el anonimato.²

² En el manual se usa el término ποιητής (‘poeta’) sin especificar de quién se trata, y sólo dos veces aparece el nombre de Ὀμηρος. Hay generalizaciones de agente indefinido, por ejemplo cuando las acciones se atribuyen

Pausanias (s. II d.C.) en su *Descripción de Grecia* incluye el relato del mito de Teseo. Allí menciona el lago Cocito, refiriéndose a uno de la región del Epiro, cuyas aguas son caracterizadas por la hostilidad con el superlativo del adjetivo ἀτερπής ('triste', 'funesto', Paus. 1.17.5.4). La selección de dicho término formado por la negación (ἀ-) de la raíz τερπ- cargada con el sentido de 'goce' indica además la naturaleza 'exenta de placer' de aquellas aguas. Además, de manera alusiva Pausanias describe el lago a partir de Homero, como si el poeta ciego lo hubiera conocido realmente.

El recorrido por diferentes fuentes del mito muestra la existencia de un antecedente homérico que a lo largo del tiempo se va difuminando cuando los escritores citan textualmente, mezclan referencias, utilizan la alusión (estrategia que da por supuesto un saber compartido con el receptor), o bien, generalizan y no citan ninguna fuente. Un elemento común a todas consiste en que los nombres de los lagos siempre aparecen asociados a rituales mortuorios y motivos lúgubres. Entre los recursos empleados se pueden mencionar raíces temáticas como δακρ- o θερμ- y descripciones que apuntan a producir imágenes tenebrosas.

Las transgresiones del mito del Hades por Micilo

Sobre el mito del cruce al Hades todo lector *pepaideuménos* sabe que una tarea intrínseca a Hermes es guiar las almas de los muertos, ya que desde Homero este es un conocimiento compartido:

El Cilenio Hermes llamaba las sombras de los Pretendientes, teniendo en su mano la hermosa áurea vara con la cual adormece los ojos de cuantos quiere o despierta a los que duermen. Empleábala entonces para hacer moverse y girar las sombras, que le seguían profiriendo estridentes gritos. Como los murciélagos revoloteaban chillando en lo más hondo de una vasta gruta si alguno de ellos se separa del racimo colgado de la peña, pues se traban los unos con los otros: de la misma suerte las almas andaban clamando, y el benéfico Hermes, que las precedía, las llevaba por lógobres senderos. Transpusieron en primer lugar las corrientes del océano y la roca de Léucade, después las puertas del Sol y el país de los Sueños, y pronto llegaron a la pradera de asfódelos, donde residen las almas, que son imágenes de los difuntos. (*Od.* 24.1-14)

Hermes es el único agente en la conducción de las almas hacia el Hades. Esta es una evidencia de omisión del barquero Caronte en la versión homérica del mito que, de hecho, no figura en la poesía épica: ni en Homero, ni en Hesíodo. La tradición sobre el barquero infernal se puede rastrear en la *Biblioteca histórica* de Diodoro en una referencia a los funerales de la cultura egipcia (D.S. 1.91-96). Allí se explica un ritual de traslado del difunto por una laguna en una barca que en lengua egipcia llaman 'baris' y al barquero que la gobierna 'carón' ("ἡ βάρις... ὀνομάζουσι χάρωνα", D.S. 1.92.2-3) En las fuentes literarias, la figura de Caronte suele ocupar un lugar subsidiario,³ con un escaso o nulo uso de la palabra. En eso consiste el atrevimiento poético de la creación de

buyen colectivamente al pueblo griego (Ἕλλην).

³ En la comedia de Aristófanes (*Ranas*, 185-270) y en *Eneida* de Virgilio (6.298-304) aparecen las descripciones más extensas de Caronte.

Luciano, en dar a este personaje tal protagonismo⁴ como para hacerlo uno de sus héroes de la sátira tomado del mundo divino (Camerotto, 2014:82).⁵ De hecho, Caronte nunca había aparecido fuera del Hades hasta que el sirio, en *Los observadores (Cont.)* lo ubicó en un transgresor paseo sobre la tierra y nada menos que recitando versos homéricos. Luciano de ese modo se aleja de un sentido estéril de la tradición, integrada de manera pasiva, y para diferenciarse entiende la *mimesis* como posibilidad de apropiación creativa en su presente literario. Por tanto, no es sorpresa que en la pieza satírica *Cataplus* haga lo propio con la figura del antonomástico mensajero divino, componiendo una escena inicial con un Hermes demorado en su mítica tarea de mentor de las almas, donde Caronte y Cloto, una de las parcas, dialogan mientras esperan su llegada para zarpar hacia el Hades.

Tal estrategia responde al hecho de que Luciano produce su obra en el marco de la Segunda Sofística, contexto en el que los escritores abordan la poesía homérica en una tensión entre criterios historiográficos y objetivos poéticos (Kim, 2010:1-21). Por un lado, citar a Homero garantiza a los sofistas imperiales legitimar una literatura de elite; por el otro, existe una corriente revisionista, apoyada en la confiabilidad histórica, que intenta discutir su lugar de autoridad. El samosatense recupera ese debate y muestra la deficiencia del procedimiento mimético como tarea pasiva de repetición de lo mismo porque sólo apunta al autoelogio de la tradición. *Cataplus* se erige así en un ejemplo del mayor alejamiento de aquella concepción de la *mimesis*. En este sentido, el trabajo mimético no se reduciría a la conocida interpretación de Bompaire (1958:131-132) como creación que da cuenta del conocimiento libresco de Luciano; sino que mostraría su capacidad para mostrar una revisión crítica de la tradición en la medida en que cada recreación es una relectura.

Por tanto, si en la tradición el motivo del Hades es un ritual solemne y sagrado, en la sátira toma un matiz diferente. Así, Luciano, en clave satírica compone un episodio absurdo: un censo de los muertos para comprobar que no falte ninguno en la llamada de embarque tal como lo dispuso la Moira. Con esta acción se conectan dos absurdos más que introducen a los personajes 'no-míticos': por una parte, el tirano Megapentes en una puesta en fuga como metáfora del que no quiere morir; por otra, los héroes de la sátira Cinisco y Micilo que desean y aceptan su propia muerte. Hay una diferencia entre estos personajes, pues, mientras que Cinisco es llamado por Cloto⁶ en el censo (*Cat.* 7), Micilo, no y al notar su ausencia en la lista de embarque se autointroduce en el diálogo. El reclamo de un lugar en la barca convierte a este héroe satírico en la imagen exactamente contraria del tirano que huye de la muerte.

4 El personaje de Caronte es nombrado en seis textos de Luciano. Entre ellos adquiere un papel desarrollado en *Cataplus*, *Los observadores* y *Diálogos de los muertos*; mientras que sólo es mencionado en: *Heracles*, *Vida de Demonax* y *Nigromancia*.

5 Camerotto (2014) explica la figura de Momo como uno de los dioses que alcanza la categoría de 'héroe de la sátira' —como Luciano presenta, por ejemplo, en *Asamblea de dioses*— y propone a Caronte como divinidad de la misma categoría.

6 La tarea de estas tres divinidades ha sido transmitida en diferentes fuentes discursivas (cfr. Pl. R. 10.617a; 617c; 620e). En ninguna versión se presenta un personaje ajeno al mito dialogando o interviniendo en las decisiones de estas diosas, como sí lo hace Luciano.

Los últimos serán los primeros

La auto-entrega de Micilo sorprende a Cloto por lo que este le pregunta la causa de su apuro, contrario a la mayoría que prefiere demorar el viaje al Hades. El héroe de la sátira entonces dice:

Ἄκουσον, ὦ βελτίστη Μοιρῶν· οὐ πάνυ με ἡ τοῦ Κύκλωπος ἐκείνη εὐφραίνει
δωρεά, ὑπισχνεῖσθαι ὅτι "πύματον ἐγὼ τὸν Οὐτίπιν κατέδομαι"· ἂν τε γοῦν
πρώτον, ἂν τε πύματον, οἱ αὐτοὶ ὀδόντες περιμένουσιν. (*Cat.* 14.10)

Oye, excelentísima Moira: de ninguna manera me complacen aquellos regalos del Cíclope, cuando promete que 'me comeré a Nadie el último'; tanto si eres el primero como si eres el último los dientes siguen siendo los mismos.⁷

Micilo, para explicar su aceptación de la muerte aunque sea el último admitido en el embarque, alude al episodio odiseico del Cíclope con una cita textual que, ciertamente, no es literal⁸ pero sí la única. Probablemente elaborada a partir de un recuerdo memorístico, siendo la única e imprecisa referencia homérica, indica un relajamiento –quizás deliberado– por parte de Luciano respecto del texto de autoridad. El aparente uso de un hexámetro en las palabras de Micilo sugiere cierta arbitrariedad en el procedimiento de mimesis. Tal visión del legado literario ha sido denominada como *stifling Classicism* (cfr. Ní Mheallaigh, 2014:7-10), tendencia de la época de la que el sirio intenta alejarse y por eso pone a prueba las técnicas heredadas perfeccionando su escritura. Así, la recurrencia al hipotexto homérico impacta en diversos niveles porque está incluido con el tratamiento de la *míxis*, estrategia basada en las mezclas inéditas de contrarios. Homero, fuente principal de conocimiento de los relatos míticos, implica una voz de autoridad que garantiza una legítima identidad griega. Pero Luciano, aunque introduce un registro elevado, no lo mantiene sino que con esta inserción compone el *σπουδογέλοιος*, una función del género satírico formada por la existencia simultánea del *σπουδαῖος* ('serio', 'útil') y el *γελοῖος* ('risible'), dos objetivos contrarios que habitualmente permanecían separados en las formas discursivas. De esta mezcla surge una nueva función del humor por la ridiculización que habilita la reflexión seria. El alejamiento de Homero puede leerse en la resignificación porque Micilo, al contrario de su sentido original, usa la épica para mostrar la validez incluso de ser el último en morir. El *σπουδογέλοιος* establece la *poikilía* en la lengua de Micilo, acorde con la hibridez de su categoría: un héroe de la sátira, caracterizado con el oficio de zapatero –tarea manual– que lo ubica en una zona de límite respecto al dominio de la *paideía*;⁹ aunque, paradójicamente y sin acierto, domina el saber canónico de la elite. De ese modo, se problematiza la concepción del canon como aporte rígido, al construir un portavoz de sentidos incompletos y dar al lector un rol activo.

⁷ Las traducciones del *Cataplus* son de Jufresa, M.; Vintró E. (2013).

⁸ Cfr. *Od.* 10.369: "Οὐτίπιν ἐγὼ πύματον ἔδομαι", cuyo contraste con la versión lucianica permite leer la adaptación y el cambio de ἔδω por κατέδω.

⁹ En un capítulo dedicado a la formación retórica de Luciano, Brandão (2001:112-113), basándose en la lectura de *Sobre el sueño*, explica que el oficio de escultor como técnica manual simboliza una tarea cortesana. El oficio de zapatero habilitaría la misma lectura de tarea dependiente.

Un *agón* imposible: nada mejor que nadar

En su apuro por llegar al Hades Micilo agrega un absurdo más:

ΧΑΡΩΝ: Οὗτος, ποῖ φέρῃ; πλήρες ἤδη τὸ σκάφος· αὐτοῦ περίμενε εἰς αὔριον· ἔωθ' ἐν σε διαπορθμεύσομεν.

ΜΙΚΥΛΛΟΣ: Ἀδικεῖς, ὦ Χάρων, ἔωλον ἤδη νεκρὸν ἀπολιμπάνων· ἀμέλει γράφομαί σε παρανόμων ἐπὶ τοῦ Ῥαδαμάνθου (...)

ΚΛΩΘΩ: Τί τοῦτο; περίμεινον, ὦ Μίκυλλε· οὐ θέμις οὔτω σε διελθεῖν. (*Cat.* 18)

Caronte: Tú, ¿dónde vas? El bote ya está lleno, espera aquí hasta mañana. Te haremos pasar al alba.

Micilo: Es ilegal, Caronte, que dejes a un muerto del día anterior. No te quepa duda de que voy a presentar demanda contra ti ante Radamantis, por no cumplir la ley (...)

Cloto: ¿Qué es esto? Espera, Micilo; no te está permitido cruzar así.

Aquí se establece un *agón* en el que cada personaje define 'su' lugar de enunciación (siempre sujeto a desplazamientos). Micilo al remarcar la injusticia de Caronte con el verbo *ἀδικέω* ('ser injusto') y formular una demanda ("γράφομαί σε παρανόμων") mediante el vocabulario de la retórica judicial discute leyes mitológicas. Esto indica que la voz satírica por su *eleuthería* ('libertad') se apropia de distintos registros de lengua y forma una pseudo-autoridad para explicar de manera racional (por una ley de validez judicial) un hecho imposible de entrar en ese plano. En el otro polo del *agón*, Cloto marca la prohibición del cruce con la fórmula "οὐ θέμις" ('no está permitido'), un término que designa una ley universal, no escrita y, más aún, en el registro mítico, *Θέμις* es el nombre de la diosa encargada de la justicia, una de las esposas del mismísimo Zeus (*cf.* Hes. *Th.* 901). Dicha palabra se diferencia del término utilizado en el campo judicial para formular una prohibición, donde se prefiere el verbo *ἀπαγορεύω* ('prohibir', 'objetar'). En este *agón* imposible entre la transgresión de una ley (*παρανόμων*) y la ley imperecedera e invariable (*θέμις*) cada personaje configura su lugar de enunciación. Al ofrecer una escena que oscila entre la cosmovisión mítica y el mundo judicial se forma un juego con las expectativas del receptor que rompe la posibilidad de calificarla por su veracidad. El episodio tiene su desenlace con el rescate de Micilo, donde es notable que la *mimesis* creativa recupera el mito de manera fragmentaria e interesada a los objetivos del autor.

Ni berrinche, ni llanto: una navegación feliz

Una vez que todos los pasajeros están a bordo de la barca, comienza una navegación transgresora sobre otros elementos de la tradición mítica:

ΝΕΚΡΟΙ: Οἴμοι τῶν κτημάτων. Οἴμοι τῶν ἀγρῶν (...)

ΕΡΜΗΣ: Μίκυλλε, σὺ δ' οὐδὲν οἰμώζεις; καὶ μὴν οὐ θέμις ἀδακρυτὶ διαπλευσαί τινα.

ΜΙΚΥΛΛΟΣ: Ἄπαγε· οὐδὲν ἐστὶν ἐφ' ὅτῳ ἂν οἰμώξαιμι εὐπλοῶν.

ΕΡΜΗΣ: Ὅμως κἂν μικρόν τι ἐς τὸ ἔθος ἐπιστέναξον.

ΜΙΚΥΛΛΟΣ: Οἰμώξομαι τοίνυν, ἐπειδὴ, ὦ Ἑρμῆ, σοὶ δοκεῖ. οἴμοι τῶν καττυμάτων· οἴμοι τῶν κρηπίδων τῶν παλαιῶν· ὅττοτοῖ τῶν σαθρῶν ὑποδημάτων. Οὐκέτι ὁ κακοδαίμων ἔωθεν εἰς ἐσπέραν ἄσιτος διαμενῶ, οὐδὲ τοῦ χειμῶνος ἀνυπόδητός τε καὶ ἡμίγυμνος περινοστήσω τοῦς

ὀδόντας ὑπὸ τοῦ κρύους συγκροτῶν. τίς ἄρα μου τὴν σμίλην ἔξει καὶ τὸ
κεντητήριον;
ΕΡΜΗΣ: Ἰκανῶς τεθρήνηται· σχεδὸν δὲ ἤδη
καταπεπλεύκαμεν. (*Cat.* 19-20.20)

Muertos: ¡Ay, mis propiedades! ¡Ay mis campos!
Hermes: Micilo, ¿tú no te lamentas? Es que no está permitido que nadie haga
la travesía sin lágrimas.
Micilo: ¡Quita! ¡No tengo de qué lamentarme con tan buena navegación!
Hermes: Con todo, gime un poquito, como es costumbre.
Micilo: Bueno, pues me lamentaré, Hermes, ya que te parece lo adecuado.
¡Ay, mis zapatos! ¡Ay mis viejas botas! ¡Ay, ay, ay, mis sandalias hechas polvo!
Ya no infeliz de mí, de la mañana a la noche, estaré sin comer, ni iré de un lado
a otro descalzo en invierno, medio desnudo, dando diente con diente por el
frío ¿Quién tendrá ahora mi tijera y mi punzón?
Hermes: ¡Basta de trenos! Casi ya ha terminado la travesía.

En este *agón* Hermes ordena a Micilo que muestre tristeza con el argumento mítico de que es una ley obligatoria, nuevamente, con el término θέμις (“οὐ θέμις ἀδακρυτὶ”) y no algún derivado de νόμος. Micilo refuta al dios con su postura sobre la belleza del viaje al Hades (“εὐπλοῶν”). Y la réplica de Hermes utiliza el adjetivo “μικρόν” (‘poquito’) con valor adverbial junto al verbo ἐπιστενάζω (‘gemir’, ‘exhalar lamentos’), lo que vuelve cómico el ritual del cruce por la Estigia. Dicha expresión atenta contra el tono lúgubre y sagrado, apuntado más arriba en los antecedentes del tópico. Su valor de ley universal también se ve ridiculizado al mostrar que no es implacable sino manipulable por la exigencia de actuación. Esta estrategia satírica muestra la habilidad persuasiva del dios basada en un juego sofisticado que pasa del término θέμις a ἔθος (‘costumbre humana’) de sentido opuesto, una salida de la ley universal mítica hacia una convencional ley humana. En consecuencia, el texto mítico de base se convierte en una lectura recordada como arquetipo que funciona con poder omnipresente, sólo identificable por los otros elementos del Hades.

El alcance de este *agón* entre el héroe de la sátira, feliz de morir, y el dios mítico que exige fingir respeto por sus leyes legendarias se entiende observando el lugar de enunciación construido en el texto para la voz de Hermes. Pues, desde el comienzo del diálogo Caronte criticó al mensajero por vicios que incluyen el engaño¹⁰ y una imperfecta oratoria (“ἐπιδεικνύμενος τὸν λῆρον”, *Cat.* 1.12), usando el verbo ἐπιδείκνυμι (‘mostrar’, ‘exhibir’) que asocia su palabra con las declamaciones sofísticas del género epidíctico. Así la voz se vuelve productora de apariencias por el poder de la retórica. El barquero diseña un papel para el mensajero Argifontes como un dios sin consciencia de obligatoriedad en sus tareas míticas porque actúa como un ‘hombre libre’ (“ἐλευθεριάζει”, *Cat.* 1), donde se lee la creación sofística. Las estrategias de apariencia conectan este pasaje con la lectura de Pilar Gómez (2016:129-138) sobre el sacrificio de Peregrino, donde destaca la connotación negativa del uso del vocabulario teatral y la relación intertextual con la figura del *Maestro de oradores*, un ejemplo negativo según Luciano.

10 En la escena inicial del diálogo Caronte atribuye a Hermes características infames (cfr. *Cat.* 1.1-20) y lo asocia a la figura de un criminal: “De nuestro lado se va volando, como si escapara de una prisión” [καὶ παρ’ ἡμῶν μὲν ἀνίπταται καθάπερ ἕκ δεσμοτηρίου τινὸς ἀποδιδράσκων] (*Cat.* 2).

La risa: un arma de múltiples objetivos

La referencia casi obligatoria al llanto focaliza un aspecto constitutivo de la sátira: la risa. El fondo de tristeza, atmósfera predominante del texto hasta este episodio, se forma sin recurrir al vocabulario utilizado en las versiones antiguas rastreado más arriba. Esta ausencia léxica¹¹ en *Cat.* apoyaría el desprendimiento de Luciano de las fuentes míticas y una reinención del *tópos* que muestra el valor canónico de aquellos modelos poéticos instauradores de lo permitido. El tono lúgubre del mito y la risa pueden sintetizarse por la *mixis* de la sátira, estrategia enfática del héroe Micilo que ríe y está feliz de morir.

Ahora bien, si en el embarque infernal nadie había reído, salvo Micilo de sí mismo¹² por su autoengaño con el falso poder del tirano, el recurso del humor tiene otro propósito que excede la crítica sobre el poder. Pues, una de las funciones más importantes de la risa es su poder axiológico que separa a los personajes capaces de identificar el carácter absurdo de los intereses humanos de los que no lo hacen y sufren por ellos (Camerotto, 2014:315). Este sentido aparece en *Cat.* y permite a Micilo definir su propio objetivo en el viaje al Hades, expresado en el diálogo con Cloto: “Pero, ¿por qué no partimos ya? Pues, mientras navegamos nos reiremos del resto viéndoles lamentarse” (*Cat.* 17).¹³ Ahora el *agón* frente a Hermes se lee como defensa del programa narrativo, pero también traza una genealogía con los otros héroes de la sátira luciánica. De este modo, Luciano entronca el linaje de Micilo con Antístenes, quien definió como espectáculo placentero (“ἦδὺ τὸ θέαμα”, *DMort.* 22.1.5) la observación del llanto y las súplicas de los ‘otros’ en el Hades (*DMort.* 22.1.6). Este placer en la observación de un sentido diferente de la muerte adopta la categoría de variación de un tema –para tomar terminología de Anderson (1976)– ya que también aparece en un pasaje de *Diálogos de los muertos*. Allí el mismo tema es formulado mediante la queja de Cresos a Plutón por los ultrajes de Menipo de manera análoga al reclamo de Hermes ya analizado:

mientras nosotros nos lamentamos y gemimos (“οἰμύζωμεν καὶ στένωμεν”) (...) él [Menipo] nos toma el pelo y nos insulta (“ἐπιγελά καὶ ἐξονειδίζει”) por ello llamándonos ‘esclavos y desecho’ y en ocasiones hasta interrumpe nuestros lamentos (“ἐπιπαράττει ἡμῶν τὰς οἰμωγὰς”) con sus cantos. (*DMort.* 3.1.5-10)

Puede leerse aquí el poder comunicativo de la risa que Camerotto (2014:218) advierte como una de sus propiedades cuando se dirige a mostrar las fallas de los valores legitimados. Sin embargo, para que se note el carácter transgresor sobre el mito la escritura luciánica se esmera en producir versiones inéditas.

¹¹ Es destacable en todo el episodio de la navegación la ausencia del verbo κωκύω (‘lamentarse’, ‘llorar’), de donde se deriva el nombre del río Cocito (Κωκυτὸς: ‘lamento’).

¹² *Cfr.* *Cat.* 16, donde Micilo explica a Cloto que se reía de sí mismo.

¹³ Como se ha visto en la versión de *Odisea*, el relato mítico ha instalado la idea de viaje insoportablemente triste (*cfr.* *Od.* 10.495-500; 565-570).

Ni un óbolo: escritura imposible

En ese esfuerzo por las versiones nuevas, terminado el viaje, Luciano sigue dejando su marca sobre otro vestigio de la tradición mítica. Pues, cuando Caronte reclama el correspondiente óbolo¹⁴ por la travesía, Micilo contesta:

ΜΙΚΥΛΛΟΣ: Παίξεις, ὦ Χάρων, ἢ καθ' ὕδατος, φασίν, γράφεις παρὰ Μικύλλου
δὴ τινα ὄβολον προσδοκῶν. ἀρχὴν δὲ οὐδὲ οἶδα εἰ τετράγωνόν ἐστιν ὁ ὄβολος
ἢ στρογγύλον. (*Cat.* 21.1-5)

Micilo: ¿Bromeas, Caronte? O es que, según el dicho, ya escribes en el agua si esperas cobrar un óbolo de Micilo. Para empezar ni siquiera sé si es cuadrado o redondo un óbolo.

La respuesta del héroe de la sátira es un proverbio, estrategia recurrente en la obra luciánica, que algunas veces refiere a usos reales y otras, a inventados. En este caso, efectivamente, se trata de un proverbio real que Diogeniano registró con el mismo significado que en Luciano, es decir, la aplicación a tareas imposibles (*Diogenian.* V, 83). Esta locución condensa su modo de entender la escritura como creación de hechos 'inverosímiles' (ἀδύνατος). De ese modo, la palabra de Micilo produce el pasaje del mito al refrán que impacta en diferentes niveles textuales.

Ambos recursos, la palabra mítica y la proverbial, son similares en cuanto al contenido. Pues, el mito remite a un sistema de personajes bastante codificado (la mitología griega), reconocidos y reconocibles universalmente. Se presenta en forma de relatos de origen remoto, oral y anónimo, organizados en ciclos, con personajes cuyos nombres propios se asocian a metáforas o características sobre la cosmovisión griega. También los proverbios (παροιμῖαι), de acuerdo con Aristóteles, comparten la característica de transmitir la sabiduría de civilizaciones antiguas (*Metaph.* 1074a38-b13) y de no ser atribuibles a un autor reconocido. Pero se diferencian en el plano formal y el modo de absorción que recibieron desde época arcaica y clásica. En efecto, el mito admitía la reescritura y adaptación de la complejidad de su trama en las obras de la alta literatura. Por el contrario, la *léxis* de las máximas habilitaba otras posibilidades. Sobre este aspecto de las máximas el filósofo estagirita señaló la concisión (συντομία) y la agudeza (δεξιότης) capaz de producir un sentido metafórico o alegórico que las hace agradables y llamativas, por tanto, fáciles de aprehender (*Rh.* 1412a20-22). En esa sencillez radica el contraste más importante puesto que los proverbios fueron incorporados a géneros más complejos con el interés de reproducir el lenguaje coloquial. De esta particularidad resulta que el mito, por su inserción en el discurso literario, haya alcanzado la categoría de saber erudito de la elite en época imperial, mientras que el refrán al ser representativo de la oralidad estuvo más asociado al saber popular.

Por ello, el proverbio de Micilo impacta en dos dimensiones. Así, en el nivel más particular del enunciado, en su literalidad, se pretende comunicar exactamente la 'imposibilidad' de retribuir con el óbolo. Ahora bien, en el nivel de la enunciación, la palabra proverbial tiene mayor alcance al reunir el verbo γράφω ('escribir', 'pintar') sobre una superficie imaginada como de agua (ὕδατος), que resignifica el valor de 'imposibilidad' (ἀδύνατος) al habilitar el sentido de escritura fantástica. Esta lectura del refrán se apoya en el supuesto de que la noción

¹⁴ La creencia sobre el pasaje que se le debe al barquero, de acuerdo con Diodoro, está presente en los relatos egipcios y fue importada por Orfeo (*cf.* D.S. 1.96).

de ‘imposible’ aparece en Luciano en sus discusiones frente a los que engañan mostrando su autoridad como escritura de lo πιθανός (‘posible’, ‘creíble’, *cfr. Philops.* 3-4; *VH* 1-4). Por tanto, dicho refrán podría leerse como cifra del mismo planteo programático que el sirio establece en el prólogo de *Narraciones Verídicas*: un pacto con el lector para legitimar la ficción de su escritura.

En este modo de entender el verbo γράφω como alusión de Luciano a su propia escritura, se encuentra la audacia satírica de ampararse en la flexibilidad lingüística de un refrán que lo distancia de la rigidez del canon. Efectivamente, si este procedimiento tiene un sentido metaliterario, al mismo tiempo, estaría generando una confusión entre el mundo del Hades y el mundo real del que forma parte la creación. A través de este planteo la escritura satírica juega con la jerarquía entre realidad y ficción, en la que la ficción muestra mayor poder porque contiene las claves sobre cómo debe ser leída. Este manifiesto de la ficción luciánica respalda su poder persuasivo en la exhibición de sus engranajes: no representa falsamente, sino que ‘su’ verdad radica en producir una versión de la realidad mejorada, ampliada y comprimida en el proverbio. Este procedimiento va acompañado de una concepción sobre la escritura poética como un juego interpretativo. Un asunto tratado en *Eres un Prometeo en tus discursos*, donde el sirio explica la tarea literaria, πλάσμα (‘invención’, *Prom. Es.* 3.18), como composición a partir de elementos de la tradición. Asimismo, se remarca el valor lúdico del desafío al lector para identificar el trabajo artesanal en la mezcla armónica del legado literario.

En cuanto al término ὕδατος (‘agua’), puede establecerse una relación intertextual con el diálogo satírico *Los observadores*,¹⁵ donde es recurrente la presencia del vocabulario acuático también en pasajes que habilitan una lectura metaliteraria. En este sentido, mediante el campo semántico del agua Luciano restauraría una metáfora estilística formada a partir de una descripción de Áyax en *Iliada* (11.492-497) que asocia la fuerza del héroe con la de un río torrentoso. En la crítica literaria a partir de esta metáfora se usó la expresión de ‘corriente incontrolable y abundante’¹⁶ para referirse al entusiasmo en la inspiración poética, como irracional y también a las grandes dimensiones del poema épico. Ní Mheallaigh (2014:10) sostiene que el uso de este tipo de imágenes metaliterarias permite formular la especificidad del programa luciánico. Esta hipótesis se demuestra con una comparación del empleo por parte de Luciano y de Calímaco, bajo el supuesto de que existen imágenes de elementos naturales asociadas al refinamiento cultural por el estilo esforzado y minucioso de la palabra (sentido que obtuvo la figura del poeta como abeja) y otras en las que el elemento natural tiene mayor fuerza y apuntan a una elaboración no sistematizada y más intuitiva (ej. la metáfora oceánica ya mencionada, cristalizada como menos detallista). Calímaco formula estas imágenes de manera bien diferenciada (*Ap.* 106-112), mientras que Luciano presenta un juego entre naturaleza y cultura. Así, en *Cat.* la presencia del agua en la que resuena aquella metáfora oceánica carga huellas de la amplia tradición literaria legitimada que –con la figura del héroe Áyax– seleccionó dicho *tópos* para referirse a la ‘gran’ composición épica. Sin embargo, el imaginario natural acuático no se restringe al valor ya conocido sino que el sirio relea la tradición de manera innovadora y crea una metáfora híbrida. Pues, a la naturaleza oceánica Luciano le agrega huellas del saber popular con el tratamiento proverbial que precisamente se distingue por su trabajo formal.

¹⁵ *Cfr. Cont.* 7; 19; 22, donde puede leerse un vocabulario referido al agua junto a reflexiones sobre poesía homérica.

¹⁶ *Cfr.* Longino, *Sobre lo sublime* 33.5. Un análisis de esta metáfora que gozó de arraigo en algunos poemas y tratados teóricos puede consultarse en el estudio de Hunter (2003).

En esta lectura se disuelve la relación polarizada entre la rigidez de la alta literatura y la flexibilidad del saber no-oficial, una estrategia que se entiende en la discusión del clasicismo asfixiante y que apunta a la producción de nuevos sentidos. No es nada menos que un trabajo sutil y esforzado del autor que considera la heterogeneidad de su público, formado por la elite de los *pepaideuménoi* y la multitud. Luciano recurre a la parodia que, en términos de Camerotto (1998:261-302), supone la competencia literaria del lector porque precisamente consiste en un acto de comunicación. Las perspectivas de lectura se mezclan en la metáfora épica y el refrán popular¹⁷ garantizando la participación activa del lector que no recibe una imagen ni demasiado oscura, ni demasiado trivial, como para imponerse como un enigma indescifrable.

Ni *areté* homérica: escritura posible

La lectura habilitada por la máxima plantea una nueva pregunta: ¿cómo entiende Luciano la escritura, como inspiración natural o como proceso de refinamiento cultural? Tal vez la respuesta pueda encontrarse en la siguiente acción del Micilo-deudor-del-óbolo, pues, en su llegada al Hades, repite un *tópos* de relación intertextual en la propia obra. Sin embargo, una comparación de las diferencias respecto de otras formas ejemplares permitirá sostener que el pasaje del mito al refrán se convierte en un acto de escritura creativa. Micilo formula su observación del Hades en estos términos:

ΜΙΚΥΛΛΟΣ: Ὡ Ἡράκλεις, τοῦ ζόφου. Ποῦ νῦν ὁ καλὸς Μέγιλλος; ἢ τῷ διαγνῶ τις ἐνταῦθα εἰ καλλίων Φρύνης Σίμικη; πάντα γὰρ ἴσα καὶ ὁμόχροα καὶ οὐδὲν οὔτε καλὸν οὔτε κάλλιον, ἀλλ' ἤδη καὶ τὸ τριβώνιον τέως ἄμορφον εἶναι μοι δοκοῦν ἰσότιμον γίγνεται τῇ πορφυρίδι τοῦ βασιλέως· ἀφανὴ γὰρ ἄμφω καὶ ὑπὸ τῷ αὐτῷ σκότῳ καταδεδουκότα. (*Cat.* 21.17)

Micilo: ¡Por Heracles, qué oscuridad! ¿Dónde está ahora el bello Megillo? ¿O zen qué podría alguien distinguir si es más bella Sími que Frine? Pues todo es igual y del mismo color, y nada es ni bello ni más bello, sino que incluso mi sencillo rebozo que antes, hace poco, me parecía horrible, adquiere la misma categoría que el traje de púrpura del rey; pues ambos son invisibles y están inmersos en la misma oscuridad.

El héroe de la sátira con su poder de observación crítica explica la *isotimía* (igualdad de honor) de todas las categorías sociales frente a la muerte, un tema típico en muchos pasajes del *corpus lucianum*. Por medio del sentido común desde la lógica del Hades se describen como iguales los restos humanos mostrando el engaño de las jerarquías sociales, con nombres de personajes conocidos por su clasificación en niveles diferentes. Ahora bien ¿cómo logra esta versión marcar un hito en la trayectoria del escritor Luciano? La noción de *isotimía* se ha compuesto de otra manera en otros textos como por ejemplo *Nigromancia* (*Nec.*), donde Menipo recorriendo el Hades llega a la siguiente reflexión:

¹⁷ En esta estrategia puede leerse una diferencia entre Cinisco y Micilo en cuanto a la condición de *pepaideuménos* que los hace representantes de diferentes tipos de públicos. Pues, mientras que el primero desempeña el rol del público culto porque demuestra acertadamente su formación como *pepaideuménos*, Micilo, por su parte, con la ya mencionada ineficaz cita de los hexámetros homéricos a la que ahora se suma el desplazamiento hacia el saber popular por el uso del refrán se esgrime como representante del público popular.

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’ [“καὶ ὡς φησιν Ὅμηρος, ἀμενηνούς”], otros, en cambio, más recientes y en buen estado, especialmente los egipcios, gracias a la larga duración de su embalsamiento. 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 [“ἀμουροὶ καὶ ἄσημοι”], 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 [“ἠπόρουν πρὸς ἑμαυτὸν ὧτιν διακρίναμι τὸν Θερσίτην ἀπὸ τοῦ καλοῦ Νιρέως ἢ τὸν μεταίτην Ἴρον ἀπὸ τοῦ Φαιάκων βασιλέως ἢ Πυρρίαν τὸν μάγειρον ἀπὸ τοῦ Ἀγαμέμνονος”], 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. (*Nec.* 15)

Aquí puede leerse que el observador Menipo entiende la *isotimía* a partir de un concepto homérico, porque califica la igualdad con el epíteto ἀμενηνός (‘inanes’, *cfr.* *Od.* 10.521) asumiendo la fuente homérica (“καὶ ὡς φησιν Ὅμηρος, ἀμενηνούς”) que le permite citar los nombres de sus héroes para plantear la imposibilidad de la distinción. Es decir que el concepto de *isotimía* se define por la diferencia respecto de Homero. En otro texto menipeo, *Los observadores* (*Cont.*), Caronte apela al mismo registro que Menipo cuando en su recorrido por la tierra ve las tumbas de los muertos y dice:

Caronte: (...) [los hombres] por su sandez, no conocen cuáles son los límites que separan las costumbres de los muertos y las de los vivos, ni qué sucede en nuestro mundo, ni tampoco que:
‘Están muertos todos por igual el guerrero insepulto y el que obtuvo sepultura, en idéntica estima son tenidos Iro y el poderoso Agamenón;
es un igual de Tersites el hijo de Tetis de hermosa cabellera,
y todos son igualmente vacilantes (ἀμενηνὰ) cabezas de muertos,
desnudos y resecos en la pradera de asfódelo.’
Hermes: _ (...) ; ¡Cómo nos has empapado de Homero! (*Cont.* 22.26-36)

Donde, nuevamente, la *isotimía* es formulada a partir de la mezcla de hexámetros homéricos con los nombres de figuras ejemplares de virtudes diferentes (Iro, Agamenón, Tersites y Aquiles). Se forma el sentido de igualdad pero el principal recurso para lograrlo es la persistencia del mismo epíteto ἀμενηνός (‘inanes’) sobre el que Hermes identifica la raíz homérica.

En el pasaje de *Cataplus* Luciano practica su escritura como un proceso de refinamiento cultural innovador porque elimina tanto el epíteto como los héroes homéricos. Para calificar esa visión difusa, Micilo utiliza los adjetivos ἀμορφος (‘sin forma’) y ἀφανής (‘invisible’)¹⁸ formando una voz satírica que ya no es

¹⁸ Zeitlin (2003:244) analiza estos adjetivos en la escritura luciánica haciendo hincapié en la composición de formas difusas, en las que lee un simbolismo sobre la pervivencia incorpórea de la tradición. Se trata de un recurso utilizado para marcar distancias respecto de Homero, compartido por otros sofistas imperiales. Pero, sin duda alguna, ese supuesto alejamiento no tuvo el alcance que adquiere en *Cataplus* donde ya no queda casi nada del vocabulario homérico; revelándose como estrategia para conformar su programa literario.

deudora del mencionado registro épico del epíteto ἀμεινῆς utilizado por sus antecesores. En la selección de nombres para relatar la observación indistinta ya no hay mención de los héroes homéricos de la alta literatura, porque acorde con su uso del proverbio –palabra de la cultura popular– la voz satírica prefiere personajes corrientes de su época (el atleta ὁ καλὸς Μέγιστος y dos hetairas, Φρόνης y Σιμίχη).¹⁹ Esta estrategia manifiesta el vínculo estrecho de los sofistas respecto de la base libresca que en términos de Anderson (1993:85) los esgrime como *guardians of a heritage*, al mismo tiempo que demuestra su tratamiento porque “this was a heritage in use, which sophists could continually transform, and by which the themselves could be transformed in turn.” De ese modo, con el borramiento de la base libresca, Luciano ha logrado desprenderse del mito, uno de los pasos necesarios para producir su poética.

A modo de conclusión

En este análisis del *Cat.* se ha podido ver que la reflexión satírica no solo revela, por ponerlos a prueba (ἔλεγχος), los abusos del poder tiránico sino también el desgaste del poder de la tradición mítica. El antecedente homérico está en un proceso de olvido, el léxico del mito también, pero esto no implica una refutación categórica sino que el sirio a través de su relectura ha conseguido una original creación ‘mimética’.

Los procedimientos de la sátira ubican la creación ficcional en el centro. Esa tarea de escritura selecciona, recorta, articula tonos y mezcla elementos del mito con los de otros discursos. De ese modo, la sátira oculta la reinención del conocido mito del Hades. Detrás de la recreación ilusoria del agua de la Estigia estéril se esconde el movimiento hacia el refrán que otorga fertilidad sobre aquellas aguas. No obstante, incluso recuperando una imagen de raíz heroica y poética, consagrada por la teoría retórica y literaria, como es la metáfora del río torrentoso, Luciano actúa siempre en clave de autor y la pone al servicio de su ficción literaria. El análisis diferenciado del enunciado y la enunciación en cada pasaje ha demostrado que el tema mítico en *Cat.* reformulado bajo el tratamiento de la voz satírica recurre al σπουδογέλοιος para incluir una reflexión seria. Este género produce niveles de verdad satírica que asumen el extendido valor de mentira acumulado por el mito durante siglos de transmisión. Luciano logra este propósito en las imágenes metaliterarias donde se mezclan mito y sátira con un lenguaje que confunde su propio modo de producir condiciones de verdad, una estrategia autorreferencial que legitima el poder de la ficción creativa.

¹⁹ Los nombres de Μέγιστος y de Σιμίχη también aparecen en *Diálogo de las cortesanas* (5 y 4). El nombre de Φρόνης es conocido por su asociación con cortesanas atenienses.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

- » Jufresa, M.; Vintró, E. (eds. y trads.) (2013). *Luciano. Obras Vol. V*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- » Navarro González, J.; Espinosa Alarcón, A. (trad.) (1995). *Luciano. Diálogos*. Buenos Aires: Gredos.
- » Segalá y Estalella, L. (trad.) (2015). *Odisea*. Buenos Aires: Losada.

Bibliografía crítica

- » Anderson, G. (1976). *Lucian. Theme and Variation in the Second Sophistic. (Mnemosyne, Suppl. 41)*. Leiden: Brill.
- » Anderson, G. (1993). *The Second Sophistic. A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*. Londres, N. York: Routledge.
- » Baldwin, B. (1973). *Studies in Lucian*. Toronto: Hakkert.
- » 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: UFMG.
- » Camerotto, A. (1998). *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*. Pisa-Roma: 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.
- » Gómez, P. (2016). "Le Pérégrinos de Lucien: un spectacle de la mort peu édifiant", *Ítaca* 31(32), 119-141.
- » Gómez, P.; Mestre, F. (2009). "Power and the abuse power in the works of Lucian". En: Bartley, A. (ed.). *A Lucian for our times*. Cambridge: Cambridge University Press, 93-107.
- » Hunter, R. (2003). "Reflecting on writing and culture: Theocritus and the style of cultural change". En: Yunis, H. (ed.). *Written texts and the rise of literate culture in ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 213-234.
- » Kim, L. (2010). *Homer between history and fiction in imperial Greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Mestre, F. (2013). "Luciano y Taciano: sobre el más allá y el juicio final", *Circe* 17.1, 49-66.
- » Mestre, F. (2014). "Aspectos de la dramaturgia del diálogo en Luciano", *Lexis* 32, 331-355
- » Ní Mheallaigh, K. (2014). *Reading fiction with Lucian*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Zeitlin, F. I. (2001). "Visions and revisions of Homer". En: Goldhill, S. (ed.). *Being Greek under Rome: Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 195-266.