

EL RECURSO DE LA *ÉKPHRASIS* EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA SÁTIRA A LOS FALSOS FILÓSOFOS EN *EL PESCADOR* (29-38) DE LUCIANO¹

LUCA LANDONI PINNOLA

Universidad Nacional del Litoral

(Argentina)

Resumen

En *El pescador*, Luciano de Samósata presenta el juicio al que es sometido Parresiádes por las injurias cometidas en el diálogo *Subasta de vidas*. El nombre parlante del personaje introduce un concepto central de la obra: la *parresía*. La escena del juicio ficcional permite plantear el interrogante acerca de cómo se construye la capacidad persuasiva del discurso del parresiasta, que se caracteriza por ser una palabra disruptiva e incómoda. En este trabajo presentaremos un análisis del recurso de la *ékphrasis* (“descripción”) en la construcción de la sátira a los filósofos de la época en el parlamento de defensa de Parresiádes (29-38). La principal característica de dicha *ékphrasis* es la elaboración artificiosa de una imagen visual que se presenta como evidencia de los vicios de los falsos filósofos y produce el efecto de *enárgeia* (“claridad” o “vividez”). Para conocer la manera en que se logra dicho efecto, realizaremos un análisis filológico del texto en su lengua original con el fin de relevar recursos literarios, conceptos, léxico y procedimientos retóricos utilizados por el autor en la construcción de una voz satírica. Plantearemos como hipótesis que, en la *míxis* que supone la escritura de Luciano, la *parresía* propia del discurso

¹ Esta investigación se realizó en el marco de una Cientibeca (2022-2023) dirigida por I. Chialva y M. V. Martínez inserta dentro del proyecto CAI+D 2020 ‘Modos de construcción y uso del saber en la antigüedad y sus relecturas medievales y contemporáneas’ dirigido por M. Berrón y codirigido por I. Chialva.

satírico se resignifica y toma la forma de una palabra poético-ficcional. Este análisis permitirá advertir la manera en la que Luciano logra que la palabra parresiástica, además de ser verdadera y persuasiva, tenga la capacidad de provocar conocimiento y placer en el oyente/lector/espectador.

1. Sobre la noción de *parresía*

A lo largo de la extensa obra de Luciano de Samósata encontramos numerosas críticas hacia los filósofos que incurren en diferentes vicios, errores y falsas posturas, a tal punto que podemos considerarlos como una de las víctimas predilectas de la sátira del autor. Pero como señala Bompaire (1958), esta crítica recae más sobre los individuos -que son representados siguiendo una serie de *clichés* con los que se construye la imagen de los falsos filósofos- que sobre las propias doctrinas. En muchos de sus diálogos, Luciano se preocupa por mostrar la hipocresía de aquellas personas que dicen practicar esta profesión pero llevan una vida llena de vicios y excesos. En *Subasta de vidas* (Βίων πρᾶσις), el autor pone a la venta diferentes tipos de vidas que representan a las distintas escuelas filosóficas: cínicos, pitagóricos, socráticos y estoicos son vendidos al mejor postor de un modo cómico y denigrante. Esto despierta la ira de los filósofos más ilustres de la antigüedad, que resucitan en *El pescador* para reclamar justicia por las injurias recibidas. En este diálogo, Sócrates, Diógenes, Platón y Crisipo, entre otros, llevan a juicio a Parresiades en un tribunal presidido por la propia Filosofía en persona.

El nombre parlante de este personaje (Παρρησιάδης Ἀληθίωνος τοῦ Ἐλεγκτικλέους, “Parresiades, hijo de la gran Verdad, hijo a su vez de la famosa Comprobación”) introduce tres conceptos que serán centrales en el desarrollo de la obra. El primero de ellos es el de la *parresía* (literalmente, “decirlo todo”). Esta noción tan amplia como difusa surge en el seno de la democracia ateniense

e implica decir la verdad sin callarse nada, por más incómoda u ofensiva que pueda ser para el interlocutor. La *parresía* tuvo un rol central tanto en la vida cívica de la polis como en el desarrollo del teatro y -posteriormente- de la sátira. La libertad de palabra no solo era un derecho del que gozaban los ciudadanos, sino que también era un deber moral para alcanzar el bien común. Pero al tratarse de una palabra disruptiva, poner en práctica esta libertad conllevaba un riesgo. Decir una verdad incómoda podía provocar que se ganara la enemistad de todos, pero el parresiasta prefiere revelar su pensamiento antes que pronunciar mentiras para ganarse la adulación de los demás.

También existe un sentido peyorativo de la *parresía* que implica decir todo lo que uno tiene en la mente sin restricción, aun cuando ello supusiera un peligro para la polis. Esta visión negativa está asociada a la calumnia y puede provocar un ultraje de lo bello y lo honorable. Por esta razón, es necesario que la palabra parresiástica esté sustentada en la *alétheia* ("verdad") para que sea realmente virtuosa. Si el individuo no quiere ser considerado un calumniador, debe decir la verdad cada vez que ponga en práctica su libertad de palabra. No obstante, Foucault señala que es posible problematizar este vínculo que mantienen *parresía* y *alétheia* y sostiene que en el pensamiento griego el parresiasta no tiene necesidad de mostrar evidencia que respalde sus dichos: lo que él dice es verdadero porque es realmente verdadero; su opinión no solo es sincera, sino que también es la verdad. Foucault también destaca que nunca ha encontrado "ningún texto en la antigua cultura griega en el que el *parresiastés* parezca tener ninguna duda sobre su posesión de la verdad" (2004, p. 40).²

² "Sería interesante comparar la *parresía* griega con la concepción (cartesiana) moderna de la evidencia, ya que, desde Descartes, la coincidencia entre creencia y verdad es lograda en una cierta experiencia (mental) probatoria. Para los griegos, sin embargo, la coincidencia entre creencia y verdad no tiene lugar en una experiencia (mental), sino en una actividad verbal, a saber, la *parresía*. Parece que la *parresía* no puede, en su sentido griego, darse ya en nuestro moderno marco epistemológico. Desearía señalar que nunca he encontrado ningún texto en la antigua cultura griega en el que el *parresiastés* parezca tener ninguna duda sobre su posesión de la verdad." (Foucault, 2004, p. 40)

Quizás el tercer término que aparece en el nombre del personaje nos permita disentir de cierta manera con el pensador francés: el *élenchos* (“demostración”). A diferencia de la mayoría de los autores antiguos estudiados por Foucault, Luciano sí parece preocuparse por lograr la persuasión de su auditorio. En la escena judicial que nos presenta este diálogo veremos que el personaje buscará presentar evidencia que respalde sus dichos y pruebe la veracidad de sus ataques, pues esta será la única manera de defenderse de las acusaciones que recibe y demostrar que su *parresía* es legítima. De este modo, Luciano se apropiará de una noción filosófica y la fusionará con procedimientos propios de la retórica y de la comedia para lograr que la palabra parresiástica además de verdadera sea también persuasiva.

Las cuestiones hasta aquí enumeradas nos permiten pensar que en la obra del samosatense se produce una resignificación del concepto de *parresía* en un contexto ya no de una democracia, sino de poder imperial. En sus diálogos, la dimensión política pasará a un segundo plano y el autor se centrará en el juego ficcional y en la construcción de una voz satírica que critique los vicios humanos. Esta resignificación del concepto de *parresía* se debe tanto a la *míxis* genérica que realiza el sirio entre filosofía y comedia como a la visión creativa respecto al paradigma filosófico-literario que le permite dar lugar a una obra absolutamente original que cuestiona con un tono satírico a las mismas tradiciones que retoma. Por esta razón, podemos plantear que en Luciano la *parresía* toma la forma de una palabra metapoética que se caracteriza por su habilidad para construir argumentos, presentar vicios y refutar posturas a partir de un discurso ficcional que relee y critica otros discursos que se asumen como verdaderos. En esta *parresía* literaria el juego ficcional que propone el autor no buscará producir una verdad en el sentido filosófico del término, sino que construirá una demostración poética con la que pretenderá exhibir las contradicciones y desenmascarar a los falsos filósofos de su época.

2. Resignificación de la palabra parresiástica en el juicio ficcional

En la escena del juicio ficcional, Parresiades es acusado por Diógenes de haber difamado la memoria de los filósofos ilustres en el diálogo *Subasta de vidas* y que, por su culpa, muchas personas se burlan de ellos y miran con desconfianza a la filosofía. El cínico compara estos ataques con los que recibió Sócrates por parte de Aristófanes, pero destaca que, a diferencia de las del comediógrafo, las palabras del acusado no estaban respaldadas por la libertad de la fiesta dionisiaca, el ámbito predilecto de la *parresía* en la época clásica. Esta mención de Aristófanes no es casual ya que podemos encontrar numerosos puntos de contacto entre este texto y la obra del dramaturgo: Luciano no solo parodia pasajes de *Acarnienses* y de *Caballeros* en el inicio del diálogo,³ sino que también recupera elementos propios de la comedia antigua (como el uso de estructuras agonísticas y figuras alegóricas o el tema de la resurrección de los filósofos) y los mezcla con diferentes procedimientos retóricos para construir su discurso satírico. Mientras que la elección de Diógenes como portavoz del coro de resucitados le permite al autor situar su texto dentro de la tradición parresiástica inaugurada por la comedia antigua y la filosofía cínica y mostrar su afinidad con las ideas de los filósofos presentados en el diálogo.⁴

Para defenderse de estas acusaciones, Parresiades dirá que los filósofos resucitados han malinterpretado sus palabras, pues ellos no eran el verdadero objetivo de sus críticas. De esta forma, el personaje pronunciará un largo alegato con el que no solo intentará demostrar que no es un βλάσφημος (“difamador”), sino que también buscará diferenciar al discurso parresiástico de la sátira del κακῶς ἀγορεύειν (literalmente, “mal hablar”) propio de la calumnia. Pero como se encuentra en un juicio ante un tribunal, el acusado no podrá defenderse diciendo que lo que dice es verdadero porque es un parresiasta y estará obligado a presentar evidencia que respalde sus palabras.

³ Cf. Cartlidge (2022).

⁴ Cf. Bracht Branham (1989).

Por esta razón, Parresiádes basará su defensa en el procedimiento retórico de la *ékphrasis* para construir una imagen visual que le permita “poner en evidencia” (ἐνάργεια) los vicios de los falsos filósofos y ofrecer una “prueba” (ἤλεγχον) poético-ficcional para demostrar que son ellos quienes deberían ser juzgados por el tribunal.

Teón, autor del *Progymnásmata* (*Manuales de retórica*) más antiguo que se conserva, define a la *ékphrasis* como “una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta [ἐναργῶς] el objeto mostrado” (1991, p. 136). Este recurso produce el efecto de la *enárgeia* y provoca que el objeto descrito parezca cobrar vida delante de los ojos del lector u oyente. No obstante, en la definición que brinda Teón queda un espacio de vaguedad lingüística ya que el adverbio ἐναργῶς también hace referencia al modo en que debe producirse dicho efecto, pero en ningún momento se explicita la manera de hacerlo. Por ello, realizaremos un análisis del discurso de Parresiádes⁵ para conocer los alcances, los límites y las paradojas que suscita este procedimiento retórico.

2.1 Procedimientos retóricos y literarios en la construcción de la *ékphrasis*

Parresiádes inicia su alegato expresando la admiración que siente tanto por la Filosofía como por las diferentes doctrinas de los grandes maestros del pasado que mostraban el camino para llevar una vida recta y virtuosa. Enseguida, los diferenciará de la impostura de los filósofos que viven en el presente y dará inicio a una extensa enumeración marcada por la presencia de los verbos de visión (especialmente ὁράω, “ver”) para dar cuenta de sus excesos:

PARRESÍADES: Pero, al ver [ὁρῶν] a muchos que no sentían amor por la filosofía [οὐκ ἔρωτι φιλοσοφίας], sino que tan sólo eran llevados por la

⁵ Para la realización de este trabajo hemos utilizado la versión del texto griego de Harmon (1921) y la traducción de Navarro González (2017).

reputación [δόξης] que su cultivo comporta, aunque en los asuntos asequibles y al alcance del pueblo y en cuantos fácilmente pueden ser imitados [μιμῆσθαι] por todos parecían asemejarse a los hombres de bien [εὐκότας ἀγαθοῖς ἀνδράσι] -me refiero al aseo externo, al porte en el andar y al esmero en el vestir-, contradiciendo, empero, a voz en grito su modo opuesto al vuestro, echando por tierra la dignidad de la profesión [διαφθείροντας τὸ ἀξίωμα τῆς ὑποσχέσεως], al ver todo eso, digo, no pude por menos de disgustarme [ἠγανάκτουν] y me daba la sensación como si un actor cualquiera de tragedias [τις ὑποκριτῆς τραγωδίας], blandengue él y afeminado, representara [ὑποκρίνοιτο] el papel de Aquiles o Teseo o Heracles, sin moverse, ni hablar como le cuadra a un héroe, sino desdibujado por un personaje de tal envergadura. (2017, p. 75)⁶

El personaje destaca que estos filósofos buscan “parecerse” (εὐκότας) e “imitar” (μιμῆσθαι) a los hombres de bien, pero solo en su aspecto exterior que es el más fácil de falsear. Esta contradicción entre la apariencia que los filósofos le muestran al mundo y lo que verdaderamente son es resaltada con una metáfora alusiva al teatro que será retomada más adelante. La mención de los diferentes héroes (Aquiles, Teseo y Heracles) nos presenta una paradoja, pues para derribar las falsas mitificaciones de su época Parresíades recurre a nombres míticos del pasado que, en este caso, perderán toda la suntuosidad del paradigma épico y serán rebajados al ámbito de la comedia por la impericia de esos malos actores que no están a la altura del papel que representan. Con esta metáfora el autor también da inicio a una serie de recursos con los que construirá la imagen de un mundo degradado en el que todo lo que aparenta ser serio y solemne puede -y debe- ser ridiculizado.

A continuación, Parresíades señala el desprecio que sienten los ciudadanos al observar la conducta de estos hombres:

⁶ Pisc. 31 Παρρησιάδης: ὁρῶν δὲ πολλοὺς οὐκ ἔρωτι φιλοσοφίας ἐχομένους ἀλλὰ δόξης μόνον τῆς ἀπὸ τοῦ πράγματος ἐφιεμένους, καὶ τὰ μὲν πρόχειρα ταῦτα καὶ δημόσια καὶ ὅποσα παντὶ μιμῆσθαι ῥάδιον εὔ μάλα εὐκότας ἀγαθοῖς ἀνδράσι, τὸ γένειον λέγω καὶ τὸ βάδισμα καὶ τὴν ἀναβολήν, ἐπὶ δὲ τοῦ βίου καὶ τῶν πραγμάτων ἀντιφθεγγόμενους τῷ σχήματι καὶ τὰναντία ὑμῖν ἐπιτηδεύοντας καὶ διαφθείροντας τὸ ἀξίωμα τῆς ὑποσχέσεως, ἠγανάκτουν, καὶ τὸ πρᾶγμα ὅμοιον ἐδόκει μοι καθάπερ ἂν εἴ τις ὑποκριτῆς τραγωδίας μαλθακὸς αὐτὸς ὢν καὶ γυναικεῖος Ἀχιλλέα ἢ Θησέα ἢ καὶ τὸν Ἡρακλέα ὑποκρίνοιτο αὐτὸν μῆτε βαδίζων μῆτε βοῶν ἡρωϊκόν, ἀλλὰ θρυπτόμενος ὑπὸ τηλικούτῳ προσωπείῳ.

PARRESÍADES: Todo lo que dicen, como por ejemplo que desprecian las riquezas y la fama y que sólo consideran bueno lo bello y el no irritarse, que desprecian a esas gentes brillantes y que hablan con ellos desde un plano de igual honra, todo eso es muy bonito, ¡dioses!, y demasiado sabio y admirable como para ser cierto [καλά, ὦ θεοί, καὶ σοφὰ καὶ θαυμάσια λέγον ὡς ἀληθῶς]. Todo eso lo van enseñando por dinero y miran pasmados a los ricos y se quedan con la boca abierta ante el dinero, más irritables que los perrillos, más cobardes que las liebres, más lisonjeros que los monos, más indómitos que los burros, más ladrones que los gatos, más peleones que los gallos [τῶν κυνιδίων ὄντες, δειλότεροι δὲ τῶν λαγῶν, κολακικώτεροι δὲ τῶν πιθήκων, ἀσελγέστεροι δὲ τῶν ὄνων, ἀρπακτικώτεροι δὲ τῶν γαλῶν, φιλονεικώτεροι δὲ τῶν ἀλεκτρούων]. Naturalmente, se exponen al ridículo [γέλωτα] cuando se empujan por todo eso, y se dan codazos a las puertas de las casas de los ricos, y asisten a banquetes a los que acude mucha gente; en ellos les hacen grandes cumplidos, y se hartan de comer por encima del límite de lo correcto, y dan impresión [φαινόμενοι] de estar regañando, y dejan caer sobre la copa una filosofía desagradable y fuera de tono y no aguantan el vino puro. Y los ciudadanos de a pie [οἱ ἰδιῶται] que están allí, como es natural, se ríen [γελῶσι] y sienten una aversión total [καταπτύουσιν] hacia la filosofía. (2017, p. 77)⁷

En este caso, el personaje introduce una extensa comparación con animales risibles que contrasta notablemente con la imagen épica del pasaje anterior e inicia un proceso de animalización con el que se ridiculizará a los falsos filósofos. Con un recurso similar al de la tradición fabulesca, el autor atribuye diferentes vicios humanos a estos animales poco nobles que le permiten presentar una crítica moral contra los falsos filósofos. Posteriormente,

⁷ *Pisc.* 34 Παρρησιάδης: τὸ μὲν γὰρ βιβλίον χρημάτων φησὶ δεῖν καταφρονεῖν καὶ δόξης καὶ μόνον τὸ καλὸν ἀγαθὸν οἶεσθαι καὶ ἀόργητον εἶναι καὶ τῶν λαμπρῶν τούτων ὑπερορᾶν καὶ ἐξ ἰσοτιμίας αὐτοῖς διαλέγεσθαι, καλά, ὦ θεοί, καὶ σοφὰ καὶ θαυμάσια λέγον ὡς ἀληθῶς. οἱ δὲ καὶ αὐτὰ ταῦτα ἐπὶ μισθῷ διδάσκουσιν καὶ τοὺς πλουσίους τεθήπασιν καὶ πρὸς τὸ ἀργύριον κεχήνασιν, ὀργιλώτεροι μὲν τῶν κυνιδίων ὄντες, δειλότεροι δὲ τῶν λαγῶν, κολακικώτεροι δὲ τῶν πιθήκων, ἀσελγέστεροι δὲ τῶν ὄνων, ἀρπακτικώτεροι δὲ τῶν γαλῶν, φιλονεικώτεροι δὲ τῶν ἀλεκτρούων. τοιγαροῦν γέλωτα ὀφλισκάνουσιν ὠθιζόμενοι ἐπ' αὐτὰ καὶ περὶ τὰς τῶν πλουσίων πυλῶνας ἀλλήλους παραγκωνιζόμενοι καὶ δεῖπνα πολυάνθρωπα δειπνοῦντες καὶ ἐν αὐτοῖς τούτοις ἐπαινοῦντες φορτικῶς καὶ πέρα τοῦ καλῶς ἔχοντος ἐμφορούμενοι καὶ μεμψίμοιροι φαινόμενοι καὶ ἐπὶ τῆς κύλικος ἀτερπῆ καὶ ἀπῶδὰ φιλοσοφοῦντες καὶ τὸν ἄκρατον οὐ φέροντες • οἱ ἰδιῶται δὲ ὅποσοι πάρεσιν, γελῶσι δηλαδὴ καὶ καταπτύουσιν φιλοσοφίας.

se ilustra la conducta desmedida de estos hombres al presentar las diferentes escenas que tienen lugar en las mansiones de los ricos y que son similares a las de *El banquete o los lapitas*, diálogo en el que Luciano satiriza a los falsos filósofos a partir de una parodia al texto platónico que pone “patas para arriba” a todos los elementos del simposio filosófico. En estos banquetes la palabra sabia de los filósofos es reemplazada por la desmesura y los excesos en la comida y bebida que nada tienen que ver con las virtudes pregonadas por los maestros de la antigüedad. Mientras esto ocurre, la gente común es la única que mantiene la compostura y reirán al contemplar el comportamiento ruin de estos hombres.

En este párrafo Luciano también inaugura un juego entre el ser y el parecer, entre la verdad y las apariencias, de los falsos filósofos que continuará con la introducción de la siguiente anécdota:

PARRESÍADES: Se cuenta que un rey egipcio enseñó [διδάξει], en cierta ocasión a unos monos a bailar una danza guerrera, y que los animales -son los que mejor imitan [μιμηλότατα] todo lo humano- enseguida aprendieron [ἐκμαθεῖν] y bailaban vestidos con trajes de púrpura y con máscaras, y que durante mucho tiempo el espectáculo gozó del favor del público [εὐδοκιμεῖν] hasta que un espectador de la ciudad, que llevaba una nuez guardada en el bolsillo, la dejó caer en medio. Entonces los monos, al verla, abandonando la danza, pasaron a ser justamente lo que eran, es decir, monos en vez de bailarines; hicieron trizas las máscaras, rasgaron de arriba abajo los vestidos y, por el finito en cuestión, no paraban de pelearse; se disolvió la compañía de bailarines, y el teatro entero se partía de risa [κατεγελάτο ὑπὸ τοῦ θεάτρου]. (2017, p. 77)⁸

Como sostiene Goldhill, el procedimiento de la anécdota era uno de los recursos más frecuentes al que recurrían los autores de la Segunda Sofística

⁸ *Pisc.* 36 Παρρησιάδης: λέγεται δὲ καὶ βασιλεὺς τις Αἰγύπτιος πιθήκους ποτὲ πυρριχίζειν διδάξει καὶ τὰ θηρία — μιμηλότατα δὲ ἐστὶ τῶν ἀνθρωπίνων — ἐκμαθεῖν τάχιστα καὶ ὀρχεῖσθαι ἀλουργίδας ἀμπεχόμενα καὶ προσωπεῖα περικείμενα, καὶ μέχρι γε πολλοῦ εὐδοκιμεῖν τὴν θεάν, ἄχρι δὴ θεατῆς τις ἀστεῖος κάρουα ὑπὸ κόλπου ἔχων ἀφῆκεν εἰς τὸ μέσον• οἱ δὲ πίθηκοι ἰδόντες καὶ ἐκλαθόμενοι τῆς ὀρχήσεως, τοῦθ' ὅπερ ἦσαν, πίθηκοι ἐγένοντο ἀντὶ πυρριχιστῶν καὶ συνέτριβον τὰ προσωπεῖα καὶ τὴν ἐσθῆτα κατερορήγνυον καὶ ἐμάχοντο περὶ τῆς ὀπώρας πρὸς ἀλλήλους, τὸ δὲ σύνταγμα τῆς πυρριχῆς διελέλυτο καὶ κατεγελάτο ὑπὸ τοῦ θεάτρου.

para construir evidencia y presentar una perspectiva normativa del mundo.⁹ En este caso, Luciano recurre a una anécdota anónima para continuar con el juego entre el ser y parecer, y los falsos filósofos, que hace unos párrafos eran malos actores, ahora directamente abandonan su condición humana y se convierten en monos bailarines. Al igual que estas alimañas, ellos también pretenden cambiar sus ropajes e intentan “imitar (μιμηλότατα) las acciones de los hombres”, pero nada de lo que hagan podrá ocultar la vida llena de vicios que llevan. La figura del mono¹⁰ le permite al autor continuar con la degradación del paradigma épico iniciada en los párrafos anteriores porque, como señala Zafiropoulos, en la tradición fabulesca “the ape typifies vanity and mimicry” (2001, p. 29). De esta manera, Luciano nos presenta un mundo animalizado que expone el ridículo que estos impostores intentan ocultar bajo engaños y palabras falsas.

Hasta este momento, en el alegato de Parresíades podemos encontrar una de las principales virtudes que Camerotto (2014) reconoce en el héroe satírico: la *oxyderkía* (“agudeza visual”). A diferencia del resto de sus contemporáneos, él no se deja engañar por las palabras de estos falsos filósofos, toma distancia de ellos y decide indagar más allá de las apariencias que muestran. Gracias a este extrañamiento en la mirada, el héroe satírico se aleja de la *dóxa* y de las tradiciones consolidadas y puede analizar todas sus contradicciones y ambigüedades desde una perspectiva crítica.

⁹ “[The anecdote] plays an integral role in the construction of the ordinary and the creation of a normative perspective on the world. It organizes knowledge in a very particular, packaged way. The Second Sophistic is the period of Greek culture in which the anecdote seems to come into its own as a form, at least to judge from the literary evidence, our only evidence, in which the collection of discrete short tales or examples becomes a prevalent style of writing” (Goldhill, 2011, p. 11).

¹⁰ Debemos destacar que, al igual que lo que ocurre en la fábula, la figura del mono aparece cargada con una connotación negativa en la obra de Luciano. En *Apología de los que están a sueldo* se repite una historia similar a la del pasaje analizado, pero en este caso el samosatense menciona que es Cleopatra la dueña de este mono adiestrado que toca la flauta. Mientras que en *El aficionado a la mentira*, Tiquíades compara a aquellas personas que creen en las creencias pseudoreligiosas de su época con un “mono ridículo [que] se escondía bajo una piel de león” (*Philops.* 5).

Pero la *oxyderkía* no puede estar sola. Después de la de observación de los vicios es necesario pasar a su ataque y desenmascaramiento. Por esta razón, el héroe satírico debe poseer también la virtud de la *parresía* para hablar sin miedo ni inhibiciones y mostrarle a la gente común la verdad que se esconde detrás de las apariencias. Así, la visión estará al servicio de la palabra y la palabra, al servicio de la verdad. Los ataques del héroe satírico son similares a la actitud de ese hombre que tira la nuez en medio de los monos para que estos revelen su condición ante los ojos de una multitud que no podrá evitar reírse al contemplar semejante espectáculo. Y como señala Camerotto,¹¹ la risa que despierta este desenmascaramiento, este *élenchos*, marcará el éxito de la empresa de la sátira.

Pero esta risa de Luciano no debe confundirse con una postura antifilosófica del autor (pues, como hemos analizado anteriormente, el samosatense se presenta como continuador de la tradición filosófica-literaria inaugurada por Aristófanes y Diógenes, y las críticas que realiza están dirigidas únicamente hacia sus contemporáneos),¹² sino que se trata más bien de una risa cómica que actúa sobre “a capa da seriedade filosófica, razão provável por que muitos comentadores percebem em Luciano uma sorte de riso contido, intelectualizado, diferente, portanto do riso solto da comédia” (Brandão, 2001, p. 80). Esta suerte de risa filosófica que reconoce Brandão nos permite dar cuenta de una de las principales características de la obra de Luciano: el

¹¹ “Ma dall’altro lato il riso diviene un piacere, qualcosa di ἡδύ, per l’eroe satirico: rappresenta il culmine dell’azione personale e coincide con il successo dell’impresa satirica – come dell’opera e della performance dell’autore –, proprio mentre produce e dichiara la débâcle di chi viene attaccato. L’associazione tra riso e piacere è ricorrente e vale un po’ per tutte le figure satiriche, e questo piacere si estende a tutti i momenti della satira, dall’osservazione alle parole. Naturalmente è un piacere che insieme col racconto e col riso si trasmette al pubblico degli ascoltatori e dei lettori” (Camerotto, 2014, p. 316).

¹² “In choosing this mask Lucian counters his critics from two traditional angles by implying that he is not really antiphilosophical, since *parrhêsia* is a celebrated Cynic value, and that he is authorized to attack fakes anyway as the heir apparent of Old Comedy” (Bracht Branham, 1989, p. 33).

spoudogeloios,¹³ es decir, la *míxis* que realiza el autor entre lo serio y lo cómico que le permite presentar una reflexión burlesca sobre temas venerables. Así, el sirio se sirve de estructuras de la comedia y de una actitud propia de la filosofía cínica para construir un discurso con el que critica los valores y las tradiciones del pensamiento helénico, inaugurando de esta manera una nueva forma de reír y de hacer reír a su público.

2.2 *Enárgeia*: el poder de la *ékphrasis*

Finalmente, el personaje logrará convencer al jurado de que su *parresía* es legítima y terminará el diálogo pescando a estos hombres utilizando oro como cebo del anzuelo y los marcará con una barra de hierro para que la gente pueda distinguirlos de los verdaderos filósofos.¹⁴ De esta manera, el acusado dejará de ser visto como un “calumniador” (κακήγορος) o “enemigo común” (κοινὸς πολέμιος) y será considerado como “amigo y benefactor” (φίλος καὶ εὐεργέτης) de los resucitados. Luego de confirmar su absolución, la propia Verdad -una de las juezas del tribunal- señalará que el discurso de Parresíades ha logrado provocar el efecto de *enárgeia*:

VERDAD: Ha presentado [ἔδειξε] a los hombres con tal exactitud [ἐναργῶς], como si los hubiera plasmado en un retrato [ἐπί τινος γραφῆς], diríamos, en todas sus facetas, pues ha pintado [ἀπεικάσας] no solo sus cuerpos, sino también sus propias almas [οὐ τὰ σώματα μόνον ἀλλὰ καὶ τὰς ψυχὰς αὐτὰς εἰς τὸ ἀκριβέστατον ἀπεικάσας]. (2017, p. 80)¹⁵

¹³ Término griego mencionado por primera vez en *Las ranas* de Aristófanes conformado por σπουδαῖον (serio) y γελοῖον (cómico).

¹⁴ Esta escena rememora el final del *Timón* de Aristófanes y muestra la estrecha relación que mantiene este diálogo con la comedia antigua. Sobre la relación entre Luciano y la comedia aristofánica cf. Deriu (2017).

¹⁵ *Pisc.* 38 Ἀλήθεια: ὅλως ἔδειξε τοὺς ἄνδρας ἐναργῶς καθάπερ ἐπί τινος γραφῆς τὰ πάντα προσεοικότας, οὐ τὰ σώματα μόνον ἀλλὰ καὶ τὰς ψυχὰς αὐτὰς εἰς τὸ ἀκριβέστατον ἀπεικάσας.

Este elogio no hace más que resaltar la gran capacidad persuasiva de la *ékphrasis* que incluso ha llegado a mostrar lo no visto, “el alma” de estos falsos filósofos.¹⁶ El uso de la *ékphrasis* en los discursos judiciales era recomendado por los diferentes autores de los *Progymnásmata* porque permite que los hechos presentados adquieran una fuerza y credibilidad que serían muy difíciles de lograr con otro tipo de recurso. En este caso, este procedimiento provoca que las audiencias (el tribunal del juicio ficcional y los propios espectadores de las *performances* de Luciano) no solo escuchen los vicios de los falsos filósofos, sino que sientan que los están viendo delante de sus ojos.

Pero los autores de los *Progymnásmata* no solo recomiendan el uso de la *ékphrasis* para los discursos judiciales, sino también para los discursos epidícticos por su capacidad de producir una sensación de placer (ἡδονή) en el lector. Nikolaos resalta que para lograr esta sensación es necesario contar con habilidades que hoy consideraríamos literarias, como la maestría de estilo, la caracterización, la narración o el uso vívido del lenguaje. Esto explica por qué en el alegato encontramos diferentes comparaciones, parodias o anécdotas que difícilmente tendrían lugar en un discurso judicial. Parresíades buscará demostrar una verdad en su alegato, sí, pero lo hará de una manera literaria. A partir de la *míxis* entre diferentes géneros retóricos y literarios (que van desde la épica y la tragedia hasta la fábula y la comedia) se producirá una resignificación de la estructura típica del *lógos dikanikós* (“discurso de defensa”), que ahora adquirirá un tono burlesco y paródico con el que el autor criticará la degradación de los valores filosóficos y morales de su época. De esta manera, Luciano construye un discurso que no solo será persuasivo, sino que también tendrá la capacidad de provocar placer en el espectador por la estrecha relación que mantiene con la ficción y la literatura.

¹⁶ Este recurso de retratar el cuerpo y el alma también aparece en el elogio a la concubina del emperador Lucio Vero que nos presenta Luciano en sus *Imágenes*.

3. Conclusiones

Para concluir, podemos decir que gracias al procedimiento de la *ékphrasis* el personaje le hizo honor a las tres nociones que aparecen en su linaje (*parresía*, *alétheia* y *élenchos*) y pudo poner en evidencia los vicios de los falsos filósofos con ataques cuya veracidad puede ser comprobada. Como hemos analizado, los diferentes procedimientos retóricos y literarios que conforman esta imagen mental (anécdota, comparación, motivo del teatro) fueron articulados por la parodia al modelo épico de un actor de tragedia, que pierde toda su nobleza y se ve degradado a distintas escenas ridículas ligadas a la comedia y la fábula. De esta manera, el autor expone con un discurso ficcional la tensión dialéctica existente entre lo real y lo ideal, entre el comportamiento hipócrita de estos hombres y los ideales filosóficos que dicen representar, y construye la imagen de un mundo decadente en el que nada es lo que parece.

En esta imagen del mundo que nos presenta Luciano podemos advertir la construcción de un sentido paródico que es “fruto de la mezcla habitual del texto satírico con el contexto literario de su sociedad. Estas parodias son, en definitiva, parodias de los grandes valores representados en las grandes obras literarias. Lo literario y lo histórico se engarzan por mor de la sátira transformando lo contextual en literario y lo literario en trasunto de lo histórico” (Coronel Ramos, 2003, p. 91). Por esta razón, podemos afirmar que el discurso parresiástico-satírico de Luciano encuentra en la literatura y en la ficción la mejor manera de representar (y criticar) la realidad de su época. En esta obra, la *parresía* se realiza a través de una palabra que es ostensivamente ficcional y que se presenta como una prueba para mostrar la falta de veracidad del discurso y las prácticas de las diferentes escuelas filosóficas de la época.

No obstante, también debemos destacar que la naturaleza de la evidencia presentada por Parresiades nos pone delante de una nueva paradoja. Las diferentes imágenes mentales que los jueces del tribunal y el propio auditorio

de Luciano creen estar viendo no tienen ninguna materialización real, pues son producto de la palabra y solo existen en el discurso del orador, tal como resalta Webb (2014).¹⁷ Este aspecto ficcional de la evidencia creada por la *ékphrasis* se pone de manifiesto en el parlamento que pronuncia Platón luego de que se confirmara la absolución del acusado:

PLATÓN: Por lo menos, nos ha sucedido simplemente lo que a los troyanos: hemos movilizado contra nosotros a ese actor trágico [τραγωδόν] para cantarnos [ἀσόμενον] las desgracias de los frigios. Pues que siga cantando [ἀδέτω] y que siga sacando en tragedias a los enemigos de los dioses [τοὺς θεοῖς ἐχθροὺς ἐκτραγωδεῖτω]. (2017, p. 80)¹⁸

Esta asociación entre la *ékphrasis* y el teatro nos muestra el tratamiento novedoso que hace Luciano de un tópico que ya aparecía en los *Progymnasmata* junto a otras metáforas similares (como la de la pintura, que también está presente en el parlamento de la Verdad) y evidencia la formación del autor en las escuelas de retórica de la época. Además, con esta metáfora se le pone fin a un recorrido que culmina en el mismo lugar que empezó, en el teatro. Este espacio se verá resignificado gracias a la palabra sofística, pues pasará de albergar actores ineptos a mostrar a Parresíades exponiendo a los enemigos de los dioses con su canto. Un canto que tiene la capacidad de crear realidad a partir de las palabras y de suscitar la risa y el placer tanto de los eventuales espectadores de Luciano como de nosotros, lectores de su obra dos milenios más tarde.

¹⁷ "The audience (whether readers, listeners, viewers or spectators) combine a state of imaginative and emotional involvement in the worlds represented with an awareness that these worlds are not real. There is therefore an intimate connection between the conception of *enargeia*, which is the product of a mental image that is modelled by the orator from elements of experience, and the project of fiction itself. And, like fiction, the products of *enargeia* and *ékphrasis* are themselves both present in the imagination and absent from the world perceived by the senses" (Webb, 1999, p. 168).

¹⁸ *Pisc.* 38 Πλάτων: τὸ γοῦν τῶν Ἰλιέων ἀτεχνῶς πεπόνθαμεν τραγωδόν τινα τοῦτον ἐφ' ἡμᾶς κεκινήκαμεν ἀσόμενον τὰς Φρυγῶν συμφορὰς. ἀδέτω δ' οὖν καὶ τοὺς θεοῖς ἐχθροὺς ἐκτραγωδεῖτω.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

Harmon A. M. (Ed.). (1921). *Lucian. Works*. Londres: Harvard University Press.

Navarro González, J. L. (Trad.). (2017). *Luciano de Samósata. Obras II*. Madrid: Gredos.

Bibliografía citada

Bompaire, J. (1958). *Lucien écrivain, imitation et création*. París: Broccard.

Bracht Branham, R. (1989). *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*. Cambridge: Harvard University Press.

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

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

Cartlidge, B. (2022). Lucian and Aristophanes. The Beginning of the Piscator. *Mnemosyne*, 75, 862-865.

Coronel Ramos, M. (2003). El tiempo satírico. *Minerva*, 16, 87-105.

Deriu, M. (2017). *Mixis e Poikilia Nei Protagonisti della Satira. Studi sugli archetipi comico e platonico nei dialoghi di Luciano di Samosata*. Trento: Università degli Studi di Trento.

Foucault, M. (2004). *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Buenos Aires: Paidós.

Goldhill, S. (2011). The Anecdote: Exploring the Boundaries between Oral and Literate Performance in the Second Sophistic. En W. Johnson y H. Parker (Eds.), *Ancient Literacies: The Culture of Reading in Greece and Rome* (pp. 96-113). Nueva York: Oxford University Press.

Reche Martínez, M. D. (Trad.). (1991). *Teón, Hermógenes, Aftonio. Ejercicios de retórica*. Madrid: Gredos.

Webb, R (1999). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Ashgate: Farnham.

Zafiroopoulos, C. (2001). *Ethics in Aesop's fables: the Augustana collection*. Boston: Leiden.