

CAPÍTULO V

KYNIKÒS TRÓPOS Y LOS GÉNEROS LITERARIOS DEL HELENISMO

1. *El cinismo y los géneros literarios.* — 2. *La anécdota.* — 3. *La diatriba.* — 4. *La sátira menipea.* — 5. *El teatro cínico.* — 6. *La poesía cínica.*

1. EL CINISMO Y LOS GÉNEROS LITERARIOS

La investigación filológica de los últimos años ha puesto de relieve que el dominio de la idea de género literario en la antigüedad no fue tan absoluto y tiránico como pensaban Boileau y los abanderados del neoclasicismo. Es indudable que el género literario tuvo una existencia real para los escritores griegos: era algo que les venía dado y a cuyas convenciones se sometían. Durante las edades arcaica y clásica se mantuvo con mucha pureza la distinción entre los diversos géneros. Ahora bien: esta distinción entra en crisis en el siglo IV a. J. C. y si precisamente a partir de entonces van a escribirse las obras teóricas más importantes acerca del género literario, la realidad nos muestra que teoría y práctica han dejado ya de corresponderse.

Gordon Williams ha demostrado que una de las características fundamentales de la composición poética helenística es la crisis de la antigua compartimentación de los géneros.¹ En Alejandría, en Roma, los poetas van a entrecruzarlos, a ponerlos en comunicación, a transformarlos de mil maneras distintas. El monólogo trágico penetra en la épica (pensemos, por ejemplo, en los soliloquios de la Medea de Apolonio de Rodas), el verso elegíaco se utiliza con fines narrativos (ahí están los *Aitia* de Calímaco), los poetas componen breves poemas que, no sabiendo bajo qué género poner, denominan *παίγνια*, *nugae*. Nacen composiciones de imposible clasificación según los moldes clásicos: la *Hecale* de Calímaco, el *carmen* 64 de Catulo. Los filólogos del siglo pasado, en su ansia por etiquetar todas las obras legadas por la antigüedad, se inventaron un género, el epilio, para estas últimas. No debemos llamarnos a engaño: el único uso en la antigüedad del término griego aplicado a una composición literaria significa

1. Gordon Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, 1968.

“poema épico breve” (Ateneo, II, 65 a), es decir, es un simple diminutivo de *épos*. También aparece utilizando en la latinidad tardía (a partir del siglo II): Ausonio se sirve de él dos veces (335, 58 y 360, 15) con el valor de “carmen breue uel lepidum” o “epigramma amatorium” (cf. Apul., *Apol.*, 10).² No era, pues, una palabra técnica que designara un género específico.

No hay que entender tampoco que a partir del Helenismo la idea de género literario desaparezca o que se adopte una actitud escéptica o nominalista frente a ella, como la que adoptarán Croce y sus seguidores. Basta leer el *Ars Poetica* horaciana para darse cuenta de que las cosas no llegaron jamás hasta este extremo. Simplemente, el género empieza a existir con ese carácter de “institución no coactiva” que tan bien explican Wellek y Warren: “El género literario es una ‘institución’ como lo es la Iglesia, la Universidad o el Estado. Existe, no como existe un animal (...), sino como existe una institución. Cabe trabajar, expresarse a través de instituciones existentes, crear otras nuevas o seguir adelante en la medida de lo posible sin compartir políticas o rituales; cabe también adherirse a las instituciones para luego reformarlas”.³

En época helenística cabe, pues, unir estructura narrativa y “pathos” trágico, utilizar el metro elegíaco para narrar, contar en prosa historias imaginarias divertidas dejándose llevar por el mero *Lust zu fabulieren* (pensemos en las *Milesias* de Arístides, vertidas al latín por L. Cornelio Sisenna), dotar de una forma literaria a un tipo de sainete hasta entonces popular y semi-improvisado (el mimo). Junto a ello tenemos un género que, aunque nacido en época anterior, adquiere un auge extraordinario y es utilizado con los fines más variados (el epigrama). Tragedia y comedia entran en un período de decadencia y, aunque Roma les dará todavía nombres ilustres, acabarán por desaparecer ante otro tipo de espectáculos menos literarios.

El *kynikòs trópos* comienza a formarse precisamente en el momento en que la tiranía del género empieza a remitir: la tendencia cínica a la rotura de cánones, a la inversión de valores, se mueve a sus anchas en esta época, contribuyendo de forma apreciable a la creación de obras nuevas que se resisten a ser clasificadas de acuerdo con la tipología vigente en el siglo V. Aunque las innovaciones cínicas presentan un carácter inconfundible y, probablemente, una mayor audacia, se corresponden con lo que en un plano superior ha hecho Calímaco. La mayoría de las formas nacidas al amparo del cinismo en el siglo IV incrementarán el patrimonio tipológico de la literatura clásica, aunque los preceptistas no las tengan en cuenta a la hora de redactar sus tratados y prefieran repetir una y otra vez conceptos aprendidos en Aristóteles, y, unas más, otras menos, tendrán sus hijuelas a lo largo de los siglos que separan los primeros tiempos del cinismo de la caída del Imperio de Occidente.

¿Qué novedades aporta el *kynikòs trópos* a la historia de los géneros? Hay que distinguir, ante todo, entre la literatura que dimana directamente

2. *Th. I. L.*, vol. V, *pars altera*, 1931-1953, pp. 708, 5.

3. R. Wellek y A. Warren, *Teoría Literaria*, Madrid, 1966, pp. 271 s.

del cinismo y aquella otra que, naciendo de un autor no cínico, se aprovecha de los hallazgos de la primera. Lo que vamos a decir ahora es solamente aplicable a la producción propiamente cínica, premisa temporal y lógica del segundo tipo de obras. En este campo, la característica más relevante es la desaparición de las barreras que separaban las finalidades de los diversos géneros. La tradición enseñaba que el yambo servía para denostar, la elegía, tendía, en principio, a amonestar, evolucionando luego, en época clásica, hacia formas directamente unidas al banquete (el *skólion*, por ejemplo). La lírica monódica y coral era el género de los cantos rituales (ditirambo, peán, hiporquema...), de las odas en alabanza de los hombres ilustres, de los atletas triunfadores, de los cantos de guerra y de los cantos sociales: frente a ellos, la tragedia pretendía, según la célebre definición de Aristóteles, δι' ἑλέου καὶ φόβου περαινύουσα τῶν τοιούτων πηγημάτων κάθαρσιν.

Cuando el cinismo utiliza un género tradicional —prescindamos ahora de si lo transforma estructuralmente o no— no tiene en cuenta cuál fue la función originaria del mismo: en manos del cínico los géneros sólo tienen una función, la propagación de sus ideas. Las mismas ideas que latían, probablemente, en las tragedias de Diógenes, son las que hallamos en los fragmentos de las diatribas de Bión, en la poesía de Crates y de Cércidas, en las colecciones de epístolas de inspiración cínica que se nos han conservado.

Tomemos un género eminentemente narrativo: la épica homérica. Cuando Crates, partiendo de la descripción de Creta de Homero, pasa a describir la utopía cínica, los hexámetros dejan de ser vehículo de un “ecfrasis” imaginativa: se convierten en pura propaganda de las virtudes de la secta y de sus miembros. Los mismos ataques contra la riqueza, el lujo, la molície que aparecen en los coliambos de Fénix sirven de tema a Bión para la construcción de sus diatribas. Los ejemplos podrían multiplicarse hasta el infinito: todo lo que sabemos o podemos deducir de la mucha literatura cínica que se nos ha perdido, no hace sino confirmar lo dicho. El *Tiestes* o el *Edipo* de Diógenes no pretendían con toda seguridad liberar a sus lectores “a través del horror y la aflicción” de estos sufrimientos, sino cantar a la vuelta a un estado natural en el que la antropofagia y el incesto dejaran de ser el tabú en que la civilización los había convertido. Los géneros son, para el cínico, meros medios de expresión, unas formas como cualesquiera otras de llegar al pueblo, unos cauces para hacerse entender. En su afán por no aburrir, por despertar interés en los más legos, recurren a una pluralidad de formas que dan una variedad inconfundible a su producción literaria, variedad que sólo se extiende al aspecto exterior de la misma: el contenido es siempre idéntico.

Hemos visto en otro lugar el repertorio de tópicos que caracteriza al *kynikòs trópos*: de la variada procedencia de los ejemplos aducidos se desprende claramente esta primera característica de los géneros cínicos. Si pasamos a la utilización de prototipos, mitos y comparaciones, nos daremos cuenta pronto de que dichos recursos no son privativos de una forma especial dentro de la literatura cínica: la sátira, la diatriba, la poesía acuden a ellos por igual y sólo descendiendo al nivel de los di-

versos autores podemos establecer preferencias individuales por un determinado recurso u otro. En cuanto a la *parrhesía*, está presente en el lenguaje de toda la producción cínica. El mismo tono de *spoudogéloion* coloreaba indudablemente las sátiras de Menipo, la poesía de Cércidas, la diatriba biónica: tan propio de las obras nacidas bajo el influjo cínico llegó a ser esta mezcla de lo serio con lo cómico, que no faltan los que, como L. Giangrande, han pretendido establecer una igualdad *kynikòs trópos* = *spoudogéloion*.⁴

El cinismo, pues, produce un acercamiento entre los diversos géneros: los utiliza con los mismos fines, desarrolla a través de ellos los mismos tópicos, articula en obras de estructura muy diversa recursos idénticos, les da un sabor inconfundible que nos permite relacionarlos en seguida con el movimiento. Ahora bien: junto a esta modificación del contenido se produce, en algunos casos, otra de la estructura, que puede llegar a originar un género nuevo (la sátira menipea), o a marcar definitivamente la evolución de una forma (la diatriba que, aunque no nació en el seno del cinismo, se convirtió en un modelo a imitar a través del uso que Bión hizo de ella). También utilizó el cinismo una forma degradada de tragedia cuyas manifestaciones fundamentales (las debidas a Diógenes o a Enomao) no conocemos, pero que, indudablemente, se hallaba bastante alejada de los modelos esquiéos. A la secta se debe la extraordinaria difusión de una forma literaria característica de las escuelas postsocráticas: la *χρῆσις*, que a veces es usada sola, dando lugar a recopilaciones, pero cuyo papel fundamental es servir de aderezo en el marco de obras más complejas. Por lo demás, siguió sirviéndose de la epístola, la elegía, el epigrama, el metro épico y, sobre todo, del coliambo, sin apreciables modificaciones de forma.

Característica general de todas las formas utilizadas por el cinismo es su brevedad. Las sátiras de Menipo —a juzgar por las imitaciones de Varrón, Séneca y Luciano— podían seguramente leerse en menos de una hora; no mucho más largas debían de ser las diatribas. En cuanto a sus tragedias —si tomamos como punto de referencia los dos opúsculos pseudo-trágicos atribuidos a Luciano— no superaban el medio millar de versos. Incluso la parodia de la *Elegía a las Musas* de Crates presenta sólo 11 versos. Aunque es posible que Juliano no nos transmita la obra en su integridad (dos versos seguidos, el 4 y el 5, son pentámetros), nos cuesta trabajo imaginar que alcanzaba los 76 versos del original de Solón.

A la hora de intentar la reconstrucción de los diversos géneros cínicos nos resulta imposible prescindir de aquellas obras que, sin haber nacido en el ámbito del movimiento, sí incorporaron hallazgos de composiciones cínicas que no nos han llegado. Por ello, habrá que prescindir a veces de la distinción que hemos sentado al principio de este capítulo entre obras directamente surgidas de la secta y obras simplemente influidas por las anteriores, si no queremos trabajar sobre el vacío y no llegar a ninguna parte. De todos modos se impone trabajar con prudencia y no perder

4. L. Giangrande, *op. cit.*, p. 8.

nunca de vista al tratar obras del segundo grupo que, por más que deban al *kynikòs trópos*, no son obras propiamente cónicas.

En el análisis de los géneros cónicos que vamos a emprender tal vez sorprenda al lector que el espacio dedicado a la diatriba —posiblemente la aportación más importante del cinismo a la historia de la literatura— sea breve en relación con el consagrado a otro tipo de composiciones. Dos son las razones que nos han llevado a ello: por una parte la diatriba —a diferencia, por ejemplo, de la sátira menipea— no es un género “problemático”. Cualquier interesado en ella tiene a su disposición obras abundantes, tanto de tipo general como dedicadas a autores concretos, que tratan exhaustivamente el tema. Por otro lado, hemos visto ya en capítulos anteriores lo suficiente acerca del origen y elementos del género diatribico para que ahora baste una visión de conjunto qu redondee el estudio del papel representado por éste en el ámbito del *kynikòs trópos*.

2. LA ANÉCDOTA

Los griegos sintieron desde siempre una enorme atracción hacia la “frase”, hacia la sentencia que, en pocas palabras, resume un pensamiento valioso, diseña una verdad, subraya una paradoja. La *γῶμη* se halla ya presente en los poemas homéricos, ocupa un lugar destacado en las odas de Píndaro, constituye un elemento importante en el diálogo trágico. Pero no son sólo las sentencias de Néstor o de Antígona las que se graban en la memoria del pueblo. No interesan menos los dichos —y los hechos— de los hombres ilustres, los *dicta* de sabios y filósofos. Sus discípulos son los primeros en archivarlos: su conservación será el primer paso para ponerlos en conocimiento del pueblo. El pueblo es el medio ideal para la vida de la sentencia, de la anécdota. Por su brevedad y concisión se graba fácilmente en la memoria. Además, en cuanto lo que en ella importa es “lo que el sabio X dijo” o “lo que el sabio X hizo” y no la forma en que está contado, la exacta expresión de las palabras del protagonista, es idónea para pasar de labios de unos a oídos de otros, aun en ambientes absolutamente libres de inquietudes literarias. Cuando la sentencia o la anécdota han llegado ya al pueblo puede muy bien ocurrir que desaparezca o caiga en el olvido su auténtico origen: con ello sentencias y anécdotas adquieren una vida independiente, autónoma, durante la cual pueden llegar a separarse por completo de su protagonista-autor (la persona que pronunció la frase o vivió el hecho), para convertirse en refranes, en historietas atribuidas a “cierto sabio”, a “cierto filósofo”, o verse asignadas a un personaje distinto del que realmente las originó. Cabe que un recopilador recoja las sentencias y anécdotas tal como las ha hallado en el pueblo y las reúna en una nueva colección.

La atractiva personalidad de Sócrates dio lugar a pluralidad de sentencias y anécdotas: sobre la base de tales hechos Jenofonte compuso sus *ἀπομνημονεύματα* del maestro, uniendo, probablemente, a sus recuerdos personales, lo que la tradición oral había conservado. Del mismo modo, pues, que Jenofonte quiso conservar sus recuerdos de Sócrates y transmitirlos a

la posteridad, los discípulos de los fundadores de las diversas escuelas post-socráticas no dudaron en archivar los principales dichos y hechos de sus maestros. Nacen así los libros de ἀπομνημονεύματα o de ὑπομνήματα: imaginamos que tales obras debían de tener una estructura eminentemente abierta y como de mosaico, cada una de cuyas *tessellae* estaba constituida por una anécdota más o menos breve o un “dicho” (χρεία, ἀπόφθεγμα).

En el siglo iv cunde el gusto por este tipo de literatura: no sólo se recogen los dichos de un personaje tan reciente como Sócrates o de sus discípulos más sobresalientes, sino que se bucea en el pasado en busca de sentencias ingeniosas que compendiar: Demetrio Falereo recoge la sentencia que la tradición atribuía a los Siete Sabios de Grecia. A la misma época pertenece la colección de ὑποθήκαι de los Siete Sabios debida a Sosiádes. Este interés por el hombre y su frase se encuadra perfectamente dentro del auge del individualismo que caracteriza el momento.

Rasgo esencial de la χρεία —y de ahí nace su nombre— era su utilidad; según se desprende de la definición de Hermógenes (*Progymnasmata* 3), χρεία' ἐστὶν ἀπομνημονόυμα λόγου τινὸς ἢ πράξεως ἢ συναμφοτέρου σύντομον ἔχον δῆλωσιν, ὡς ἐπὶ το πλείστον χρησίμου τινὸς ἕνεκα.

Es decir, “la *chreía* es el recuerdo de una frase, o de un hecho, o de ambas cosas, que contiene una breve declaración, a ser posible en razón a cierta utilidad”.

Teón, en cambio, subraya su valor “caracterizante” (*Prog.*, 6): χρεία ἐστὶ σύντομος ἀπόφθαι: ἢ πράξι: μετ' εὐστοχίας ἀναφερομένη εἰς τι ὠρισμένον πρόσωπον, “La *chreía* es una sentencia breve o anécdota traída atinadamente a colación para definir un carácter.”

Frente a estas dos definiciones, la latina recogida por Keil (*Gramm. lat.*, VI, p. 273) atiende sólo a lo sobresaliente del recuerdo: *Chria est dicti uel facti praecipua memoratio*.

Juntando los rasgos de las tres, aparece un concepto que se adapta a la mayoría de las “chrias” que nos han llegado: son sentencias breves o anécdotas memorables que definen el carácter del que las pronunció o protagonizó y sirven para que de ellas extraigamos alguna enseñanza, generalmente de tipo moral.

Hemos dicho ya en otro lugar que la ética cínica no se basaba en una serie de preceptos codificados, sino en la “imitación” de un modelo ascético. Diógenes imita a Heracles, los demás deben imitar a Diógenes... La personalidad del “maestro” tiene, pues, una relevancia extraordinaria, porque “filosofar” no supone sino copiarle, “reproducirle” con la mayor fidelidad posible. De ahí que todo cuanto dijo o hizo tenga interés para sus discípulos. Por otra parte, el tono paradójico y burlesco que suele impregnar la manera de proceder del cínico —y, sobre todo, de Diógenes— da continuamente lugar a que surjan frases y anécdotas memorables, que trascienden al pueblo. El anecdotario diogénico está lleno de historietas que oscilan entre el *exemplum* y el chiste, y este carácter chistoso fue, precisamente, lo que las hizo inolvidables. La devoción de los discípulos y la memoria popular se confabularon para que este tesoro de salidas recurrentes no cayera en el olvido, sino más bien todo lo contrario. Porque parece indudable que muchas de las anécdotas atribuidas a Diógenes, a Crates

o a Hiparquia son incrementos a la tradición, a una tradición incapaz de mantenerse dentro de unos límites.

Es muy probable que tanto la *Διογένους πράσις* de Menipo como la de Eubulo (D. L., VI, 29 y 30) fueran colecciones de *chreíai* referentes a la captura del Sinopense y a su actividad en casa de Jeniádes. También Metrocles recogió *chreíai* acerca de Diógenes (D. L., VI, 33); entre las obras del mismo filósofo aparece una titulada *Χρεΐαι* (D. L., VI, 80). Ahora bien: si él mismo recogió ya sus pensamientos en un libro o la obra había nacido de los esfuerzos de alguno de sus discípulos, es imposible decirlo. Por otra parte, si era del propio Diógenes, cabe que contuviera sentencias de otros filósofos anteriores: de los Siete Sabios, de Sócrates o del mismo Antístenes. Por desgracia no nos ha llegado ninguna de estas recopilaciones, aunque sin duda se remonta a ellas el copiosísimo material anecdótico utilizado por Diógenes Laercio para trazar la vida de su homónimo de Sínope.

Especial interés ofrecen los restos de una colección de anécdotas de Diógenes conservados en un papiro de la colección Rainer, editado por Wessely y recogido por Crönert (*Kolotes und Menedemos*, pp. 49 ss.). Dicho papiro parece remontarse al siglo I a. J. C.: contiene, con abundantes lagunas, nueve *chreíai* del Sinopense, de las cuales sólo una (2, 1 ss.) se corresponde con una de las que transmite Laercio (VI, 55). La comparación de ambas versiones resulta bastante instructiva.

He aquí la traducción del texto que nos da el papiro:

“Habiéndole preguntado unos que quién era (dijo): ‘Soy un perro’. ‘¿Pero de qué clase?’, le dijeron. Respondió: ‘Si tengo hambre, un marónico (*Μαρωνικός*); si no tengo, un amelíteo (*Ἀμελιταῖος*); cuando estoy harto, un moloso (*Μολοστικός*).’”

Así nos relata la respuesta Diógenes Laercio:

“Cuando tengo hambre, un maltés (*Μελιταῖος*); cuando estoy harto, un moloso: muchos alaban a los de esta raza, pero no se atreven a salir de caza con ellos por temor a la fatiga. Por esto no podéis vivir conmigo, porque tenéis miedo de sufrir.”

La versión del papiro es mucho más minuciosa con los datos concretos: transmite los nombres de tres razas caninas, que se corresponden con tres estados de Diógenes (tener hambre-no tener hambre-estar harto). Los perros hambrientos se muestran amables y sumisos para conseguir alimento. Los molosos, en cambio, eran famosos por su ferocidad. Entre ambas categorías aparece el *Ἀμελιταῖος*, probablemente, como supuso Wessely, un montaje sobre la palabra *ἀμελής* (= despreocupado, negligente), que adquiere fuerza cómica gracias a la existencia del *Μελιταῖος κύων* (“el can maltés”). No tenemos noticia de la existencia de un tipo de perro propio de Maronea, por lo cual, Crönert ha pensado en sustituir el *Μαρωνικός* del papiro por *Λακωνικός* (los perros espartanos tenían fama de estar bien instruidos para la caza). Pero los caracteres del papiro no parecen dar pie a la sustitución.

Cinco siglos más tarde la respuesta de Diógenes ha sufrido bastantes variaciones: en primer lugar, los tres estados han quedado reducidos a dos (tener hambre/estar harto). Se mantienen, lógicamente, las situaciones extremas y se pierde la intermedia. No se menciona al can de Maronea (probablemente porque la idea de “perro marónico” no resultaba familiar a los transmisores de la anécdota). Se pierde la palabra “ameliteo”, siendo su puesto ocupado por el normal “meliteo”, es decir, “maltés”, asociable a una raza canina concreta, con lo que desaparece el juego de palabras. “Moloso” se conserva. Toda la transformación resulta perfectamente explicable, así como el añadido que pretende aclarar —aunque, en realidad, falsea— el sentido de las palabras del Sinopense.

De las restantes anécdotas contenidas en el papiro resultan interesantes la localizada en Pandemio (2, 7 ss.) y la que transcurre en una barbería de Atenas (3, 25 ss.): en ambas se pone perfectamente de relieve como, ya en el siglo I a. J. C., Diógenes se había convertido en una figura popular que podía ser utilizada con independencia de su relación con el cinismo. La primera no es más que una historieta chistosa, que se basa en el conocido recurso cómico de la interpretación de una pregunta al pie de la letra. La segunda se apoya en el ingenio de Diógenes, que salva una situación mediante una adulación de conveniencia. No debieron de ser sólo estas dos las anécdotas diogénicas desprovistas de trasfondo cínico que la antigüedad conoció: con atisbos de sentido crítico, Laercio tendió a eliminarlas a la hora de recopilar el material para la vida del filósofo, si bien no faltan en ella *chreíai* que están mucho más cerca del chiste que de la sentencia moral (véanse, por ejemplo, las tres primeras anécdotas narradas en VI 48).

Por otra parte, los restos del papiro contienen rasgos perfectamente acordes con lo dicho acerca del *kynikòs trópos*: la utilización de comparaciones extraídas de la palestra y la música (3, 18 ss.), el uso del mito de Enomao y Pélope con fines didácticos (6, 18 ss.), la insistencia en la idea de Diógenes como “perro” (2, 1 ss.; 2, 11; 2, 24; 5, 13), la referencia al manto y al bastón (3, 7 ss.), la confrontación de Diógenes con Dionisio, tirano de Siracusa (4, 25 ss.), y la concisión narrativa.

Según testimonio de Laercio (VII, 4), Zenón de Cicio recogió unos ἀπομνημονεύματα Κράτητος que seguramente deben identificarse con las *chreíai* aludidas en otro lugar de las *Vidas*, precisamente en el capítulo dedicado a Crates (VI, 91). También se incluye una colección de *chreíai* en el catálogo de obras de Bión de Boristene (D. L., IV, 47): si recogía sentencias propias o ajenas es imposible determinarlo.

Con la figura de Zenón hemos pasado ya al campo estoico: dentro de él la *chreía* seguirá floreciendo. Nos consta que compusieron anecdotarios Perseo, discípulo de Zenón (D. L., VII, 1), Aristón de Quíos (nada menos que once libros de anécdotas, D. L., VII, 163) y Hecatón (D. L., VI, 4).

Hemos visto, pues, la utilización de la *chreía* como género literario autónomo en los primeros tiempos del cinismo y del estoicismo: junto a ella es preciso tener en cuenta su abundantísima utilización dentro del marco de otro género literario. Si tomamos las dos colecciones de cartas apócrifas atribuidas a Diógenes y a Crates, descubriremos que muchas de las epístolas no son sino la narración, más o menos amplificadas, de una

chreía (véanse las epístolas 2, 6, 8, 13, 20, 23, 31 y 33 H del pseudo-Diógenes), correspondiéndose a veces con anécdotas recogidas por Diógenes Laercio (compárese, por ejemplo, la ep. 2 con D. L., VI, 61). Por otra parte, la *chreía* ocupaba un lugar característico en la diatriba: la anécdota daba variedad al discurso y obligaba a los oyentes a aguzar su atención para captar la gracia de la historieta. Los discursos 4, 6, 8, 9 y 10 de Dión de Prusa nos ofrece una serie de recuerdos de Diógenes, perfectamente reconducibles a las colecciones de *chreíai* aparecidas cuatro siglos atrás.

No fueron los romanos menos aficionados que los griegos a las frases lapidarias (*dicteria, sententiae*) y anécdotas ejemplares: Séneca (ep. 33) y Quintiliano (I, 9, 3) subrayan su importancia pedagógica. Por ello acogieron sin ninguna dificultad el gusto cínico por la *chreía*, desarrollándolo y adaptándolo a su suelo. ¿Qué es la sátira I, 7 de Horacio sino una *chreía* desarrollada en 31 versos? La *chreía*, que aparecía ya incrustada en los tratados de Cicerón, seguirá utilizándose al compás del desarrollo de la retórica como ejemplo ideal y amenizador del discurso.

3. LA DIATRIBA

En otra parte de este trabajo hemos tratado del nacimiento de la diatriba a partir del diálogo filosófico (a este origen se debe la presencia del oponente "fantasma", tan frecuente en el género) y de la epideixis retórica.⁵ Schimid señala como primer representante de la diatriba moral al sofista Antifonte.⁶ Otros, en cambio, piensan que es en Demetrio Falereo (concretamente en un fragmento conservado por Estobeo, *Flor.* VIII, 20) donde pueden apreciarse por vez primera los rasgos de la diatriba. Sea quien fuere el primer representante del género, lo cierto es que el cinismo convirtió a la diatriba en su forma literaria predilecta, dándole las características que la han hecho inconfundible. Tanto es así que un estudio profundo del estilo diatrístico sería suficiente para captar la esencia del *kynikòs trópos*: por desgracia, ello presenta algunas dificultades dado el estado fragmentario en que nos ha llegado la obra del artífice de la diatriba cínica, Bión de Boristeno.

El eclecticismo de Bión no se limitaba al campo filosófico: también en materia literaria recibió y utilizó una variada gama de recursos. Parece ser que su lenguaje se caracterizaba por la contaminación de todos los estilos: por ello Eratóstenes decía de él que fue el primero en cubrir la filosofía con "un vestido florido" (*ἀθλιὰ*, D. L., IV, 52; Strab., I, 15): a pesar de que había moderado el ascetismo cínico con el laxo hedonismo cirenaico de su maestro Teodoro, desarrolló temas eminentemente cínicos y lo hizo de tal modo que dio la pauta a la forma de dirigirse a la multitud. Con él la diatriba se convirtió en un género típicamente helenístico, en cuanto está pensado para un mundo mucho más ancho que el que encerraban los muros de Atenas. La tragedia, la comedia antigua fueron géneros

5. Véase *supra*, pp. 76 s.

6. Schmid, *Griechische Literaturgeschichte*, 3, 1, 1940, p. 166.

eminentemente "políticos" —enmarcados en el ámbito de la *pólis*—: la diatriba es un género cosmopolita, el género cosmopolita por excelencia. A él recurrirán los que —como Pablo— se sientan portadores de una verdad universal.

Para hacernos una idea del aspecto que ofrecían las composiciones de Bión tenemos que recurrir a las ya citadas *Teletis reliquiae* y al capítulo que le dedica Laercio. Sus temas fueron los propios de la predicación cínica: *autárkeia hedoné, aischrokrdeia*... Por lo que respecta al desarrollo del tópico moral, Geffcken ha demostrado que la diatriba acerca de la *autárkeia* empezaba con una consideración sobre la *mempsimoiría* (descontento con la propia suerte), refiriéndose en primer lugar a las acusaciones dirigidas por los hombres a la pobreza, contemplando luego ciertas profesiones estereotipadas, ejemplos clásicos de descontento, y ciertas edades (la vejez, sobre todo). Una transición lleva al orador a hablar de la debilidad física y con una vuelta a la comparación con el actor, que abre el discurso, se cierra la argumentación, concebida al modo circular. Probablemente la diatriba acababa con un epílogo formado por dos anécdotas acerca de Sócrates.⁷

Lo más característico de sus obras debió de ser la presencia constante de *tò spoudogélon*: no hay nada sobre lo de que Bión rehusó ejercitar su sentido del humor (recuérdese su chiste sobre la muerte en D. L., IV, 50 o su mofa de la *eugéneia*, *ibid.*, 46). Dominaba el arte de captar lo típico en los hombres, de retratar con pocos trazos un tipo ridículo (véase, D. L., IV, 50 s.); esta intuición pudo muy bien desarrollarla a través del conocimiento de la comedia nueva, de la *Ética* de Aristóteles, de la obrita de Teofrasto ... Sea como fuere, el trazado de un tipo satírico ocupó un lugar importante en el género.

El discurso ganaba en amenidad gracias a la inclusión de *chreíai* (D. L., IV, 47), de citas de la épica (D. L., IV, 47 - *Od.*, X, 335; *Il.*, VI, 211; D. L., IV, 52--*Il.*, III, 182; V, 146), de la tragedia (D. L., IV, 51 - *Eur.*, *Hip.*, 424), de Teognis Antifanes Menandro Sócrates, Aristipo, Jenofonte, Platón, Metrocles, Diógenes, Crates...⁸ Introducía personajes alegóricos (*Penía*, *Prágmata*) y comparaciones. Pero, por encima de lo heterogéneo de los elementos, la diatriba, cobraba unidad gracias a la destreza del autor, que sabía articularlos, incorporarlos, entrelazándolos con su estilo "teatral" (*θεατρικός*) en el que todo se ridiculizaba, en el que cada cosa era llamada por su nombre, por malsonante que fuese (D. L., IV, 52).

Bión sentó las bases de lo que iba a ser la diatriba posterior: si tuviéramos que definir en una sola palabra el rasgo esencial del género, optaríamos por subrayar su vivacidad. Vivacidad: he aquí la nota dominante del estilo diatrístico, en su afán por dotar de un nuevo resplandor a ideas a menudo triviales, y de captar la atención del pueblo. Por ello aparece salpicado de refranes de seguro efecto sobre un auditorio poco ilustrado, y de comparaciones extraídas de la vida cotidiana (el alma se compara a

7. Fiske, *op. cit.*, p. 187.

8. Süsemihl, *op. cit.*, I, p. 38, n. 108 e) y f).

una olla, el cuerpo, a una casa...), de la navegación, el teatro, los animales, los niños, las enfermedades...

En cuanto a los recursos retóricos utilizados, son los habituales en una cultura que había llegado a su mayoría de edad por lo que al "arte de hablar" se refiere, gracias a la tradición retórica y sofística existente ya en el siglo iv: paralelismo de los miembros de la frase, antítesis, interrogativas retóricas, asíndeton, polisíndeton, anáfora, homoioteleuton, elipsis combinadas con párrafos abigarrados, llenos de sinónimos, paronomasias (famosa es la sentencia de Bión sobre el matrimonio transmitida por Laercio, IV, 48: la mujer fea es *poiné*, la hermosa, *koiné*), anfibolias, expresiones de doble sentido e hipérboles (πλειω οί μὲς κατεσθίουσι καὶ οί μύρμηκες ἢ αὐτοί en Teles 2, IV a 34, 5). Del habla popular se acogen el ya referido uso de refranes, la llaneza de expresión, el gusto por los diminutivos (σωμάτιον, παιδίον, γράδιον, κλινίτιον), que dotan al estilo de la diatriba de este tono multicolor en que se mezclan la lengua de la calle con sus chistes, sus citas, sus crudezas, y la tradición retórica, con sus esquemas y figuras de dicción.

La influencia de la diatriba biónica sobre la literatura ética posterior fue muy importante. No sólo la sátira menipea está en estrecha relación con los logros del Boristenita; incluso el peripatético Aristón de Ceos aparece considerado como seguidor de Bión (*Strab.*, X, 486). Los estoicos no dudaron en adoptar la diatriba en forma suavizada y de ahí su importancia en la obra de Séneca, de Epicteto, etc. De todos modos, ocurre con la diatriba, como con cualquier otro género, que sus reglas van adquiriendo mayor rigidez con el transcurso del tiempo. En consecuencia las diatribas de los primeros cínicos y de Bión se parecen más a los diálogos platónicos en riqueza y flexibilidad que las de sus descendientes, llámense Musonio, Epicteto o Filón. En los tiempos del imperio romano el discurso pierde viveza, se hace más elaborado, procurándose que el material quede bien dispuesto, sea tratado sistemáticamente. Como dice Wendland, "el desarrollo de la controversia queda circunscrito de antemano y raras veces se determina a través de un recurso externo, como son las intervenciones de un contrincante. El arte de la construcción de los períodos, tantas veces conscientemente despreciado por la antigua diatriba, volvió a por sus derechos. Vuelven los principios filosóficos y la ética, que ya no se fía de su fuerza, da reglas y prescripciones sobre todos los aspectos de la vida y amenaza con degenerar en casuística."⁹

4. LA SÁTIRA MENIPEA

Hasta el siglo iv a. J. C. no parece que existiera en Grecia un género formalmente satírico, equiparable a lo que representó la *satura* para los romanos, cuando, gracias a Lucilio y Horacio, dejó de ser una miscelánea de poemas, libres tal vez —si Leo está en lo cierto—¹⁰ de elementos

9. Wendland, *op. cit.*, p. 80. Véase A. Oltramare, *Les origines de la Diatribe Romaine*, Lausana-Génova, 1925.

10. Leo, *Geschichte der römischen Literatur*, Berlín, 1913, p. 206.

propiamente satíricos, para convertirse en el tan traído y llevado *carmen... maledicum et ad carpenda hominum uitia archaëae comoediæ caractere compositum*, según la famosa definición de Diomedes (Keil, *Gramm. Lat.*, I, pp. 485, 30 ss.). Como ha dicho Hendrickson, el único vocablo griego dentro del que puede inscribirse la sátira en todas sus manifestaciones, es γέλως, "risa": "the laughter of amusement and raillery, of irony, of scorn, of anger, penetrating the mask of pretense, demolishing false and restoring true values by the solvent of reality".¹¹ Rooy amplía esta afirmación, estableciendo como equivalentes griegos de *satura* ἰαμβος. ἰαμβίζειν. γέλως, κατὰ γέλως, τὸ σπουδογέλιον.¹² Ahora bien: quitando el último término, los demás o bien cubren un campo semántico demasiado amplio o no coinciden exactamente con la idea que tenía Juvenal, por ejemplo, de la sátira.

Bajo la idea de *gélōs* cabe poner ya el *Margites* (hacia el 700 a. J. C.), en el que se nos narraban las ridículas aventuras de un tonto en hexámetros pseudohoméricos mezclados con trímetros yámbicos: muy dudoso resulta su tono satírico o crítico y más bien parece que se proponía un fin simplemente cómico.

El yambo, originado en canciones rituales burlescas y obscenas de los cultos de Dioniso y Demeter y en refranes populares, presenta un aspecto abigarrado en el que el ataque personal ocupa un lugar predominante: Arquíloco nos confiesa que sabe amar al que le ama e injuriar al enemigo (fr. 123 Adr.). A pesar de este tono de insulto que la caracteriza, la poesía yámbica de Arquíloco presenta rasgos que apuntan hacia una crítica social más amplia (fr. 208 y 209 Adr.). Máximas, proverbios y fábulas introducen cierta variedad en lo que, sin ellos, sería pura invectiva. Carácter muy parecido ofrecen los coliambos de Hiponacte. Otro tono, en cambio, presenta el poema antifeminista de Semónides (fr. 8 Adr.), obra de raigambre campesina, impersonal, pesimista, practicona e inconexa, pero que adopta un tono nuevo, mucho más general, extendiendo la crítica a todo el sexo femenino.

Solón dotó al yambo de una función exhortativa derivada de la elegía de un Tirteo, y lo utilizó para la crítica política. Vemos, pues, que la poesía yámbica tuvo mucho de "crítica", de "satírica", hasta el extremo de que ἰαμβίζειν aparece utilizado por Gorgias (Ateneo, 505 d), Aristóteles (*Poet.*, 4) y Dionisio de Halicarnaso (VII, 72) en el sentido de "perseguir con versos burlescos, críticos", pero a pesar de ello no puede establecerse una igualdad ἰαμβος = *satura*, porque el concepto griego (referido a un metro) es más amplio.

En Sicilia, Jenófanes de Colofón llevó el espíritu satírico de los yambógrafos jónicos a sus hexámetros: fue el primer crítico teológico de que tenemos noticia, llevando las ideas "ilustradas" de Jonia a la Magna Grecia. Arremetió contra la religión antropomórfica de Homero y Hesíodo sirviéndose de la censura (fr. 10 y 11 D) y de la ridiculización (fr. 13 D): con todo, su poesía tiene un carácter constructivo. En este sentido pensamos

11. L. Hendrickson, *C. P.*, 22, 1927, p. 52.

12. V. Rooy, *op. cit.*, p. 92.

que van Rooy está acertado al ver en él al primer moralista didáctico de la literatura griega.¹³

La risa del siglo v a. J. C. aparece monopolizada por la comedia anti-gua: en ella la crítica política y personal desempeña un papel fundamental, hasta tal punto que se nos hace difícil compartir la opinión de Hendrickson, según el cual la sátira de Aristófanes —es decir, el conjunto de elementos satíricos incluidos en sus comedias— no es el fin, sino un simple medio dirigido al propósito de hacer reír, concebido com único fin del género en cuestión.¹⁴ De hecho, es poco menos que imposible aislar los elementos satíricos de los meramente cómicos en la comedia aristofánica.

Yambo, hexámetros burlescos, comedia: he aquí diversos géneros que aparecen utilizados *ad carpenda hominum uitia*, pero que, evidentemente, sirven par muchas cosas más. Mas, no es otra la tradición poética que encuentra Menipo de Gádara cuando se dispone a escribir en pro de la causa cínica. Antes de él, Diógenes había ya “dado la vuelta” a algunas tragedias clásicas y escrito varios diálogos y Crates reescrito la *Elegía* de Solón y compuesto sus parodias épicas y dramáticas. Menipo pasó a la posteridad como creador de un género al que se unió su nombre. No nos consta que el nombre de Menipo se utilizara en forma de adjetivo hasta que Varrón puso a su obra satírica el título de *Saturae Menippeae*, es decir, “sátiras a la manera de Menipo”. Ahora bien, ¿qué era esa “manera de Menipo”? La tradición no nos ha conservado el más breve fragmento de su obra, de manera que, para hacernos una idea de sus características, nos toca recurrir a obras que, de una forma u otra, se escribieron siguiendo sus huellas. Meleagro, Varrón, Horacio, Séneca, Petronio, Luciano, Juliano, Macrobio y Marciano Capella tuvieron en cuenta de algún modo la sátira menipea. No nos ha llegado nada de la producción de Meleagro de Gádara relacionada con la obra de su conciudadano: él mismo nos habla en sus epigramas (*A. P.*, VII, 417, 4; 416, 6; 421, 9) de sus primeras composiciones, en las que compitió con Menipo, muerto seguramente un siglo atrás. En este sentido es recordado por Laercio (VI, 99): ahora bien, no nos sirve para una investigación acerca de lo que fue exactamente este género.

Por lo que toca a Horacio, la influencia menipea (véase, por ejemplo *Serm.*, II, 5, en la que nos cuenta el viaje al Hades de Ulises) es difícilmente distinguible de la diatribica: recoge el espíritu del *spoudogéloion* cínico, pero, por lo que hace a la forma, desarrolla el *sermo* regular en hexámetros, que ya fue utilizado por Lucilio.

En otro lugar hemos dado cuenta de los títulos de la producción de Menipo que han llegado hasta nosotros. Por lo que hace a los recursos que utilizaba, no debían de ser muy distintos de los que aparecen en la poesía y en la diatriba cínicas. He aquí un breve recuento de los mismos:

- ambientación fantástica,
- uso burlesco de la mitología,
- utilización de la alegoría,

13. V. Rooy, *op. cit.*, p. 101.

14. Hendrickson, *op. cit.*, p. 49.

- uso preferente del personaje-tipo, como ejemplo positivo o negativo,
- enorme afición a las citas, ya con pequeñas variaciones, ya sin modificar, pero ridiculizadas a través del contexto,
- inclusión de refranes y otros elementos populares,
- abundancia de comparaciones.

Todas las obras que de alguna manera se hallan relacionadas con las sátiras de Menipo presentan suficientes analogías en materia de temas y recursos como para que podamos hacernos una idea de cuál debía de ser el contenido de las composiciones menípicas. Ahora bien: el problema se plantea en cuanto queremos llegar a una conclusión con respecto a la forma de las mismas.

Ante todo, conviene afirmar que no todas las obras de Menipo cuyo título nos ha llegado debieron de presentar una misma estructura. Probablemente sus *diathékai* constituían parodias de la forma testamentaria: la parodia de una forma jurídica era, ya lo hemos visto, un recurso de seguro efecto en la literatura cómica popular antigua, sin que hayamos de ver en ello, en principio, una innovación del cinismo. Por lo que hace a sus *Epístolas ficticias de parte de los dioses*, que se han puesto en relación con las *Saturnales* y, en especial, con las epístolas de Cronos de Luciano, su mismo nombre descubre su forma: la epistolar. Su obra *Contra los físicos, etc.* debió de tener carácter diatribico. Parecido tono polémico presentó seguramente su opúsculo acerca del *Nacimiento de Epicuro*. En cuanto a su *Venta de Diógenes*, que Helm pretende poner en relación con la *Subasta de vidas* lucianesca, pensamos que con mayor probabilidad fue una recopilación de *chreíai*, referidas al período, seguramente legendario, en que el Sinopense se vio reducido a la cautividad y a la esclavitud. Hemos aludido ya a la sugerencia de G. Donzelli, según la cual esta obra podía haber sido montada sobre una *Aisó pou prásis*.¹⁵

Por todo lo dicho pensamos que si Menipo creó una forma literaria nueva, tuvo que hacerlo en su *Nékýia*, su *Sympósion* y en su "viaje celestial". De estas obras derivan, de uno u otro modo, las *Saturae* de Varrón, el *Ludus* de Séneca, el *Satiricón*, varios opúsculos de Luciano y el *Sympósion* de Juliano. Tomando el conjunto de estas composiciones y dejando de lado la cuestión del contenido, ¿qué similitud de tipo formal presentan?

La primera y principal es, desde luego, que en ellas se mezclan prosa y verso: que ello ocurría también en la obra de Menipo aparece, además, atestiguado por la afirmación de Probo (*ad. Verg., Ecl., VI, 31*), según el cual *omnigeno carmine satiras suas expoliuerat*. Sobre ello volveremos más adelante. Ahora bien, por lo que hace al carácter general de las obras, los opúsculos menípicos de Luciano son diálogos, en tanto que las obras latinas tienen carácter narrativo (aunque presenten diálogos intercalados), siendo la narración a veces en primera persona (algunas sátiras de Varrón —*Euménides*, por ejemplo— y el *Satiricón*) y otras veces en tercera persona. No hay duda, pues, de que las sátiras de Menipo no tenían en cuenta

15. Véase *supra*, p. 83.

la antigua y tajante división entre prosa y verso. Ahora bien, por lo que hace a la estructura general, ¿eran diálogos o narraciones?

El simple hecho de que uno de los títulos que nos han llegado sea *Sympósion* apunta hacia el diálogo, ya que la literatura convival no es sino una variante de la dialógica (es un diálogo con motivo de un banquete). El *Banquete* platónico y el de Jenofonte son buenos ejemplos de cómo concebía la antigüedad este género. Luciano, en su *Banquete*, modifica la técnica tradicional: el banquete nos es narrado (de hecho, tratándose de un banquete en el que la acción predominó sobre las palabras, no había otra solución para materializarlo ante nuestros ojos), ahora bien: la narración aparece acomodada a un diálogo entre una persona que asistió al ajetreado convite y otra que no asistió. Probablemente Menipo se acogió a la estructura simposiaca tradicional, “dándole la vuelta” y sazónándola con versos.

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

Por otra parte, en el *Dos veces acusado* lucianesco aparece el Diálogo, personificado, acusando a un cínico, Σόφορ, es decir, “Sirio” (de Siria: tanto Menipo como Luciano eran oriundos de Siria) de haberle injuriado, quebrado las alas y arrastrado al vulgo, imponiéndole una máscara ridícula, encerrando en él la burla mordaz, el yambo και κοντισμὸν: y, en última instancia, “a un tal Menipo, uno de los antiguos cínicos, que ladra horriblemente y reprende con aspereza, lo desenterró y me lo echó encima: ¡perro bravísimo que muerde a escondidas, porque muerde mientras se ríe!” (*Bis acc.*, 33). Este rencor de Diálogo contra Menipo sólo es explicable si se vio maltratado por él. Por ello nos parece muy plausible la opinión de Hirzel, según el cual los opúsculos menípicos se estructuraron como diálogos filosóficos, sólo que en versión cómica.¹⁶ La misma opinión sostiene L. Giangrande: “Menippus adapted the dialogue for comic and satiric purposes”.¹⁷ Frente a ellos no faltan los que, como Piscane,¹⁸ pretenden que Luciano fue el primero en poner en forma de diálogo en prosa materia propia de la comedia.

Al fin y al cabo, no era tan difícil dar este paso. Bastaba situar el diálogo —género utilizado ya por Diógenes de Sínope— en un escenario insólito, buscar interlocutores sorprendentes, dar rienda suelta a la musa cínica para que poblara el discurso de burlas y paradojas, y mezclar proverbios, citas, parodias y versos, como hacía Bión en su diatribas, para que la austeridad del género quedase ahogada bajo “el traje multicolor del bufón”.¹⁹

16. Hirzel, *Der Dialog*, Leipzig, 1895, I, p. 385.

17. L. Giangrande, *op. cit.*, p. 68.

18. P. Piscane, “Luciano umorista”, *A & R*, 1942, pp. 109-136.

19. Hirzel, *op. cit.*, I, p. 381.

Cuando Varrón quiso reproducir este tipo de composición se dio cuenta de que en Roma no existía todavía un equivalente del diálogo filosófico griego. Aunque hacia el 150 a. J. C., M. Junio Bruto, el jurista, había empleado la forma dialógica en su obra *De iure civili* y más tarde, entre el 59 y el 52, se había servido también de ella C. Escribonio Curión en una invectiva contra César, Cicerón no había dado todavía carta de naturaleza en la literatura latina al diálogo de tipo platónico. Seguramente por ello Varrón se apartó de la forma utilizada por Menipo. La narración burlesca en prosa contaba ya con el antecedente de la traducción de las *Milesias* hecha por Sisenna. En cuanto al discurso, no podía chocar a nadie. Evitando, pues, el diálogo (el diálogo como género, claro está, no como recurso literario introducible en una narración), recreó los opúsculos menípicos, utilizando sus temas, sus cuadros, su abigarramiento, su mezcla de prosa y verso, procurando que aquélla fuera lo más cuidada posible, evitando los períodos y uniendo de manera inconfundiblemente varroniana arcaísmo y asianismo. Sobre el modelo de Varrón construyó Séneca su libelo contra Claudio: si bien, en tiempos de Séneca, el diálogo era ya un género aclimatado en Roma, las *Saturae Menippeae* habían creado su propia tradición. No era preciso, pues, remontarse a los orígenes. Otro tanto puede decirse del *Satiricón* petroniano, aunque la originalidad de esta obra rebasa todos los intentos de inclusión de la misma en un género, por más que éste sea tal flexible como la sátira menipea.²⁰

En cambio, Luciano, que vive en una época helenizante dominada por la segunda sofística, vuelve al diálogo con toda tranquilidad: al diálogo de tipo platónico en su *Nigrino*, *Hermótimo*, *Sobre las imágenes* y *La nave de los deseos*, y a la versión "menípica" del género en el *Icaromenipo*, *Zeus refutado*, *Zeus trágico*, etc.

Pasemos ahora a contemplar el rasgo fundamental de la forma menipea: el uso combinado de prosa y verso. Ello plantea dos problemas: 1.º ¿Se trata realmente de algo introducido por Menipo en la literatura griega? 2.º ¿Cómo se realizaba esta combinación?

1.º Tres posiciones se han mantenido en torno al origen del *prosimetrum* menípico: de las tres, sólo una le concede el valor de algo original y nuevo en la cultura griega. Es la defendida por Wilhelm Schmid, que pretendió acercar la "menipea" al *maqamat*, género arábigo en el que prosa y verso se combinan.²¹ Aun reconociendo que el *maqamat* no es un género satírico, es una prueba del hecho de que la literatura oriental no había separado nunca con un muro infranqueable la prosa y el verso. Menipo era sirio: siendo un hombre que se interesaba por la literatura, probablemente conoció composiciones no griegas, en las que no se atendía a la clásica división. A la hora de escribir en pro de la causa cínica, bien pudo echar mano de un género popular en su patria, en que prosa y verso se mezclaban, y contaminar con él el diálogo filosófico. Con este tipo de composición —que no fue nunca tabú dentro del mundo semítico, bastando para

20. Perry, *op. cit.*, p. 207; J. P. Sullivan, "Petronius: Artist or Moralist?" *Arion*, VI, 1967, pp. 71-88.

21. Christ-Schmid-Stählin, *Geschichte der Griechischen Literatur*, Part II, 1, Munich, 1920, p. 89, 6.

comprobarlo echar una ojeada a los libros sagrados de dicha cultura: el Antiguo Testamento y el Corán— desafiaba a la Academia griega.

No nos consideramos competentes para juzgar acerca del entroncamiento de la “menipea” con la literatura oriental: de todos modos, no pensamos que haya que abandonar la Hélade para hallar antecedentes a la forma usada por el de Gádara, ese “hipocentauro” de que nos habla Luciano (*Bis accus.*, 33). No resulta convincente la teoría de la existencia de un *prosimetrum* en la literatura popular griega defendida por O. Immisch:²² partiendo de los estudios de Windisch sobre los *Jātaka* budistas, en los que, dentro de un marco general en prosa, se utiliza el verso para los discursos directos, las moralejas e, incluso, para intercalar en la narración momentos emotivos, patéticos, líricos, supone la existencia de algo parecido en Grecia desde los tiempos de la épica arcaica. Cabría ver restos de esta mezcla en el *Margites*, en el que los trímetros habrían pasado a sustituir a la prosa. Defiende el uso de la combinación, como forma literaria popular, a lo largo de toda la historia de la literatura griega: a ella recurrirían composiciones sobre los Siete Sabios, sobre la vida de Esopo, probablemente los *lógoi* jónicos, las aretalogías, etc. Explica la menipea, pues, como “die Neuaufnahme einer uralten aber unterliterarisch stets gebliebenen Form, angeregt durch den Reiz der Volksbücher, denen sich damals das Interesse der Kenner liebevoll zuwandte”.²³

De lo expuesto se desprende la inconsistencia de la hipótesis de Immisch, basada en textos perdidos o muy tardíos (para apoyar la idea de la existencia en la Grecia clásica de vidas de Esopo en *Prosimetrum* recurre a una versión bizantina del siglo x) o en suposiciones muy arriesgadas (la transformación de la prosa en trímetros en el *Margites*). Más convincente resulta la teoría defendida por Hirzel y Norden, que busca el origen de la combinación en el gusto que aparece ya, por ejemplo, en el círculo socrático por las citas de versos (el mismo Platón puso unos hexámetros en boca de Agatón en el *Banquete*, 197 c, y en boca de Sócrates en el *Fedro*, 252 b) y en el uso paródico de la poesía que hace la diatriba.²⁴ El mismo punto de vista defiende McCarthy y, mucho más recientemente, E. Courtney y D. Bartonková.²⁵

A la utilización del verso pudo haber contribuido la influencia de la comedia antigua y del mimo, muchos de cuyos temas y recursos se hallaban sin duda presentes en la obra de Menipo: tal vez el Gadareno comenzó insertando breves comentarios en verso o parodias a la manera de su maestro Crates en sus obras y, viendo el efecto que producían sobre el auditorio, fue aumentando la importancia de los mismos hasta hacer posible la afirmación de Probo: *omnigeno carmine satiras suas expoliuerat*.

22. O. Immisch, “Über eine volkstümliche Darstellungsform in der Antiken Literatur”, *Neue Jahrbuch für das Klass. Altertumswissenschaft*, XXIV, 1921, pp. 409-421.

23. O. Immisch, *op. cit.*, p. 421.

24. Hirzel, *op. cit.*, I, p. 381; Norden, *Kunstprosa*, Darmstadt, 1958, pp. 755 s.

25. McCarthy, “Lucian and Menippus”, *Yale Studies*, 1934, p. 24. E. Courtney, “Parody and Literary Allusion in Menippean Satire”, *Philologus*, 106, 1/2, 1962, p. 87. D. Bartonková, “Die Anfänge des Prosimetrums, des Mischstils in der Griechischen Literatur vor Menippus”, *SPFB*, XVIII, 1969, E 14, pp. 59-71.

2.º Sabemos que en las sátiras de Menipo había prosa y verso, pero ¿cómo se distribuían? ¿Tenía el verso una función específica? Veamos, ante todo, cómo utilizan el verso sus seguidores. Una vez más hay que establecer una división tajante entre los escritores latinos y Luciano. En efecto: mientras Varrón, Séneca y Petronio hacen un uso amplio de la incrustación versificada, Luciano se limita a intercalar de vez en cuando un par de hexámetros épicos apenas modificados o un verso trágico en los parlamentos de sus interlocutores, encargándose el contexto de darles un valor paródico. Es en el *Zeus trágico* donde la utilización del verso en los parlamentos de Zeus, Atenea, Hermes, Apolo y Hermágoras (1, 6, 31 y 33) adquiere un mayor relieve. El *Banquete* de Juliano ocupa un lugar intermedio: presenta, además de varias citas, un poema bastante largo en anapestos que parodia las proclamas de los heraldos que abrían los juegos. Ahora bien: la relación directa de la obra del emperador con la de Menipo, si bien defendida por Geffcken,²⁶ es contemplada con bastantes reservas por Pack,²⁷ y prácticamente negada por Courtney,²⁸ que supone, en cambio, la influencia del *Ludus* de Séneca.

Varrón recurre una y otra vez al verso en todos sus metros (tres cuartas partes de los fragmentos conservados están en verso, ahora bien: esto no es un reflejo de la estructura de las sátiras sino del interés de Nonio; por otra parte, siendo éste un lexicógrafo, no es de extrañar que hallara más material interesante en los fragmentos poéticos que en la prosa, ya que en ellos Varrón, para adaptarse a los metros elegidos, tuvo que recurrir al uso de vocablos más raros). El verso le sirve para narrar (fr. 117 B), moralizar (fr. 36 B), hacer afirmaciones de tipo general (fr. 71 y 111 B), introducir plegarias (fr. 132 B). El mismo uso proteico del verso aparece en el *Ludus* senequiano: sirve para parodiar las descripciones poéticas (2), hablar de las Parcas y de su misión (4), redactar el discurso de Hércules (7), componer la *Nenia* de Claudio (12) y describir al emperador difunto jugando a los dados con un cubilete sin fondo (16).

También es importantísimo el papel del verso en el marco del *Satiricón*: en verso meditan a veces Encolpio (15, 80, 83, 128) y Ascilto (14), en verso recuerda el protagonista una noche feliz (79), en verso aconseja Agamenón a los que quieren estudiar retórica (4), en verso suelta Trimalción sus lugares comunes (34 y 55), en verso discursan Trifena y Enotea (108 y 134): además, tenemos una canción (23) y dos poemas largos, uno sobre la caída de Troya (89) y otro sobre la guerra civil (119-124).

¿Cuál de los dos tipos de utilización estaría más cerca de Menipo? Si es cierto que el Gadareno partió de la cita paródica de las diatribas, resultaría un tanto sorprendente que llegara a un uso tan complejo de la poesía como, aparece en Varrón. Ahora bien: seguramente el uso del verso que aparece en el latino no está determinado solamente por las composiciones menípicas sino también por la tradición satírica romana, por la vieja

26. Geffcken, "Studien zur Griechischen Satire", *Neue Jahrbuch*, XXVII, 1911, pp. 476-478.

27. Pack, *TAPA*, LXXVII, 1946, p. 151.

28. Courtney, *art. cit.*, p. 88.

satura enniana, caracterizada por la variedad abigarrada de sus metros. En este sentido, Marzullo interpreta el *in illis ueteribus* con el que Cicerón se refiere a las menipeas de Varrón (*Acad. post.*, I, 8) como “en las sátiras a la antigua”,²⁹ en lugar de entenderlo, como hacen la mayoría de los traductores, como una alusión al hecho de que Varrón compusiera estas obras en la primera etapa de su actividad creadora. Más convincente resulta su interpretación de un lugar de Quintiliano (X, 1, 95): *alterum illud* (Varrón sería opuesto a Lucilio) *etiam prius* (= Nevio y Ennio) *saturae genus, sed non sola carminum uarietate mixtum condidit* (Varrón habría “recreado” la *satura* auténtica) *Terentius Varro*.

La pervivencia de elementos de poesía latina antigua en las composiciones varronianas resulta un hecho evidente. F. della Corte,³⁰ comparando los fragmentos conservados con los de los *Erotopaegnia* de Levio, ha puesto en evidencia hasta qué punto derivan ambas obras, desde el punto de vista métrico, de la poesía escénica latina, explicación mucho más lógica que la de Wilamowitz, según el cual Varrón se habría limitado a aplicar un manual de métrica.³¹ Los mismos títulos traicionan esta relación con el teatro: *Triphallus* es el título de una comedia de Nevio; *Quinquatratus*, el de una atelana de Pomponio; *Armorum Iudicium* se titulaban sendas tragedias de Pacuvio y Accio y una atelana de Pomponio. Bastantes fragmentos parecen inspirarse en prólogos de comedias: fr. 213, 218 (cf. Ter., *Andr.*, 24: *fauete, adeste aequo animo et rem cognoscite*), 348, 355. La utilización del nombre *Strobilus*, que aparece muy raramente, ha hecho pensar incluso que los frs. 134 a 136 pertenecían al final perdido de la *Aulularia* plautina (fr. 6 Lindsay). Courtney recoge y comenta los fragmentos que parecen contener resonancias ennianas y lucilianas.³²

Esta presencia de elementos latinos (que no es de extrañar si recordamos la afición de Varrón por las antigüedades), nos hace pensar que no todo es “menípico” en sus *Menippeae* y que si el romano sustituyó la narración al diálogo original, bien pudo también aumentar el papel del verso, apoyándose en modelos romanos. Cuando llamó *Menippeae* a sus sátiras, no quiso indicar con ello una similitud formal: Varrón veía en su contenido las auténticas características del género de Menipo; por ello, cuando se dispuso a imitarlo, a emularlo (*imitari* nos dice Cicerón y *aemulari* Gelio), trató ante todo de captar su colorido: son las escenas paradójicas, los escenarios insólitos, las narraciones imaginativas, las digresiones inesperadas lo que realmente acerca a Varrón a su modelo griego. El *Ludus* y el *Satiricón* fueron estructurados sobre los modelos varronianos, o sea que, desde un punto de vista estrictamente formal, son más *saturae Varronianae* que *Menippeae*.

De lo dicho se desprende que la utilización del verso por parte de Menipo fue probablemente más restringida: incluso se ha mantenido con

29. A. Marzullo, *Le satire menippeae di M. Terenzio Varrone. La commedia e i sermones*, Módena, 1958.

30. F. Della Corte, “Varrone e Levio di fronte alla metrica tradizionale latina”, AAT, LXX, 1934-1935, pp. 375 ss.

31. Wilamowitz, *Griechische Verskunst*, 1921, p. 265, 1.

32. Courtney, *art. cit.*, pp. 88 s.

frecuencia que Menipo no llegó a usar versos propios. La idea fue lanzada por Casaubon,³³ a principios del siglo xvii, y ha sido muy repetida. Frente a esta opinión, Wachsmuth³⁴ ha mantenido la contraria con toda la convicción que la falta absoluta del más breve fragmento en que apoyarse permite: el *omnigeno carmine* de Probo parece referirse sólo a la variedad métrica; por otra parte, es muy dudoso que Probo conociera directamente a Menipo y mucho más probable que emitiera su opinión pensando en las composiciones de Varrón. De todos modos, si pensamos en el tipo de parodia poética que suele hacer Crates, nos será preciso reconocer que en ella hay una buena dosis de originalidad: parecido carácter pudieron tener las parodias de Menipo, discípulo del cínico de Tebas.

He aquí, pues, lo que puede concluirse respecto al género menipeo:

— No es prudente querer ver en la estructura de las composiciones inspiradas en los opúsculos de Menipo exactos reflejos de la forma utilizada por el Gadareno. Estas imitaciones tienden a recrear el espíritu de la obra del cínico, sus modos de conseguir efectos cómicos, no a calcar la forma de los originales.

— Parece incontrovertible que Menipo mezcló prosa y verso, sin que sea preciso suponer una influencia oriental: su *prosimetrum* puede muy bien depender de las citas poéticas intercaladas en los diálogos socráticos y, luego, en las diatribas.

— La estructura de las obras de Menipo fue seguramente dialogada, de la que se aparta Varrón por no ser todavía una forma familiar a los romanos en el momento en el que redactó sus *saturae*.

— Es difícil aventurar nada acerca de cómo era usado el verso por Menipo. ¿Se limitaba a introducir citas paródicas en los parlamentos, como Luciano, o, como ocurre en los imitadores latinos, componía en verso parte de la estructura de la composición? La presencia de elementos procedentes de la vieja *satura* y del primitivo teatro cómico latinos en Varrón y sus seguidores hace pensar en un uso más restrictivo del verso por parte de Menipo. Ahora bien; el antecedente de Crates y, en menor medida, el testimonio de Probo, pueden apoyar la idea de un uso más imaginativo de la parodia en Menipo que en Luciano.

— Sea como fuere, no hay que confinar el “género menipeo” a una mera forma: la concepción que de él tenían en la antigüedad era mucho más amplia y venía determinada principalmente por su modo peculiar de enfocar la composición satírica, que sintetizaba elementos anteriores (originarios, sobre todo, de la comedia antigua) y otros desarrollados por el cinismo en general y, en especial, por la diatriba.

5. EL TEATRO CÍNICO

Hemos dicho ya que el cinismo se sirvió también de una forma degenerada de la tragedia para transmitir sus ideas. Diógenes Lercio nos dice

33. Casaubon, *De Satyrica Graecorum Poesi*, 1605, pp. 263 ss.

34. Wachsmuth, *Sillographi Graeci*, p. 80.

que su homónimo de Sínope escribió siete tragedias (VI, 80), que algunos creían obra de su amigo Filisco de Egina y otros de Pasifonte (D. L., *ibid.*, v VI, 73; cf. Juliano, VII, 210 d) y que Crates era autor de tragedias “que tenían un altísimo carácter filosófico” (D. L., VI, 96); también nos consta, gracias al testimonio de Juliano (VII, 210 d; 211 a) que Enomao de Gádara compuso tragedias irreverentísimas. Varrón, seguramente siguiendo los modelos de Diógenes o de Filisco, compuso seis libros de *Pseudotragediae*, término acuñado probablemente por él mismo (pensemos en el título de una de sus menipeas, *Pseudaeneas*: el sufijo *pseud-* había sido utilizado ya por la comedia griega para crear títulos grotescos), de las cuales no nos ha llegado absolutamente nada. No tenemos noticia, en cambio, de que Diógenes, Crates o Enomao buscaran una nueva denominación para sus composiciones que las diferenciara del género trágico tradicional. Laercio, Juliano, Suidas se refieren a ellas como “tragedias”. La palabra “paratragedias”, utilizada a veces para designarlas, es un sustantivo reciente, formado del verbo *παρατραγωδεῖν* (= imitar el estilo trágico en forma burlesca) que aparecía ya probablemente en la comedia nueva (cf. Plauto, *Pseud.*, 707: *ut paratragedat carnufex!*). Lo usa Pólux (X, 92) para explicar el uso de *πλέκος* en vez de *σπορίδιον* en *Los Acarnienses*, 454; *παρατραγικέ-υεταί* dice el escolio a *Las Avispas*, 1482, refiriéndose a Filocleón, que danza al modo de Frínico. La forma adjetiva (*παρατραγικός*) aparece en el *De lo Sublime* (3, 1) y en Plutarco (*De lib. educ.*, 7 a). No hay constancia, pues, del uso en la antigüedad de un término *παρατραγωδία* para indicar un subgénero derivado de la tragedia y nada nos lleva a suponer que este fuera el nombre que se daba a las piezas dramáticas de los cínicos.

Los brevísimos fragmentos que de las obras de Diógenes y Crates nos han llegado —el más largo (Crates, fr. 3 Nauck) presenta cuatro versos— no nos permiten ni tan siquiera intentar la reconstrucción de una de estas piezas. Nauck recoge dos fragmentos en trímetros yámbicos de Diógenes y cuatro, en trímetros también, de Crates, que no están en relación con ningún título concreto. Se refieren a los temas habituales del cinismo: menosprecio de la molicie (Diog., fr. 1), el cínico tiene por patria todo el universo (Crat. fr. 1), alabanza de la vida del cínico (Crat. fr. 2), la vejez no es ningún mal, pues hace menos deseable la vida y nos prepara para la muerte (Crat., fr. 3), el tiempo todo lo debilita (Crat., fr. 4).

Gracias al testimonio de Laercio (VI, 73), Filodemo (*De philosophis*, en Herc. vol. VIII, col. 14) y Teófilo (*Ad Autol.*, 3, 5, p. 198) sabemos que Diógenes, en su *Tiestes*, atacaba el tabú de la antropofagia, alegando que todos los elementos se hallan contenidos en cualquier cosa, de modo que “en el pan hay carne y en la verdura, pan”. Probablemente en su *Medea* elogiaba las virtudes del *pónos* como remedio contra la debilidad. En efecto, Estobeo (*Florid.*, 29, 92) nos ha conservado la versión de la leyenda de la princesa de la Cólquide que contaba Diógenes: “decía que Medea era una sabia y no una bruja. Porque tomaba hombres débiles, cuyo físico se había arruinado con la molicie, y, haciéndoles practicar ejercicios gimnásticos y baños de sudor, los hacía otra vez fuertes y sanos. De ahí nació la leyenda de que hervía su carne para rejuvenecerles.” Con ello podemos hacernos una idea de cómo debían de ser utilizados los temas tradicionales

en la tragedia cínica, cuestión que debe relacionarse con la más general del uso cínico de la mitología, ya tratada en otro lugar.

Ahora bien: nos resulta bastante difícil imaginar cómo debieron de ser estas obras. No creemos que el paso de la gran tragedia a esta forma degenerada se produjera sólo a través del cinismo: existían los antecedentes de los δράματα de Epicarmo de Siracusa, compuestos a fines del siglo VI, llenos de elementos fantásticos y de parodias míticas. La comedia antigua se había complacido en faltarle el respeto al género trágico en continuas parodias de las que ya hemos hablado. Por otra parte tenemos la comedia media, con su afición a los temas mitológicos, que debía de originar cosas muy cercanas a la parodia trágica. Y en el siglo IV nos encontramos con Rintón, contemporáneo de Ptolomeo I, que, al dar un nivel literario a la farsa fliácica popular de la Magna Grecia (a partir de él denominada *fabula rhintonica*), se interesó por el temario trágico (se nos han conservado títulos tales como *Heracles*, *Ifigenia en Áulide*, *Ifigenia entre los Tauros*, *Meleagro esclavo*, *Orestes*, *Télefo*...): la obra de Rintón representó también una degeneración de la tragedia, mezclada con elementos populares, cronológicamente paralela a las composiciones dramáticas de los primeros cínicos. Ahora bien: mientras Rintón pretendía solamente hacer reír (como pretende Plauto en su *Amphitrio*), las "tragedias" de Diógenes y Crates, a juzgar por lo que sabemos, se proponían mucho más. No eran meras parodias de un género serio, como lo fue en el XVIII el *Tom Thumb* de Fielding. Debieron de inscribirse en el ámbito del *spoudogéloion* que informa todo el campo de la literatura cínica. Así hay que interpretar, pensamos, la afirmación de Laercio de que las tragedias de Crates tenían "altísimo carácter filosófico", desconcertante para los filólogos que, como Kranz,³⁵ las creen inconciliables con el tono paródico de los fragmentos conocidos del cínico de Tebas.

Los filólogos están de acuerdo en que las piezas de Diógenes, Crates y Enomao no se escribieron para la escena, sino para la lectura.³⁶ Ahora bien: esto no nos revela nada acerca de su forma. Al fin y al cabo, también se escribieron para ser leídas las tragedias de Séneca que, estructuralmente, difieren poco de las grandes creaciones de Eurípides. Con todo, algo nos permiten conjeturar dos obritas singulares transmitidas junto con el *corpus* lucianesco que, probablemente, se relacionan con la tradición de la tragedia cínica. Se trata de los opúsculos en verso titulados *Τραγωδοποδάγρα* y *Χόποις*: la autenticidad de ambos ha sido puesta seriamente en duda. Por lo que hace a *Okýpous* la cuestión está zanjada en sentido negativo: tanto por su contenido como por su lengua es indigno de Luciano.³⁷ Siguiendo a Sievers y a Seeck, Zimmermann ha sostenido que es obra de Acacio, amigo de Libanio;³⁸ habrá, pues, que situarla en el siglo IV. No sin razón se ha opuesto Maas a esta sugerencia:³⁹ sea como fuere, no es una obra de Luciano, sino posterior.

35. RE., XVIII, 4, 1412, p. 59.

36. Nauck, T.G.F., Hildesheim, 1964, p. 808.

37. RE., XIII, 1729, p. 49.

38. Zimmermann, *Luciani quae feruntur Podagra et Ocyppus*, Leipzig, 1909, p. 79.

39. P. Maas, DLZ, 1909, p. 2273.

En cuanto a *Tragodopodagra*, Zimmermann, apoyándose en la utilización de ἀναχατίττει en el verso 306 y comparándola con la aparición del mismo término en el opúsculo lucianesco *Lexiphanes* (15), se ha inclinado por la autenticidad.⁴⁰ La misma opinión sostiene I. Sykoutris,⁴¹ según el cual el autor del *Okýpous* lo compuso como complemento del opúsculo de Luciano y envió ambas obritas a Libanio, lo cual explicaría la tradición conjunta de ambos textos. Sin embargo, una lectura atenta de esta obrita no descubre —en contra de lo que sostiene Setti—⁴² rasgos lucianescos: no puede relacionarse con ninguna de las sátiras del de Samosata, el lenguaje carece de la ligereza característica de Luciano, el humor es pobrísimo ... Todo ello hace mucho más plausible la opinión de Maas y Helm,⁴³ partidarios ambos de la inautenticidad del opúsculo.

Veamos en qué consisten estas composiciones: *Tragodopodagra*, que nos ha llegado completa y en muy buen estado, es una parodia poética de una tragedia, en la que se utiliza a Esquilo, Sófocles y Eurípides. Es una pieza breve (333 versos), de argumento sencillo. La obra empieza con un monólogo en trímetros de Ποδάγρος (= "Gotoso"): se queja de la triste enfermedad que le aqueja, a la que tiene por hija de una Erinea (vv. 1-29); entra el coro, refiriéndose primero a los fieles iniciados de Cibeles y Dioniso y manifestando luego su fidelidad a Ποδάγρα ("Gota") (vv. 29-53). *Podagrós* reemprende sus lamentos y, advirtiendo la presencia del coro, le pregunta quién es. Entre alusiones mitológicas le revelan que son iniciados de *Podagra*: cuando llega la primavera, un dolor terrible se apodera de todas sus articulaciones. *Podagrós* manifiesta que desconocía que formaba parte de este grupo de "elegidos" (vv. 54-128). Una plegaria del coro (vv. 129-137) prepara la entrada de la divinidad, *Podagra*, que, en un largo parlamento (vv. 138-190), se refiere a su poder, que nada puede menguar. Ella es la *Ate* homérica: sin embargo, a veces es clemente con los que no le presentan oposición. Un cántico anapéstico del coro rubrica las palabras de la diosa (vv. 191-203).

En este momento se produce la clásica entrada del "Mensajero": ha estado recorriendo las ciudades, cumpliendo las órdenes de su señora, para ver quiénes despreciaban el poder de *Podagra*. Dice haber hallado dos hombres que, en su audacia, trataban de disminuir la veneración del pueblo hacia ella. Se los ha traído para que disponga de ellos. *Podagra* se lo agradece: durante tres años sólo se verá atormentado por dolores leves (vv. 204-245). Pasa luego a increpar a los insensatos: ¿como se atreven a poner en duda el poder de *Podagra*, que sometió a varones tan insignes como Príamo, Aquiles, Belerofonte, Edipo, Plístenes y Odiseo? (vv. 246-264). Los dos hombres —dos médicos de Damasco— confiesan poseer un unguento, del que se niegan a revelar la fórmula, con el que puede curarse la dolencia (vv. 265-274). *Podagra* los pone a prueba: *Podagrós* servirá de conejito de Indias. A él aplicará la diosa sus tormentos y los médicos su

40. Zimmermann, *ibid.*

41. I. Sykoutris, "O pseudoloukiáneos Okýpous", *Ath.*, XLI, pp. 219-236.

42. Setti, *Riv. di fil.*, 38, pp. 176 ss.

43. *RE.*, XIII, 1729, p. 51.

ungüento. Los gritos del infeliz *Podagrós* dan la victoria a la Enfermedad (vv. 275-309). *Podagra*, satisfecha, pone de relieve una vez más su superioridad.

γινωσκέτω δὲ πᾶς τις ὡς μόνῃ θεῶν
ἀτερχτος οὐσα φαρμάκοις οὐ πείθομαι.

(v. 310 s.)

“Sepa todo el mundo que yo sola entre los dioses
no me dejo convencer por los remedios, porque soy inflexible.”

Una última intervención del coro (vv. 312-333) pone fin a la obra.

La versificación es muy variada: trímetros, anacreónticos, anapestos, sotadeos, pentámetros dactílicos con final yámbico componen los parlamentos y cánticos de esta pieza breve que —con un regusto casi medieval— nos presenta el triunfo de la “Gota”. No es otro el tema del *Okýpous*, aunque el enfoque varía. Esta composición se abre con un prólogo pronunciado por la misma *Podagra*: se queja de *Okýpous*, joven atleta tebano que no reconoce su poder. Se repite la clásica situación trágica de Hipólito o Dafne respecto a Afrodita. También *Podagra* va a vengarse, haciendo presa en el muchacho (vv. 1-34). Aparece *Okýpous*, aquejado por la implacable dolencia, que trata de ocultar a *Trophéús*, su educador (vv. 35-67). La llegada del médico hace imposible que la simulación continúe (vv. 68-173). Por desgracia aquí queda truncada la pieza.

Aunque estas dos obritas no pueden ponerse en conexión directa con el *kynikòs trópos*, no dejan de apuntar a él determinadas características de las mismas: su brevedad, la utilización de la personificación alegórica (“Gota”), recurso cómico que los cínicos utilizaron frecuentemente. La misma naturaleza de la gota, enfermedad producida por los excesos gastronómicos, parece relacionable con la tendencia cínica a cantar a la frugalidad, a la moderación; el fracaso del unguento frente al poder demoleedor de *Podagra* parece indicar la inutilidad de luchar contra la naturaleza y la desconfianza de los cínicos con respecto a los médicos... Por otra parte, el elemento paródico es continuo, sobre todo en *Tragodopodagra*. A través de estos dos opúsculos, a falta de otro material, podemos hacernos una idea de cómo pudieron ser las tragedias de Diógenes, de Crates o de Enomao.

6. LA POESÍA CÍNICA

Toda la poesía propiamente cínica que ha llegado hasta nosotros pertenece a los primeros 150 años de vida de la secta; se apoya en tres nombres: Crates (s. iv), Cércidas y Fénix (s. iii). Aunque en los tres está presente y actuando la “Weltanschauung” cínica y su forma de concebir la literatura, cada uno de ellos representa un aspecto concreto del *kynikòs trópos* con preferencia a los demás: en Crates predomina lo subversivo, en Cércidas el moralismo, en Fénix lo popular. Es obvio que Crates nos resulta

el más "cínico" de los tres, mientras que Cércidas se nos aparece como el más poeta. Formalmente, ninguno de ellos es un innovador: los metros utilizados eran ya de sobras conocidos. Ahora bien, ello no quiere decir que no sean originales. A su manera, tanto Crates como Cércidas presentan rasgos inconfundibles.

Ambos se proponen un mismo fin: la inversión de valores, la subversión, la crítica. El medio va a ser el mismo: la utilización de *tò spoudaio-gélon*, la risa como vehículo de la enseñanza. Pero los resultados se acomodarán a la diversidad de personalidades: Crates está estrechamente ligado a los orígenes del cinismo. Diógenes fue su maestro y aunque el discípulo abandonase sus hirientes sarcasmos, conserva mucho del radicalismo del neófito. En Crates lo cínico no ha pasado todavía a ser un mero tema, un enfoque de la realidad: en su persona *kynikòs trópos* y *kynikòs bíos* se dan la la mano. Cuando escribe su *Péte*, se describe a sí mismo. Parodiando una elegía famosa, un lugar épico conocido, desmitifica "medio en broma medio en serio"⁴⁴ los valores morales consagrados por la tradición. Frente a ellos no pretende levantar una construcción rigurosa, otro sistema elaborado de valores éticos: Crates rechaza todo tipo de superestructura y esgrime, como realidad última, lo más necesario.

La poesía de Crates no persigue nuevas soluciones literarias: se estructura conforme a la tradición. Ahora bien, precisamente en este partir de la tradición reside la eficacia de sus versos. La elegía original de Solón, la descripción homérica de Creta dan fuerza a unas ideas que, confiadas sólo a la imaginación del de Tebas, se hubieran quedado probablemente en un nivel de expresión muy pobre (véanse, por ejemplo, los tres versos del himno a la *Eutelie*, fr. 2 D, que, a pesar de ciertas reminiscencias reconducibles a Homero y a Platón, parecen desligados de un original concreto, o los versos que describen la utopía cínica: fr. 6, 3-7, 7, 8 D). Pensamos que Criscuolo acierta al suponer la falta de una auténtica intención artística en la base de las composiciones de Crates, sustituyéndola por una voluntad de divulgación.⁴⁵ Si prescindimos de la parodia, la utilización de recursos "artísticos" es mínima. El lenguaje, el de todos los días. Es poesía concebida puramente como medio: Crates quiere decir a los hombres que

τὰ δὲ πολλὰ καὶ ὀλβια τῷφρος ἔμαρψε.

(fr. 10, 2, D)

y enseñarles el camino por el que se puede salir del "humo". Y el verso es un buen medio para transmitir su pensamiento.⁴⁶

Carácter muy distinto ofrece la poesía de Cércidas: no es la obra de

44. C. Miralles, "Los cínicos...", p. 354.

45. V. Criscuolo, "Cratete di Teba e la tradizione cinica", *Maia*, XXII, 1970, pp. 360-367.

46. Por haber comentado ampliamente en otros lugares la *Elegía a las Musas* y la *Pera* de Crates renunciamos a hacerlo aquí.

un poeta de primera línea, pero sí contiene bastante más que mera divulgación de un pensamiento. Sus versos revelan un cinismo menos vivido, pero tienen una calidad superior a los de Crates. Compuestos en un dorio "artístico", son prueba de la habilidad técnica y la imaginación de su autor. En este sentido, ocupan un lugar especialmente relevante sus meliambos. Ha sorprendido el uso de esta forma métrica, emparentada con el diti-rambo. ¿Cabe ponerla al lado del coliambo que Cércidas utilizaba en otro tipo de composiciones (fr. 3, Knox)? ¿O se trata de un uso paródico de este metro? Evidentemente el *spoudogéloion* está presente en las composiciones del megalopolitano, pero de una manera muy distinta a la que adopta en los versos de Crates. La reflexión moral pasa con frecuencia a un primer plano, tiñendo el verso de un cierto patetismo (pensemos, por ejemplo, en la evocación de la vejez del poeta en el mel. IV K., que anticipa rasgos de la lírica horaciana, o en la narración de la muerte de Diógenes: fr. 1, K): muy poco resta en estos momentos que merezca ser llamado *géloion*. La sonrisa vuelve a iluminarse cuando el poeta desciende al nivel de la vida cotidiana: lo diatríbico, lo popular, lo abigarrado retornan para recordarnos que estamos dentro del ámbito del *kynikòs trópos*.

Característicos son el uso del diálogo, del interlocutor ficticio al que se hace objeto de preguntas (recordemos la serie de interrogaciones acerca de la ceguera de los dioses que aparecen en el mel. II K): apela a amigos suyos (el Damónomo del mel. III K) o a personajes menos simpáticos como Jenón, el glotón del mel. II K, e introduce a los estoicos Calimedonte y Esfero (en el mel. VI K), como ejemplos poco recomendables. Cita a Homero (*Il.*, VII, 72 en mel. II, 30 ss. K), a Eurípides (mel. III, 12 ss. K), recurre al refrán, a la fábula (mel. III, v. 30 ss. K), a las comparaciones animales (Jenón es denominado *λαρόν*, "gaviota", atendiendo a la rapacidad con que esta ave se procura el alimento y la presteza con que lo engulle). El lenguaje de Cércidas combina la rudeza cínica con un conocimiento profundo de los recursos retóricos: el poeta sabe utilizar asíndeton y polisíndeton, las antítesis, las elipsis, los paréntesis, el anacoluto. Sabe sacar el máximo partido del contraste: un solemne adjetivo de cuño homérico (*ἀστεροπαγερέτας*, mel. II, v. 25 K) contrasta con un diminutivo aparecido poco antes (*δαπάνυλλαν*, *ibid.*, 17).

Pero la imaginación del poeta brilla sobre todo en la estructuración de sus composiciones, en las metáforas y en los compuestos. Por lo que hace a la estructura de los poemas, Cércidas consigue desarrollar la idea-fuerza que late detrás de cada uno de ellos de una forma tan hábil que el lector pasa por sus diversas etapas encantado por la variedad de la composición y sin perder de vista la enseñanza fundamental. Tomemos, como ejemplo, los meliambos II y III.

El meliambo II, sobre la injusta distribución de las riquezas entre los hombres, se estructura del siguiente modo:

- *Punto de partida: un hecho particular:* El poeta piensa que debería arrebatarse al glotón Jenón el dinero que derrocha, para entregarlo a los que, como él, lo merecen (vv. 1-6).

- *Generalización del pensamiento anterior*: Sería justo que los dioses todopoderosos privaran de sus bienes a los que no merecen ser ricos y se los dieran a los hombres frugales (vv. 7-17).
- *Interrogaciones retóricas acerca de los dioses*: ¿Están ciegos Dike, Faetón y Temis? ¿Cabe tenerles por dioses si no ven ni oyen? (vv. 18-23).
- *Crítica de las ideas tradicionales*: Dice Homero que Zeus hace inclinar sus balanzas a favor de los hombres valerosos. ¿Cómo no se inclinan jamás del lado del poeta? ¿Es Zeus padre de unos y padrastro de otros? (vv. 24-43).
- *Comentario irónico*: Que los astrólogos resuelvan el problema. A ellos no ha de resultarles difícil (vv. 44-46).
- *Los dioses del poeta*: Cércidas reconoce como dioses a Peán, al "Buen Reparto" y a Némesis (vv. 47-48).
- *Corolario*: Cuando Némesis sopla favorablemente, hay que honrarla: una tempestad repentina acaba con las riquezas del soberbio (vv. 49-56).

Némesis designa simplemente el castigo que acecha al rico insolente: no se refiere, como quiere Wilamowitz, a la misión del cínico y su recompensa.⁴⁷ El cinismo —moderado— de la composición no debemos buscarlo en una referencia concreta sino en el conjunto: el ataque a los ricos, a las ideas religiosas tradicionales; la defensa de las divinidades (conceptos divinizados) que gobiernan la vida del humilde y hacen peligrar la del poderoso, la afirmación de la inseguridad de los tiempos.

El meliampo III enfoca el problema de los *remedia amoris* desde el punto de vista cínico. He aquí cómo se articula:

- *Nota personal e introducción*: Apelación a su amigo Damónomo. Eurípides dijo que el hijo de Afrodita podía soplar de dos maneras: cuando lo hacía por la derecha de su boca, el amor se presentaba plácido, pero si soplabla por la izquierda, la víctima infeliz conocería los tormentos del amor (vv. 1-14).
 - *Consejo del poeta*: Hay que anticiparse al diosецillo y elegir un viento favorable (vv. 15-18).
- (...)

Los amores violentos sólo engendran arrepentimiento y desgracias (vv. 19-26).

El amor nos espera en el mercado: con un óbolo se puede pagar a una amante. Por lo demás, basta con imaginarse que se es yerno de Tíndaro (vv. 27-32).

La tortuga nos asegura que lo mejor es el hogar. (Este final es una conjetura de Knox, a partir de una referencia de Estobeo a Cércidas, en *Flor.*, LVIII, 10).

He aquí cómo desarrolla el tema de la *parabilis Venus*, cuya formulación más famosa fue la sátira I, 2, de Horacio.

47. O. Immisch, "Zu Kerkidas", *BPhW*, 1919, pp. 598-600.

Por lo que hace a la metáfora, el megalopolitano presenta algunos ejemplos interesantes: meditando sobre su vida, recuerda cómo conservó siempre en su pecho (ἀβρά) Μουσ<α>ν κνώδαλα tERNOS cachorros de las Musas” (mel., IV, 9 K). Siente una cierta predilección por las imágenes referidas al mar: la divinidad propicia se compara a un viento favorable (mel., II, 40 s. K), las riquezas perdidas, ¿quién las sacará “del fondo” (νειόθεν, mel., II 56 K)? Concibe el amor como una nave (τὰν ναῦν ἔρωτος, mel. III, 7 K) y alude a su gobierno en términos náuticos (σώφρονι πηδαλίῳ / πειθούς κυβερνή, mel. III, 8 K); la pasión desatada es comparada a la tormenta y al oleaje (mel. III, 10 ss. K). El poeta contempla su alma como un pescador las Piérides (mel., IV, 10 K), etcétera.

Pero el aspecto de la imaginación del poeta que más trabajo ha dado a los filólogos ha sido su afición a acuñar términos compuestos de dos o más palabras. Sigue, con ello, el camino abierto por el ditirambo y la comedia antigua. El efecto cómico de tales monstruos verbales está asegurado: abundan en el mel. II, pero no están ausentes de los demás. A veces se montan sobre modelos homéricos —ese ἀστεροπαγέρετας del mel. II, 25 K—, pero no es éste el caso más frecuente. La traducción de algunos de estos compuestos presenta serias dificultades al no quedar aclarada la relación lógica reinante entre las ideas que los forman: aquí tenemos, por ejemplo, ese ῥυποκιβδητόκων del mel. II (v. 10 K). Von Arnim⁴⁸ distinguió ya cumplidamente los componentes del término: ῥύπος significa “avaricia sucia” (ῥυπαρία aparece en Teles, p. *penías kai plóuton*, p. 24, 5; 27, 11, Hense; equivale al latín *sordes, sordidus*); τόκος significa “usura”; κίβδω- presenta mayores problemas. ¿Equivale a κίβδηλος, “falso”, aplicable tanto a la moneda (*Theogn.*, 1, 119) como a un hombre (*Theogn.*, 1, 117), derivado de κίβδος, “la escoria del oro”? Probablemente sí. A la hora de articular los formantes surgen las discrepancias.

Knox lo traduce por “usurer discreate-stain-begrimed” (= “usurero sucio de manchas de escoria”; Barber⁴⁹ opta por simplificarlo, dejándolo en “sucio usurero embrollón”. El sentido auténtico, como ha puesto de relieve M. Gigante,⁵⁰ es “el usurero que calcula dolosamente sus intereses”, “que da moneda falsa por buena”.

Parecidos problemas presenta el τειθνακογαλκίδης del verso siguiente: para von Arnim equivale a ὁ τειθνηχότα τὸν γαλκῶν ἔγων, “el que tiene dinero muerto” (es decir, en cajas). Knox lo entiende como “ready to perish for gold” (“a punto de morir por oro”). Liddell-Scott, con mejor acierto, traduce “one who would die for a farthing” (“uno que moriría por un real”), subrayando el valor de cosa ínfima con el que χαλκοῦ aparece en la diatriba cínica (cf. Fénix de Colofón, fr. 3, 21 Knox). Un regusto amargo y grotesco tiene el πιμελοσαρκοφάγων del mel. IV (v. 5 K); probablemente no significa “de los comedores de carne grasa”, que es como traduce Knox, sino “de los sepulcros de grasa”, metáfora casi surrealista, perfectamente lograda.

48. Von Arnim, “Zu den Gedichten des Kerkidas”, *Wiener Studien*, 34, 1912, pp. 10 ss.

49. En *New Chapters in the History of Greek Literature*, trad. Ital. Martinelli, Florencia, 1935.

50. M. Gigante, “Cercida, Filodemo e Orazio”, *RFIC*, XXXIII, 1955, pp. 286-293.

Ahora bien, los compuestos de Cércidas no se ciñen sólo a la órbita detestable de los "esperpénticos" poseedores de τὰς σοοπλουτοσύνας ("las riquezas de los cerdos", mel. II, 14 K): también lo referente al poeta, al cínico, viene aludido a veces a través de composiciones de este tipo (el κραινοκρατηροσκόφω del mel. II, 16 K); o estos ταναβλοσφίτελιαν y μεταμελλοδόταν del mel. III (25 y 26 K), con los que se describe la ruina de las víctimas de las pasiones.

A pesar de la contundencia de su lenguaje, comparado por C. Miralles⁵¹ con el que utiliza Gadda para referirse a Mussolini, la poesía de Cércidas refleja un cinismo atenuado, del que ha desaparecido no sólo la dureza sarcástica de Diógenes, sino también el matiz radicalmente subversivo de Crates. Tal vez influido por el estoicismo —aunque ataque a algunos de sus representantes en el mel. VI—, no desestima del todo, como ha notado Pennacini,⁵² los bienes de este mundo. Ya no exige la desaparición total de dichos bienes, sino una redistribución más justa de los mismos.

Un paso más en el camino de la dulcificación del rigor cínico aparece representado por Fénix de Colofón: su poesía, menos imaginativa que la de Crates, está impregnada de un moralismo suave, que contrapone el encanto de lo popular a la vana ostentación. No es de extrañar, pues, que haya sido puesta seriamente en duda la vinculación de sus coliambos con el cinismo. Las dos posiciones extremas están representadas por Vallette y Gerhard, de cuya polémica ya hemos dado cuenta.⁵³ Si aceptamos, como hace Knox, la autenticidad del *Iambos Phoinikos* (fr. 3 K) y acogemos la modificación introducida por Gerhard al poema de Nino,⁵⁴ no vemos razón para hacer desaparecer a Fénix del ámbito del *kynikòs trópos*.

En un artículo muy reciente, G. Wills⁵⁵ ha pretendido interpretar la canción de la corneja (fr. 2 K)⁵⁶ como una composición en la que el poeta busca un protector: Fénix habría adaptado hábilmente con este fin motivos de las canciones de mendigos y del más sofisticado *paraklausithyron*. Esta explicación sólo es aceptable si entendemos la protección solicitada por el poeta a un nivel muy bajo: nada, desde luego, comparable al mecenazgo disfrutado por tantos poetas helenísticos. El poeta moralizante, que va por el mundo amenizando la vida de los hombres sencillos y haciéndoles partícipes de su sabiduría, recuerda a sus oyentes, a través de esta ingenua canción, que "quien sirve al altar, del altar ha de vivir". Le den o no, él seguirá cantando (v. 17) con más entusiasmo que las cigarras.

El tono popular vuelve a asomar en la alabanza de Tales (fr. 6 K), la evocación del avariento (fr. 8 K), los burlescos coliambos que nos retratan a Nino (fr. 5 K) y, sobre todo, en este sermón dirigido a un tal Posidipo (fr. 3 K): su estructura no se apoya en perfectas transiciones de una

51. C. Miralles, *art. cit.*, p. 358.

52. A. Pennacini, "Cércida e il secondo cinismo", *AAT*, XL, 1955-1956, pp. 257-283.

53. Véase *supra*, pp. 18.

54. Véase *supra*, pp. 139.

55. G. Wills, "Phoenix of Colophon's *Korónisma*", *CQ*, XX, 1970, pp. 112-118.

56. Véase *supra*, pp. 81 ss.

idea a otra (como ocurre en el mel. II de Cércidas). De hecho, el poema se construye en torno a la múltiple repetición de un mismo motivo "los que tienen dinero carecen de razón suficiente para gastarlo": los bienes no les sirven a muchos mortales: convendría que la riqueza estuviera repartida de acuerdo con la razón (vv. 1-3) / son ricos los que no lo merecen y no saben gastar lo que tienen (vv. 4-7) / compran casas carísimas pero descuidan la educación de su alma (vv. 8-16) / sus casas son costosas pero ellos no valen lo más mínimo (vv. 17-21). La interpretación de los dos últimos versos (22 s.) resulta muy dudosa.

Este remachar una misma idea a través de enfoques levemente distintos es muy propia de las formas literarias populares. A lo largo de los 23 coliambos de que consta el poema Fénix vuelve cuatro veces al punto de partida, aunque lo vista con distintos ropajes. Ello, unido a la sencillez del vocabulario y de la construcción, y a su brevedad, da un aire conversacional a la pieza. Éste es el encanto principal de la poesía de Fénix, tan alejada de las parodias de Crates: no es lícito compararla con lo que tenemos de Cércidas porque no nos ha llegado la obra colíambica de este último, si exceptuamos el brevísimo fr. 3 K. Los meliambos se inscriben en una tradición poética muy distinta y, lógicamente, presentan unas características muy alejadas de la simplicidad de un género que se remotaba a Hiponacte.⁵⁷

Hemos visto cómo, dentro del crisol en el que se reestructuran en época helenística los géneros literarios, las obras nacidas de las tres o cuatro primeras generaciones de cínicos resultaron fundamentales: acuñaron de forma inconfundible un tipo de predicación filosófico-moral, dieron lugar a una literatura satírica que, aun aprovechando elementos de la comedia, dejaba de ser "teatro", por más que no dejara de ser "commedia", en el sentido en que utilizará Dante la palabra (¿qué es, al fin y al cabo, la *Divina Comedia* sino una *Nékyia* y un viaje celestial devueltos a sus orígenes serios e iluminados por el pensamiento cristiano?). Dieron la vuelta a la tragedia, "dirigiendo" el contenido de sus producciones a la vulgarización de las mismas ideas que subyacen en la diatriba, en la sátira menipea y en tantas anécdotas y respuestas vinculadas a las grandes individualidades del movimiento. Pocas veces en la historia de Occidente la literatura se ha convertido en algo tan utilitario como en manos de los cínicos: la poesía de Crates, los discursos de Bión, las tragedias de Enomao no son sino distintos caminos para llegar a un mismo fin. Hasta el siglo IV había reinado en Grecia una clara "especialización" literaria: los cínicos acaban con ella. Diógenes compuso tragedias, diálogos y, probablemente, poesía, recogió anécdotas, improvisó seguramente piezas oratorias. Lo mismo daba: el fin no sólo justificaba los medios, sino que los exigía. Se trataba de devolver la lucidez y, con ella, la felicidad a los hombres: ¿había alguien capaz de andarse con reparos a la hora de aportar su grano de arena a esta noble empresa?

57. No insistimos en el comentario del fr. 3 K porque ya ha sido objeto de uno extensísimo e inmejorable por parte de Gerhard en su *Phoenix von Kolophon*, pp. 103-140.

Todos los géneros sirvieron: un cínico de época imperial, cuyo nombre no conocemos, dio forma epistolar a anécdotas y pensamientos que la tradición atribuía a Diógenes y a Crates, originando así las dos colecciones de cartas que nos han llegado. Peregrino Proteo, en el siglo II, escribió abundantes epístolas a los cínicos de varias ciudades, sirviéndose de este cauce pastoral para difundir su pensamiento. Otros prefirieron expresarse de forma menos convencional, llevando la revolución ideológica al plano literario, renovando, parodiando, recreando, subvirtiendo en el terreno de los géneros, de la misma manera que se habían propuesto subvertir en el terreno de la vida. A pesar de sus esfuerzos, el mundo antiguo siguió marchando sin demasiados cambios: por lo que hace a la mayoría, la riqueza y el poder continuaron siendo codiciados, las pasiones siguieron haciendo presa en el alma de los hombres, la belleza siguió despertando admiración. Pero la cultura helenística, ansiosa de renovación, incorporó las nuevas formas literarias engendradas por el cinismo, que pasaron a aumentar las posibilidades de elección que se le ofrecían al hombre antiguo a la hora de ponerse a escribir: hombres tan distintos como Varrón, Séneca, Petronio, San Pablo, Luciano y Juliano recurrirán a géneros cuya gestación se remonta al cinismo para dar cuerpo a sus creaciones, tan diferentes, cuando no opuestas, entre sí.