



Discurso y poder en Grecia y Roma

Lecturas desde la historia y la literatura

Agustín Moreno y Álvaro M. Moreno Leoni (Editores)

Editorial
Filosofía y Humanidades|UNC

Secretaría de
Investigación,
Ciencia y Técnica

ffyh
Facultad de Filosofía
y Humanidades|UNC

 **UNC** Universidad
Nacional
de Córdoba

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DECANO

Dr. Diego Tatán

VICEDECANA

Dra. Alejandra Castro

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN, CIENCIA Y TÉCNICA
EDITORIAL

Dra. Candelaria de Olmos



Discurso y poder en Grecia y Roma: lecturas desde la historia y la literatura / Diego Paiaro... [et al.]; editado por Agustín Moreno; Álvaro M- Moreno Leoni. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2017.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1313-8

1. Discurso. 2. Poder. I. Paiaro, Diego II. Moreno, Agustín, ed. III. Moreno Leoni, Álvaro M-, ed. CDD 909

Fecha de publicación: marzo de 2017.

Diseño de portada: Tristán Moreno.

Almacén creativo: <https://www.facebook.com/almacencreativo01/?fref=ts>

Cuidado de la edición: Álvaro M. Moreno Leoni y Agustín Moreno.

Diagramación interior: Álvaro M. Moreno Leoni y Agustín Moreno.

Ilustración de tapa:

Wikimedia Commons: Mujer con tablillas y estilete (la supuesta Safo) (fotografía del fresco), Museo Arqueológico de Nápoles.

URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sappho_fresco_\(from_Pompeii\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sappho_fresco_(from_Pompeii))

Interpretatio – Cuadernos del PIEC n° 1.



Discurso y poder en Grecia y Roma: lecturas desde la historia y la literatura está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Discurso (escrito) y poder: el elogio y la responsabilidad del *syngrafeús* según Luciano

Ivana S. Chialva
UNL-CONICET

Resumen:

Este artículo analiza las relaciones entre discurso y poder en tres obras de Luciano de Samosata: *Imágenes* (*Im.*), *Defensa de las Imágenes* (*Pr. Im.*) y *Cómo se debe escribir la historia* (*Hist. Conscr.*). Si bien la crítica considera a Luciano el *maestro de la sátira*, estas piezas han sido leídas como un acercamiento cortesano del autor hacia el emperador Lucio Vero y, en el caso de las dos primeras, a su favorita Pantea, y, por lo tanto, se las considera obras aisladas dentro del *corpus lucianeum*. Para abordar esta paradoja se expondrán, primero, las diversas posiciones de la crítica sobre la finalidad de estos textos y su tono elogioso, un debate sobre los límites entre el encomio y la sátira. Segundo, se abordarán tres referencias cruzadas en *Pr. Im.* e *Hist. Conscr.* para identificar, en el vocabulario sobre los géneros del encomio, la adulación y la historia, un proyecto teórico-poético del autor sobre su propia escritura.

Palabras Clave: LUCIANO – IMÁGENES – ELOGIO – ADULACIÓN – HISTORIOGRAFÍA

(Written) Discourse and Power: Eulogy and *syngrapheus*' responsibility in Lucian

Abstract:

This article analyzes the relationship between discourse and power in three works by Lucian of Samosata: *Portraits* (*Im.*), *Defense of Portraits* (*Pr. Im.*), *How to Write History* (*Hist. Conscr.*). Although critics consider Lucian master of satire, these pieces have been read as a courteous approach of the author to the emperor Lucius Verus and, in the case of the first two, to his courtesan Panthea, and thus the texts are considered as isolated works in the *corpus lucianeum*. To analyze this paradox it will be presented, first, the various positions of the criticism about the purpose of these pieces and their eulogistic tone, a debate on the boundaries between praise and satire. Second, three cross-references in *Pr. Im.* and *Hist. Conscr.* will be studied to identify in the vocabulary of discursive genres of encomium, flattery and History, a poetic theory of the author about his own writing.

Keywords: LUCIAN – IMAGINES – EULOGY – FLATTERY – HISTORIOGRAPHY

La obra de Luciano de Samosata es una *rara avis* de la producción griega imperial influida por el fenómeno de la segunda sofística. De origen sirio, educado en la *paideía* y con nombre romano, se presenta en sus escritos a sí mismo como un *xénos*, un extranjero. Y esa misma condición de pertenencia múltiple y de alteridad constante es la que imprime a su obra, que cuestiona las formas y los géneros de una tradición a la que, sin embargo, pertenece. Pero para el sirio, la condición de extranjero no remite meramente a una diferencia cultural (el arameo, y no el griego, fue su lengua materna) o política (es un ciudadano del Imperio); se trata, ante todo, de una actitud intelectual. Y es ese distanciamiento crítico y burlesco con el que revisa las creencias, los cánones, la *paideía*, y los vicios de los hombres, el que le ha ganado el calificativo entre los especialistas modernos de *maestro de la sátira*.

En el marco de su gran producción, queremos detenernos aquí en tres textos pertenecientes a un momento específico de su vida del que se conoce, con cierta seguridad, su residencia y la datación aproximada de sus obras. Nos referimos al período entre los años 163 y 166 d.C. que comprende, a su vez, dos etapas: la primera, entre los años 163-164 d.C., en el final de su estancia en la ciudad de Antioquía, donde coincide con el emperador Lucio Vero durante la guerra contra los partos; y la segunda, entre los años 165-166, cuando Luciano viaja por Acaya y Jonia.¹ A estos años corresponden cuatro obras que están indirectamente ligadas a la figura del emperador y en las cuales, a decir de Billault (2010: 145), se puede observar a Luciano comportarse como un escritor cortesano: *Sobre la danza* (*Perì orxéseos*, *Salt.*), *Imágenes* o también traducida como *Retratos* (*Eikónes*, *Im.*), *Acerca de las Imágenes* o *Defensa de los retratos* (*Hypèr tôn eikónon*, *Pr. Im.*), todas ellas escritas seguramente en la ciudad de Antioquía, y en la segunda etapa de viajes, el tratado *Cómo se debe escribir la historia* (*Pôs deî historían syngrafeîn*; *Hist. Conscr.*). Nos interesa centrarnos en las últimas tres piezas, ya que, a pesar de su diversidad de tonos y de géneros, están atravesadas por un mismo término enraizado en la tensión entre discurso y poder en la época imperial: el *elogio* (*épainos*).

A continuación, presentaremos, en primer lugar, las diversas líneas de interpretación sobre el tono elogioso de estas obras, que han dado lugar a lecturas no sólo diferentes sino, incluso, radicalmente opuestas, que van del panegírico a la sátira. En segundo lugar, abordaremos tres referencias cruzadas en *Pr. Im.* e *Hist. Conscr.* Ambas piezas han sido relacionadas por su intento de delimitar el género del elogio y, la última de ellas, por distinguir las fronteras entre *elogio* e *historia*, *mentira* y *verdad*, *la libertad del poeta* y *la racionalidad del historiador*, la *irresponsabilidad* del primero frente a la *responsabilidad* del segundo. En el marco de los estudios actuales sobre Luciano (Camerotto 1998; 2014; Brandão 2001; 2007), quisiéramos aportar una reflexión sobre esas referencias, ya que problematizan el riesgo de la adulación y evi-

¹ Cistaro (2009: 10) data la estancia de Luciano en Antioquía entre los años 161 y 164 d.C. Para la datación de los viajes de Luciano por Acaya y Jonia, seguimos a Jones (1986: 61-67, 166). Con respecto al itinerario de Lucio Vero, el emperador viaja hacia Oriente en el año 162 d.C. visitando ciudades como Corinto, Atenas, Éfeso en su dirección a Antioquía, donde permanece hasta el año 166 d.C. (Jones 1986: 166; Le Gall y Le Glay 1995: 415; Cistaro 2009: 9).

dencian el interés del autor por orientar cómo debe ser leída su obra. Creemos que esa lectura orientada revela una conciencia de escritura de las piezas, no como composiciones sofisticadas aisladas, sino como reformulación teórico-poética que trasciende la circunstancia concreta de circulación de esos textos escritos.

Elogio y sátira: ¿contrarios o complementarios?

La primera obra de la serie, *Im.*, es un encomio a Pantea, la concubina del emperador. Luciano toma el recurso devenido *cliché*, indicado ya en los *Progymnasmata* de Teón del s. I d.C.,² de jugar con la etimología del nombre del elogiado y lo convierte en un procedimiento compositivo de sorprendente originalidad. A través de un diálogo entre dos personajes ficticios, Licino y Polístrato, se crea una *ékfrasis* de Pantea con elementos de imágenes de esculturas, pinturas y escritos sobre diosas y figuras femeninas célebres. Así, la Pantea del encomio resulta, como su nombre indica, una composición de *todas las diosas* exaltadas por la tradición helénica. Esta pieza es ubicada en el año 163 d.C., tomando como *terminus ante quem* el año 164 d.C., fecha del casamiento de Lucio Vero con Lucila, la hija de Marco Aurelio (Cistaro 2009: 10).³ Si bien se ha planteado la naturaleza puramente ficcional de la Pantea luciánica,⁴ en general se la asocia a la figura histórica de la concubina; incluso Billault (2010: 148) sostiene que posiblemente Luciano vio a Pantea en la corte del emperador y de allí surgió la idea del escrito. También se interpretó en clave biográfica la pieza siguiente, *Pr. Im.*, que precisamente trata sobre el rechazo del encomio *Im.* por parte de Pantea, al considerarlo desmesurado, impiadoso y cercano a la *adulación* (*kolakeía*). No sabemos si la Pantea histórica rechazó el encomio, si lo hace la Pantea luciánica y su respuesta nos llega indirectamente por boca de Polístrato, quien reproduce, en un nuevo diálogo, el discurso de aquella hacia Licino, acusándolo de mentir en su elogio y pidiéndole que, en honor a la verdad, corrija el escrito que ya está en circulación. El diálogo se convierte, mediante las dos voces agonales, en un juicio simulado (con su correspondiente acusación, Polístrato-Pantea, y defensa, Licino), donde se dan argumentos para dilucidar si el elogio en cuestión es o no una adulación. Este texto se ubica en un momento muy próximo al anterior y aun si ambas piezas no fueron desde un comienzo concebidas como una unidad por parte del autor, conforman un díptico por crono-

² Teón, *Prog.*: “A veces es de buen tono encomiar a partir de los nombres propios y de la homonimia, o de los sobrenombres (...). A partir de los nombre propios, por ejemplo, *Demóstenes*, diciendo que era *la fuerza del pueblo*”... (Reche Martínez 1991: 126). Si bien los *Progymnasmata* diferencian *encomio* de *elogio* como variaciones de un mismo ejercicio, Luciano utiliza ambas denominaciones como sinónimos. Cf. *Pr. Im.* 1-3.

³ Aún si, como conjeturaron algunos críticos (Jones 1986: 75; Sidwell 2002: 111 y ss.), la relación del emperador con la concubina continuó después del casamiento con Lucila, según se deduce de una mención de Pantea hecha por Marco Aurelio en sus *Meditaciones* (VIII.37), el *terminus ante quem* es válido para la datación, ya que difícilmente se elogie abiertamente a una cortesana existiendo una esposa legítima en la familia real.

⁴ Bretzighimer [(1992), “Lukians Dialogue EIKONEΣ ΨΙΠΕΡ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ. Ein Betrag zur Literaturtheorie und Homerkritik”, *Rheinisches Museum* 135. Pp. 161-181], citado por Billault (2010: 148); Cistaro (2009: 19) retoma un pasaje del *Hermótimo* (73), donde el mismo personaje Licino habla de un *mythopoiós* con la descripción de una mujer bellísima, superior a las Gracias y a Afrodita, que enamoró a Hermótimo y la descripción fue tan convincente que no se ocupó de comprobar la existencia real de la mujer. Se ha pensado en esta referencia como un guiño del autor acerca de su propio método de composición en el díptico *Im.* y *Pr. Im.*

logía, personajes, temática, y porque la segunda direccionaliza la interpretación de la primera.

Poco después, hacia mediados del 166 y ya en su periplo por Acaya y Jonia, se ubica *Hist. Conscr.*, tratado de tono satírico y mordaz contra los historiadores contemporáneos de las victorias de Lucio Vero frente los partos, que el autor asegura haber escuchado allí. Jones (1986: 67, 166) incluso especula que posiblemente Luciano haya escrito y recitado el tratado en Corinto, coincidiendo en esta ciudad con Lucio Vero en su camino de regreso después de la victoria romana. En la obra, Luciano retoma la tradición historiográfica, principalmente Tucídides, para denunciar los vicios y errores de los escritores quienes, con la intención de agradar a los jefes militares (entiéndase el emperador con sus generales) y obtener rédito personal, exageran, inventan, deforman, quitan, extienden, agregan, embellecen y, con todo ello, degradan la escritura historiográfica con matices poéticos. La parodia explícita y la crítica directa de estos historiadores permiten establecer los cánones que debe seguir la *historia justa* (*Hist. Conscr.* 63).

Como adelantamos, un rasgo problemático de estos textos reside en las especulaciones en torno a la supuesta intención del autor. En el caso del díptico, la crítica ha acordado en el tono elogioso hacia la destinataria, sin excluir la identificación de algún rasgo de humor, extraño al género encomiástico pero cercano al tono preferido del escritor.⁵ Pero es ese tono elogioso a una cortesana y, por extensión, al emperador, el que convierte a estas piezas en una excepción dentro del *corpus lucianum*, un paréntesis, donde el extranjero incisivo parece dejar de lado su irreverencia y *cinismo* constante hacia los poderosos.⁶ Brandão (2001), en cambio, ha desplazado el objetivo principal del opúsculo hacia la finalidad estética, la búsqueda de la innovación de la prosa encomiástica y del recurso de la *ékfrasis*, para lo cual la celebración de Pantea no sería más que la oportunidad para llevarlo a cabo. La especialista Cistaro (2009), quien ha escrito el estudio más minucioso hasta el momento sobre el díptico, centra su lectura en los procedimientos metatextuales y poéticos de la obra. Sin duda, la hipótesis más divergente es la de Sidwell (2002), que propone leer las alusiones a las mujeres virtuosas del encomio desde el principio de la ironía. Según este criterio, la superficie elogiosa se desdice en la comparación profunda entre, por ejemplo, la virtuosa Pantea de la *Ciropeidia* (libros IV, V, VI y VII) de Jenofonte, esposa fiel del rey y héroe guerrero Abradates, con la Pantea luciánica, concubina de un emperador que, según la *Historia Augusta* (*Verus* 7.10, 10.8), ocupa su tiempo en los placeres más que en asuntos de guerra y goza de las victorias que sus generales consiguen para él. Por nuestra parte, en un trabajo anterior (Chialva 2014), planteamos la coexistencia, en la prosa celebratoria de las *Im.*, de la parodia al género enco-

⁵ Bompaire (1958); Edenbaum (1966); Baldwin (1973); Korus (1981; 1984); Jones (1986); Brahmam (1989); Pernot (1993); Gómez y Jufresa (2007); Cistaro (2009); Billault (2010).

⁶ Los especialistas han advertido el tono disonante del díptico en el conjunto de la producción luciánica. Jones (1986: 68), que no descrea del tono encomiástico, advierte que las obras “reveal a Lucian apparently unlike the one often encountered in his works: discreet, courteous, and learned”. Sidwell (2002: 109), quien defiende la interpretación satírica del díptico, enfatiza su excentricidad: “So what is the difficulty in accepting the pieces at face value as encomia intended to gain patronage for their sophistic composer, even if one wishes to hedge that acceptance around with analyses of the sophistication of Lucian’s procedures? The main problem has always been the perceived contrast between Lucian’s stance elsewhere and the encomiast he seems to be in these two pieces”.

miástico a través de la hipérbole de sus *tópoi* y de la sátira a la figura de la concubina a partir de una lectura comparada con otras obras luciánicas. Ese enfoque intertextual dejó en evidencia cómo la comparación con otra famosa concubina, Aspasia de Mileto y su relación con el Olímpico, encierra un doble tono laudatorio/reprobatorio que lleva a descreer del elogio de Pantea, del emperador y del creciente poder del Imperio romano allí exaltado.

En el caso de *Hist. Conscr.*, la recepción no ha sido menos polémica. Más allá del debate en torno a la originalidad o imitación de los postulados historiográficos del tratado,⁷ se ha polemizado sobre el objetivo mismo del texto. Bompaigne (1958: 587-655) centró la atención en el recurso de la parodia de los escritos historiográficos y consideró que ese efecto humorístico era su función primordial. Billault (2010: 151-155), como dijimos, incluye el tratado en el intento de Luciano por posicionarse él mismo como modelo de *pepaideuménos* ante los ojos del emperador para ser aceptado en su círculo de protegidos. En la línea diametralmente opuesta, en la edición del texto de Mestre y Gómez (2007), se relaciona la parodia de los historiadores mediocres con el cuestionamiento al hecho real que deben relatar. Se sugiere, así, que, detrás de la crítica literaria al fenómeno de escritura, se deja leer la crítica a la realidad decadente y viciada por el poder, el clientelismo, los personalismos y por “el afán groseramente conquistador de caudillos y ejército romano” (Mestre-Gómez 2007: 207).

En definitiva, esta breve e incompleta mención de las principales vías de análisis deja en evidencia la presencia incómoda del elogio como género (en el caso del díptico) y como intención del autor (de las tres obras) en el *corpus lucianum*. Y además plantea la decisión metodológica entre identificar un lineamiento coherente en el *corpus*, que revele la posición del sujeto real bajo la inventiva literaria, o pensar dicha producción como exhibición sofística, determinada por la circunstancia, sin que se juegue allí necesariamente el compromiso del intelectual. Creemos que, sin desdeñar el tono elogioso de la superficie textual, posturas tan unilaterales como la de Billault sobre un Luciano cortesano cristalizan la interpretación *textual* en aspectos *contextuales*, como lo es la intencionalidad del autor o la identificación de la Pantea luciánica con la Pantea histórica, y dejan de lado perspectivas más productivas como la teorización poética y la transversalidad de la sátira en el resto del *corpus*, incluso en piezas contemporáneas a la serie.⁸

Por ende, una salida a esta problemática es no focalizarse en la inasible figura del autor, proyecto tantálico ya que, como explica Camerotto (2014: 16-18), incluso cuando Luciano habla de sí en sus escritos siempre es una figura evasiva y polifacética, al punto tal que, cuando creemos reconocer su pensamiento o su posición sobre un tema, pronto advertimos que eso que creíamos seguro devino objeto de burla. En cambio, de acuerdo con la propuesta de este estudioso, seguiremos la proyección del autor en el texto en la voz de la sátira (ya sea narrador o personajes) que conforma una *representación de sí* aunque no coincida siempre con

⁷ Para un análisis de las críticas de la herencia historiográfica en el tratado luciánico, ver: Candau Morón (1976) y Marincola (1997). Una síntesis bibliográfica sobre este debate, en Brandão (2007: 9).

⁸ Otros títulos de posible datación en este período: *El sueño o el gallo* (Bompaigne lo sitúa entre los años 162-163), *La travesía o el tirano* (Jones lo sitúa en el 165 aproximadamente). También se ha considerado la datación cercana de obras como *Menipo o Necromancia* y el *Ícaromenipo*, todas con una clara perspectiva cínica de desapego y cuestionamiento a aspiraciones tales como el poder, la belleza, las riquezas, el estatus social, la fama, etc.

él. La voz de la sátira conlleva, como acto irreverente y sincero, el *atrevimiento* (*tólma*) de un *decir franco* (*parresía*). En continuidad con estos planteos, abordaremos en la segunda parte de qué manera el vocabulario de sesgo genérico-poético se vuelve, como su autor, escurridizo, ambiguo, inexacto. Aunque tal ambivalencia revela un fundamento teórico que es programático, que se continúa en la serie y que pone de manifiesto una concepción sobre la escritura y sobre la *responsabilidad* del escritor. Finalmente, y en un *atrevimiento* interpretativo nuestro, plantearemos si esa ambigüedad léxica y semántica no encierra una advertencia, un reproche, una burla, una sátira y, como corresponde a ésta, una enseñanza a los poderosos sobre el riesgo omnipresente de la adulación en sus encomios.

El *atrevimiento* (*tólma*) y la responsabilidad del poeta-encomiasta:

Las tres referencias cruzadas en *Pr. Im.* y en *Hist. Conscr.*⁹ son: 1. La comparación del encomio con la pintura de un retrato (*Pr. Im.* 6;¹⁰ *Hist. Conscr.* 13.10-14¹¹); 2. El rechazo a los aduladores con la anécdota de Alejandro, su arquitecto y el monte Atos (*Pr. Im.* 9. 26-34;¹² *Hist. Conscr.* 12.2-7¹³); 3. La alusión al Agamenón de Homero (*Il.* II.477-479)¹⁴ como método compositivo de un encomio (*Pr. Im.* 25.12-16;¹⁵ *Hist. Conscr.* 8.9-14¹⁶). Dichas referencias son significativas

⁹ Para *Pr. Im.* seguimos la edición crítica de MacLeod (1980) y la traducción al español de Zaragoza Botella (1990), para *Hist. Conscr.*, la edición bilingüe de Mestre y Gómez (2007).

¹⁰ *Pr. Im.* 6: "Pues bien, ella [Pantea] se burlaba de personas como estas que se entregan a los aduladores (τοῖς κόλαξι) y añadía que muchos están dispuestos a dejarse halagar (κολακεύεσθαι) y ser engañados de manera parecida, no sólo con los elogios (ἐν ἐπαίνοις), sino también con los retratos (ἐν γραφαῖς). "De hecho", decía, "se complacen especialmente con aquellos pintores que les hacen un retrato más bonito. Hay algunos que incluso les piden a los artistas que les quiten un poco de nariz o que les pongan los ojos más negros, o que les añadan cualquier otro detalle que deseen, y no se dan cuenta de que están poniendo coronas a retratos extraños (ἄλλοτρίας εἰκόνας), que en nada se parecen a ellos".

¹¹ *Hist. Conscr.* 13.10-14: "Como las personas feas, sobre todo las mujeres, que exigen a los pintores (τοῖς γραφεῦσι) que las pinten (γράφειν) lo más bellas posible: creen que tendrán mejor aspecto si el pintor (ὁ γραφεύς) las ilumina con más colorete y pone mucho blanco en la mezcla".

¹² *Pr. Im.* 9.26-34: "Te pedía [Pantea] que no la consideres menos inteligente que a Alejandro, porque este, al prometerle su arquitecto que transformaría el monte Atos entero y le daría su forma, para que todo el monte se convirtiera en el retrato (εἰκόνα) del rey, con dos ciudades en sus manos, no admitió tal monstruoso proyecto (τὴν τερατείαν), sino que pensó que era superior a sus merecimientos y le hizo cesar en su intento (τὸ τόλμημα) de fabricar (ἀναπλάττοντα) colosos no convincentes (οὐ πιθανῶς), dejando en su sitio el Atos y sin empequeñecer un monte tan grande para semejarlo con un cuerpo mezquino (πρὸς μικροῦ σώματος ὁμοιότητα)".

¹³ *Hist. Conscr.* 12.2-7: "De este modo estuvo a punto Alejandro de mostrar su enfado, él, que tampoco aguantó el *atrevimiento* (τὴν...τόλμαν) del arquitecto al prometerle que haría del Atos una imagen (εἰκόνα) suya y que moldearía la montaña a semejanza del rey (ἐς ὁμοιότητα τοῦ βασιλέως), sino que, dándose cuenta enseguida de que el hombre era un adulador (κόλακα), ya no lo tomó a su servicio para ninguna otra cosa".

¹⁴ Hom. *Il.* II.477-479: "para ir a la batalla y, en medio, el poderoso Agamenón / con los ojos y la cabeza como Zeus, que se deleita con el rayo, / con la cintura como Ares, y con el pecho como Poseidón". Traducción de Crespo Güemes (2001).

¹⁵ *Pr. Im.* 25.12-16: "Y en el caso de Agamenón, fíjate cómo [Homero] escatimó (φειδῶ ἐποίησατο) a los dioses y cómo administró (ἐταμιεύσατο) las imágenes de una manera simétrica (εἰς τὸ σύμμετρον), cuando afirma que en los ojos y en la cabeza se parecía a Zeus, en el cinturón a Ares, en el pecho a Poseidón, distribuyendo los miembros del individuo entre las imágenes de otros tantos dioses".

¹⁶ *Hist. Conscr.* 8.9-14: "Al contrario, aun cuando quieran hacer el elogio de Agamenón, nadie podrá impedir que su cabeza y sus ojos sean iguales a los de Zeus, su pecho al del hermano de aquél, Poseidón, su talle como el de

no por el mero hecho de la repetición en sí (en tanto canon singular del estilo del autor), sino por su incidencia en la temática del encomio y en la conexión interna de las obras, insertas en un proceso sistemático de escritura.

En el caso de *Pr. Im.*, las dos primeras menciones forman parte del alegato de Pantea, quien (siempre en boca de Polístrato que reproduce el discurso) denuncia la adulación que se esconde detrás del elogio exagerado, justificando así su descontento con el retrato de Licino en las *Im.* Implícitamente en estos y en los otros ejemplos dados por Pantea está presente la relación de poder encomiado-encomiasta, donde el primero detenta una posición de superioridad de la cual el segundo busca beneficiarse de algún modo. La comparación con las diosas, afirma Pantea, es un retrato excesivo que supera la medida humana y raya la impiedad. La tercera referencia, la del Agamenón homérico, corresponde a la defensa de Licino, que busca justificar el procedimiento poético de celebrar la belleza de un cuerpo comparándolo con partes de cuerpos de diferentes dioses. En *Hist. Conscr.*, las tres referencias se hallan concentradas entre los párrafos 8 y 13, precisamente aquellos destinados a demostrar “que no es estrecho el istmo que separa y aleja la historia del encomio”.¹⁷ Dicho fragmento antecede a la lista paródica de los vicios de los historiadores de Jonia y Acaya y posee un carácter programático y de alcance teórico donde Luciano-narrador establece los cánones genéricos de uno y otro tipo de discursos. Diacrónicamente, se observa en ambos textos un desplazamiento temático, pero persiste una misma inquietud discursiva: la diferencia entre encomio y adulación en el primero; entre encomio e historia en el segundo.

Analicemos cada caso. Al momento de identificar la voz de la sátira en *Pr. Im.*, se la reconoce inmediatamente en el parlamento de Licino y esto por dos motivos. En primer lugar, porque este personaje, presente en otros diálogos,¹⁸ ha sido visto como un *alter ego* del autor, insinuado en el juego onomástico Licino/Luciano.¹⁹ Además, porque el presente agón judicial, con su acusación y su defensa, tiene un ganador tácito y es Licino. Él es quien construye los argumentos poéticos y quien utiliza los recursos de la ironía y del humor como instrumento de refutación, lo que lo convierte en una de las *personae*, a decir de Camerotto (2014: 45-60), del *héroe satírico*.

Pero nos interesa detenernos en la figura de Pantea tal como nos la muestra el discurso de Polístrato. Al inicio, ella cita con denegación una serie de ejemplos donde el panegírico deviene lisonja que denigra tanto a quien la escribe como a quien la acepta. Allí critica a los pintores que convierten los defectos del modelo original en virtudes superlativas en los retratos (*eikónes*) –en alusión indirecta a las *Im.* de Licino– y, luego, celebra a Alejandro, porque

Ares y, en definitiva, el hijo de Atreo y Aérope tiene que ser un compendio de todos los dioses, ya que ni Zeus ni Poseidón ni Ares por sí solos serán suficientes para completar su belleza”.

¹⁷ *Hist. Conscr.* 7.19-20: ὥς οὐ στενὴ τῷ ἰσθμῷ διώρισται καὶ διατετεῖχισται ἡ ἱστορία πρὸς τὸ ἐγκώμιον, ... Si se atiende a la sugerencia de Jones (1986: 67, 166) de que Luciano pudo haber presentado este escrito en la ciudad de Corinto, no es impensable aquí una alusión de doble sentido, tan frecuente en el autor, entre el sentido referencial del istmo geográfico, representativo del lugar de enunciación concreta del texto, y el sentido metafórico-poético del istmo discursivo.

¹⁸ Además de ser un personaje del díptico, Licino aparece en otras obras luciánicas: *Lex.*, *Hes.*, *Herm.*, *Symp.*, *Eun.*, *Nav.* y *Salt.*, en caso de que no sea apócrifo.

¹⁹ “Licino (*Lycinos*), con un nome greco così vicino a quello romano dell'autore, è il doppio ateniese di Luciano e in particolare nella *Difesa delle immagini* si presenta come l'autore del libro delle *Immagini*.” (Camerotto 2014: 47).

rechaza el ofrecimiento de que el monte Atos sea modelado a su imagen y semejanza. La acción del adulador consiste, según Pantea, en un *atrevimiento* (*tólma*), sus empresas son arriesgadas (*to tólmemá*) y sus proyectos sobrepasan lo asombroso (*terateían*).²⁰ Estos ejemplos distinguen un *deber ser*, una conducta prudente que toda persona elogiada debe seguir, sea cual sea su rango o su poder. A pesar de la refutación del discurso de Pantea luego por parte de Licino, estos argumentos en sí no son desautorizados con ironía. Por el contrario, son los mismos ejemplos que en *Hist. Conscr.* (12-13) utiliza Luciano-enunciador para demostrar que las “personas de sólidos principios” (ἀνδρώδεις τὰς γνώμας ὥσιν. 12.4) aborrecen a los aduladores. En el tratado, las anécdotas en torno a Alejandro (su negación a la historia encomiástica de Aristóbulo y al proyecto arquitectónico sobre el monte Atos) son significativas porque el macedonio no es, en la tradición escrita, un paradigma irreproachable de gobernante libre de adulación.²¹ Sin embargo, en ambos co-textos funciona como modelo de *buen rey* que exige moderación en el elogio y modestia en la conducta. Si se observa el léxico de esta referencia cruzada, se advierte que la Pantea del encomio es, desde el punto de vista discursivo, una Pantea muy luciánica (más que una Pantea real o histórica) y que su prudencia es, luego en *Hist. Conscr.*, una expresión de deseo del Luciano-enunciador sobre el tipo de discurso que deben aceptar los poderosos.

Entonces, Pantea critica la sospechosa hipérbole del elogio (*Pr. Im.* 1-3), ya que el punto de inflexión entre encomio y adulación reside precisamente en la no exageración. El encomiasta debe cuidarse de no “mentir en la medida” (ψεύδεσθαι ἐν τῷ μέτρῳ, 11.22) y de respetar la verdad, para que los jueces no rechacen la imagen representada, como ocurre con los Helanódicas y las estatuas de los atletas.²² Según su argumento, la hipérbole más desmesurada de las *Im.*, el *atrevimiento* reproachable del autor, es la comparación (*eikón*) con las diosas (ὅτι θεαῖς αὐτήν, Ἥρα καὶ Ἀφροδίτη, εἰκασας 7.7; ὑπὲρ αὐτὸν τὸν οὐρανὸν ἀναβιβάζεις τὴν γυναικα, ὡς καὶ θεαῖς ἀπεικάζειν. 8.24), que va más allá de lo que corresponde a la naturaleza humana. Es el temor a la divinidad, entonces, el que la motiva a insistir en que Licino corrija, reescriba y quite todo lo que es excesivo (μεταγράψαι 8.15; μετακοσμήσεις τὸ βιβλίον καὶ ἀφαιρήσεις τὰ τοιαῦτα, 12.25; Ὡστε τὸ ἄγαν τοῦτο καὶ ἐπίφθονον ἀφαίρει, 14.24; μεταρρυθμίεις τὸν λόγον ἤδη διαδεδομένον, 14.29) en su encomio, aunque este ya circule. Si no lo hace, dice Polístrato, Pantea:

“pondrá a las diosas por testigos de que lo has escrito sin su consentimiento (ὡς ἀκούσης αὐτῆς γέγραφας) y afirma que tú sabías que le iba a perjudi-

²⁰ El término *to tólmemá* (*Im.* 3.2) es el que usa Polístrato en las *Im.* para incentivar a Licino, cuando este duda de la capacidad de su discurso, diciéndole que *no es una acción arriesgada* intentar una descripción de la mujer frente a un amigo. Por su parte, el término *terateía*, al igual que *thaûma*, está ligado por tradición al asombro y la maravilla de los productos de la poesía y a la invención del *mýthos*. Precisamente estos últimos dos lexemas, *thaûma* y *mýthos* son utilizados para designar la composición de los retratos (*thaûma*, *Im.* 1.4, 2.13, 3.21, 19, etc.; *mýthos*, 12.5).

²¹ Cf. *D. Mort.* 12, 13 y 25.

²² Es notorio el desplazamiento semántico del término, ya que si bien en esta parte del discurso de Pantea la referencia a los Helanódicas, los jueces de los Juegos Olímpicos, parece referir en términos metafóricos a los oyentes o lectores del encomio, hacia el final del texto reaparece en boca de Licino (τῶν κριτῶν... *Pr. Im.* 29.10) aludiendo a los lectores de *Pr. Im.*, que deben decir si los argumentos dados por Licino son válidos, liberándolo así de la acusación de adulación.

car un libro que circula en la forma en que tú lo has dispuesto (τὸ βιβλίον οὕτω περινοστοῦν, ὥσπερ νῦν σοι διάκειται), que no es demasiado piadoso ni reverente con los dioses (8.16-19)."

La circulación del texto escrito, con su posibilidad de relectura, cambia el modo de percepción y de interpretación del discurso declamado. Así lo asegura el propio Polístrato quien, unos párrafos después, confiesa que él no tuvo reproches sobre el encomio la primera vez que lo oyó, pero luego cambió de opinión cuando Pantea lo leyó y expresó su reprobación.²³ El *lógos* de Licino es un libro (τὸ βιβλίον) y es, particularmente, un *syngrama*, un escrito en prosa que circula como tal, así lo llama Pantea y así lo define Licino en varias oportunidades (*Pr. Im.* 1.2, 7.6, 15.14, 28.21), e incluso nombra su propia acción como *syngráfo* (15.23).

La discusión se centra, entonces, en a quién corresponde la responsabilidad de lo escrito y en el tipo de *atrevimiento* (*tólma*) del *syngrafeús*. Licino, por su parte, comienza la defensa de haber elogiado "más allá de la medida" (πέρα τοῦ μέτρου ἐπαινέσας, 17.4) diciendo que es la modestia de Pantea de rechazar sus *Im.* la actitud que confirma la verdad de su elogio (τοῦ ἐπαινοῦ τὴν ἀλήθειαν, 17.22) y se niega a hacer como el poeta de Hímera, Estesícoro, y escribir una palinodia que desmienta su escrito anterior (nótese que el modelo de referencia es otra esposa-cortesana controvertida, Helena de Troya). Pero Licino no sólo se niega a desdecirse o a contra-decirse, se niega a re-escribirse.

A manera de disculpa inicial recuerda un viejo refrán, que dice que los poetas y pintores son *irresponsables* (ἀνευθύνους, 18.10) y agrega: "y más aún en mi opinión los que hacen elogios, aunque lo hagan en prosa humilde y pedestre, como nosotros, y no se dejen arrastrar por el verso".²⁴ Y luego de esa falsa modestia, comienza una verdadera defensa de la forma poética, los recursos y las comparaciones de sus *Im.* Lo sorprendente, propio de un gran escritor como Luciano, es que todo su alegato es un despliegue semántico, un recorrido por los diversos sentidos de la palabra *eikón*: *retrato*, *imagen*, *escultura* y, en un sentido retórico-poético, *comparación*. Explica que el encomio es un discurso libre (ἐλεύθερον γάρ τι ὁ ἔπαινος, 18.12) en sus reglas compositivas y que tiene un sólo objetivo, provocar admiración y engrandecer al elogiado. En cuanto a los procedimientos, el autor debe hacer "buenas comparaciones" (literalmente, *comparar bien*, εὖ εἰκάσαι, 19.20), lo cual implica que el segundo término debe ser necesariamente superior al primero, para destacar sus cualidades. Este criterio le permite establecer delimitaciones entre las obras del que elogia y la hipérbole del adulador (20-22): el adulador es, ante todo, un mal escritor, porque realiza comparaciones incorrectas; como sólo busca su propio provecho, recurre a la mentira (*pseûdos*), asemeja elementos que se desmienten entre sí y falta a la verdad de lo que elogia. Y a continuación ofrece una serie de ejemplos, que son el paralelo estructural de los ejemplos dados por Pantea al

²³ *Pr. Im.* 12.24-13.3: "Tú, ahora, Licino, procura corregir el libro y quitar tales afirmaciones (ὅπως μετακοσμήσεις τὸ βιβλίον καὶ ἀφαιρήσεις τὰ τοιαῦτα), para no pecar contra los dioses, porque ella lo ha llevado muy a mal y se horrorizó mientras lo leía (ἀναγιγνωσκομένων) y ha suplicado a las diosas para que sean propicias. (...) Aunque al oírlo por primera vez (πρῶτον ἀκούων) yo no veía ninguna falta en el escrito, cuando ella expresó su descontento, también yo mismo he empezado a pensar como ella".

²⁴ *Pr. Im.* 18.10-11: Καίτοι παλαιὸς οὗτος ὁ λόγος, ἀνευθύνους εἶναι ποιητὰς καὶ γραφέας, τοὺς δὲ ἐπαινούντας καὶ μᾶλλον, οἶμαι, εἰ καὶ χαμαὶ καὶ βάδην, ὥσπερ ἡμεῖς, ἀλλὰ μὴ ἐπὶ μέτρων φέροντο.

inicio del texto. El que elogia, en cambio, aun cuando exagere, lo hace con un límite que es enaltecer cualidades existentes. Las *Im.*, por lo tanto, pertenecen a este género: su *atrevimiento* (τὸ τόλμημα, 22) no fue excesivo, ya que comparó con las deidades a una mujer muy hermosa y lo hizo en honor a la verdad; por esta razón no se *atreve* (οὐκ ἄν... τολμήσαιμι, 17.15) a quitar algo ni a corregir su escrito. Pero además advierte a Pantea, con toda la ironía que la aclaración hace legible, que sus comparaciones (*eikónes*) no fueron con las diosas sino con imágenes (*eikónes*) de las diosas, y eso no es un agravio, salvo que Pantea confunda las divinidades con las representaciones que de ellas hacen los hombres. Por último, la defensa de Licino recupera un argumento propio de un escritor de la segunda sofística: la comparación con los dioses no es una invención propia ni un atrevimiento personal, sino que él no ha hecho más que imitar el *atrevimiento* (τὰ ὅμοια τολμᾶν, 26.4) del más grande de los poetas, Homero, quien con la libertad que permite el elogio (Licino insiste en el término) llama a Briseida “semejante a las diosas” (24.27), y en su elogio de Agamenón articula los miembros de los diferentes dioses en el cuerpo del héroe con simetría (εἰς τὸ σύμμετρον, 25.12). Con un uso *sofística-do* del lenguaje, Licino convierte el *métron* del encomio (*medida* que equivale a *prudencia, verdad, moderación, límite*) en simetría compositiva, en simetría estético-poética. Por todo ello, concluye Licino (28.20):

“si en mi ensayo (συγγράμματι) se ha cometido alguna falta contra la divinidad, tú no eres responsable (σὺ μὲν ἀνεύθυνος) de ello, a no ser que consideres que alguien es culpable por haber oído; es a mí (ἐμέ) a quien castigarán los dioses, pero después de haber castigado a Homero y a los demás poetas.”²⁵

Toda la pieza se construye en esa tensión semántica entre el *atrevimiento* (*tólma*) hiperbólico, desmesurado del adulador, con el que Pantea y Polístrato acusan a Licino y el *atrevimiento* (*tólma*) inventivo de los poetas y de Licino encomiasta, *syngrafeús*.²⁶ En un viraje argumentativo contundente, Licino invierte aquel viejo refrán que defendía la *irresponsabilidad* de los poetas para defender su *responsabilidad* poética sobre el encomio, sobre su escrito tal como circula. Nos diferenciamos aquí de la lectura de Brandão (2001: 49; 2007: 14), quien, citando este fragmento de *Pr. Im.*, considera que la irresponsabilidad del poeta es la contrapartida de la responsabilidad del historiador. Por el contrario, creemos que en este juego léxico el poeta-*syngrafeús* asume su libertad creativa pero esa condición no excluye la responsabilidad sobre su atrevimiento estético y sus palabras, que no sólo son escritas para ser recitadas (y oídas por sus destinatarios), sino leídas y consideradas para evaluación de los jueces (lectores) presentes y futuros.

²⁵ *Pr. Im.* 28.21-24: εἰ γὰρ τι ἐν τῷ συγγράμματι πεπλημμέλῃται εἰς τὸ θεῖον, σὺ μὲν ἀνεύθυνος αὐτοῦ, ἐκτὸς εἰ μὴ τινα νομίζεις ἀκροάσεως εὐθυναν εἶναι, ἐμὲ δὲ ἀμυνοῦνται οἱ θεοί, ἐπειδὴν πρὸ ἐμοῦ τὸν Ὅμηρον καὶ τοὺς ἄλλους ποιητὰς ἀμύνωνται.

²⁶ Respecto del uso de *tólma* y el verbo *tolmáo*, ver: *Pr. Im.* 9.3, 13.23, 16.7, 17.15, 20.6, 24.4, 26.4. Como analiza Brandão (2007: 25), Luciano habilita los dos aspectos del verbo *tolmáo*: un sentido positivo poético, en relación con el uso homérico de este verbo, y un sentido negativo referido a la audacia inescrupulosa y al actuar desvergonzado.

En *Hist. Conscr.*, Luciano habla como un extranjero del género historiográfico: él mismo no es historiador y no intentará escribir sobre las guerras párticas, “no es tan atrevido” (οὐχ ἱστορίαν συγγράφειν... οὐχ οὕτως μεγαλότομος ἐγώ, 4.18-19). Ahora bien, en términos de qué Luciano-enunciador hace rodar aquí su tonel *cínico*, según su propia metáfora: ¿como poeta; como *syngrafeús*? El verbo *syngráfein*, dotado de un sentido más general en *Pr. Im.*, nombra ahora la acción de escribir una forma de prosa específica, la histórica, de acuerdo con el verbo utilizado por Tucídides para designar la especificidad del género.²⁷ No es casual esta alusión léxica, ya que es este autor el que Luciano retoma como modelo de la historiografía para diferenciarlo de los historiógrafos de su tiempo, que confunden historia con elogio. Luciano aclara, además, que en su discursar se mantendrá apartado de las preocupaciones “propias del historiador” (ᾧσαι τῷ συγγραφεῖ ἐνεῖσιν, 4.26), aunque dará consejos y reglas “como si compartiera con ellos la construcción de un edificio, aunque no su inscripción o designación” (ὥς κοινωνήσαιμι αὐτοῖς τῆς οἰκοδομίας, εἰ καὶ μὴ τῆς ἐπιγραφῆς, 4.1).²⁸ De acuerdo con los postulados de *Pr. Im.*, el encomio pertenece al campo de la poesía, de la invención y de lo legendario (*mythôdes*). A partir de este supuesto, en los párrafos 7 a 13 del tratado, el sirio se ocupará de delimitar las fronteras discursivas entre uno y otro género y para ello distingue sus características en una serie de oposiciones que Camerotto (1998: 131) sintetizó de la siguiente manera:

<u>Poesía</u>	<u>Historia</u>
ritmo	prosa
lenguaje poético	lenguaje técnico
falso/ increíble	verdadero
placentero	útil
encanto/ seducción	racionalidad

Este esfuerzo teórico de separación de géneros, ahora focalizado en la historia, continúa el intento de pautar el uso del elogio. Para lograrlo, retoma el vocabulario y los ejemplos dados allí. En principio, Luciano-enunciador recuerda el objetivo común de todo panegírico (ya mencionado en *Pr. Im.*) y afirma que la preocupación del encomiasta es “cómo elogiará y encumbrará al máximo al elogiado, poco le importará si incluso tiene que mentir (ψευσάμενῳ) para alcanzar su propósito” (7.24). El *pseûdos* aquí tiene el sentido negativo de invención en tanto *mentira* y permite contrastarlo así con la *alétheia* que debe respetar la historia.²⁹ Pero no menos cierto es que el encomio en sí mismo se diferencia de la adulación en

²⁷ Ciertamente, la asociación de este término con la historia en el tratado queda establecida ya desde el título y, a nivel textual, a partir de su primera aparición, donde luego de la expresión ἱστορίαν συγγράφειν se cita a los tres historiógrafos clásicos: Heródoto, Tucídides y Jenofonte (2.26). En la misma línea semántica pueden interpretarse las 48 apariciones siguientes del compuesto con la raíz συγ-γραφ, ya sea en formas verbales y nominales designando a la acción de escribir historia, a los historiadores o a los escritos históricos. Por citar sólo algunos de esos usos: 2.2, 4.18, 4.26, 4.28, 5.6, 6.25, 6.5, 7.15, 10.25, 13.14, 14.23, 14.26, 14.28, 14.6, 15.9, 16.22, 16.26, etc.

²⁸ Mestre-Gómez (2007: 212) proponen traducir ἐπιγραφὴ como *autoría*; a nuestro entender el término adquiere aquí un valor relativo al género en el que se *in-scribe* esa producción.

²⁹ Para un análisis de los diferentes tipos de *pseûdos* en Luciano, ver: Brandão (2001: 47).

que puede exagerar pero no mentir, es decir, que también está ligado en un punto (diferente, pero en un punto al fin) con la verdad. Ahora bien, más allá de esa relación, el poeta tiene “libertad absoluta” (ἀκρατής ἢ ἐλευθερία, 8.3)³⁰ y su invención “no admite reproche” (φθόνος οὐδεὶς, 8.6). Luciano pone como ejemplo, precisamente, la referencia al elogio de Agamenón en *Ilíada*, donde a partir de un procedimiento poético el Atrida resulta ser “un compendio de todos los dioses” (ὅλως σύνθετον ἐκ πάντων θεῶν, 8.12). La alusión al mismo pasaje e incluso la perífrasis *pánton theón* hace pensar que Luciano está implícitamente refiriendo a Pantea y a su obra anterior, a la que enfiló en la tradición homérica, tal como vimos en *Pr. Im*. En cambio, dice Luciano, si la historia incluye este tipo de adulación (κολακεία, 8.15) invade el terreno de la poesía, donde sí están permitidas la “narración mítica, el encomio y las exageraciones” (τόν μῦθον καὶ τὸ ἐγκώμιον καὶ τὰς ἐν τούτοις ὑπερβολάς, 8.20). Como bien indicó Brandão (2007), todo lo que es propio de la poesía y de la libertad del poeta, en la historia se convierte en servilismo, en adulación y en viciamiento del tema histórico. Ahora, en tanto depositario de una forma de verdad, el elogio puede participar del relato histórico, siempre que sea medido y se realice en el momento oportuno (9), porque si se elogia “más allá de la medida” (πέρα τοῦ μετρίου, 10.27), entonces se debe, como Alejandro, reconocer el *atrevimiento* (τόλμαν, 12.4) de los aduladores y no escuchar al arquitecto ni dar lugar a su desconcertante obra. Nuevamente resultan significativas las comparaciones luciánicas: si el elogio se asimila a la pintura y la adulación, a una pintura engañosa, la historia, en cambio, es un espejo que refleja las formas sin distorsionar (50). El historiador, libre en su juicio crítico, debe observar todo sin alterar los hechos y hablar con franqueza, por eso él mismo es, como lo definió Camerotto (2014: 41), otra *persona* del héroe satírico para Luciano.

Más allá de los párrafos iniciales, la problemática del elogio es sensible en todo el tratado, ya que los errores y vicios de los historiógrafos tienen un doble matiz: por un lado, como vimos, elogiar a los poderosos, pero, además, ser ellos mismos elogiados por su escrito sobresaliente. Es por eso que en la segunda parte del tratado, donde se dan los cánones de la *historia justa* y se considera a la verdad como lo propio de ella (τοῦτο ἴδιον ἱστορίας, 40.8), Luciano establece que para cumplir ese fin “la regla es una sola y la medida exacta” (καὶ ὅλως πῆχυς εἷς καὶ μέτρον ἀκριβές, 40.9): no atenerse al presente sino escribir la historia para los que vendrán, que son quienes juzgarán la calidad del escrito. Claramente la influencia tucidídea de la historia como *ktêma* (*bien, tesoro*, Th. I.22) es legible en este pasaje y en los siguientes,³¹ pero lo que nos interesa aquí es que este criterio distingue además historia de adulación y los ejemplos dados son significativos: 1. el primero es Alejandro, quien, nuevamente, le dice a uno de sus *hetaîroi* que desconfía de los que ahora alaban sus hechos, porque siguen un interés personal, pero que después de muerto quisiera volver para saber cómo se valoran en verdad sus acciones; 2. el segundo ejemplo, menciona, sorprendentemente, al poeta jonio:

³⁰ Cf. Brandão (2007: 13-16) y su preferencia de la variante textual de ἀκατος ἐλευθερία, a partir de la cual el crítico propone su concepción de la *libertad pura* de los poetas.

³¹ Más adelante se cita explícitamente a Tucídides: κτῆματα γὰρ φησι μᾶλλον ἐς αἰεὶ συγγράφειν... (42.9).

“a Homero, que escribió sobre Aquiles, a pesar de que la mayor parte del relato era mítico (Ὅμηρῳ γοῦν, καίτοι πρὸς τὸ μυθῶδες τὰ πλεῖστα συγγεγραφότι ὑπὲρ τοῦ Ἀχιλλέως), algunos van tendiendo poco a poco a darle crédito, porque ponen como prueba espléndida de demostración de la verdad (εἰς ἀπόδειξιν τῆς ἀληθείας μέγα τεκμήριον) el hecho de que escribió (ἔγραφεν) sobre alguien que ya no estaba vivo; no hallan ninguna razón por la cual tendría interés en mentir (ἐψεύδεται ἄν).”³² (40.19-23).

A modo de conclusión, dos reflexiones sobre este pasaje. El vocabulario relativo a las tradiciones poéticas e historiográficas que fueron diferenciadas parece ahora confundirse o al menos reformularse. En todo caso, Homero es poeta (su material es lo fabuloso, *mythôdes*), es *syngrafeús* y es, además, *grafeús*, en tanto su acción es *gráfein*: escribir-describir-pintar-retratar.³³ Como en otros casos, Luciano opta por términos de significación plural,³⁴ ya que precisamente el verbo *gráfo* ha sido, en el díptico, el preferido para nombrar la pintura verbal, y los *grafeús* son los pintores tanto en *Im.* (9), *Pr. Im.* como en *Hist. Conscr.*³⁵ Esta ambigüedad léxica lleva a pensar en la posición misma del encomio luciano. En el último párrafo del tratado, Luciano concluye: “Y si algunos se adaptan a estas pautas, habremos hecho bien y escrito (γέγραπται) lo que debíamos”. Luciano-enunciador, nuevamente, se posiciona en la misma línea del poeta jonio. Como él, el sirio es *poietés-syngrafeús* y *grafeús*: su escrito posee las cualidades de la poesía a la vez que es nombrado como *syngrama* en *Pr. Im.* y, en *Hist. Conscr.*, comparte y al mismo tiempo especifica el *syn-gráfein* del *gráfein*. No creemos que entre las dos obras haya meramente una reformulación diacrónica o evolutiva del término *syngrafeús*, con un uso más general en *Pr. Im.* y un acotamiento específico en *Hist. Conscr.*; en todo caso, creemos con Brandão (2001)³⁶ que para Luciano, como *prosista*, lo que está en cuestión son los géneros del discurso en prosa, de modo tal que la prosa encomiástica en particular participa y a la vez no participa del *pseûdos* (ya sea que se entienda como *invención* y/o *mentira*) y de la *alétheia*. Ella misma debe ser un acto de la libertad del que enuncia, que escribe pensando en los que lo leerán en el futuro. Por todo eso, Luciano comparte la construcción del edificio, pero no su inscripción genérica (*epigrafê*).

Ahora, ¿qué ocurre entonces con este *syngrafeús* de la casta homérica y las obras de esta serie que celebran a un Aquiles o un Agamenón y a una Pantea que aún están vivos? Más allá de la existencia real de Pantea y de la posible finalidad cortesana de estos textos, leídos en serie demuestran un programa de escritura, donde el *syngrafeús*-poeta defiende su liber-

³² Es interesante la constante polisemia de cierto vocabulario en los escritos de Luciano, ya que, como es sabido según su planteo en la novela paradoxográfica *Narrativas Verdaderas*, lo propio de la poesía y la ficción (*plásma*) es el *pseûdos*, en el sentido positivo de *invención*.

³³ Cf. *Im.* 8. donde se considera a Homero el mejor de los pintores (*grafeús*), y más adelante, en *Im.* 17, también lo son Sócrates y Esquines en sus elogios a Aspasia de Mileto. Con respecto a la polisemia deliberada de este término en Luciano y sus implicancias teóricas sobre la acción del escritor, ver: Gómez y Jufresa (2007: 287).

³⁴ En lugar de las formas verbales y nominales específicas *zograféo* y *zográfos*.

³⁵ Ver *supra* notas 10, 11 y 24. A la ambigüedad semántica de los términos de rasgos teóricos como *tólma*, *pseûdos*, *terateía*, *eikón*, *syngrafeús* y *grafeús*, se deben agregar los verbos *poiéo* y *plátto*, este último referido a la acción de inventar textos poéticos.

³⁶ Brandão (2001: 42- 44) advierte que si bien el uso del término *syngrafeús* en el tratado puede ser traducido como *historiador*, no tiene el sentido restrictivo del término específico que es *historiográfos*, de modo que el primero mantiene también su sentido general de *escritor* o *prosador*.

tad, pero también su *responsabilidad* con el *pseûdos* entendido como *ficción* y con los *atrevimientos* poéticos, aunque advierte, desde la ambigüedad léxica, del *pseûdos* mentiroso y de su semejanza y su diferencia con los *atrevimientos* falsos y acomodaticios de los aduladores. Pero nos preguntamos si, a su vez, la sátira no se filtra en estos juegos semánticos: la sátira hacia los reyes presentes,³⁷ a los que es necesario recordarles permanentemente en los escritos cómo actúa el *buen rey*, que no necesita de Aristóbulos ni de grandes retratos. Nos preguntamos, además, si esta nueva comparación Homero-Aquiles/ Luciano-Pantea no admite ella misma ser leída, como propone Sidwell, desde la ironía, atendiendo a la sospecha de mentira que tiñe el elogio de un poderoso que está vivo. En este sentido podemos *atrevern* a pensar si esas comparaciones y el vocabulario teórico-poético ambivalente, plurisignificante, no habilitan una última burla, una desconfianza hacia el modo de leer su propio encomio hiperbólico. Si, en definitiva, ese corrimiento inesperado del sentido no es también otra manifestación de la voz de la sátira, donde el *syngrafeús* Luciano, esa *representación de sí* en estos textos, logra una vez más volverse extranjero, distanciarse y satirizar su propia obra.

Fuentes (ediciones y traducciones)

- CRESPO GÜEMES, E. (2001), *Homero. Iliada*. Gredos. Madrid.
- MACLEOD, M. D. (1972-1980), *Luciani. Opera*. Clarendon Press. Oxford. 1972 (v.I); 1974 (v.II); 1980 (v.III).
- MESTRE, F. y GÓMEZ, P. (2007), *Luciano. Obras. Vol. IV*. Alma Mater. Madrid.
- RECHE MARTÍNEZ, M. D. (1991), *Teón, Hermógenes, Aftonio. Ejercicios de Retórica*. Gredos. Madrid.
- ZARAGOZA BOTELLA, J. (1990), *Luciano. Obras. Tomo III*. Gredos. Madrid.

Bibliografía

- BALDWIN, B. (1973), *Studies in Lucian*. Hakkert. Toronto.
- BILLAULT, A. (2010), "Lucien, Lucius Verus et Marc Aurèle", en F. Mestre y P. Gómez (eds.), *Lucian of Samosata, Greek Writer and Roman Citizen*, Universitat de Barcelona. Barcelona. Pp. 145-159.
- BOMPAIRE, J. (1958), *Lucien écrivain. Imitation et création*. De Boccard. Paris.
- BRANHAM, R. B. (1989), *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*. Harvard University Press. Cambridge (Ma.) - London.
- BRANDÃO, J. L. (2001), *A poética do hipocentauro. Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Editora UFMG. Belo Horizonte.
- BRANDÃO, J. L. (2007), "A pura liberdade do poeta e o historiador", *Ágora* 9. Pp. 9-40.

³⁷ Tanto los críticos que defienden la interpretación cortesana (Jones 1986: 66; Billault 2014: 151), como los que se orientan por la lectura satírica (Sidwell 2002: 130) han llamado la atención sobre el personalismo del emperador Lucio Vero y su influencia en los historiadores para que celebren las guerras párticas. El ejemplo más concreto es la apelación a Frontón, su maestro, para que destaque en su historia de las guerras que los partos llevaban la victoria hasta la llegada del rey (*Ad Verum*, 2.3).

- CAMEROTTO, A. (1998), *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*. Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali. Pisa - Roma.
- CAMEROTTO, A. (2014), *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*. Mimesis Edizioni. Milano-Udine.
- CANDAU MORÓN, J. M. (1976), "Luciano y la función de la historia", *Habis* 7. Pp. 57-74.
- CHIALVA, I. (2014), "Elogio, adulación y parodia: desconciertos en torno al encomio *Imágenes* de Luciano", en F. Mestre y P. Gómez (eds.), *Three Centuries of Greek Culture under the Roman Empire. Homo romanus graeca oratione*, Universitat de Barcelona. Barcelona. Pp. 201-234.
- CISTARO, M. (2009), *Sotto il velo di Pantea. Images e Pro imaginibus di Luciano*. Orione 3. Dipartimento di Scienze dell' Antichità. Messina.
- EDENBAUM, R. (1966), "Panthea: Lucian and Ideal Beauty", *J. Aesthet Art Crit.* 25 (1). Pp. 65-70.
- GÓMEZ, P. y JUFRESA, M. (2007), "Un siri seduït per la tradició: imatges i paraules a Lluçà de Samòsata", en P. Gilabert et al. (eds.), *Estudis Clàssics: Imposició, Apologia o Seducció? Actes del XV Simposi de la Secció Catalana de la S.E.E.C. Lleida*. Pp. 277-287.
- JONES, C. P. (1986), *Culture and Society in Lucian*. Harvard University Press. Harvard- Cambridge (Ma.)-London.
- KORUS, K. (1981), "The Motif of Panthea in Lucian's Encomium", *Eos* 69. Pp. 47-56.
- KORUS, K. (1984), "The theory of humor in Lucian of Samosata", *Eos* 72. Pp. 295-313.
- LE GALL, J. y LE GLAY, M. (1995 (1987)), *El Imperio romano. El alto Imperio desde la batalla de Actium hasta la muerte de Severo Alejandro (31 a.C.- 235 d.C.)*. Akal. Madrid.
- MARINCOLA, J. (1997), *Authority and tradition in Ancient Historiography*. Cambridge University Press. Cambridge.
- MESTRE, F. y GÓMEZ, P. (2010), *Lucian of Samosata, Greek Writer and Roman Citizen*. Universitat de Barcelona. Barcelona.
- MESTRE, F. y GÓMEZ, P. (eds.) (2014), *Three Centuries of Greek Culture under the Roman Empire. Homo romanus graeca oratione*. Universitat de Barcelona. Barcelona.
- PERNOT, L. (1993), *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, vol. i-ii. Institut d'Études Augustiniennes. Paris.
- SIDWELL, K. (2002), "Damning with great praise: paradox in Lucian's *Images* and *Pro Imaginibus*", en K. Sidwell (ed.), *Pleiades Setting*. University College Cork. Cork. Pp. 107-126.