

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

SOMMARIO

ARTICOLI

Liana Lomiento, <i>Ricordo di Bruno Gentili (Valmontone 20 novembre 1915 – Roma 7 gennaio 2014)</i>	1
Marina Caputo, <i>Osservazioni sul trattamento dei carmi di 'Anthologia Latina' per lo sviluppo dell'applicazione 'Memorata Poetis'</i>	9
Emily Allen-Hornblower, <i>Gods in Pain: Walking the Line Between Divine and Mortal in 'Iliad' 5</i>	27
Paolo Cipolla, <i>Spigolature stesicoree</i>	58
Pär Sandin, <i>The Emblems of Excellence in Pindar's First and Third 'Olympian Odes' and Bacchylides' Third 'Epinician'</i>	90
Alexander Garvie, <i>Eschilo nel ventunesimo secolo</i>	114
Antonella Candio, <i>Pregare e maledire: Aesch. 'Ch.' 145 s.</i>	119
Letizia Poli Palladini, <i>Aesch. 'Sept.' 778-87</i>	126
Guido Avezzù, <i>'Lexis' drammatica e critica del testo</i>	143
Patrick J. Finglass, <i>Il Sofocle di Jebb</i>	162
Luigi Battezzato, <i>La data della caduta di Troia nell' 'Ecuba' di Euripide e nel ciclo epico: le Pleiadi, Sirio, Orione e la storiografia greca</i>	183
Stefano Novelli, <i>Lo stile disadorno: l'εἰκὴ λέγειν nel trimetro euripideo</i>	196
Andrea Taddei, <i>Le Panatenee nel terzo stasimo degli 'Eraclidi' (Eur. 'Heraccl.' 748-83). Rammemorazione rituale e identità corale</i>	213
Michela Curti, <i>Anomalie responsive nei giambi lirici</i>	229
Simonetta Nannini, <i>Il 'Menesseno' di Platone?</i>	248
Tristano Gargiulo, <i>Μεταμινθάνειν in Aristotele 'Pol.' 4.1289a 4 s.</i>	278
Maria Jennifer Falcone, <i>Due note esegetiche al 'Dulorestes' di Pacuvio (frr. 21.143-5 e 18.139 R.³)</i>	282
Enrico Corti, <i>Nube di guerra: percorsi di un'immagine poetica</i>	290
Paola Gagliardi, <i>Alberi e amore nell' 'ecl.' 10 di Virgilio</i>	302
Silvia Mattiacci, <i>Prometeo ebbro e i suoi 'monstra' (a proposito di Mart. 14.182 e Phaedr. 4.16)</i>	315
Francesca Mestre, <i>Aspectos de la dramaturgia del diálogo en Luciano</i>	331
Tiziana Drago, <i>Una lepre quasi invisibile: Ael. 'ep.' 11 e 12</i>	356
Lucia Pasetti, <i>L'avarizia del padre Dite (Apul. 'met.' 6.18.6)</i>	368
Stefano Vecchiato, <i>Una congettura al testo della 'Vita Maximini duo' (2.5)</i>	374
Giovanna Pace, <i>Sul valore di προφδικός / ἐπφδικός / μεσφδικός in Demetrio Triclinio</i>	376
Matteo Tauffer, <i>Considerazioni sulle possibili fonti di Robortello e del Bodl. Auct. T.6.5 (Oa) relativamente al 'Prometheus Vincetus'</i>	393
Miquel Edo, <i>La fealdad de Safo en la literatura moderna: historia de un eufemismo</i>	398
Francesco Citti, <i>Un frammento 'primitivo' delle 'Eee' pascoliane e il poemetto 'Leucothoe'</i>	411

Pau Gilabert Barberà, <i>Classical References and Their Significance in 'The Magic Mountain' by Thomas Mann</i>	422
Mattia De Poli, <i>The Land of Teucer</i>	445

RECENSIONI

Dieter Bremer – Hellmut Flashar – Georg Rechenauer (hrsg. von), <i>Frühgriechische Philosophie</i> , Erster und zweiter Halbband der <i>Philosophie der Antike, Grundriss der Geschichte der Philosophie</i> (G. Ugolini)	453
Omero, <i>Odissea</i> , introduzione, commento e cura di Vincenzo Di Benedetto, traduzione di Vincenzo Di Benedetto e Pierangelo Fabrini (F. Ferrari)	454
Marco Ercoles, <i>Stesicoro: le testimonianze antiche</i> (M. Catrambone)	460
Sophocles, <i>Philoctetes</i> , edited by Seth L. Schein (F. Lupi)	469
Nicofonte. <i>Introduzione, Traduzione e Commento</i> , a c. di Matteo Pellegrino (S. Novelli)	475
Aristoteles Romanus. <i>La réception de la science aristotélicienne dans l'Empire gréco-romain</i> , Textes réunis et édités par Yves Lehmann (S. Maso)	478
Alexandre le Grand. <i>Les risques du pouvoir. Textes philosophiques et rhétoriques</i> , trad. et comm. par Laurent Pernot (C. Franco)	480
Virginia Fabrizi, <i>'Mores veteresque novosque': rappresentazioni del passato e del presente di Roma negli 'Annales' di Ennio</i> (A. Borgna)	483
Stefania Santelia, <i>La 'miranda fabula' dei 'pii fratres' in 'Aetna' 603-645</i> , con una nota di Pierfrancesco Dellino (G. Scarpa)	486
Stefano Costa, <i>'Quod olim fuerat'. La rappresentazione del passato in Seneca prosatore</i> (P. Mastandrea)	488
M. Valerii Martialis <i>Epigrammaton liber quintus</i> , introd., ed. crit., trad. e comm. a c. di Alberto Canobbio (G. Scarpa)	491
Jean-Luc Vix, <i>L'enseignement de la rhétorique au IIe siècle ap. J.-C. à travers les discours 30-34 d'Ælius Aristide. ἐν λόγοις καὶ μαθήμασιν καὶ ἐπαίνοις τραφεῖς; Johann Goeken, Aelius Aristide et la rhétorique de l' 'hymne' en prose</i> (C. Franco)	495
Iulius Africanus, <i>Cesti. The Extant Fragments</i> , edited by Martin Wallraff – Carlo Scardino – Laura Mecella – Christophe Guignard, translated by William Adler (T. Braccini)	497
Gesine Manuwald, <i>Nero in Opera. Librettos as Transformations of Ancient Sources</i> (C. Franco)	501
Kurt Sier – Eva Wöckener-Gade (hrsg. von), <i>Gottfried Hermann (1772-1848)</i> , Internationales Symposium in Leipzig, 11.-13. Oktober 2007 (G. Mancuso)	502
Angelo Giavatto – Federico Santangelo (a c. di), <i>La Retorica e la Scienza dell'Antico. Lo stile dei classicisti italiani nel ventesimo secolo / Between Rhetoric and Classical Scholarship. The Style of Italian Classicists in the Twentieth Century</i> (A. Balbo)	514
Giovanni Salanitro, <i>Scritti di filologia greca e latina</i> (A. Franzoi)	518

Direzione

VITTORIO CITTI
PAOLO MASTANDREA
ENRICO MEDDA

Redazione

STEFANO AMENDOLA, GUIDO AVEZZÙ, FEDERICO BOSCHETTI, CLAUDIA CASALI, LIA DE FINIS, CARLO FRANCO, ALESSANDRO FRANZOI, MASSIMO MANCA, STEFANO MASO, LUCA MONDIN, GABRIELLA MORETTI, MARIA ANTONIETTA NENCINI, PIETRO NOVELLI, STEFANO NOVELLI, GIOVANNA PACE, ANTONIO PISTELLATO, RENATA RACCANELLI, ANDREA RODIGHIERO, GIANCARLO SCARPA, PAOLO SCATTOLIN, LINDA SPINAZZÈ, MATTEO TAUFER

Comitato scientifico

MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASANOVA, ALBERTO CAVARZERE, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, ENRICO FLORES, PAOLO GATTI, MAURIZIO GIANGIULIO, GIAN FRANCO GIANOTTI, PIERRE JUDET DE LA COMBE, MARIE MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPE MASTROMARCO, GIANCARLO MAZZOLI, CARLES MIRALLES, GIAN FRANCO NIEDDU, CARLO ODO PAVESE, WOLFGANG RÖSLER, PAOLO VALESIO, MARIO VEGETTI, BERNHARD ZIMMERMANN

LEXIS – Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

<http://www.lexisonline.eu/>
info@lexisonline.eu, infolexisonline@gmail.com

Direzione e Redazione:

Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi Umanistici
Palazzo Malcanton Marcorà – Dorsoduro 3484/D
I-30123 Venezia

Vittorio Citti vittorio.citti@gmail.it

Paolo Mastandrea mast@unive.it

Enrico Medda e.medda@flcl.unipi.it

Pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Studi Umanistici
Università Ca' Foscari Venezia

Copyright by Vittorio Citti
ISSN 2210-8823
ISBN

Lexis, in accordo ai principi internazionali di trasparenza in sede di pubblicazioni di carattere scientifico, sottopone tutti i testi che giungono in redazione a un processo di doppia lettura anonima (*double-blind peer review*, ovvero *refereeing*) affidato a specialisti di Università o altri Enti italiani ed esteri. Circa l'80% dei revisori è esterno alla redazione della rivista. Ogni due anni la lista dei revisori che hanno collaborato con la rivista è pubblicata sia online sia in calce a questa pagina.

Lexis figura tra le riviste di carattere scientifico a cui è riconosciuta la classe A nella lista di valutazione pubblicata dall'**ANVUR** (*Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca*). È inoltre censita dalla banca dati internazionale **Scopus-Elsevier**, mentre è in corso la procedura di valutazione da parte della banca dati internazionale **Web of Science-ISI**.

Informazioni per i contributori: gli articoli e le recensioni proposti alla rivista vanno inviati all'indirizzo di posta elettronica **infolexisonline@gmail.com**. Essi debbono rispettare scrupolosamente le norme editoriali della rivista, scaricabili dal sito **www.lexisonline.eu** (si richiede, in particolare, l'utilizzo esclusivo di un font greco di tipo unicode). Qualsiasi contributo che non rispetti tali norme non sarà preso in considerazione da parte della redazione.

Si raccomanda di inviare due files separati del proprio lavoro, uno dei quali reso compiutamente anonimo. Il file anonimo dovrà essere accompagnato da una pagina contenente nome, cognome e recapiti dell'autore (tale pagina sarà poi eliminata dalla copia inviata ai referees).

Aspectos de la dramaturgia del diálogo en Luciano*

Para el estudioso y el teórico de la literatura, nada hay más interesante que escuchar o leer cómo los propios autores hablan teóricamente de su obra. No es habitual encontrar ejemplos de tal cosa entre los autores de la antigüedad greco-romana. Luciano de Samosata, en cambio, de una forma un tanto alegórica, explica cómo concibe, desde el punto de vista del género, una forma abundantemente utilizada por él mismo: el diálogo. Bien conocidos son los pasajes de varias de sus obras – algunas incluso son diálogos – donde, por boca de personajes que encarnan géneros y conceptos literarios, o son sus portavoces, es presentada una definición del género diálogo, contrapuesta, evidentemente al diálogo referencia del mundo griego, esto es, el diálogo filosófico¹.

Tenemos, pues, una ventaja para analizar este asunto – una ventaja que no siempre está a nuestro alcance cuando echamos la mirada a los fenómenos literarios de la antigüedad –, a saber, tenemos la cosa y también tenemos lo que su autor dice de la cosa, es decir, tenemos lo que el propio Luciano dice de sus diálogos y tenemos los diálogos compuestos por Luciano.

Hecho este planteamiento, se abre un gran abanico de posibilidades de estudio sobre lo que Luciano innova respecto al diálogo como forma, teniendo en cuenta tanto su teoría como su aplicación concreta²; mi objetivo en este trabajo, sin embargo, es muy modesto: se trata de exponer algunos aspectos que tienen que ver con la posible ejecución del diálogo, su *performance* y, por lo tanto, con su recepción. Dejaré ahora de lado de qué manera exactamente se opera esta especie de innovación literaria del diálogo en Luciano, esta *hibridación*, y cómo se vincula este fenómeno a la tradición literaria y cultural griega, y tampoco me ocuparé de por qué y para qué se produce; no abordaré ni siquiera una cuestión harto interesante, a saber, qué diferencias teóricas y formales contienen los diálogos de nuestro autor – pues es obvio que hay diferencias importantes entre, por ejemplo, *Icaromenipo* y *Subasta de vidas*, aunque ambos son, formalmente, diálogos³. Me ceñiré a lo que se

* Anteriores versiones de este trabajo fueron presentadas en 2010, en la Université de Paris Sorbonne – Paris IV (en el seminario *L'art de la narration en Lucien de Samosate*, organizado por A. Billault) y en 2011 ante profesores y estudiantes de la Universidad de Murcia. Agradezco a todos cuantos escucharon y opinaron entonces, así como sus críticas y aportaciones.

¹ Los pasajes a los que me refiero son: *Bis Acc.* 31-3, *Prom. Es* 6 s., *Pisc.* 26.

² Una de esas posibilidades de estudio es, evidentemente, la relación de los diálogos lucianescos con algún pensamiento filosófico; no hay que olvidar que en todos los pasajes referenciados, hay una mención explícita o implícita al concepto filosofía; los diálogos de Luciano son, pues, en ellos mismos, un elemento fundamental de la sátira filosófica; cf. König – Whitmarsh 2007, 14: «Lucian's satire offers a different –and by implication 'loftier' – epistemological order to philosophy [...] Lucian's negative epistemology [...] is parasitical upon philosophy [...] constructs satire ... as metaphilosophy».

³ Estas diferencias radican en el hecho de que algunos diálogos contienen un elemento narrativo importante, al cual la estructura del diálogo ofrece un marco – al estilo platónico más estricto; cf. para el análisis del ejemplo propuesto Camerotto 2009, 1-24; el otro tipo de diálogo, más eminentemente dramático, parece reflejar mejor las innovaciones a las que el mismo Luciano alude en los pasajes que dedica a definir su diálogo, cf. ahora, Branham 1989, 81-123; Brandão 2001, 73-88; Gómez – Mestre 2001; Camerotto 2014, 83-107.

podría sintetizar respondiendo a las preguntas siguientes, muy formales todas ellas: ¿qué objetivo concreto tienen los diálogos de Luciano?, ¿cómo eran consumidos? ¿cómo los recibía su público? Y aun acotando esta síntesis, presentaré algunas hipótesis a partir del análisis de la eventual ‘puesta en escena’ de un solo diálogo⁴.

Para Luciano el diálogo tiene mucho de dramático; seguramente, cuando nuestro autor utiliza palabras relacionadas con *κωμωδέω* o *κωμωδία* para definir *su* diálogo⁵, aunque es obvio que las utiliza para indicar su carácter más bajo, ridículo, yámbico, también las utiliza para indicar este carácter dramático mucho más acentuado en estos que en el diálogo filosófico convencional, donde, realmente, ni acción, ni localización, ni gestualidad tienen demasiada importancia, sólo importan las palabras que pronuncian los personajes implicados. En cambio, en los diálogos de Luciano la etopeya necesita de otros elementos no textuales para que los personajes sean configurados: acción, localización, gestualidad, coincidiendo así con los ‘nuevos’ géneros dramáticos de los períodos post-clásicos: mimo, pantomimo, escenas de tragedia, etc.⁶. La *ἠθοποιία* es el nombre que recibe uno de los *progymnasmata* de la escuela retórica, cuna de la *paideia* en el mundo greco-romano desde, al menos, la época helenística. Sin duda Luciano, como sus colegas y coetáneos rétores y sofistas, fue formado en esta escuela y, como en la obra de todos los autores de la segunda sofística, el rastro de la formación escolar es fácilmente detectable en la obra del samosatense. En principio, los *progymnasmata* son práctica imprescindible para la tarea del orador y, por lo tanto, para la declamación, y, al mismo tiempo, influyen de una manera notable en las formas literarias de la época⁷.

⁴ Para estas y sobre todo otras cuestiones relacionadas que dejaré ahora en el tintero, me remito a una bibliografía, vale decir, no muy abundante, pero que aborda el tema de una manera u otra; cf. Müller 1926; Bellinger 1928; Andrieu 1954, 308-12; Bompaire 1958, 320-32; Branham 1989, 67-104; Ureña 1995; Anderson 1999; Whitmarsh 2001, 271-9; Aygon 2002; Bartley 2005; Möllendorf 2010; Camerotto 2014, 15-107.

⁵ Cf. *Bis Acc.* 33.3, *Prom. Es* 5 s., *Pisc.* 26.

⁶ Sobre estos nuevos espectáculos, cf. Webb 2008, 72-115; Lada-Richards 2011; Schlapbach 2011; la mayoría de estos estudios observan que estos géneros dramáticos son percibidos como una ‘alternativa’ – más popular, menos elitista, menos radicalmente masculino – a la declamación pública (sobre el carácter radicalmente masculino de la declamación pública, cf. Gleason 1995). Curiosamente, sin embargo, el diálogo como espectáculo no es considerado, cuando, a la luz de todos estos espectáculos, sería lógico pensar que unos diálogos como los de Luciano – no sólo por lo que podemos deducir leyéndolos sino por lo que sobre ellos afirma el propio Luciano, como hemos visto – se producían de algún modo como representación. Nadie duda de la capacidad ‘teatral’ de los diálogos de Luciano (cf. Whitmarsh 2001, 271 quien, precisamente, relaciona la ‘theatrical artfulness’ del samosatense con su relación con la Roma de su época, la Roma de los espectáculos), pero no tenemos estudios sobre su ejecución.

⁷ Cf. sobre la importancia de la etopeya en la literatura imperial, Amato – Schamp 2005. Es importante tener en cuenta, además, que aunque Luciano no es un autor convencional de la segunda sofística – su renovación y manipulación de los géneros son una muestra fehaciente de ello– esto no le impide ser tan heredero del sistema escolar como los sofistas más convencionales. Cf., en este sentido, Pernot 1993, 570-8, que muestra con toda claridad el uso más o menos innovador por parte Luciano del diálogo para uno de los recursos retóricos más habituales de su tiempo: el encomio; ciertamente, en esta misma línea, podríamos afirmar que el *psogos* del tirano, tema recurrente de ejercicios retóricos, es presentado, como diálogo, en *El descenso hacia el Hades o el tirano*.

De ahí que los aspectos dramáticos de los diálogos de Luciano tienen, al menos, tanto que ver con la etopeya retórica como con el drama clásico, y tal vez más.

La crítica moderna ha insistido bastante en el hecho de que hay una cierta diferencia entre los llamados diálogos *minores* – *Diálogos de los dioses, de los muertos, marinos, de heteras* – y otros diálogos más largos como, por ejemplo, *Dos veces acusado* o *Los resucitados o el pescador*, entre muchos otros; la diferencia radicaría, según algunos estudios, en que los *minores* estarían más cercanos a la comedia, mientras que los más largos serían más filosóficos; no estoy segura de que esta sea una manera acertada de explicar la diferencia: es evidente que en un diálogo largo, hay más espacio para expresar un pensamiento más profundo, mientras que los breves ofrecen simplemente insinuaciones de estos pensamientos⁸. Ahora bien, *minores* y *maiores* ponen en práctica una técnica dramática, y, tal vez, la diferencia sólo radique en el hecho de que esa técnica dramática sea más o menos compleja: no es lo mismo llevar ante un público las breves escenas que son los *minores* – a pesar de que en la misma sesión se dieran varios de ellos – que organizar un largo diálogo, con un número considerable de personajes, de réplicas y de episodios.

Todo esto en el bientendido de que estas composiciones tuvieran una lectura – o una ejecución – pública (ante un público), sin perjuicio de que también pudieran leerse en privado, como es lógico.

¿Qué sabemos de este tipo de lecturas públicas o privadas, pero lecturas en voz alta al fin y al cabo, ante un auditorio?

Plutarco, en sus *Charlas de sobremesa*, nos informa de que, en su tiempo, concretamente en Roma, los diálogos de Platón eran leídos durante los banquetes de los notables⁹ – precisamente uno de los personajes de la *Charla de sobremesa* en cuestión se lamenta de que tan importantes textos tengan como destino de su lectura a unos cuantos ‘bebedores’.

Por desgracia no tenemos indicaciones válidas para averiguar cómo se producían las lecturas de los diálogos de Luciano – ni de si se producían; no parece que pudieran ocupar el mismo espacio en los banquetes que los de Platón... En cualquier caso, la crítica en general da por supuesto que los diálogos, fueran de quien fueren, y fuera donde fuere, si eran leídos, lo eran por un único ἀναγνώστης. Solo Branham y Anderson, respecto a los de Luciano, dejan la puerta abierta a que hubiera más de un lector y/o incluso que fueran utilizadas máscaras, pero no van más allá en este asunto¹⁰. El tema es difícil y espinoso, y requiere consideraciones generales sobre la época, las manifestaciones culturales de la época del imperio, los distintos tipos de espectáculo, la diferenciación entre declamaciones, lecturas públicas o lecturas privadas ante un círculo de conocidos reducido, etc. Por lo tanto, voy a dar por buena, provisionalmente, la opinión más generalizada de la crítica y voy a admitir que los diálogos de Luciano eran leídos en público y, supuestamente, por un solo lector.

Mi propósito en este trabajo es imaginar cómo debía de producirse la ejecución pública de esos diálogos, y cómo el auditorio seguía su evolución. Para ello, tomaré como ejemplo uno de los diálogos largos de Luciano y, por lo tanto, más complejos

⁸ Cf. Bartley 2005.

⁹ *Mor.* 711D (*Quaest. Conv.* 7.8)

¹⁰ Cf. Anderson 1999; Branham 1989,18-20.

dramáticamente, y analizaré cómo, simplemente con el texto del que disponemos, solo con el texto, es decir desprovisto de siglas de personajes que, sin duda, fueron incorporadas por la tradición manuscrita, podía desarrollarse una lectura ante un auditorio (del tipo que fuere) por un solo lector, sin que el auditorio perdiera nada de lo que una lectura plural o ayudada por siglas proporcionaría. Se trata de *El descenso hacia el Hades o el tirano* (normalmente conocido por su título en griego Κατόπλους)¹¹.

Para empezar, algunos detalles técnicos: en este diálogo toman la palabra 16 personajes, de entre los cuales 7 hacen la mayoría de réplicas (166): Cloto, Caronte, Hermes, Cinisco, Megapentes, Micilo y Radamantis; los restantes 9 personajes hablan una sola vez: se trata de 6 muertos anónimos, la erinia Tisífone, una Cama y un Candil. Habría que tener en cuenta, por otro lado, que hay aún 2 otros personajes, Éaco y el esclavo Carión, cuyas palabras son reproducidas por Hermes y por Megapentes respectivamente; y, por fin, un número indeterminado de muertos, los asesinados por el tirano Megapentes, que ahora viven en el Hades y que ‘están presentes’, aunque no dicen nada.

La acción tiene lugar en tres ubicaciones distintas: en la orilla de la laguna Estigia, a bordo del bote, y en el Hades, es decir: antes de empezar la travesía, durante la travesía, y después de llegar a destino. Cada una de estas tres localizaciones conforman una especie de unidad, como nuestros actos en el teatro moderno, y contienen, también, distintos episodios.

En lo que respecta al cambio de localización, es decir, la transición *física* de un lugar a otro, las indicaciones son explícitas en las réplicas de los personajes, como veremos; en cuanto a los episodios, es algo más complicado pero, en general, su unidad se explicita por el intercambio de réplicas entre dos, tres, cuatro o incluso cinco personajes, aunque haya que suponer, a parte, la presencia de otros personajes que no toman la palabra en el episodio en cuestión. Normalmente, el autor se sirve de diversas estrategias dramáticas textuales para organizar la pieza, es decir para significar el lugar donde se produce la acción, para describir lo que pasa, para identificar a los personajes que hablan o hacen algo, y para organizar las entradas y salidas de los mismos. Se trata, pues, de una compleja organización donde todo, además del texto estricto, es significativo: es significativa la ubicación, como decíamos, el movimiento, y, de los personajes, no sólo las palabras que intercambian sino también cómo van ataviados, qué gestos o acciones realizan, etc. Algo que va mucho más allá de lo que debía de ser la lectura de un diálogo de Platón durante un banquete.

Propongo, a modo de plantilla, el siguiente esquema de la totalidad del diálogo: sus tres localizaciones y los episodios de cada una con sus personajes, tanto los que toman la palabra, como los presentes ‘mudos’ (entre paréntesis)¹²:

¹¹ Cf. el reciente estudio de Tosello 2013.

¹² Sigo y utilizo, en este trabajo, la edición, con traducción al castellano, de Jufresa – Vintró 2012; cf. sobre la estructura de este diálogo Anderson 1976a, 150 s.

1. En la orilla de la laguna Estigia

- 1.1 Caronte - Cloto [§§ 1-3]
- 1.2 Caronte - Cloto - Hermes - (Megapentes) - (Cinisco) - (Micilo) - (Muertos) [§§ 3-7]
- 1.3 Cloto - Cinisco - (Caronte) - (Hermes) - (Megapentes) - (Micilo) - (Muertos) [§§ 7-8]
- 1.4. Cloto - Megapentes - (Caronte) - (Hermes) - (Micilo) - (Cinisco) - (Muertos) [§§ 8-13]
 - 1.4.1 Cloto - Hermes - Cinisco - (Megapentes) - (Caronte) - (Micilo) - (Muertos) [§ 13]
 - 1.4.2 Cloto - Cinisco - Megapentes - (Caronte)- (Hermes) - (Micilo) - (Muertos) [§ 13]
- 1.5 Micilo - Cloto - Cinisco - (Megapentes) - (Caronte) - (Hermes) - (Muertos) [§§ 14-17]

2. A bordo de la nave

- 2.1 Caronte - Cloto - Hermes - Micilo - (Cinisco) - (Megapentes) - (Muertos) [§§ 18-19]
- 2.2 Caronte - Cinisco - Muertos - (Megapentes) - (Micilo) - (Cloto) - (Hermes) [§§ 19-20]
- 2.3 Hermes - Micilo - (Caronte) - (Cloto) - (Cinisco) - (Megapentes) - (Muertos) [§ 20]
 - 2.3.1 Caronte - Micilo - (Cloto) - (Hermes) - (Cinisco) - (Megapentes) - (Muertos) [§ 21]

3. En el Hades

- 3.1 Caronte - Cloto - Hermes - (Micilo) - (Cinisco) - (Megapentes) - (Muertos) [§ 21]
- 3.2 Cinisco - Micilo - (Megapentes) - (Hermes) - (Muertos) [§ 22]
- 3.3 Hermes - Cinisco - Tisífone - Radamantis - (Megapentes) - (Micilo) - (Muertos) [§§ 23-24]
- 3.4 Radamantis - Micilo - (Cinisco) - (Hermes) - (Muertos) - (Megapentes) - (Tisífone) [§ 25]
- 3.5 Hermes - Cinisco - Radamantis - (Micilo) - (Muertos) - (Megapentes) - (Tisífone) [§§ 25-26]
- 3.6 Cinisco- Megapentes - Radamantis - (Hermes) - (Micilo) - (Muertos) - (Tisífone) [§ 27]
 - 3.6.1 Hermes - Cinisco - Radamantis - Lecho - Candil - (Micilo) - (Megapentes) - (Tisífone) - (Muertos) [§ 27]
- 3.7 Cinisco - Radamantis - (Micilo) - (Hermes) - (Megapentes) - (Tisífone) - (Muertos) [§§ 28-29]

Un rápido recorrido por este esquema pone en evidencia los aspectos más básicos de la construcción del diálogo/drama: en primer lugar, las tres localizaciones sucesivas (en la orilla, cruzando la laguna, en el Hades), que representan el tránsito de la vida a la muerte o, mejor dicho, desde el mundo de los vivos al mundo de los muertos; en segundo lugar, la sucesiva aparición de personajes: al inicio Caronte y Cloto, a los que se añade posteriormente Hermes – conductor de almas – seguido de los muertos; en tercer lugar, la identificación de algunos de los muertos (Cinisco, Micilo, Megapentes), que quedarán singularizados de entre la masa de muertos como personajes del diálogo; y, finalmente, ya en el Hades, la aparición de los personajes que allí habitan (otros muertos, Tisífone y Radamantis) y la desaparición de los personajes que representaban el tránsito (Cloto, Caronte y Hermes)¹³. En el interior

¹³ A parte de Lecho y Candil que son puntualmente llamados como testigos contra Megapentes y que, una vez han dado su testimonio, desaparecen.

de cada una de las localizaciones, el diálogo muestra el papel de cada personaje, tanto a partir de las palabras que pronuncia, como de sus silencios, aun estando en escena. En ocho ocasiones son dos los personajes que dialogan – la situación que suele definirse como ‘normal’ en un diálogo –, pero son también ocho las ocasiones en que dialogan tres personajes, dos ocasiones en que dialogan cuatro personajes, y, en los extremos, dos ocasiones en que hablan un solo personaje (los monólogos o discursos de Cinisco y Micilo), y una ocasión en que toman la palabra cinco personajes simultáneamente (dos de los cuales son los testimonios Lecho y Candil).

Vamos ahora a ir analizando cómo se producen las transiciones, tanto de una localización a la siguiente, como de las intervenciones de unos personajes a otros.

El diálogo arranca con estas palabras:

Εἶεν, ὃ Κλωθοῖ, τὸ μὲν σκάφος τοῦτο ἡμῖν πάλαι εὐτρεπὲς καὶ πρὸς ἀναγωγὴν εὖ μάλα παρεσκευασμένον [...] κωλύει τε οὐδέν, ὅσον ἐπ’ ἐμοί, τὸ ἀγκύριον ἀνασπᾶσαντας ἀποπλεῖν. (1)

Venga pues, Cloto; nuestro bote ya hace rato que está listo y bien equipado para zarpar, [...] nada impide, por lo que a mí respecta, llevar anclas y navegar.

Evidentemente, el público no tenía a mano ni un programa ni un folleto que le informara del título o argumento de la pieza ni de los personajes, pero estas simples palabras iniciales ya le dan una información completísima que le sitúa al borde de la Estigia por la alusión al bote y por el vocativo del nombre de la Parca. Aunque todavía no sabemos con certeza quién ha hablado no es muy difícil de adivinar que se trata de Caronte puesto que se presenta como responsable del bote (ἡμῖν, y más adelante ἐπ’ ἐμοί); pero es que, además, la inmediata réplica de Cloto lo confirmará enseguida, con el uso del vocativo correspondiente.

Antes, sin embargo, de la primera réplica de Cloto, Caronte, en su parlamento inicial, menciona a otro de los personajes de la pieza, Hermes, todavía no presente, razón por la cual Caronte se queja: el dios siempre les hace esperar. En su réplica Cloto trata de defender a Hermes de los ataques verbales de Caronte intentando buscar una razón que explique el retraso del dios.

Precisamente, este primer episodio (1.1) a orillas de la Estigia, con Caronte y Cloto, termina cuando ésta dice divisar a Hermes que se acerca, conduciendo un grupo de muertos:

Μηκέτι χαλέπαινε, ὃ Χάρων· πλησίον γὰρ αὐτὸς οὔτος, ὡς ὄρας [...] δεδεμένον τινὰ ἐν αὐτοῖς καὶ ἄλλον γελῶντα ὄρω, ἕνα δὲ τινὰ καὶ πῆραν ἐξημμένον καὶ ξύλον ἐν τῇ χειρὶ ἔχοντα, δομὴν ἐνορῶντα καὶ τοὺς ἄλλους ἐπισπεύδοντα. (3)

Deja ya de refunfuñar, Caronte, pues está aquí cerca, como ves [...] Uno de entre ellos va encadenado y otro se ríe; y aun otro que, con un macuto colgando y un bastón en la mano, lanza miradas terribles y da prisa a los demás.

La transición entre el primer (1.1) y el segundo (1.2) episodios se va a producir, pues, con éxito, puesto que Cloto anuncia la entrada de los nuevos personajes,

Hermes y los muertos, y la descripción de tres de ellos (el encadenado, el que se ríe y el del macuto) sirve para presentar ya a todos los personajes que tomarán la palabra en esta primera localización, y también en la segunda; ya sólo faltarán ser introducidos los personajes del Hades que, evidentemente, no aparecerán hasta que el bote haya llegado a destino.

Hay que suponer, pues, que, ahora, en el episodio 1.2, hay tres personajes en escena (Caronte, Cloto y Hermes), más todo el grupo de muertos que forma, aún, y a pesar de las descripciones anticipatorias de Cloto, un todo anónimo y mudo. Este episodio, bastante largo, es mucho más complicado que el anterior (que se resumía en un simple cara a cara entre Caronte y Cloto): ahora, con más personajes, será importante saber quién habla cada vez que se produzca una réplica; de todos modos, y hasta que no haya otra indicación, los personajes serán tres, los dos iniciales más Hermes que, de alguna manera ya había ocupado parte de la conversación entre Caronte y Cloto y, por lo tanto, había sido ya anticipado.

La entrada del episodio 1.2 es simple puesto que Cloto opera la transición utilizando el vocativo y describiendo lo que pasa¹⁴; Hermes contesta, se excusa por el retraso atribuyendo la culpa a uno de los muertos que quería escapar. Cloto se interesa por el tema, a lo cual Hermes replica con la narración de lo sucedido, narración que sirve para introducir al personaje del tirano – aún anónimo y mudo– que quería escapar, y a otro personaje cuya colaboración resulta crucial para que Hermes pueda atrapar al tirano y encadenarlo para que no vuelva a escapar.

La primera parte del episodio 1.2 es, en realidad, un intercambio de réplicas entre Hermes y Cloto: las transiciones, pues, son claras y siguiendo los esquemas habituales: pregunta/respuesta, con uso de los vocativos correspondientes.

Luego, cuando Hermes termina el relato de lo sucedido, Cloto vuelve a tomar la palabra y vuelve a introducir a Caronte diciendo:

Ἡμεῖς δέ, ὦ Χάρων, ὀλιγοῦσαν ἤδη τοῦ Ἑρμοῦ κατεγινώσκομεν. (5)

¡Y nosotros, Caronte, que ya condenábamos a Hermes por dejadez!

Y Caronte responde:

Τί οὖν ἔτι διαμέλλομεν ὡς οὐχ ἱκανῆς ἡμῖν γεγενημένης διατριβῆς;

¿Por qué entretenernos más, como si ya no hubiéramos perdido bastante tiempo?

Así es como lo leemos en las ediciones modernas (Bompaire, MacLeod, Harmon, Jacobitz). Sin embargo hay que señalar que la tradición manuscrita de los *ueteres* atribuye esta réplica a Hermes. He aquí el primer problema de esta índole con que nos topamos en este diálogo: no hay vocativo y hay tres personajes en escena.

El episodio avanza y se trata entonces de hacer pasar a los muertos hacia el bote, pero al pie del bote está Cloto, registro en mano, controlando quién es cada uno de

¹⁴ *Cat.* 3: ... τί ταῦτα, ὦ Ἑρμῆ; τίς ἡ σπουδή; τετραγαμένω γὰρ ἡμῖν ἔοικας [¿Qué pasa, Hermes? ¿Qué es este trajín? Pues nos pareces acongojado.]

ellos, cómo ha fallecido, etc. y va cotejándolos con la lista que sostiene. Hay, pues, un gran número de réplicas y una cierta confusión para saber a quién atribuir las – teniendo en cuenta que los muertos siguen todos mudos y, por lo tanto, las réplicas hay que repartirlas sólo entre Cloto, Caronte y Hermes, aunque para el esquema pregunta/respuesta y vocativo, más de dos ya son multitud, y, además, ni siquiera el vocativo indica forzosamente al siguiente hablante dado que estamos en una escena donde tres personajes intercambian, los tres al mismo tiempo, sus palabras, todos con todos.

La tradición manuscrita es una clara muestra de hasta qué punto, sin otros elementos más que los textuales, es difícil seguir un diálogo entre más de dos personajes; nuestros manuscritos tienen una clara tendencia a ir simplificando y segmentando la réplicas siempre entre dos personajes¹⁵; en este caso, pues, todo el episodio sería un cara a cara entre Hermes y Cloto, a pesar del vocativo inicial:

Ἡμεῖς δέ, ὃ Χάρων, ὀλιγωρίαν ἤδη τοῦ Ἑρμοῦ κατεγινώσκομεν.

¡Y nosotros, Caronte, que ya condenábamos a Hermes por dejadez!

Es cierto que, desde el punto de vista de la recepción auditiva sería, aparentemente, más fácil hacer hablar durante todo el episodio sólo a Hermes y a Cloto; para ello, incluso el vocativo inicial podría no ser un inconveniente: Cloto puede muy bien dirigirse a Caronte, recordando la anterior conversación entre ambos, antes de que llegara Hermes y, después, continuar ella sola la conversación con el dios, sin necesariamente esperar una respuesta del barquero. Ahora bien, desde el punto de vista de la verosimilitud, es mucho más lógico que sea Caronte quien profiera:

Τί οὖν ἔτι διαμέλλομεν ὡς οὐχ ἱκανῆς ἡμῖν γεγενημένης διατριβῆς;

¿Por qué entretenernos más, como si ya no hubiéramos perdido bastante tiempo?

no como respuesta al vocativo de Cloto, sino porque era él precisamente el que se quejaba antes del retraso de Hermes, y el que tiene prisa por terminar su tarea, su horario laboral (1.1).

Además, la siguiente réplica de Hermes, después de la intervención de Cloto¹⁶, contiene también un vocativo referido claramente a Caronte:

¹⁵ En algunos casos, ni siquiera hay una indicación de la identidad del personaje sino, a lo sumo, una simple marca de cambio de personaje.

¹⁶ En esta intervención, por lo demás, también Cloto utiliza el vocativo para dirigirse a Hermes (σὺ δέ, ὃ Ἑρμῆ, τὰ νεογνά ταυτὶ πρῶτα ἐμβαλοῦ), pero no porque espere una respuesta de él sino porque le está dando órdenes de cómo proceder. Sin embargo, algunos manuscritos, especialmente los *recentiores* así como Ω de entre los *ueteres*, se sienten obligados a ‘responder’ a este vocativo y atribuyen a Hermes la última frase de este réplica de Cloto (τί γὰρ ἂν καὶ ἀποκρίναιντό μοι;) lo cual, realmente no tiene ningún sentido, porque es obvio que μοι se refiere a Cloto, que es quien interroga a los muertos al embarcar y espera una respuesta de ellos. Además, esta atribución de réplica complica enormemente la siguiente (Ἴδού σοι, ὃ πορθμεῦ, τὸν ἀριθμὸν οὔτοι οἱ τριακόσιοι μετὰ τῶν ἐκτιθεμένων) en estos manuscritos, donde Caronte estaría utilizando el vocativo (ὃ πορθμεῦ) para referirse a sí mismo.

Ἴδού σοι, ὃ πορθμεῦ, τὸν ἀριθμὸν οὗτοι τριακόσιοι μετὰ τῶν ἐκτιθεμένων. (5)

Mira, barquero, para ti, su número es de trescientos, incluidos los expósitos.

Es cierto que ahora, también como antes, el vocativo podría indicar, simplemente, que Caronte está presente y que es él el que recibe a este grupo de muertos y los coloca en el bote. Por lo tanto, desde el punto de vista de la organización escénica, puesto que está claro que Caronte está aún presente y tiene una función en la acción, este vocativo no implica forzosamente una respuesta del propio Caronte.

Ahora bien, si esto es así, las reglas implícitas del diálogo habrían sido transgredidas dos veces: Caronte habría sido nombrado en dos ocasiones pero seguiría mudo hasta el final del episodio.

Además, la réplica siguiente a este vocativo πορθμεῦ,

Βαβαὶ τῆς εὐαγρίας. ὀμφακίας ἡμῖν νεκροὺς ἤκεις ἄγων. (5)

¡Vaya, vaya, qué cosecha! Nos mandas muertos muy verdes.

que es atribuida por la mayoría de manuscritos a Cloto (en su lógica bilateral, respondiendo a Hermes), debería ser atribuida a Caronte, y no a causa del vocativo de la réplica anterior, sino porque es poco verosímil que la Parca, tan elegante ella, se refiera en estos términos ('nos mandas muertos muy verdes') a los recién nacidos muertos que le llegan; el comentario, un tanto vulgar, no corresponde al *status* de Cloto.

Igualmente, si seguimos considerando, como la tradición manuscrita, que esta parte es simplemente un cara a cara entre Cloto y Hermes, habrá otras réplicas que claramente no responderán a la caracterización que, en general, el autor parece haber previsto para la Parca, como por ejemplo, calificar de 'uvas pasas' (ἀσταφίδες) a los ancianos fallecidos; ésta es, de nuevo, una expresión que corresponde más a la caracterización de Caronte, y no al divino Hermes o a la serenísima Cloto.

Este episodio 1.2 contiene otras complicaciones de atribución de réplicas e incluso de cortes en el interior de algunas de ellas que distribuyen de diferente manera las palabras pronunciadas por cada uno de los personajes. No voy ahora a insistir en todos estos aspectos, es complicado¹⁷. Pongo el énfasis, sin embargo, en la dificultad de una escena de este tipo, y mucho más si hemos de imaginar que era leída por un solo lector: es evidente que, en este caso, o bien la simplificación a dos personajes es indispensable, o bien, para mantener a los tres personajes en animada conversación simultánea, es preciso echar mano de otros elementos no textuales: el tono, el nivel de lenguaje de cada uno, que debe ser escrupulosamente respetado o, incluso, otros aspectos relacionados con la eventual gestualidad de la representación que, como es obvio, se nos escapan. A mi modo de ver, sin embargo, para los ejemplos aquí abordados, el simple nivel de lenguaje (muy elegante para Cloto, *standard* correcto para Hermes, y algo vulgar, proletario, para Caronte) bastan; el

¹⁷ Me remito, para la resolución de la distribución de réplicas siguiendo esta argumentación a la edición de Jufresa – Vintró 2012 *ad l.*

auditorio sin duda era sensible a este elemento diferenciador, etopoyeico, y, gracias a él, no debía de tener ninguna duda de que a quién atribuir las réplicas.

Sigamos adelante. La transición entre el episodio 1.2 y el 1.3 no tiene problema: Cloto lanza la pregunta:

ποῦ δ' ὁ φιλόσοφος Κυνίσκος, ὃν ἔδει τῆς Ἑκάτης τὸ δεῖπνον φαγόντα καὶ τὰ ἐκ τῶν καθαρσίων ᾧά καὶ πρὸς τούτοις γε σηπῖαν ὤμῃν ἀποθανεῖν; (7)

¿Dónde está el filósofo Cinisco, que debía morir después de comer la cena de Hécate y los huevos de las purificaciones y, además, una sepia cruda?

Y Cinisco responde: *πάλαι σοι παρέστηκα, ᾧ βελτίστη Κλωθοῖ [...]* ('hace rato que estoy aquí de pie, excelentísima Cloto [...]); de ahí en adelante tenemos un cara a cara entre la Parca y Cinisco que servirá para introducir el siguiente episodio que verá la primera intervención del tirano: en efecto, el episodio 1.3 finaliza con la presentación *nominatim* del tirano, cuando a la pregunta de Cloto Cinisco le da la clave:

ΚΛΩ.	Φέρ' ἴδω τίς ἐστι.
ΚΥΝ.	Μεγαπένθης ὁ Λακύδου, τύραννος. (8)
Cloto.	Ea, veamos de quién se trata.
Cinisco.	Megapentes, hijo de Lacides, tirano.

Es curioso, sin embargo, que en esta primera intervención de Cinisco no han sido nombrados sus descriptores: el macuto y el bastón, que habían servido para describirlo cuando Cloto y Caronte ven acercarse a los muertos conducidos por Hermes, al final del episodio 1.1. Sin duda, la denominación de 'filósofo' con que Cloto se refiere a él para introducirlo en esta transición entre 1.2 y 1.3, era suficiente para identificar al portador de aquellos atributos.

El episodio 1.4 es un largo *vis-à-vis* entre Cloto y el tirano, ya con nombre, Megapentes. En este intercambio entre la Parca y el tirano, Megapentes intenta por todos los medios obtener autorización para subir de nuevo al mundo de los vivos donde continuar con sus negocios y manejos, con la excusa de dejarlos terminados. Por supuesto Cloto no le autoriza y, para disuadirlo, le avanza, con una cierta crueldad, que tanto su esposa como sus sirvientes ya han empezado a darse la gran vida a costa de su fortuna, sin guardar el más mínimo respeto a su memoria.

Las transiciones entre réplicas son simples: sólo hay dos interlocutores y, además, sus palabras son fácilmente atribuibles. Hay que suponer, no obstante, que esta conversación tenía lugar en presencia de otros personajes (Caronte, Hermes, Cinisco, y el resto de muertos, entre los cuales, Micilo, que, de momento, no ha tomado la palabra), circunstancia que queda confirmada cuando Megapentes pide a los demás que se alejen un poco para poder hablar en privado con Cloto:

Ἄκουσον, ᾧ Κλωθοῖ, ἃ σοι ἰδίᾳ μηδενὸς ἀκούοντος εἰπεῖν βούλομαι· ὑμεῖς δὲ ἀπόσθητε πρὸς ὀλίγον. (9)

Escucha, Cloto, lo que quiero decirte en privado, sin que nadie nos oiga; vosotros, apartaros un momento. Si me dejas escapar, prometo darte hoy mismo mil talentos de oro acuñado.

Juego dramático interesante y clave útil para el oyente; de una manera u otra el lector tenía que escenificar esto: tal vez cambiando el volumen o el tono, para hacer más privada esta réplica, o quizás también desplazándose hacia un lado. El auditorio, en consecuencia, tiene los suficientes datos para, a partir de los elementos, textuales y paratextuales, imaginar – ‘ver’ – una escena dramatizada sin que ésta se produzca realmente¹⁸.

Cloto va escuchando las machaconas demandas del tirano, no le concede nada, le ordena en cada ocasión que suba al barco de una vez y, cuando ya no puede más, reclama la ayuda del ‘hombre del bastón’ (es decir, Cinisco, ahora sí descrito con uno de sus atributos, el más amenazante, dada la situación) y de Hermes:

Ποῦ ἴσπιν ὁ τὸ ξύλον; καὶ σὺ δέ, ὦ Ἑρμῆ, σύρατ' αὐτὸν εἴσω τοῦ ποδός· οὐ γὰρ ἂν ἐμβαίῃ ἐκόν. (13)

¿Dónde está el del palo? y tú, Hermes, echadlo dentro por el pie; pues no es posible que embarque voluntariamente.

Esta es una réplica complicada: sin duda abre, en este mismo episodio, lo que era una conversación entre dos (Cloto y Megapentes) a dos personajes más (1.4.1 en nuestro esquema) y, por lo tanto, cualquiera de estos dos (Caronte o Hermes) podría ser el siguiente hablante¹⁹. El problema no llega a plantearse porque, hábilmente, la siguiente réplica identifica sin ninguna reserva al que toma la palabra:

Ἔπου νῦν, δραπέτα· δέχου τοῦτον σὺ, πορθμεῦ [...] (13)

Síguenos, fugitivo; tú, barquero, agarra a este sujeto [...]

Es claramente Hermes quien pronuncia estas palabras porque incluye una llamada al otro de los posibles, Caronte (πορθμεῦ), por lo tanto, por exclusión, no se puede dar la duda.

Siguen luego siete réplicas de las cuales tres son claramente de Megapentes, pero el resto podrían atribuirse, teóricamente, tanto a Cloto, como a Caronte, como a

¹⁸ En este caso, el trabajo del lector podría compararse, en algún aspecto, al procedimiento retórico textual de una descripción (ἔκφρασις) tal como es descrito por los autores de manuales de *progymnasmata* (cf. Theon *Prog.* 118.6 Patillon: Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον), poniendo en aplicación la *enargeia* (ἐναργῶς); y además, sin duda, como ya se ha dicho, debe aplicar correctamente la ἠθοποιία; sobre la *enargeia*, cf. Webb 2009, 87-130; Tosello 2013, 1-7.

¹⁹ Puede ser significativo el hecho de que el vocativo se dirige sólo al dios, Hermes, y en cambio, el imperativo está en plural; es comprensible para el auditorio: es como si se hubieran formado dos grupos, por un lado Cloto y Megapentes que intercambian sus réplicas hasta aquí, y Hermes y Caronte, cuya presencia latente se supone, se reincorporan al uso de la palabra con un solo vocativo para ambos, y una segunda persona del plural.

Cinisco ('el del bastón'), como, incluso, al propio Hermes (corresponden a nuestro subepisodio 1.4.2). Consecuencia: otra vez gran confusión en las siglas de la tradición manuscrita (similar a la que hemos visto para el episodio 1.2). Hay, sin embargo, si se leen con atención estas réplicas a Megapentes, una manera bastante inequívoca de atribuir las: creemos que así debía de captarlo el espectador-oyente del diálogo²⁰:

- EPM. Ἔπου νῦν, δραπέτα· δέχου τοῦτον σύ, πορθμεῦ, καὶ τὸ δεῖνα, ὅπως ἀσφαλῶς, ἀμέλει, πρὸς τὸν ἰστὸν δεδήσεται.
- HERMES. Síguenos, fugitivo; tú, barquero, agarra a este sujeto, y para mayor seguridad, no te preocupes, que quede atado al mástil.
- MEΓ. Καὶ μὴν ἐν τῇ προεδρίᾳ καθέζεσθαί με δεῖ.
- MEGAPENTES. Yo tengo que sentarme en un trono.
- [ΚΛΩ?]. Ὅτι τί;
- [CLOTΟ?]. ¿Por qué?

Es evidente que esta última réplica no indica nada. Ello no obstante, no es grave: como es muy breve, puede perfectamente quedar en suspenso para el oyente saber quién pronuncia estas palabras. Megapentes responde:

- MEΓ. Ὅτι, νῆ Δία, τύραννος ἦν καὶ δορυφόρους εἶχον μυριάς. (13)
- MEGAPENTES. Porque, por Zeus, era un tirano y tenía miles de lanceros.

Y la siguiente réplica dice:

- [ΚΛΩ?]. Εἶτ' οὐ δικαίως σε παρέτιλλεν ὁ Καρίων οὕτως σκαιὸν ὄντα; πικρὰν δ' οὖν τὴν τυραννίδα ἔξεις γευσάμενος τοῦ ξύλου. (13)
- [CLOTΟ?]. Entonces el tal Carión no te arrancaba los pelos injustamente, ya que eres un imbécil. Amarga te resultará la tiranía después de que te hayan dado a probar el palo.

El sentido común – y sobre todo pensando en la inmediatez de lo que pueda interpretar un oyente – dice que estas palabras las pronuncia el mismo personaje que había preguntado '¿por qué?' ('Ὅτι τί;') justo antes. Por lo tanto, resolviendo la atribución de esta réplica resolveremos también la anterior. Si bien es cierto que cualquiera (de los supuestos presentes) podría pronunciar las palabras que anteceden, la lógica interna del diálogo, con lo que ya lleva avanzado, es que esta alusión al esclavo Carión la haga Cloto, puesto que fue a ella a quien, unas líneas

²⁰ Sobre si y cómo conviene o no dividir entre dos réplicas la primera, atribuida a Hermes, creo que las tres posibilidades que presentan los manuscritos son plausibles; ante esta paridad elijo la lectura de los *ueteres* como principio metodológico; véase para el detalle de las distintas lecciones, Jufresa – Vintró 2013, *ad l.*

más arriba (§ 12), Megapentes le contó cómo su sirviente Carión le había encontrado muerto en su cama, y que después de beneficiarse a su querida ante él de cuerpo presente, le iba arrancando pelos del cuerpo y le golpeaba para vengarse de él. Es Cloto, al principio de este episodio 1.4, la única interlocutora de Megapentes y la que escucha este relato que implica al sirviente Carión: es normal, pues, que sea ella quien ahora le eche en cara lo que antes le ha contado su interlocutor, el tirano²¹. Estas dos réplicas a Megapentes, pues, son, probablemente de Cloto, cosa en la que no están de acuerdo ni todos los manuscritos – sí, sin embargo, los *ueteres* –, ni los editores²².

Sigue hablando Megapentes y alude a Cinisco, el del bastón, por lo tanto, lo más obvio será que sea el propio Cinisco quien le conteste, replicando directamente a la provocación del tirano:

- ΜΕΓ. Τολμήσει γὰρ Κυνίσκος ἐπανατείνασθαί μοι τὸ βᾶκτρον; οὐκ ἐγὼ σε πρόην, ὅτι ἐλεύθερος ἄγαν καὶ τραχὺς ἦσθα καὶ ἐπιτιμητικός, μικροῦ δεῖν προσεπατάλευσα;
- MEGAPENTES. ¿Osará Cinisco levantar contra mí su bastón? ¿No fui yo quien, anteayer, porque fuiste excesivamente libre en el hablar, por grosero y por insultador, estuve a punto de empalarte?
- [ΚΥΝ?]. Τοιγαροῦν μενεῖς καὶ σὺ τῷ ἰστῷ προσεπαταλευμένος. (13)
- [CINISCO?]. Por eso te quedarás también tú empalado en el mástil.

El episodio siguiente (1.5) tiene solamente la dificultad de la introducción de un nuevo personaje, el zapatero Micilo. Irrumpe diciendo:

Εἰπέ μοι, ὦ Κλωθοῖ, ἐμοῦ δὲ οὐδεὶς ὑμῖν λόγος; ἢ διότι πένης εἰμί, διὰ τοῦτο καὶ τελευταῖον ἐμβῆναί με δεῖ; (14)

Dime, Cloto, ¿y a mí nadie me dice nada? ¿O es que, como soy pobre, también tengo que embarcar el último?

Con estas palabras, aunque no explicitan de quién se trata, sí dejan claro que es un nuevo personaje, y ninguno de los que habían hablado hasta ahora: ni Cloto, evidentemente, ni el tirano, ni Caronte, ni Hermes, ni siquiera Cinisco que ya había sido llamado antes. Por un momento quedamos en suspenso sobre la identidad de este hablante. Una incógnita que se resuelve inmediatamente puesto que Cloto le pregunta directamente quién es. De este modo, la respuesta ofrece el marco para presentar al nuevo personaje: ‘Micilo, el zapatero’ (Ὁ σκυτοτόμος Μίκυλλος); la incógnita sólo ha durado unos segundos, imperceptible prácticamente para la audiencia, que se encuentra inmersa en el desarrollo de las escenas que, con pocas indicaciones, va ofreciéndole las claves necesarias.

²¹ Aunque no se nos escapa, como amablemente me ha hecho notar uno de los revisores anónimos de este artículo, que la mención al ‘palo’ (τοῦ ξύλου) podría hacernos pensar en Cinisco.

²² Bompaire 1998, MacLeod 1972, Harmon 1953 y Jacobitz 1966, en sus respectivas ediciones, atribuyen a Cloto la primera y a Cinisco la segunda.

Además, gracias a esta conversación entre Micilo y Cloto, queda identificado el personaje del que se había dicho que siempre está riendo (al final del episodio 1.1, cuando Cloto ve a lo lejos los muertos que se acercan con Hermes, y le llama la atención esta actitud). Así pues, en el avance del propio diálogo, también se van atando los cabos que, deliberadamente, el autor ha ido dejando sueltos. Para hacerlo patente, Cloto, después de oír una larga réplica del zapatero en la que le explica que, contrariamente a Megapentes, él tenía prisa por dejar su miserable vida en la tierra y bajar al mundo de los muertos, se dirige a Micilo diciéndole:

Πάλαι οὖν σε, ὦ Μίκυλλε, γελῶντα ἐώρων. τί δ' ἦν ὃ σε μάλιστα ἐκίνει γελᾶν; (16)

Ya hacía rato que te veía reír, Micilo. ¿Qué era lo que más suscitó tu risa?

A lo cual, mediante un bello y largo relato (§ 16), Micilo explica que le sorprende – y le agrada – comprobar cómo el tirano, al igual que otros ricos y poderosos, cuya grandeza, orgullo y majestuosidad hacía que los demás parecieran disminuidos, se ven reducidos a la misma nada que cualquier otro, y cómo tal circunstancia les abruma y les hiere.

Después de este magnífico relato, Cloto invita a Micilo a subir a la nave y así poder finalmente levar anclas. Nos encontramos ya en la nave, entrando así, según nuestro esquema, en el apartado 2.

Se produce entonces un efecto sorpresa, con la siguiente expresión:

Οὗτος, ποῖ φέρεῖ; πλήρες ἤδη τὸ σκάφος· αὐτοῦ περιμένε εἰς αὔριον· ἔωθέν σε διαπορθμεύσομεν. (18)

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

Es, evidentemente Caronte que, como responsable de la barca, por cuestiones simplemente técnicas de capacidad del bote, parece tener la última palabra para decidir si Micilo puede subir o no. Si bien, por el contenido de esta réplica, parece fácil para el auditorio atribuirle a su autor, Caronte, no lo es tanto saber a quién se dirige, pero, por la sucesión de réplicas, lo más lógico es que Caronte interpele aquí a Micilo, ya que inmediatamente antes Cloto había invitado al zapatero a embarcar; la secuencia es, pues, en buena lógica, la siguiente: Cloto escucha los argumentos de Micilo, le invita a embarcar para poder zarpar, y, cuando Micilo se dispone a embarcar, Caronte se lo impide porque el bote está demasiado lleno.

Además, la intervención de Caronte aporta un rasgo de humor paradójico, tan habitual en Luciano: Caronte, que es el menos divino de los personajes divinos, será quien impida subir a Micilo, precisamente el humano que más ganas tiene de llegar al Hades. Desde el punto de vista estructural, por otra parte, esta intervención de Caronte es pertinente porque la réplica de Micilo, que se queda solo en la orilla, tiene la función de indicar que la nave parte:

Ἄδικεῖς, ὦ Χάρων, ἔωλον ἤδη νεκρὸν ἀπολιμπάνων· ἀμέλει γράψομαί σε παρανόμων ἐπὶ τοῦ Ῥαδαμάνθου. οἷμοι τῶν κακῶν ἤδη πλέουσιν· ἐγὼ δὲ μόνος ἐνταῦθα περιλελείψομαι. (18)

Es ilegal, Caronte, que dejes a un muerto del día anterior. No te quepa duda de que voy a presentar demanda contra ti a Radamantis, por no cumplir la ley. ¡Ay de mis males! Ya se va el barco, y yo me habré quedado aquí solo.

Pero, enseguida después decide lanzarse al agua para ganar la otra orilla a nado, lo cual obligará a los que están en el barco, a pesar de las objeciones de Caronte, a subirlo a bordo:

καίτοι τί οὐ διανήχομαι κατ' αὐτούς; οὐ γὰρ δέδια μὴ ἀπαγορεύσας ἀποπνιγῶ ἤδη τεθνεώς· ἄλλως τε οὐδὲ τὸν ὀβολὸν ἔχω τὰ πορθμεῖα καταβαλεῖν. (18)

Sin embargo, ¿por qué no los alcanzo a nado? Pues no me da ningún miedo ahogarme sucumbiendo a la fatiga puesto que ya estoy muerto. Y, por otro lado, tampoco tengo el óbolo para pagar el pasaje.

El incidente es, pues, precioso para el cambio de escenario: la localización 2 empieza y tiene lugar en la nave; los personajes son los mismos, pero la escena cambia y entra en movimiento hacia el destino final, el Hades. De hecho, la acción misma de hacer subir a Micilo al barco (2.1) se realiza por medio de siete réplicas, de las cuales cinco no son fácilmente atribuibles para el oyente; con todo, el objetivo principal de todo este episodio es la transición, objetivo que se alcanza perfectamente, aunque algunas réplicas sean dudosas en cuanto a su autor: poco importa si son Cloto, Hermes o Caronte los que hablan en cada ocasión – en realidad se trata de una escena de salvamento donde, puesto que todos hablan al mismo tiempo, no tiene importancia a quién atribuyamos las réplicas. El hecho es que, al final, Micilo, como no había espacio en la barca, es colocado sobre los hombros del tirano: nuevo efecto cómico que cierra la transición de lugares, con las palabras – verosímelmente pronunciadas por Caronte, de nuevo, tanto por la grosería de la expresión como por el grito que invita a navegar, propio, sin duda, de un profesional:

Ἀνάβαινε οὖν καὶ τὸν τένοντα τοῦ ἀλιτηρίου καταπάτει· ἡμεῖς δὲ εὐπλοῶμεν. (19)

Arriba, pues, y pisa la nuca del miserable. Y nosotros, ¡a navegar!

Nos encontramos, pues, en el bote que ya navega; se terminó la fase del registro de los muertos y las discusiones sobre si unos quieren y otros no quieren volver a la vida ya no tienen objeto ahora, puesto que la travesía ya ha empezado. El autor del diálogo tendrá, sin embargo, que resolver esta escena de transición entre uno y otro lado de la laguna Estigia. Dos breves episodios (2.2 y 2.3), ambos de corte cómico, le servirán. Primero Cinisco (o Micilo) y Caronte:

ᾧ Χάρων, καλῶς ἔχει σοι τὰς ἀληθείας ἐντεῦθεν εἰπεῖν. ἐγὼ τὸν ὀβολὸν μὲν οὐκ ἂν ἔχοιμι δοῦναί σοι καταπλεύσας· πλέον γὰρ οὐδέν ἐστι τῆς πήρας ἢν ὀρᾷς καὶ

τουτουὶ τοῦ ξύλου· τᾶλλα δὲ ἦν ἀντλεῖν θέλης, ἔτοιμος καὶ πρόσκωπος εἶναι· μέμψη δὲ οὐδέν, ἦν εὐήρες καὶ καρτερόν μοι ἔρετμόν δῶς μόνον. (19)

Caronte, ahora bien puedo decirte la verdad: yo no puedo darte el óbolo para hacer la travesía, pues nada tengo excepto el macuto que ves y este bastón; por lo demás, si quieres que achique, estoy dispuesto incluso a remar; no tendrás queja si solo me das un remo manejable y resistente.

Aquí, de nuevo los manuscritos vacilan entre atribuir esta réplica a Cinisco o a Micilo, ya que ambos no disponen de dinero para pagar a Caronte sus servicios: Cinisco porque es filósofo y Micilo simplemente porque es pobre; sin embargo la mención del macuto y el bastón disipan las dudas. Son, en efecto, Cinisco y Caronte quienes negocian en este pasaje (§ 19) sobre el pago del trayecto; al final Cinisco pagará en especies puesto que es contratado como remero para dar la cadencia. Esta segunda parte de 2 (2.2) finaliza con otro canto que interfiere con el ritmo de remo de Cinisco: son algunos muertos que lloran sus bienes perdidos. Entramos en 2.3 con la siguiente exclamación:

Μίκυλλε, σὺ δ' οὐδὲν οἰμώζεις; καὶ μὴν οὐ θέμις ἀδακρυτὶ διαπλεῦσαί τινα. (20)

Micilo, ¿tú no te lamentas? Es que no está permitido que nadie haga la travesía sin lágrimas.

El episodio 2.3 contiene cinco réplicas, dos claramente de Micilo, donde se insiste en el hecho de que el zapatero no tiene ninguna razón para estar apenado; precisamente el efecto cómico consiste en obligarlo a deplorar alguna cosa. Es, por otro lado, imposible saber si se trata de Caronte o de Hermes – son las dos posibilidades que nos ofrece la tradición manuscrita – o eventualmente de Cloto – quien conversa ahora con Micilo²³. La verdad es que no tiene una gran importancia, la escena es corta y solamente tiene un objetivo: presentar a Micilo fingiendo, cómicamente, lamentar su miserable vida pasada.

Seguidamente, abrimos un subepisodio (2.3.1) – que no sería necesario si aceptáramos que en 2.3 son Caronte y Micilo los que dialogan – donde Micilo, al igual que anteriormente lo había hecho Cinisco, y tal como él mismo había anunciado cuando fue dejado en tierra, confiesa a Caronte que no puede pagar. La respuesta de Caronte, sin embargo, es sumamente importante desde el punto de vista de la dramaturgia; tiene una triple función: primera, da pie a un rasgo de humor de Caronte que lanza un buen sarcasmo, muy característico del personaje, y da a entender que han sido pocos los que han pagado el pasaje:

ᾠ καλῆς ναυτιλίας καὶ ἐπικερδοῦς τήμερον. (21)

²³ Si tengo que inclinarme por alguna opción, sin embargo, me inclinaría por Hermes, sobre todo porque el personaje interlocutor de Micilo en estas réplicas le indica que no se admite (οὐ θέμις) la posibilidad de que un muerto no se lamente al emprender el viaje; esta invocación a lo que está permitido o no por la ley divina parece lógico atribuirla al dios ‘completo’ que está presente, mucho más que a la Parca Cloto o que, por supuesto, al dios ‘auxiliar’ Caronte.

¡Qué navegación tan bella y beneficiosa la de hoy!

En segundo lugar, señala que la travesía ha terminado y que todos desembarcan, llegados al punto de destino:

[...] ἀποβαίνετε δ' ὅμως [...] (21)

[...] desembarcad igualmente [...]

Así pues, queda claro que hay cambio de escenario pues nos encontramos ya en el Hades.

Por último, esta réplica de Caronte sirve para marcar su definitiva salida de escena, pues va a encaminarse a otros menesteres propios de su oficio – en efecto, Caronte sólo tiene la función de transportar a los muertos, pero en el Hades no tiene ya ninguna función:

ἐγὼ δὲ ἵππους καὶ βοῦς καὶ κύνας καὶ τὰ λοιπὰ ζῶα μέτειμι· διαπλεῦσαι γὰρ ἤδη κάκεινα δεῖ. (21)

yo voy a buscar caballos, bueyes, perros y otros animales, pues ahora me toca transportarlos a ellos.

A partir de estas palabras, el auditorio, mentalmente, hace desaparecer a Caronte, y, por lo tanto, ya no le atribuirá más réplicas.

Tercera localización: en el Hades. Caronte desaparece, Cloto desaparecerá enseguida, ya que es la primera en hablar al desembarcar y anuncia a Hermes que se vuelve a la otra orilla de la laguna (episodio 3.1). Desaparecen, pues, dos personajes, lo cual permitirá la aparición de dos nuevos, como veremos.

El segundo episodio (3.2) es un breve intercambio entre Micilo y Cinisco, fácil de detectar: el primero en tomar la palabra podría ser tanto el uno como el otro pero el vocativo ('Cinisco, ¿dónde diablos estás tú?'²⁴) evita la confusión. Durante este breve intercambio se da asimismo entrada a uno de los dos nuevos personajes, pues oímos a Cinisco exclamar:

ἰδοὺ οὖν προσέρχεται δαδουχοῦσά τις φοβερόν τι καὶ ἀπειλητικὸν προσβλέπουσα.
ἦ ἄρα που Ἐρινύς ἐστίν; (22)

Pero mira, se acerca una portadora de antorcha, con una mirada terrible y amenazadora. ¿Acaso es una Erinia?

Y Micilo le responde:

Ἦοικεν ἀπὸ γε τοῦ σχήματος.

Lo parece por su aspecto.

²⁴ Κυνίσκε, σὺ δὲ ποῦ ποτε ἄρα ὦν τυγχάνεις; (§22).

El siguiente episodio (3.3), sin embargo, hace hablar a otro personaje (‘Encárgate de estos, Tisífone, son cuatro más mil’²⁵) antes que a la Erinia, pero es Hermes, sin duda alguna, por una razón: no queda nadie más (Caronte y Cloto se han ido) para dar órdenes a la Erinia. La réplica de la Erinia, a su vez, da la entrada a Radamantis:

Καὶ μὴν πάλαι γε ὁ Ῥαδάμανθους οὗτος ὑμᾶς περιμένει. (23)

Por supuesto, hace rato que Radamantis os espera.

Toma la palabra Radamantis enseguida y ordena a Hermes que convoque a los muertos; pero, antes de escuchar la proclama de Hermes, otro personaje interrumpe:

᾿Ω Ῥαδάμανθου, πρὸς τοῦ πατρὸς ἐμὲ πρῶτον ἐπίσκεψαι παραγαγών. (23)

Radamantis, por tu padre, examíname y hazme comparecer el primero.

En principio, no tenemos ninguna indicación sobre su identidad, pero, por exclusión sólo puede tratarse de Cinisco, de Micilo o, incluso, de Megapentes. Cuando, acto seguido, Radamantis le pregunta a ese personaje, aún sin identidad para el auditorio, por qué quiere pasar el primero, la respuesta lo aclara todo:

Πάντως βούλομαι κατηγορῆσαι τινὸς ἃ συνεπίσταμαι πονηρὰ δρᾶσαντι αὐτῷ παρὰ τὸν βίον. οὐκ ἂν οὖν ἀξιόπιστος εἶην λέγων, μὴ οὐχὶ πρότερον αὐτὸς φανείς οἴός εἰμι καὶ οἶόν τινα ἐβίωσα τρόπον. (23)

Quiero, de todas todas, hacer la acusación de alguien cuyos miserables crímenes en vida yo conozco a la perfección.. Sin duda no sería digno de crédito al hablar si antes yo mismo no muestro cómo soy y qué tipo de vida he vivido.

Queda claro que se trata del filósofo Cinisco, y de paso – por si la presencia de Radamantis no lo había confirmado del todo – que se va a iniciar una acción judicial, y que el tirano será acusado por Cinisco. En efecto, el episodio concluye con el examen del filósofo quien, sin mácula, podrá ejercer su rol de acusador.

Antes de empezar el juicio del tirano – que será la parte final del diálogo –, tenemos aún un breve episodio (3.4) que hará desaparecer de escena a Micilo. En efecto, el zapatero, igual que anteriormente lo había hecho cuando Cloto pasaba revista a los muertos antes de hacerlos embarcar, reclama la atención hacia él, con las siguientes palabras:

Καὶ τοῦμόν, ᾿Ω Ῥαδάμανθου, μικρὸν ἐστὶ καὶ βραχείας τινὸς ἐξετάσεως δεόμενον πάλαι γοῦν σοι καὶ γυμνός εἰμι, ὥστε ἐπισκόπει. (25)

También lo mío, Radamantis, es insignificante y necesita de un breve examen; como hace rato que también estoy desnudo ante ti, examíname.

²⁵ Παράλαβε τούτους, ᾿Ω Τισιφόνη, τέτταρας ἐπὶ τοῖς χιλίοις (§23).

Esta réplica es muy fácil de atribuir a Micilo, pero Radamantis añade una confirmación al pedirle que se identifique. Así pues, el juez infernal lo examina y, con su siguiente réplica, da las dos indicaciones necesarias en este momento: aparta a Micilo de escena, y hace entrar a Megapentes, ordenando a Hermes que lo convoque:

Εὖ γε, ὦ Μίκυλλε, καθαρὸς ἀκριβῶς καὶ ἀνεπίγραφος ἄπιθι καὶ σὺ παρὰ Κυνίσκον τουτονί. τὸν τύραννον ἤδη προσκάλει. (25)

Muy bien, Micilo, estás completamente limpio y sin señal alguna. Ve tú también junto a Cinisco, este de aquí. Convoa ya al tirano.

Esta es una réplica interesante: una parte de ella se dirige a un personaje (Micilo) y la otra a otro personaje (Hermes), pero, una vez más, la confusión es imposible: no sería verosímil que Radamantis pidiera a Micilo que convoque al tirano; esta orden, por parte de Radamantis, solo puede ser dirigida a Hermes.

Hay que añadir, por otro lado, que en esta última parte del diálogo, las proclamas de Hermes están perfectamente identificadas, y el hecho de que este dios sea normalmente el tercer, cuarto o quinto personaje en escena no representa ningún problema puesto que su única misión es hacer proclamas cuando Radamantis se lo ordena.

Además, es interesante de notar que Micilo es apartado de escena pero solo como personaje hablante (Radamantis, en efecto, le pide que se quede ‘junto a Cinisco’); el público sigue ‘viéndolo’, pues, al lado de Cinisco mientras este hará la acusación del tirano, es como si los dos personajes se hubieran fundido – el filósofo y el zapatero pobre – en uno solo, ya que ambos son los únicos que no añoran su vida terrenal, los dos humanos que, tal vez, cubren el punto de vista del autor.

Después de la proclama de Hermes sigue la acusación de Cinisco – largo discurso paradigmático del género *katēgoria* – con algunos comentarios de Radamantis que sirven para marcar, precisamente, los límites del discurso (se trata del episodio 3.5). Por descontado, la intervención de Radamantis que marca el fin de la acusación (‘¿Qué dices contra esto, tú, miserable?’²⁶), dan paso, a su vez, a la réplica de Megapentes (episodio 3.6). El tirano, que no hace un discurso de defensa como se podría esperar – o tal vez no²⁷ –, simplemente admite lo que es evidente – los asesinatos cometidos, puesto que las víctimas están ahí, presentes, como Cinisco nos

²⁶ Τί πρὸς ταῦτα φής, ὦ μισερὲ σὺ; (§27).

²⁷ Mi interpretación de que el discurso de acusación del filósofo no tenga su correspondiente discurso de defensa por parte del tirano se basa en la coherencia de la caracterización del personaje de Megapentes: si observamos bien todas sus intervenciones y sus acciones, queda claro que la intención del autor es perfilar un ser humano al que nadie quiere por ser vil, cobarde y, en cierto modo, estúpido, ya que no se da cuenta de que sus allegados le adulan por miedo o por interés; no estaría, pues, dentro de la etopeya de un tal personaje ser capaz de pronunciar un discurso que, sea cual sea su contenido, siempre tiene una cierta grandeza; cf. Henderson 2011, 28 s. para un planteamiento interesante a propósito de por qué Luciano no es incluido entre los sofistas de Filóstrato: «Lucian was not a successful sophist, despite his massively sophistic literacy» (29), ¿podría ser esta una de las razones por las cuales se prodigaría con sus diálogos?

indica en su discurso²⁸ –, pero niega todo lo demás. En este caso las víctimas de Megapentes, al estar presentes en el Hades, son testigos materiales de los cargos de asesinato y su actuación, descrita por las palabras de Cinisco, constituye un nuevo efecto dramático. Sin embargo, esos muertos no sirven de testimonio para los agravios de personas que aún siguen vivas (violaciones, adulterios, ultrajes a los efebos, etc.), y por tanto, no están presentes en el Hades; así que, miserable como es, Megapentes niega estas acusaciones que no se pueden demostrar. Cinisco, no obstante, echará mano de otras pruebas, y convocará como testigos de cargo, con un nuevo efecto dramático hilarante, a la Cama y al Candil de Megapentes. En efecto, tanto la una como el otro, cual testigos bien instruidos, declaran lo que presenciaron.

La incorporación de estos dos personajes, por así decir, representa el rasgo formal más típicamente cómico de este diálogo de Luciano²⁹. Su intervención, además, marca el punto álgido del proceso judicial; enseguida después de su testimonio, las palabras de Radamantis marcan la transición hacia la conclusión del diálogo (episodio 3.7):

“Αλις ἤδη τῶν μαρτύρων... (28)

Basta ya de testigos...

La Cama y el Candil desaparecen, y Radamantis debe dictar sentencia.

Ante las dudas del juez infernal, que intenta hallar los más terribles castigos, Cinisco propone una pena, por así decir, completamente humana: que el tirano, a diferencia del resto de muertos, no beba el agua del Olvido para que así tenga que lamentar la pérdida de sus privilegios durante toda la eternidad. Radamantis lo acepta como la mejor opción. Y así concluye el diálogo.

En realidad, esta última parte, no ofrece problemas de atribución de réplicas: ni siquiera la absurdidad de la Cama y el Candil prestando testimonio es problemática: todo, en la formulación del propio texto, va indicando el desarrollo de la supuesta escena.

Hemos intentado racionalizar cómo un oyente podía meterse en esta ficción dramática creada por Luciano: los problemas se van repitiendo y su solución suele entrañar recursos como los ya expuestos en los ejemplos esbozados hasta aquí. En cualquier otro diálogo de Luciano, la situación es parecida, y, como hemos visto, en estos casos la tradición manuscrita más que ayudarnos nos complica la vida.

²⁸ Cf. § 26: καὶ ταῦτα ὅτι μὴ ἄλλως κενὴ τίς ἐστι κατ' αὐτοῦ διαβολή, αὐτίκα εἶση προσκαλέσας τοὺς ὑπ' αὐτοῦ πεφονευμένους: μᾶλλον δὲ ἄκλητοι, ὡς ὄρᾳς, πάρεις καὶ περιστάντες ἄγχουσιν αὐτόν (Y que esto no es simplemente una calumnia sin fundamento contra él, vas a averiguarlo enseguida si haces comparecer a los que fueron asesinados por él. Mejor dicho, sin haber sido llamados, ya ves que se han personado aquí y rodeándole le agarran del cuello).

²⁹ Es necesario recordar aquí el precedente con toda seguridad evocado – e imitado – por Luciano de Aristófanes en *Las Avispas* (Aristoph. *Vesp.* 936-9), en el cual el samosatense va incluso más allá que el poeta cómico, pues hace hablar a los objetos convocados como testigos, mientras que en Aristófanes basta con su presencia ‘muda’; este recurso de emplear cosas, animales y plantas como personajes es lo que Bompaigne 1958, 692-5 denomina «fantaisie comique».

Con lo expuesto hasta ahora creo haber señalado algunas de las estrategias utilizadas por Luciano para hacer circular a sus personajes por esta escena imaginaria, que, por otro lado, intenta describir, parodiando, lo que se supone que ocurre cuando morimos los humanos y llegamos a nuestro destino final.

Hemos visto que, en múltiples ocasiones, Luciano respeta las reglas más elementales del género diálogo, a saber, pregunta/respuesta y utilización de vocativos e imperativos. Igualmente, el desarrollo de la acción o las localizaciones se nutren de los recursos de la comedia – o del drama en general – para ser explicitados: las palabras descriptivas de los personajes dan las claves necesarias.

Sin embargo, para qué engañarnos, subsisten algunos problemas, muy especialmente cuando más de dos personajes traban conversación. Es perfectamente comprensible, como decía, que la tradición manuscrita tienda a simplificar y convierta estas escenas en sucesivos cara a cara de dos personajes, pero esto ni es siempre posible, ni recoge con fidelidad toda la riqueza dramática de estos diálogos, que la tienen, de esto no cabe duda. Parece mucho más lógico pensar que, incluso en los momentos que para nosotros pueden ser problemáticos, el público de Luciano, muy acostumbrado, tanto por el teatro como por otro tipo de espectáculos, tenía una gran facilidad para identificar a los distintos personajes.

Teniendo en cuenta todo esto, y a partir de los diversos análisis realizados a un cierto número de diálogos de Luciano bajo esta perspectiva, de los que aquí sólo he dado el ejemplo del *Descenso hacia el Hades*, me propongo ahora enumerar los aspectos que tendrían que cumplirse para hacer posible una lectura, pública o privada, ante un grupo más o menos numeroso de oyentes, lectura realizada por un solo lector, para que, desde el punto de vista de la recepción, una pieza de este tipo no perdiera nada de su vigor.

Para empezar – y muy importante –, hay que tomar en consideración el hecho de que el público tiene las mismas referencias culturales que Luciano, esto es obvio; pero, además, conoce a Luciano, su especificidad y manera de abordar esas referencias culturales, conoce su técnica y sus recursos, en una palabra, sus clichés dramáticos y su repertorio de fórmulas, el universo lucianesco, por así decir. Anderson³⁰ estudió muy bien las repeticiones en Luciano: desde el punto de vista de la recepción, este fenómeno es crucial y puede llegar a substituir, en muchas ocasiones, la falta de informaciones estrictamente textuales durante la lectura de los diálogos. Creo que sería lógico partir de la hipótesis de que el repertorio se puede haber fijado más fácilmente en algunos de los diálogos *minores* que, aun siendo idénticos en cuanto a la técnica, resultan, evidentemente, más simples desde el punto de vista dramático; este mismo universo poco a poco se va desarrollando también en diálogos más largos. Por ejemplo, para el diálogo que nos ha ocupado ahora, observamos una gran cantidad de coincidencias de personajes, de situaciones y de comportamientos con los *Diálogos de los muertos*; así, gracias a estas coincidencias y repeticiones, personajes como los de Hermes, Caronte, etc., pueden considerarse

³⁰ Anderson 1976b; cf. también 1976a, 161 s. y 1999.

estereotipos en Luciano³¹. La repetición en la obra del samosatense, pues, no sería una deficiencia o un *handicap* de su capacidad creativa, al contrario: es la estrategia principal, fundamental, de la puesta en escena pública de sus diálogos³².

En segundo lugar, y como consecuencia de la repetición de temas, Luciano tiene fabricado un repertorio de personajes propios, por así decir – da igual que sean personajes de ficción creados para la ocasión, personajes reales, de la mitología, de la historia, etc. Son *sus* personajes: *su* Hermes, *su* Caronte, *su* tirano, etc. Nuestro autor ha operado un buen número de ejercicios de caracterización de personajes, hecho lo cual sólo tiene que poner en marcha los mecanismos progimnasmáticos propios de la etopeya. Luego, en el universo de Luciano, y por no mencionar, de nuevo, más que los personajes del diálogo que hemos leído, vemos a un Caronte como una especie de proletario de la sociedad divina, siempre enfadado, a quien todos quieren dar órdenes, y que sólo desea terminar pronto su jornada laboral; Cloto es una gran dama, elegante, paciente, escucha a todos, pero se pone grave cuando ejerce su función de Parca; Hermes es el dios algo atípico, que hace su trabajo pero del que no se fía ninguno de los divinos ya que temen sus bromas de mal gusto. En cuanto a los personajes creados por Luciano: Cinisco es el filósofo – con este nombre no hace falta decir a qué escuela hay que adscribirlo –, aquel con quien nos da la impresión que el autor se identifica; en cuanto a Micilo es la encarnación del ser humano simple y pobre y, por lo tanto, según la filosofía luciánica, muy sabio, aunque sea sólo un vulgar zapatero. Se trata, pues, de una especie de código que se establece entre el autor y su público, del mismo modo, por ejemplo, que unos determinados gestos del bailarín identifican personajes, historias, situaciones, en el pantomimo.

Por último, creo necesario considerar aún otra cuestión.

Volvamos al principio: ¿dónde radica la novedad del diálogo de Luciano, que él mismo nos menciona? Para mí la respuesta es clara, a parte, claro está, de la fusión de géneros, de la vinculación con el yambo y la comedia, etc.³³; la gran novedad es que estos diálogos necesitan una escenificación, una dramaturgia: la lectura simple, estática, no basta, los amputa, y los priva de todo su vigor.

Como consecuencia de esto, cabe plantearse las siguientes preguntas: ¿cómo se producían estas lecturas/representaciones? ¿sería correcto incorporar este tipo de dramatizaciones al variopinto número de espectáculos, de todo tipo, que se ofrecían al público en las ciudades del imperio?

A mi modo de ver, los diálogos de Luciano debían de ser representados en teatros, salas de audiciones o, tal vez, también, en salones privados, del mismo modo que lo eran las escenas de tragedia.

Si esto es así, ¿quién leía los diálogos de Luciano? ¿eran leídos por el propio autor, o podían ser también leídos por un ἀναγνώστης profesional, como lo eran los de Platón, según la información que nos da Plutarco?

³¹ En efecto, el tema del Hades es recurrente en Luciano: cf. Lévy 1927, 93-128 (citado por Bompaigne 1958, 540); Baldwin 1973, 109; Mestre 2013.

³² Así como un elemento fundamental de sus claves humorísticas que están en la base de su sátira, cf. Korus 1984.

³³ Cf. *supra* n. 3.

Teóricamente, las dos situaciones serían posibles, por supuesto; mi hipótesis, no obstante, es que fueron concebidos por su autor para ser leídos, presentados, por él mismo.

Explicaré por qué.

Es obvio que todas las indicaciones que el acto de leer podía ofrecer al público debían ir acompañadas por alguna puesta en escena del lector, por sencilla que ésta fuera (voz, gestos, movimientos), como también sabemos que sucedía en las declamaciones³⁴: si los elementos extra-textuales se daban en una declamación, mucho más en la lectura de un diálogo, de forma más necesaria, obligada, esto parece evidente. Si seguimos la comparación con las sesiones de declamación, donde el orador era siempre el autor – quién si no, para dar todo el efecto a su discurso –, mucho más en diálogos como los de Luciano que, al fin y al cabo, también era un sofista que solía declamar sus discursos.

Tal vez, además de todas las innovaciones de las que habla Luciano cuando define su diálogo, también debamos incluir el hecho de que introduce este género en las salas de declamación o en los teatros, como un elemento más, variado, de las sesiones donde había discursos largos, discursos de introducción o *prolaliai*, incluso algún pantomimo. Pero el auditorio, en todos los casos, sería siempre el mismo.

Bajo este prisma cobra sentido la conversión del sirio en *Dos veces acusado*, donde Retórica le acusa de haberla abandonado por bulliciosa y deshonesta³⁵, y donde Diálogo se queja de haber sido despojado de su esencia tradicional; la respuesta del orador sirio explica, refiriéndose a Diálogo, que ‘[...] primero, lo acostumbé a descender al suelo como lo hacen los humanos, y después, a base de pulir la mucha costra que llevaba y de obligarle a sonreír, conseguí hacerlo más agradable a los espectadores [...]’³⁶. Se trata, pues, de acercarlo a un público más humano, y de ser más fresco invitando a una sonrisa. Es muy interesante, además, que, mediante el dativo se indique el carácter visual de su recepción (τοῖς ὁρῶσι): el diálogo tiene una vertiente visual, escénica, podríamos decir, que implica, como he intentado explicar, una cierta dramaturgia.

Universidad de Barcelona

Francesca Mestre
fmestre@ub.edu

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amato – Schamp 2005 = E. Amato – J. Schamp, ΗΘΟΠΟΙΙΑ. *La représentation de caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive*, Salerno 2005.

Anderson 1976a = G. Anderson, *Lucian. Theme and Variation in the Second Sophistic*, Leiden 1976.

³⁴ Cf., para la ‘escenificación’ de las declamaciones, Pernot 1993, 423-64.

³⁵ Cf. *Bis Acc.* 31.

³⁶ *Ibid.* 34: [...] πρῶτον μὲν αὐτὸν ἐπὶ γῆς βαίνειν εἶθισα εἰς τὸν ἀνθρώπινον τοῦτον τρόπον, μετὰ δὲ τὸν αὐχμὸν τὸν πολὺν ἀποπλύνας καὶ μειδιᾷν καταναγκάσας ἡδίω τοῖς ὁρῶσι παρεσεύασα [...]. (trad. Jufresa – Mestre – Gómez 2000).

- Anderson 1976b = G. Anderson, *Alleged Relationships in Lucian's Opuscula*, *AJPh* 97.3, 1976, 262-75.
- Anderson 1999 = G. Anderson, *Performing Lucian (review of Ureña 1995)*, *CR* 49.1, 1999, 32 s.
- Andrieu 1954 = J. Andrieu, *Le dialogue antique. Structure et présentation*, Paris 1954.
- Aygon 2002 = J.-P. Aygon, *Le dialogue comme genre dans la rhétorique antique*, *Pallas* 59, 2002, 197-208.
- Baldwin 1973 = B. Baldwin, *Studies on Lucian*, Toronto 1973.
- Bartley 2005 = A. Bartley, *Techniques of Composition in Lucian's Minor Dialogues*, *Hermes* 133.3, 2005, 358-67.
- Bellinger 1928 = A.R. Bellinger, *Lucian's Dramatic Technique*, *YCS* 1, 1928, 3-40.
- Bompaire 1958 = J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris 1958 (2000²).
- Bompaire 1998 = J. Bompaire, *Lucien. Oeuvres*, Tome II, Paris 1998.
- Brandão 2001 = J.L. Brandão, *A poética do Hipocentauro. Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*, Belo Horizonte 2001.
- Branham 1989 = R.B. Branham, *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge MA-London 1989.
- Camerotto 2014 = A. Camerotto, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano-Udine 2014.
- Camerotto 2009 = A. Camerotto, *Luciano di Samosata. Icaromenippo o l'uomo sopra le nuvole*, Alessandria 2009.
- Gleason 1995 = M. Gleason, *Making Men. Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*, Princeton NJ 1995.
- Gómez – Mestre 2001 = P. Gómez – F. Mestre, *Retórica. comedia. diálogo. Fusión de géneros en la literatura griega del s. II d.C.*, *Myrtia* 16, 2001, 11-122.
- Hall – Wyles 2011 = E. Hall – R. Wyles, *New Directions in Greek Pantomime*, Oxford-New York 2011.
- Harmon 1953 = A.M. Harmon, *Lucian. In Eight Volumes*, II, London-Cambridge MA 1953 (1915¹).
- Hemper – Traninger 2010 = K.W. Hemper – A. Traninger, *Der Dialog im Diskursfeld seiner Zeit. Von der Antike bis zur Ausklärung*, Stuttgart 2010.
- Henderson 2011 = I. Henderson, *The Second Sophistic and Non-Elite Speakers*, in Schmidt – Fleury 2011, 23-35.
- Jacobitz 1966 = K. Jacobitz, *Luciani Samosatensis Opera*, I, Hildesheim 1966 (Leipzig 1836¹).
- Jufresa – Mestre – Gómez 2000 = M. Jufresa – F. Mestre – P. Gómez, *Luciano. Obras III*, Madrid 2000.
- Jufresa – Vintró 2013 = M. Jufresa – E. Vintró, *Luciano. Obras V*, Madrid 2013.
- König – Whitmarsh 2007 = J. König – T. Whitmarsh, *Ordering Knowledge in the Roman Empire*, Cambridge-New York 2007.
- Korus 1984 = K. Korus, *The Theory of Humour in Lucian of Samosata*, *Eos* 72.1, 1984, 295-313.
- Lada-Richards 2011 = I. Lada-Richards, *Was Pantomime 'Good to Think with' in Ancient World?*, in Hall – Wyles 2011, 285-313.
- Lévy 1927 = I. Lévy, *La légende de Pythagore de Grèce en Palestine*, Paris 1927.
- MacLeod 1972 = M.D. MacLeod, *Luciani Opera*, I, Oxford 1972.
- Mestre 2013 = F. Mestre, *Luciano y Taciano: sobre el más allá y el juicio final*, *Circe* 17, 2013, 49-66.
- Möllendorff 2010 = P. von Möllendorff, *Lukians Dialogcorpora – ein ästhetisches Experiment*, in Hemper – Traninger 2010, 75-91.

Aspectos de la dramaturgia del diálogo en Luciano

Müller 1926 = L. Müller, *De Luciani Dialogorum Rhetoricorum Compositione*, Eos 32, 1926, 559-86.

Pernot 1993 = L. Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris 1993.

Schlapbach 2011 = K. Schlapbach, *Lucian's On Dancing and the Models for a Discourse on Pantomime*, in Hall – Wyles 2011, 314-37.

Schmidt – Fleury 2011 = T. Schmidt – P. Fleury, *Perceptions of the Second Sophistic and Its Times*, Toronto-Buffalo-London 2011.

Tosello 2013 = M. Tosello, 'Il teatro in prosa' del *Cataplus*, AOFL 8.1, 2013, 246-69.

Ureña 1995 = J. Ureña Bracero, *El diálogo de Luciano: ejecución, naturaleza y procedimientos de humor*, Amsterdam 1995.

Webb 2008 = R. Webb, *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Cambridge MA 2008.

Webb 2009 = R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farham-Burlington 2009.

Whitmarsh 2001 = T. Whitmarsh, *Greek Literature and the Roman Empire: The Politics of Imitation*, Oxford 2001.

Abstract: Lucian of Samosata, as he himself declares, is the renewer of an ancient Greek prose genre: the dialogue. My aim in this paper is to understand what this renewal means, not from a formal literary point of view, but taking into account the public performances of the dialogues. For this purpose, I try to read one of Lucian's long dialogues, the *Downward Journey or the Tyrant*, keeping especially in mind how a public performance or reading of it would work, with one single orator or reader, and which dramatic elements – inside and outside the text – are necessary to make the audience enjoy this kind of *mise en scène*. In spite of its singularity, Lucian's dialogue form has probably to be included among other instances of Second Sophistic public performances.

Keywords: Lucian, Dialogue, Performance, Dramaturgy, Second Sophistic.