



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO FACULTAD DE HUMANIDADES

LICENCIATURA EN FILOSOFÍA

T E S I S

La 'parrhesía' irónica: sátira, verdad y coraje cínico en Luciano de Samosata

Que para obtener el título de:
Licenciado en Filosofía

Presenta:
Dante Gesuri García Pérez

Asesor:
Dr. Miguel Ángel Sobrino Ordoñez



**Toluca, Estado de México
Septiembre, 2026**

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPITULO I	13
LA IRONÍA COMO MÉTODO FILOSÓFICO: REVELACIÓN DE LA VERDAD TRAS LAS APARIENCIAS	13
<i>1.1 La Ironía Como Herramienta Filosófica: Fundamentos, Mecanismo Y Propósitos.....</i>	20
<i>1.2 Ironía Y Dialéctica: La Revelación De La Verdad A Través Del Contraste.....</i>	29
<i>1.3 Ironía En La Tradición Sofística Y Luciánica: De La Disolución A La Deconstrucción Satírica</i>	36
<i>1.4 La Dimensión Epistemológica De La Ironía: De La Aporía A La Zētēsis Perpetua</i>	48
CAPITULO II.....	59
PARRHESÍA Y CINISMO EN LUCIANO: EL CORAJE DE DECIR LA VERDAD	59
<i>2.1 La Parrhesía Cínica Como Acto Filosófico: Diógenes, Menipo Y La Herencia Del Franco Decir.....</i>	66
<i>2.2 Luciano Y La Apropiación Satírica De La Parrhesía: Entre El Cinismo Militante Y La Ironía Literaria.....</i>	76
<i>2.3 El Coraje De La Verdad En El Espacio Público Luciánico: Risa, Provocación Y Desnudamiento Moral</i>	85
CAPITULO III.....	94
LA SÁTIRA COMO VEHÍCULO EPISTÉMICO: VERDAD, FICCIÓN Y SUBVERSIÓN EN LUCIANO	94
<i>3.1 La Ficción Menipea Como Estrategia De Verdad: El Estatuto Epistemológico De La Sátira Luciánica</i>	100
<i>3.2 Luciano Frente A La Doxa Filosófica: Desmitificación De Escuelas, Dioses Y Retóricos</i>	110
<i>3.3 La Risa Filosófica Como Acto Parrhesiástico: El Humor Serio Y La Ética De La Desenmascaración</i>	120
CONCLUSIÓN	131
BIBLIOGRAFÍA.....	141

INTRODUCCIÓN

La pregunta por la naturaleza y la función de la ironía en la filosofía antigua no ha dejado de inquietar a los intérpretes desde que los propios antiguos comenzaron a interrogarse sobre el sentido de la figura de Sócrates y sobre el estatuto de los discursos que, como los del samosatense Luciano, parecían sustraerse a toda clasificación genérica y doctrinal. ¿Qué significa que un filósofo —o alguien que muchos se niegan a reconocer como tal— declare abiertamente que miente y, en ese mismo acto, pretenda estar diciendo la verdad? ¿Cómo es posible que la sátira, un género híbrido que se nutre de la parodia, de la fantasía y de la risa más corrosiva, haya podido erigirse en vehículo de una indagación auténticamente filosófica y en heredera de la «παρρησία» (*parrhēsia*, “franqueza/libertad de palabra”) que los cínicos habían convertido en el corazón de su práctica? La presente investigación nace de la convicción de que la obra de Luciano de Samosata ofrece una respuesta a estas interrogantes, y de que esa respuesta, lejos de ser un mero ejercicio de ingenio literario, constituye una de las contribuciones más lúcidas y olvidadas de la Antigüedad a la teoría del conocimiento, a la ética de la palabra y la comprensión de la verdad como tarea inacabada. Para calibrar el alcance de esa contribución, es preciso desandar el camino que conduce de la «εἰρωνεία» (*eirōneía*, “ironía/disimulo”) socrática hasta la sátira menipea, pasando por la sofística, el cinismo y el escepticismo, y reconstruir la genealogía de un método que hace de la sospecha la distancia y de la risa sus principales instrumentos cognoscitivos.

El concepto de ironía que la tradición filosófica ha consagrado como socrático hunde sus raíces en un *humus* lingüístico y social que los textos de la comedia antigua y de la oratoria ática permiten vislumbrar con claridad. Antes de que Platón y Jenofonte modelaran la figura del filósofo que interroga fingiendo ignorancia el «εἶρων» (*eirōn*) era, para Aristófanes y para el sentido común ateniense, un tipo taimado y escurridizo, alguien que ocultaba sus verdaderas intenciones bajo la máscara de modestia o de la simpleza.¹ La ironía prefilosófica es un arma del débil, una estrategia de supervivencia social que permitía sortear las amenazas

¹ Aristófanes, *Nubes* 449–451, donde Estrepsíades alaba la habilidad del «εἶρων» para escapar de las deudas y de los pleitos. El termino está asociado a la astucia y al engaño. Francisco R. Adrados, dir., *DGE* (Madrid: CSIC, 1980–), s.v. «εἶρων».

sin enfrentarlas directamente, y de esa herencia conservó la ironía socrática una ambigüedad constitutiva que nunca la abandonaría del todo. ¿Cómo distinguir, en efecto al que calla su saber para mejor enseñarlo del que calla su saber para mejor dominar? ¿No es la ironía, en su estructura más elemental, un instrumento que puede servir tanto a la verdad como a la mentira, y no depende su valor filosófico de la intención ética de quien la empuña? Esta ambivalencia, que Sócrates convierte en el motor de su indagación y que los sofistas explotarán en sentido contrario, constituye el punto de partida obligado de toda reflexión sobre la irónica como método.

La transformación socrática de la ironía en método filosófico representa una de las operaciones intelectuales más fecundas y enigmáticas de la historia del pensamiento. En la *Apología* platónica, Sócrates comparece ante el tribunal ateniense y, en lugar de defenderse con los recursos de la retórica forense, confiesa su ignorancia y declara que su única sabiduría consiste en no creer lo que no sabe.² Esta confesión no es un acto de humildad piadosa, sino la formulación de un principio epistemológico que distingue entre la posesión real de un conocimiento y la mera creencia en poseerlo, y que sitúa a quien es consciente de su ignorancia en una posición más próxima a la verdad que a quien, ignorante de su ignorancia se considera sabio. La ironía socrática se erige así en un «ἐλεγχος» (*élenkhos*, “examen/refutación”) que no proporciona contenidos positivos, pero que purga el alma de la «οἴησις σοφίας» (*oíēsis sophías*, “presunción de sabiduría”) y la prepara para emprender la búsqueda. La pregunta que esta operación suscita, y que recorrerá toda la presente investigación, es si la purificación de las falsas certezas puede bastar por sí sola como método filosófico, o si la ironía necesita complementarse con una instancia constructiva que Sócrates apenas esboza en la «μαϊευτική» (*maieutikḗ*, “mayéutica”), ese arte de ayudar a dar a luz las ideas que el alma ya posee sin saberlo.

La sofística, contemporánea y antagonista de Sócrates, representa el contrapunto necesario para calibrar la especificidad de la ironía como método filosófico. Si Sócrates utiliza la ocultación del propio saber para impulsar al interlocutor hacia la verdad, los sofistas — Protágoras, Gorgias, Hipias — utilizan esa misma ocultación para disolver la noción misma

² Platón, *Apología* 21d. La confesión socrática ha sido objeto de innumerables comentarios. La distinción entre «οἶσθαι εἰδέναι» (creer saber) y el saber efectivo es el eje de la epistemología socrática.

de verdad y para erigir el «λόγος» (*lógos*, “discurso/razón”) en un soberano absoluto que no responde ante ninguna instancia exterior a sí mismo. Gorgias, en el *Encomio de Helena*, afirma que el discurso es un «δυνάστης μέγας» (*dynástēs mégas*, “gran soberano”) que con un cuerpo diminuto e invisible realiza las obras más divinas, y en su tratado *Sobre el no ser* lleva la disolución del «ὄν» (*ón*, “lo que es/el ser”) hasta sus últimas consecuencias, negando sucesivamente que algo exista, que sea cognoscible y que sea comunicable.³ La ironía sofística, despojada del anhelo de verdad que animaba a la socrática, se convierte en un juego de ingenio que celebra la imposibilidad de alcanzar lo real y que hace del «ἀπάτη» (*apátē*, “engaño”) un arte legítimo. ¿Qué separa, entonces, al ironista socrático del ironista sofístico? ¿Es acaso la diferencia una mera cuestión de intenciones, o existen criterios inmanentes al discurso mismo que permitan trazar la frontera entre la ironía que busca la verdad y la ironía que la niega?

La respuesta de Platón a la sofística, que se despliega en diálogos como el *Sofista*, el *Gorgias* y la *República*, consiste en restaurar el contraste entre el «φαίνόμενον» (*phainómenon*, “lo que aparece”) y el «ὄν» que los sofistas habían disuelto, y en convertir la dialéctica en el método que permite ascender desde las apariencias hasta las ideas. La ironía socrática queda, en este marco, absorbida en una dialéctica que ya no es meramente negativa, sino que aspira a una ciencia de lo real; pero la herida que la sofística había abierto no se cierra del todo, y la posibilidad de una ironía que se desentienda de la verdad y que se complazca en su propia gratitud seguirá acechando a la filosofía como su sombra. La polémica entre Platón y los sofistas, que la tradición ha simplificado a menudo en términos de una lucha entre la verdad y la mentira, revelan en realidad la existencia de dos modos de entender la relación entre el discurso y lo real, y anticipa la posición que Luciano ocupará siglos más tarde: la de quien, sin negar la verdad, desconfía de todo discurso que pretenda poseerla.

El cinismo, que irrumpe en la escena filosófica del siglo IV a.C. con Diógenes de Sínope, introduce en esta historia un elemento que la dialéctica platónica había mantenido en segundo plano: el cuerpo. La «παρρησία» (*parrhēsia*) cínica no es un mero decir veraz, sino un actuar veraz que hace de la propia vida el argumento definitivo contra las convenciones sociales y

³ Gorgias, *Encomio de Helena* 8, y *Sobre el no ser*, en *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, ed. Antonio Melero Bellido (Madrid: Gredos, 1996), 178–200, 216–217. La triple tesis de *Sobre el no ser* constituye la formulación más radical del nihilismo sofístico.

contra las pretensiones de los poderosos. Diógenes, que se masturba en el ágora, que pide limosna a las estatuas para acostumbrarse al rechazo, que responde a Alejandro magno con «ἀποσκότῃσον» (*apuskótēsōn*, “apártate de mi sol”), está diciendo la verdad con su cuerpo, una verdad que no necesita premisas porque golpea directamente la sensibilidad del espectador.⁴ EL «ἄσκησις» (*áskēsis*, “ejercicio/entrenamiento”) cínico, que somete al filósofo a las privaciones más extremas para conquistar la «ἐλευθερία» (*eleuthería*, “libertad”) interior, es el fundamento de una *parrhesía* que no teme las represalias y que se ejerce sin concesiones. ¿No es esta *parrhesía*, en su inmediatez y en su riesgo, el modelo más puro del decir veraz, y no se pierde algo esencial de ella cuando, con Menipo y Luciano, la *parrhesía* abandona la plaza pública y se refugia en la escritura?

Menipo de Gádara, el cínico del siglo III a.C. que la tradición convirtió en el inventor de la sátira menipea, es el eslabón que permite entender como la *parrhesía* cínica pudo transformarse en un género literario sin perder del todo su potencia corrosiva. De las obras de Menipo no se conserva más que fragmentos y testimonios indirectos, pero esos restos bastan para vislumbrar una operación de importancia capital: el traslado de la crítica cínica del terreno de la acción al de la escritura, de la «πρᾶξις» (*prâxis*, “acción”) a la «ποίησις» (*poiēsis*, “creación literaria”).⁵ Menipo escribe diatribas en prosa y verso, diálogos fantásticos, sátiras que mezclan lo serio y lo cómico, y que utilizan la parodia de los géneros consagrados —la épica, la filosofía, la historiografía— como un dispositivo para desenmascarar la vanidad de las pretensiones humanas. El «σπουδαιογέλοιον» (*spoudaiogeloion*, “lo serio-cómico”) que Menipo lega a la posteridad no es un simple recurso estilístico, sino una categoría que define una nueva relación entre la risa y la verdad, y que será el modelo que Luciano retome y lleve a su culminación.

La verdad, esa «ἀλήθεια» (*alētheia*) que la filosofía presocrática había concebido como lo no-oculto, como lo que se revela a quien sabe despojar la realidad de los velos de la apariencia, experimenta con la sofística y con el cinismo transformaciones que conviene

⁴ Diogenes Laercio, **Vidas de los filósofos ilustres** 6.38, 6.46. Traducción de Carlos García Gual (Madrid: Alianza, 2007), 354–355, 362–363. La *parrhesía* es indisociable del cuerpo que la ejerce y del riesgo que asume.

⁵ Sobre Menipo, véase Diógenes Laercio, **Vidas** 6.99–101. La Suda, s.v. «Μένιππος», añade que escribió trece diálogos y que su obra fue imitada por Varrón y Luciano. Cf. Carlos García Gual, **Sectas y filósofos de la antigüedad tardía** (Madrid: Alianza, 2001), cap. 5.

reseñar para comprender la posición de Luciano. Para Parménides, la verdad es la vía del «ἔστιν» (*éstin*, “es”), contrapuesta a las opiniones de los mortales; para Platón, es el término de una ascensión dialéctica que conduce desde las sombras de la caverna hasta la idea del Bien; para los sofistas, es una construcción retórica que no remite a nada fuera del discurso; para los cínicos, es una cuestión de coherencia entre la doctrina y la vida, una verdad que no se demuestra, sino que se vive.⁶ Luciano hereda estas tensiones y las convierte en el material de su sátira: su obra no propone una definición de la verdad, sino que somete a crítica las definiciones ajenas y muestra, mediante la parodia y la ficción, que la verdad, si existe, no se encuentra en los sistemas cerrados, sino en la actitud de quien los examina sin prejuicios.

La sátira, como género literario y como actitud filosófica, tiene una historia que se remonta a la comedia antigua —Aristófanes es, sin duda, un precedente ineludible—, pero que alcanza su especificidad en la tradición menipea que Luciano eleva a su máxima expresión. La sátira menipea se caracteriza por la mezcla de prosa y verso, por una libertad de tono que no respeta ninguna jerarquía ni ninguna autoridad. En manos de Luciano, la sátira se convierte en un instrumento de indagación filosófica que utiliza la ficción como un laboratorio donde las hipótesis de las escuelas pueden ser sometidas a prueba, y donde la risa funciona como un reactivo que desvela la inconsistencia de las doctrinas y la impostura de quienes las profesan. ¿Cómo puede la sátira, que por definición es ficción y exageración, aspirar a la verdad? ¿No es la sátira, en el mejor de los casos, un género parásito que se alimenta de los discursos serios sin aportar nada propio? La respuesta a estas preguntas constituye uno de los ejes vertebrados de la presente investigación.

El coraje cínico, esa «παρρησία» que Diógenes encarnó con su cuerpo y que Menipo transmutó en literatura, es el concepto que permite tender el puente entre la ironía socrática y la sátira lucianesca. La *parrhesía* no es un simple hablar claro, sino un hablar que asume el riesgo de herir al poderoso, de escandalizar al público, de atraerse el rechazo y la persecución. Es, en palabras de Diógenes Laercio, un «ἀποτόλμημα» (*apotólmēma*, “acto de audacia”) que solo puede ser realizado por quien ha conquistado la libertad interior mediante la

⁶ Para la noción de verdad en los presocráticos, véase Parménides, fragmentos B2 y B8 (Diels-Kranz). Para Gorgias. El contraste entre estas concepciones es el marco en el que Luciano opera.

ascesis.⁷ Luciano, que nunca fue un cínico en el sentido escrito y que contemplo a los cínicos de su tiempo con una mezcla de admiración y de sarcasmo, hereda sin embargo esa noción de *parrhesía* y la convierte en el principio que rige su relación con la filosofía y con la cultura de su tiempo. La suya es una *parrhesía* literaria, ejercida desde la distancia de la escritura, que ya no puede poner en juego el cuerpo, pero que sí pone en juego la reputación y la comodidad. ¿Es suficiente esa *parrhesía* literaria, o se trata de una *parrhesía* de salón que ha perdido la virulencia de la originaria?

Luciano de Samosata nace hacia el año 125 d.C. en Samosata, capital de la Comagene, una región fronteriza del Imperio romano situada en la ribera del Éufrates, en lo que hoy es el sudeste de Turquía. De familia modesta —su tío materno era un escultor y él mismo se inició en ese oficio antes de abandonarlo—, recibe una educación retórica en las ciudades griegas de Asia Menor, probablemente en Éfeso o en Esmirna, y se convierte en un conferenciante itinerante de éxito, un representante típico de la llamada Segunda Sofística.⁸ Su dominio del ático clásico, su erudición literaria y su capacidad para improvisar ante auditorios variados le granjean una fama que lo lleva a recorrer Grecia, Italia, las Galias y, finalmente, Egipto, donde hacia el año 180 d.C. se instala en Alejandría y obtiene un cargo en la administración imperial bajo el prefecto de Egipto. Es en esta última etapa de su vida cuando escribe la mayor parte de las obras que nos han llegado bajo su nombre —ochenta y dos títulos, de los cuales algo más de setenta se consideran auténticos—, y cuando fallece en fecha incierta, probablemente durante el reinado de Cómodo. La biografía de Luciano, trazada por la *Suda* y por las referencias dispersas en sus propios escritos, revela a un hombre que, habiendo alcanzado el éxito como rétor, decide abandonar la oratoria espectacular y consagrarse a un género nuevo, la sátira menipea, que le permite ejercer la crítica sin someterse a las servidumbres de la escuela ni a las del poder.

La decisión de Luciano de abandonar la retórica por la sátira es narrada por él mismo, en clave autobiográfica, en *La doble acusación* y en *El pescador*, y que constituye un gesto que

⁷Diógenes Laercio, **Vidas**, 6.69, a propósito de Menipo: «ἦν δὲ καὶ ἀποτόλμημα» (“era también un acto de audacia”). La noción de *parrhesía* como riesgo es central en la ética cínica.

⁸ Para la biografía de Luciano, véase la **Suda**, s.v. «Λουκιανός», y su propio opúsculo **El sueño o la vida de Luciano (Somnium sive Vita Luciani)**. Una presentación actualizada en Carlos García Gual, **Sócrates** /Madrid: Alianza, 2003), Apéndice, aunque el foco es Sócrates, contiene una semblanza de Luciano. La fecha de nacimiento se deduce de referencias internas a su educación y a su actividad como rétor.

define toda su trayectoria posterior. Luciano no rechaza la cultura retórica en bloque —su prosa es una de las más refinadas de la literatura griega imperial—, sino que la reorienta hacia fines críticos y la convierte en el instrumento de una indagación filosófica que ya no se identifica con ninguna escuela, su posición es, por tanto, la de un «παιδευμένος» (*pepaideuménos*, “hombre cultivado”) que utiliza todas las armas de la cultura —la parodia, la ficción, la ironía, la risa— para desenmascarar las imposturas de su tiempo y para devolver al lector la libertad de juicio que los profesionales de la filosofía y la retórica le habían arrebatado. La biografía intelectual de Luciano es, en este sentido, la de un retorno a la actitud socrática, pero realizada desde un contexto histórico —el del Alto Imperio— en el que la *polis* ha perdido su autonomía y la palabra pública se ha replegado en los círculos de la cultura libresca.

El contexto de la S.S., en el que Luciano se formó y del que en buena medida se distancia, es determinante para comprender la naturaleza de su proyecto. La S.S. fue un movimiento cultural que recorrió el mundo grecoparlante del Imperio romano entre los siglos I y III d.C. y que se caracterizó por el cultivo de la retórica epidíctica, la veneración del pasado clásico y la conversión de la palabra en un espectáculo destinado a la admiración de auditorios selectos.⁹ Luciano, que había triunfado en ese mundo, conocía sus mecanismos desde dentro, y su sátira es, entre otras muchas cosas, una crítica de la sofística ejercida con las armas de la sofística misma. Al parodiar los discursos de los rétores, sus poses y vanidades, Luciano está utilizando la retórica para denunciar la vacuidad de la retórica, y está mostrando que el dominio del lenguaje, cuando se despliega de la búsqueda de la verdad, se convierte en una farsa. Esta ambivalencia —se al mismo tiempo un producto y un crítico de la S.S. — define la posición inestable y fecunda de Luciano y explica la dificultad de clasificarlo.

La hipótesis que articula la presente investigación puede formularse en los siguientes términos: *‘la sátira lucianesca no es un mero divertimento literario ni un apéndice de la filosofía antigua, sino un auténtico método filosófico de indagación que, mediante la fusión deliberada de ironía, ficción y parrhesía, desvela las imposturas de los discursos dogmáticos —sean filosóficos, retóricos o religiosos— y restaura un vínculo crítico con la verdad que*

⁹ Sobre la Segunda Sofística, véase Pilar Gómez Cardó, **La sátira lucianesca: intención y procedimientos** (Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2000), cap. 1. El movimiento fue definido por Filóstrato en sus **Vidas de los sofistas** y ha sido objeto de una considerable atención crítica.

no pasa por la posesión de certezas positivas, sino por la disolución de las falsas certezas y por la conquista de una libertad de juicio que ninguna autoridad puede coartar.’ Luciano, según esta hipótesis, no se limita a aplicar la ironía socrática o la *parrhesía* cínica a nuevos objetos, sino que las transforma cualitativamente al insertarlas en el marco de un género — la sátira menipea— que convierte la ficción declarada en un dispositivo epistémico y la risa en un acto de coraje cívico. La obra lucianesca, Leída con los instrumentos de la filosofía y no solo de la filología, revela una coherencia metodológica y una profundidad especulativa que la crítica ha tenido a menospreciar, y que merece ser reivindicada como una de las cumbre del pensamiento antiguo.

El método empleado para verificar dicha hipótesis contiene una naturaleza critico-hermenéutico, articulado en tres momentos clave: análisis filológico de los conceptos clave desde su origen, confrontación de la sátira lucianesca con los textos canónicos de la tradición antigua —Platón, Aristóteles, sofistas, cínicos, escépticos— y una reconstrucción de la red de influencias y rupturas que permita situar a Luciano en el mapa de la filosofía antigua. Con dicho método no aspiro a una objetividad imposible, sino uno que asuma su propia situacionalidad y haga conciencia de los límites de la interpretación del principio regulador. Luciano al igual que Sócrates, enseña a desconfiar de las metodologías que se presentan como infalibles, y la presente investigación procura aplicar dicha enseñanza para esta indagación.

La tesis refleja un itinerario que conduce desde la ironía socrática hasta la sátira lucianesca organizado en tres grandes bloques. Capítulo primero “Ironía y dialéctica: la revelación de la verdad a través del contraste”, examino los fundamentos socráticos de la ironía como un método, su articulación con la dialéctica platónica y el contrapunto en la sofística, que disuelve el contraste entre apariencia y realidad y convierte la ironía en un arma de doble filo. Capítulo segundo “*Parrhesía* y cinismo en Luciano: el coraje de decir la verdad”, se adentra en la tradición cínica desde Diógenes hasta Menipo analizando la apropiación lucianesca de la *parrhesía*, su tensión con la ironía literaria y su despliegue en escenarios como la asamblea de los Dioses y la subasta de filósofos. Capítulo tercero “La sátira como vehículo epistémico: verdad, ficción y subversión en Luciano”, estudio el estatuto epistemológico de la ficción menipea, la desmitificación de la *doxa* filosófica y la función de la risa como acto parrhesiástico, con especial atención en *Historia verdadera*, *Menipo* o la

nigromancia y *La muerte de Peregrino*. Finalmente, la conclusión recoge los resultados de la indagación y los proyecta sobre el horizonte más amplio de la filosofía antigua.

La contextualización de los conceptos nucleares de esta investigación —ironía, sátira, verdad y coraje cínico— exige un esfuerzo de clarificación que evite las trampas del anacronismo y que reconozca la historicidad radical de las categorías que empleamos. La ironía, que en el lenguaje corriente designa hoy una figura retórica consistente en decir lo contrario de lo que se piensa, era para los antiguos un fenómeno mucho más amplio y polisémico que abarcaba desde el disimulo astuto del pícaro hasta la estrategia pedagógica del filósofo, pasando por la autoparodia y la crítica satírica. La sátira, que la teoría literaria moderna ha tenido a considerar un género menor, era para los cínicos y Luciano el vehículo de una sabiduría que no se dejaba sistematizar y que encontraba en la hibridación de los registros una forma más adecuada. La verdad, que la tradición metafísica hipostasió como un objeto eterno e inmutable, era para los sofistas una construcción y para los cínicos una práctica. El coraje cínico, por último, no se dejaba reducir a una virtud cardinal, sino que implicaba una transformación de la existencia entera. Luciano, al heredar y reelaborar estos conceptos, los somete a una torsión que los vuelve irreconocibles y que, al mismo tiempo, los dota de una nueva vida.

La ironía socrática, como se ha señalado, constituye el punto de partida ineludible, pero la ironía lucianesca no es una mera prolongación de aquella. Sócrates finge ignorancia para impulsar a su interlocutor hacia la verdad; Luciano finge credulidad, ignorancia, incluso estupidez, para mostrar que los que se presentan como sabios son los verdaderos ignorantes. La diferencia no es solo de tono, sino de estrategia: la ironía socrática es dialógica y presupone un interlocutor que está dispuesto a dejarse refutar; la ironía lucianesca es literaria y se dirige a un lector que puede cerrar el libro en cualquier momento. Luciano debe, por tanto, seducir para criticar, y esa necesidad de seducción introduce una ambigüedad que la ironía socrática no tenía: la verdad, en Luciano, se dice bajo el disfraz de la mentira, y el lector debe descifrar el mensaje sin ayuda de un Sócrates que lo guíe. ¿No es esta ambigüedad sin embargo una ventaja antes que un inconveniente porque obliga al lector a ejercer su propio juicio y lo convierte en partícipe activo de la indagación?

La sátira lucianesca, en su especificidad menipea, hereda del cinismo la actitud crítica y la libertad de palabra, pero las despoja de su dimensión corporal y las traslada al plano de la escritura. Esta traslación no está exenta de riesgos: lo que el cínico ganaba en inmediatez y en coraje físico, el satírico puede perderlo al refugiarse en la distancia de la letra. Luciano es consciente de este riesgo, y por ello su sátira está sembrada de pasajes en los que el autor se acusa a sí mismo de frívolo, sofista, bufón que solo busca el aplauso. La autoparodia, ese movimiento por el cual Luciano se incluye a sí mismo en el objeto de la crítica, es el correctivo que impide que la sátira degenera en un ejercicio de superioridad autocomplaciente. La risa, en Luciano, no está exenta de la conciencia de su propia fragilidad, y esa conciencia es la que la convierte en un acto filosófico genuino. La pregunta que la sátira lucianesca deja abierta es si la autoparodia puede ser suficiente para salvar la distancia entre la literatura y la vida, o si, por el contrario, la literatura es condenada a ser siempre una forma de evasión, por muy crítica que pretenda ser.

El concepto de verdad en Luciano merece una consideración particular, porque es el punto en el que su obra se distancia tanto del dogmatismo filosófico como del escepticismo radical. Luciano no afirma que la verdad no exista, ni que sea inaccesible al conocimiento humano; lo que afirma, a través de la práctica de su sátira, es que la verdad no puede ser poseída por quienes pretenden monopolizarla. Los filósofos que enseñan la verdad a cambio de un salario, los rétores que la utilizan como un adorno de sus discursos, cínicos que la convierten en un espectáculo, son otros tantos impostores que han traicionado la verdad al pretender encerrarla en sus sistemas. La verdad, para Luciano, es una cuestión de actitud antes que de contenido: es la actitud del que no se engaña a sí mismo, del que examina sus propias creencias con la misma severidad con que examina las ajenas, del que ha renunciado a la comodidad de las certezas y ha aceptado la intemperie de la búsqueda. Esta concepción de la verdad, que no es doctrinal sino existencial, resuena con la de Sócrates y con la de los cínicos, pero tienen un acento propio que la hace inconfundible.

El coraje cínico, esa «παρρησία» que Diógenes llevó hasta el extremo de la provocación física, es reivindicado por Luciano como el único fundamento legítimo de la crítica. Sin coraje, la palabra crítica es un ejercicio de salón, una pose que no compromete a quien la profiere y que no puede transformar a quien la recibe. Luciano, que no era un mártir ni

pretendía serlo, sí asumió un riesgo al publicar sus sátiras: el riesgo de ganarse la enemistad de los poderosos, el desprecio de los letrados, la incompreensión de un público acostumbrado a la adulación. La *parrhesía* lucianesca, aunque no pusiera en juego la vida, ponía en juego la reputación y la carrera, y en un mundo como el de la S.S., donde el éxito dependía de la capacidad de agradar, esa apuesta no era desdeñable. ¿Puede una *parrhesía* que se ejerce desde la literatura tener la misma dignidad que la que se ejerce en el ágora? La respuesta de Luciano, implícita en su obra, es que la literatura puede ser un espacio de resistencia, y que la verdad dicha en un libro puede ser tan peligrosa —y tan liberadora— como la verdad gritaba en la plaza.

La figura de Menipo, que Luciano convierte en el protagonista de buena parte de sus diálogos, encarna la síntesis de la ironía, la *parrhesía* y la sátira que define el proyecto lucianesco. Menipo es un cínico que ha renunciado a la seriedad de los cínicos, un filósofo que se ríe de la filosofía, un viajero que ha ido al cielo y al infierno y ha vuelto para contarlo con una sonrisa en los labios. Su sabiduría es negativa: sabe que todas las doctrinas son vanas, que todos los sistemas son castillo en el aire, que la única vida digna es la del hombre sencillo que no se preocupa por lo que excede su alcance. Luciano, al elegir a Menipo como su portavoz, está definiendo su propia posición y está diciendo, sin decirlo, que la filosofía no necesita ser solemne para ser verdadera. La posterioridad ha reconocido en esa elección una de las intuiciones más felices de la literatura antigua, y ha convertido a Menipo en el símbolo de una sabiduría que no aspira a la posesión de la verdad, sino a la libertad de la risa.

La presente investigación no aspira a agotar un tema que, por su naturaleza, se resiste a toda clausura, sino a ofrecer una lectura de Luciano que haga justicia a su complejidad y que lo sitúe en el lugar que le corresponde en la historia de la filosofía antigua. Luciano no es un Platón, ni un Aristóteles, ni siquiera un Diógenes; es algo más inquietante y, quizá por ello, menos estudiado: un autor que hizo de la imposibilidad de ser clasificado su principio constructivo y que convirtió la hibridez genérica, la ficción descarada y la risa corrosiva en los instrumentos de una indagación filosófica que sigue interpelando a quien se acerca a sus páginas. La tarea de leer a Luciano con los ojos de la filosofía es, al mismo tiempo, un acto de justicia histórica y un ejercicio de autoconocimiento, porque en sus sátiras nos vemos reflejados con nuestras contradicciones y nuestras máscaras. La pregunta que su obra nos

lega, y que esta investigación intenta mantener viva, es si estamos dispuestos a aceptar que la verdad, a menudo, se esconde donde menos la esperamos: en las páginas de un libro que se presenta a sí mismo como un montón de mentiras.

CAPITULO I

LA IRONÍA COMO MÉTODO FILOSÓFICO: REVELACIÓN DE LA VERDAD TRAS LAS APARIENCIAS

En el horizonte fundacional de la filosofía antigua, la tensión entre lo que parece y lo que verdaderamente se erige como una herida metafísica que reclama ser pensada. La «δόξα» (*dóxa*, “opinión/apariencia”) no constituye únicamente un estadio gnoseológico inferior, sino un velo que recubre la «ἀλήθεια» (*alétheia*, “verdad”) y exige, por tanto, un arte capaz de desagarrarlo.¹⁰ En ese escenario, la ironía emerge no como un mero tropo retórico ni como una afectación del carácter, sino como un auténtico método filosófico cuya finalidad es desenmascarar las pretensiones del saber aparente para abrir el espacio en el que la verdad pueda mostrarse. ¿En qué condiciones puede una actitud que se presenta como ignorante generar conocimiento genuino? ¿De qué modo la ocultación calculada de la propia sapiencia opera como un dispositivo heurístico y transformador? Estas interrogantes animan la presente indagación, que se sitúa deliberadamente en el arco que va de la «εἰρωνεία» (*eirōneía*, “ironía”) socrática hasta sus resonancias cínicas, y que aspira a desplegar, con rigor filológico y densidad especulativa, la potencia desveladora de un proceder que hace de la duda un camino y de la apariencia un adversario a deconstruir.

La palabra «εἰρωνεία» (*eirōneía*, “ironía”) arrastra consigo una prehistoria semántica que conviene desempolvar para calibrar la radicalidad de la operación socrática. Antes de que Platón y Jenofonte modelaran la figura del filósofo que interroga fingiendo ignorancia, el termino designaba un tipo de disimulo taimado, una suerte de astucia peyorativa que la comedia ática aplicaba a personajes que escondían sus verdaderas intenciones.¹¹ Aristófanes,

¹⁰ «Δόξα» (*dóxa*): ‘opinión, apariencia, fama’; en el contexto platónico designa el conocimiento intermedio entre la ignorancia y la ciencia, ligado al mundo sensible. Cf. Francisco R Adrados, dir., **Diccionario Griego-Español** (Madrid: CSIC, 1980-), s.v. «δόξα». «Ἀλήθεια» (*alétheia*): ‘verdad’ etimológicamente ‘lo no oculto’, compuesto de α- privativa y λήθη (olvido). Cf. Adrados, **DGE**, s.v. «ἀλήθεια». Esta etimología, ya subrayada por Heidegger, tiene un antecedente inequívoco en la tradición filológica griega.

¹¹ Aristófanes, **Nubes**, 449–451, donde el término «εἰρων» aparece asociado a quien engaña y se aprovecha de los demás. Sobre la evolución semántica, vid. Pierre Chantraine, **Dictionnaire étymologique de la langue grecque** (Paris: Klincksieck, 1968), s.v. «εἰρων»; y el clásico estudio de Otto Ribbeck, “Über den Begriff des εἰρων”, **Rheinisches Museum für Philologie** 31 (1876): 381–400. Aunque Chantraine escribe en francés, la

en *Las nubes*, retrata a un Sócrates que participa de esa ambigüedad, pero la tradición filosófica invierte el signo valorativo y convierte la simulación en instrumento de búsqueda. Es precisamente este giro el que convierte la ironía en un problema filosófico de primer orden, pues la pregunta que se impone es si la ignorancia profesada por Sócrates constituye una mera estrategia erística o si, por el contrario, responde a una auténtica posición epistémica que posibilita el acceso a la verdad. ¿Hasta qué punto es lícito hablar de un “no saber” que se sabe a sí mismo? ¿No nos hallamos acaso ante una paradoja que dinamita las categorías habituales de conocimiento e ignorancia? Plantear estas dudas exige adentrarse en los textos en que la voz de Sócrates se entrelaza con la de Platón, sin olvidar que la “ironía” como categoría hermenéutica es, en buena medida, una construcción retrospectiva que los propios antiguos empezaron a forjar al comentar la figura de máscara de Sileno.

El lugar textual en que la ironía socrática cobra su perfil más nítido es, sin duda, la *Apología* platónica. Ante el tribunal que lo acusa, Sócrates no solo se declara ignorante, sino que convierte esa confesión en el eje de su defensa y en el motor de su misión filosófica. «οὗτος μὲν οἶεταί τι εἰδέναι οὐκ εἰδώς, ἐγὼ δέ, ὥσπερ οὖν οὐκ οἶδα, οὐδὲ οἶομαι». ¹² La confesión —«éste cree saber algo, pero no sabe; yo, en cambio, así como no sé, tampoco creo saber»— contiene una arquitectura lógica exquisita: Sócrates posee una certeza negativa acerca de su propia ignorancia que le otorga una superioridad cognoscitiva respecto de aquellos que, poseyendo solo «δόξα» (*dóxa*), la confunden con «ἐπιστήμη» (*epistēmē*, “ciencia”). De ahí que la ignorancia socrática no sea un vacío inerte, sino una «σοφία» (*sophía*, “sabiduría”) humana que reconoce sus límites y, al hacerlo, se vuelve principio activo de la indagación. La ironía opera, pues, como un desdoblamiento entre el decir y el ser: Sócrates dice no saber, pero su práctica dialéctica demuestra que su no-saber es ya una forma de conocimiento que despeja el camino hacia la verdad. Cabe preguntarse, no obstante, si ese desdoblamiento puede mantenerse sin incurrir en una contradicción performativa, o si, por el contrario, la

entrada es citada de manera instrumental; la referencia a Ribbeck contextualiza la filología decimonónica que alimentó los léxicos modernos

¹² Platón, *Apología de Sócrates* 21d. Texto griego y traducción de Julio Calonge Ruiz, en Platón. *Diálogos*, vol. I, ed. Carlos García Gual (Madrid: Gredos, 1981), 168. La cita ilumina la célebre distinción entre el saber humano y el saber divino, Sócrates es el más sabio porque sabe que no vale nada en cuanto a sabiduría (23^a-b).

aparente paradoja es precisamente la condición de posibilidad de la filosofía entendida como búsqueda inacabada.

Si la declaración de ignorancia constituye el momento “negativo” de la ironía, el «ἐλέγχος» (*élenkhos*, “refutación”) representa su brazo ejecutor y su dimensión metodológica más visible. En diálogos como *Gorgias*, *Menón* o el libro I de la *República*, Sócrates no se limita a exhibir modestia intelectual: interroga a su interlocutor, le solicita una definición, examina sus implicaciones y, paso a paso, lo conduce a una «ἀπορία» (*aporía*, “calleción sin salida”) que deja al desnudo las contradicciones latentes de sus creencias.¹³ Esta operación no sería posible sin la ironía, porque es precisamente la aparente distancia del que “no sabe” la que invita al otro a desplegar su «δόξα» (*dóxa*) con total confianza, creyendo que enseña cuando en realidad se expone a ser refutado. Platón en el *Sofista*, califica la refutación como una «purificación» del alma que elimina la «οἴσις σοφίας» (*oíēsis sophías*, “presunción de sabiduría”, el mayor obstáculo para el aprendizaje genuino.¹⁴ Así entendida, la ironía se revela como un método catártico que disuelve las apariencias de saber —esas que los sofistas cultivan con esmero— y prepara el terreno para que la verdad pueda ser acogida sin las anteojeras de la arrogancia dogmática. Cabe inquirir, sin embargo, si la refutación basta por sí sola para producir un conocimiento positivo o si, más bien, la ironía solo garantiza la destrucción del error, dejando al descubierto un vacío que ninguna palabra humana logra colmar.

Ahora bien, la ironía socrática no se agota en su función negativa, pues constituye asimismo el prelude indispensable de la «μαϊευτική» (*maieutikḗ*, “mayéutica”), el arte de ayudar a dar luz a las ideas que el alma ya posee, pero que desconoce. En el *Teeteto*, Sócrates se presenta como hijo de una partera y estéril en sabiduría, capaz tan solo de asistir a otros en el alumbramiento de sus propias concepciones, y de discernir si lo engendrado es un «εἶδωλον»

¹³ «Ἐλέγχος» (*élenkhos*): ‘refutación, prueba, examen’; en Platón designa el método socrático de poner a prueba las opiniones mediante preguntas. Adrados, **DGE**, s.v. «ἐλέγχος». La noción de «ἀπορία» (*aporía*), ‘sin salida, dificultad’, es un estado de preplejidad productiva. *Ibid.*, s.v. «ἀπορία».

¹⁴ Platón, **Sofista** 230b-d. Traducción de Néstor Luis Cordero, en Platón, **Diálogos**, vol. V (Madrid: Gredos, 1988), 401–403. El Extranjero de Elea describe la refutación como “la purificación más grande y soberana”, que libera al alma de las opiniones que impiden el saber.

(*eidōlon*, “mera apariencia”) o un fruto verdadero.¹⁵ La imagen del parto filosófico confiere a la ironía un carácter generativo: al negarse a ofrecer respuestas, Sócrates obliga al interlocutor a volverse sobre sí mismo y a extraer de su interior aquello que de algún modo ya conocía sin haberlo tematizado. La verdad no se introduce desde fuera como un contenido doctrinal, sino que emerge desde dentro una vez que las falsas apariencias han sido removidas. Este movimiento doble —refutación de lo falso, alumbramiento de lo verdadero— confiere a la ironía socrática su fisionomía de método integral. No obstante, la metáfora obstétrica plantea sus propias perplejidades: si el alma ya alberga la verdad, ¿por qué necesita del estímulo irónico para reconocerla? ¿No supone ello que la verdad está, de algún modo, oculta para sí misma, y que la ironía es el arte de desocultarla precisamente porque la «ἀλήθεια» (*alētheia*) solo se da a través de un combate contra el olvido y la apariencia?

La consideración aristotélica del «εἰρωνεία» (*eirōneía*) introduce un contrapunto ineludible, pues desplaza el fenómeno del terreno gnoseológico al ético y parece despojarlo de su potencia filosófica. En la *Ética* a Nicómaco, la ironía aparece como uno de los opuestos a la veracidad, una deficiencia en el decir acerca de uno mismo que Atenas conoció en la figura del «εἰρων» (*eirōn*) que nieha o atenúa sus propias cualidades, mientras que el «ἀλαζών» (*alazōn*) las exagera.¹⁶ Aristóteles concede que la ironía puede resultar más elegante que la jactancia, sobre todo cuando se ejerce con moderación y sin ánimo de lucro —«οἱ γὰρ εἰρωνες ἐπὶ τὸ ἔλαττον λέγοντες χαριέστεροι μὲν τὰ ἥθη φαίνονται»—, pero la recluye en el ámbito de las disposiciones del carácter, lejos de cualquier función epistemológica.¹⁷ ¿Qué relación guarda, entonces, esta ironía “caracterial” con la de Sócrates, a quien el propio Aristóteles menciona como paradigma del «εἰρων»? Cabe conjeturar que el Estagirita está

¹⁵ Platón, *Teeteto* 149^a–151^d. Traducción de Álvaro Vallejo Campos, en Platón, *Diálogos*, vol. V (Madrid: Gredos, 1988), 179–187. «Μαιευτική» (*maieutikḗ*): ‘arte de la partera’, figuradamente aplicado a la filosofía. Adrados, *DGE*, s.v. «μαιευτικός». «Εἶδωλον» (*eidōlon*): ‘imagen, simulacro, fantasma’ opuesto de la realidad verdadera. *Ibid.*, s.v. «εἶδωλον».

¹⁶ Aristóteles, *Ética Nicomáquea* 1127a20–26. Traducción de Julio Pallí Bonet, en Aristóteles, *Ética Nicomáquea* (Madrid: Gredos, 1985), 243. «Εἰρων» (*eirōn*): ‘persona que se finge ignorante o que se quita méritos’: «ἀλαζών» (*alazōn*): ‘fanfarrón, charlatán’. Adrados, *DGE*, s.v. «εἰρων» y «ἀλαζών».

¹⁷ Aristóteles, *Ética Nicomáquea* 1127b30. «Pues los irónicos, que dicen menos de lo que poseen, resultan tener un carácter más agraciado». Es notable que Aristóteles elogie la «χαριέστερος» (elegancia) de la ironía pero no su potencia filosófica. La ironía queda clasificada como un vicio por defecto (1127a23), no como una virtud diametralmente opuesta a la veracidad.

leyendo la conducta socrática con los lentes de su propia taxonomía moral, dejando en la sombra la dimensión metodológica que la ironía exhibe en los diálogos platónicos. La tensión es fecunda, porque obliga a preguntarse si el valor filosófico de la ironía depende de una intención ética subyacente —el amor a la verdad y el cuidado del alma del interlocutor— o si, por el contrario, su eficacia purificadora opera con independencia de los fines morales del agente.

La recepción latina de la herencia socrática añade matices que enriquecen la comprensión antigua de la ironía como método. Cicerón, en el *De oratore*, acuña el término «dissimulatio» para traducir la «εἰρωνεία» socrática y la describe como un arte refinado de fingir ignorancia y admirar las palabras del interlocutor para desenmascarar sus errores con suavidad y «urbanitas». ¹⁸ La «dissimulatio» (*dissimulatio*, “disimulo”) no es ya el vulgar ocultamiento de intenciones, sino una estrategia dialéctica que envuelve la agudeza intelectual en un ropaje de modestia; Cicerón la vincula expresamente con la práctica de Sócrates y con la conversación filosófica cultivada en la Academia. ¹⁹ En las *Cuestiones académicas*, el Arpinate presenta a Sócrates como aquel que «de omnibus quaerens, nihil adfirmans» (“preguntando acerca de todo, sin afirmar nada”) hizo de la duda metódica un estilo de vida y un camino hacia la verdad. ²⁰ La ironía se convierte así en una gimnasia del pensamiento que, al suspender el juicio precipitado, obliga a examinar los fundamentos mismos de lo que se tiene por sabido. A la luz de esta lectura, la ironía socrática se hermana con el escepticismo académico, aunque con una diferencia crucial: mientras el escéptico suspende el asentamiento como fin, Sócrates lo suspende como medio, esperando que la verdad se revele tras la purificación de las falsas certezas ¿Se trata de una diferencia de grado o de naturaleza?

¹⁸ Cicerón, *De oratore* 2.269–270. Edición latina y traducción de José Javier Iso, en Cicerón, *Sobre el orador* (Madrid: Gredos, 2002), 457–458. «Dissimulatio»: ‘disimulo, acción de ocultar o fingir’. Agustín Blázquez Fraile, *Diccionario latino-español* (Barcelona: Sopena, 1985), s.v. «dissimulatio». «Urbanitas»: ‘urbanidad, finura, agudeza propia de la ciudad’, *Ibíd.*, s.v. «urbanitas».

¹⁹ Cicerón, *De oratore* 2.270: «Haec dissimulatio... socratem opinor in ironia dissimulantiaque longe omnium lepore et humanitate praestitisse» (“Esta disimulación... creo que Sócrates, en ironía y disimulo, aventajó con mucho a todos en encanto y humanidad”). La conjunción de lepor y humanitas refleja la síntesis romana entre retórica y filosofía.

²⁰ Cicerón, *Academica* 2.15. Texto latino y traducción de Ángel Escobar, en Cicerón, *Cuestiones académicas* (Madrid: Alianza, 1998), 131. La fórmula “de omnibus quaerens, nihil adfirmans” condensa la práctica socrática de la duda metódica que, no obstante, no desemboca en una parálisis del juicio.

¿Hay realmente un umbral en que la ironía deje de ser un método de búsqueda y se convierta en una actitud de resignación epistémica?

Que la ironía socrática sea un método de revelación no impide que suscite interrogantes éticos y epistemológicos de envergadura. La máscara de ignorancia puede ser interpretada, en efecto, como una forma de engaño, por muy pedagógicos que sean sus fines. El propio Alcibiades, en el simposio platónico, desenmascara a Sócrates con imágenes inolvidables: lo compara con los silenos, figurillas que, abiertas, mostraban en su interior la imagen de un dios, y confiesa que Sócrates pasa la vida fingiendo ignorancia y jugando con los hombres.²¹ La revelación de Alcibiades es doble: por un lado, exhibe la «ἀτοπία» (*atopía*, “rareza fuera de lugar”) de Sócrates, su carácter inclasificable; por otro, desvela que bajo el disfraz de la fealdad e ignorancia se oculta una belleza interior y una templanza sobrehumana. La ironía sería, según esta confesión, un caparazón que protege un núcleo de verdad que no puede ser comunicado directamente, sino solo mostrado a través de la inversión de las apariencias. Si la verdad ha de relevarse “tras” las apariencias, es porque el orden habitual del discurso —el de la retórica sofística, política de las creencias irreflexivas— la mantiene soterrada. La «σχῆμα» (*skhēma*, “apariencia, figura exterior”) de Sócrates es la de un ignorante, pero su «εἶδος» (*eidos*, “forma esencial”) es la de quien ya visto lo que el alma necesita para orientarse hacia lo verdadero.²² Queda abierta la cuestión de si esa verdad es comunicable en términos proposicionales o si la ironía señala, en última instancia, hacia una experiencia transformativa que desborda los límites del lenguaje.

La confrontación con la sofística ilumina por contraste el estatuto metodológico de la ironía. Los sofistas —Protágoras, Gorgias, Hippias— doman el discurso para hacer de la apariencia la única realidad relevante, pues su «τέχνη» (*téchnē*, “arte”) no busca la verdad, sino la persuasión eficaz que genera poder en la *polis*. La ironía socrática opera exactamente en dirección contraria: donde el sofista ostenta saber, Sócrates confiesa ignorancia; donde aquél

²¹ Platón, **Banquete** 215a-216e. Traducción de Carlos García Gual, en Platón, **Diálogos**, vol. III (Madrid: Gredos, 1986), 271–274. Los silenos eran estatuillas que, al abrirse, revelaban una imagen divina en su interior. La comparación se ha convertido en un locus classicus de la interpretación de la ironía socrática.

²² «Σχῆμα» (*skhēma*): ‘forma, figura, apariencia exterior’; en Platón puede contraponerse a la esencia. Adrados, **DGE**, s.v. «σχῆμα». «Εἶδος» (*eidos*): ‘forma, aspecto, idea’, término central en la gnoseología platónica. Ibid., s.v. «εἶδος». La tensión entre ambos términos refleja la dialéctica entre lo que se muestra y lo que verdaderamente es.

erige discursos compactos que anestesian la crítica, éste fragmenta el decir a través de preguntas que horadan la superficie de las palabras. En el *Gorgias*, la oposición alcanza un dramatismo ejemplar cuando Sócrates distingue entre la mera persuasión —que produce creencia sin conocimiento— y la enseñanza que conduce a la «ἐπιστήμη» (*epistēmē*), y cuando, con ironía punzante, finge admirar la sabiduría de Polo y Calicles para desmontar después sus tesis una a una.²³ La apariencia, en manos del sofista, es un símbolo que protege intereses; en manos de Sócrates, se convierte en un espejo deformante que obliga al interlocutor a verse a sí mismo en su desnudez epistémica. No se trata, pues de un mero juego de ingenio, sino de una estrategia para disolver la ilusión de que el discurso puede sustituir a la verdad. ¿Es la ironía, por tanto, la única respuesta posible frente al dominio de la apariencia que la sofística instaure, o acaso la misma ironía corre el riesgo de volverse una sofística al revés si quien la ejerce olvida que también su no-saber debe someterse a examen?

La posteridad cínica, sin ser una repetición literal, radicaliza el núcleo performativo de la ironía socrática al trasladarlo del ámbito dialógico al de la acción simbólica. Diógenes de Sinope, según el testimonio de Diógenes Laercio, encarna una «παρρησία» (*parrhēsia*, “franqueza”) que linda con la insolencia, y que, como la ironía, usa la inversión de lo esperable para desvelar la verdad de la naturaleza («φύσις», *phýsis*) sepultada bajo las convenciones («νόμος», *nómos*).²⁴ Su celebre gesto de buscar con una lámpara encendida “un hombre” a plena luz del día constituye una ironía hecha acto: la apariencia de insensatez es el vehículo de una denuncia radical de la vacuidad moral de la *polis*. Aunque el cinismo no despliega la dimensión mayéutica del método socrático, comparte con él la convicción de que la verdad solo se revela cuando las máscaras sociales caen y la vida se somete al escrutinio de la razón. ¿Puede hablarse, entonces, de una “ironía cínica” como método, o la diferencia de forma —acción en lugar de diálogo— impide subsumirla bajo el mismo concepto? La pregunta obliga a revisar los límites mismos de la noción de método filosófico

²³ Platón, *Gorgias* 454c-455a, 464b-465d. Traducción de J. Calonge Ruiz, en Platón, *Diálogos*, vol. II (Madrid: Gredos, 1983), 38–40, 62–67. El pasaje deslinda la retórica de la filosofía y sienta las bases de la crítica platónica a la demagogia.

²⁴ Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos ilustres* 6.41–42. Traducción de Carlos García Gual (Madrid: Alianza, 2007), 357–360. «Παρρησία» (*parrhēsia*): ‘libertad de palabra, franqueza sin reservas’. Adrados, *DGE*, s.v. «παρρησία». La «ἀναίδεια» (*anaídeia*, “desvergüenza”) cínica es, en cierto modo, una exasperación de la ironía socrática, pues arranca la máscara de la conveniencia social para mostrar la verdad de la naturaleza.

y a considerar si la ironía, en su raíz antigua, no es tanto un procedimiento formal cuanto una actitud existencial ante la falsedad del mundo.

Al termino de este recorrido, la ironía se perfila como un método filosófico cuyo nervio no reside en la posesión de una respuesta, sino en la capacidad de disolver las falsas seguridades que impiden a la verdad manifestarse. La lección más profunda de la antigüedad clásica estriba en reconocer que la verdad no se entrega al primer golpe de vista, sino que exige un trabajo de desvelamiento que empieza por poner en crisis lo obvio. Sócrates, con su incansable «ἐλεγχος» (*élenkhos*), mostro que la «ἀπορία» (*aporía*) no es el final del camino, sino su condición de posibilidad; la ironía, entendida como la decisión metódica de no confundir apariencia con ser, se convierte en el instrumento que desbroza la maleza de las opiniones hasta dejar el terreno expedito para una verdad que, si bien nunca se posee del todo, puede al menos ser vislumbrada en el espejo roto de la interrogación. Queda sin cerrar las preguntas que la propia ironía engendra: ¿es posible un método que se sostenga enteramente en lo negativo, o toda ironía reclama un horizonte de afirmación que la trasciende? ¿Y no habita en el corazón de la ironía una confianza en la racionalidad del otro —y del mundo— que es ya, de por sí, un acto de fe filosófica? Estas cuestiones, como la verdad que la ironía busca, se sustraen a la clausura de un sistema y reclaman, para seguir siendo filosóficas, el filo siempre renovado de la pregunta.

1.1 La Ironía Como Herramienta Filosófica: Fundamentos, Mecanismo Y Propósitos

La consolidación de la ironía como herramienta filosófica en la Antigüedad clásica exige desentrañar los fundamentos que la sostienen, los mecanismos que la ponen en obra y los propósitos que la orientan, sin reducirla a un mero artificio literario ni a una disposición psicológica contingente. La «εἰρωνεία» (*eirōneía*, “ironía”) socrática, matriz de toda forma ulterior, se funda en una paradoja epistémica de gran calado: la única certeza estable es la conciencia del propio no-saber, una certeza negativa que habilita la búsqueda y deslegitima las pretensiones de una «σοφία» (*sophía*, “sabiduría”) meramente aparente.²⁵ Esa ignorancia

²⁵ Sobre la paradoja del no-saber, véase Platón, **Apología de Sócrates** 21b-23b. La distinción entre «σοφία» (*sophía*) y «φρόνησις» (*phrónēsis*) en este contexto merece atención: Sócrates no reclama prudencia, sino un

profesada no constituye una vacuidad, sino un «πόρος» (*póros*, “recurso, camino”) que transforma la carencia en motor dialéctico. ¿Hasta qué punto resulta legítimo hablar de un “método” cuando el propio Sócrates rehúye la posición del maestro que enseña contenidos? ¿No es acaso la ironía una estrategia que se sustrae a toda sistematización, una suerte de arte inasible que requiere ser reactivado en cada encuentro? Estas preguntas iluminan la necesidad de examinar los mecanismos que articulan la operación irónica y los fines que persigue, pues solo a través de un análisis de sus engranajes internos puede calibrarse su estatuto filosófico y su fecundidad histórica.

El fundamento primero de la ironía socrática reside en el reconocimiento de una simetría entre lo que los hombres creen saber y lo que efectivamente saben, asimetría que la confesión de ignorancia transforma en principio heurístico. En la *Apología*, Sócrates declara que su servicio al dios consiste en mostrar a los atenienses que la sabiduría humana vale poco, y para ello interroga a políticos, poetas y artesanos, revelando que «οὗτος μὲν οἶεται τι εἰδέναι οὐκ εἰδώς, ἐγὼ δέ, ὥσπερ οὖν οὐκ οἶδα, οὐδὲ οἶομαι».²⁶ La estructura bimembre de la frase sella una oposición que es también una jerarquía: el otro yace en la doble ignorancia de quien ignora y se cree sabio: Sócrates, en la ignorancia simple pero consciente, que lo sitúa un peldaño más cerca de la verdad. Este fundamento se despliega como un acto de distanciamiento frente a la «δόξα» (*dóxa*, “opinión”) —ese conocimiento aparente que se nutre de la costumbre y del prestigio social— y como una afirmación simultánea de la necesidad de buscar una «ἐπιστήμη» (*epistēmē*, “ciencia”) que no se confunda con el discurso persuasivo. La ironía se alza, entonces, como una herramienta que fractura la superficie de las certezas compartidas y abre en ella una brecha por la que la verdad puede, quizá, insinuarse.

Para que esa fractura sea posible, la ironía se sirve de un mecanismo meticuloso que Platón denomina «ἐλέγχος» (*élenkhos*, “refutación” o “examen”). El *élenkhos* no consiste en una mera serie de preguntas, sino en una cadena argumentativa que, partiendo de las creencias

saber que se sabe límite. Cf. Francisco R. Adrados, dir., **DGE** (Madrid: CSIC, 1980-), s.v. «σοφία»: ‘sabiduría, habilidad, conocimiento’.

²⁶ Platón, **Apología** 21d. Texto griego y traducción de Julio Calonge Ruiz, en Platón, **Diálogos**, vol. I, ed. Carlos García Gual (Madrid: Gredos, 1981), 168. La cita condensa el núcleo de la “sabiduría humana” socrática: «éste cree saber algo, pero no sabe; yo, en cambio, así como no sé, tampoco creo saber».

del interlocutor, lo conduce a una «ἀπορία» (*aporía*, “callejón sin salida”) donde sus propias afirmaciones colisionan entre sí.²⁷ En diálogos como *Gorgias*, *Menón* o el libro I de la *República*, Sócrates solicita una definición, extrae sus implicaciones mediante el asentamiento del otro y, sin afirmar nada por su cuenta, exhibe la inconsistencia de la posición defendida. La aparente pasividad del interrogador es, en realidad, una hiperactividad lógica que va desmontando paso a paso el armazón de lo que se tenía por sabido. Aquí la ironía muestra su rostro bifronte: Sócrates finge no conocer la respuesta, pero conoce perfectamente las reglas de la inferencia que desbaratarán la tesis contraria. ¿Se trata de un simple ardid retórico o hay en ese proceder una auténtica confianza en la «δύναμις τοῦ λόγου» (*dýnamis tou lógu*, “poder del discurso”) para desbrozar el camino hacia lo verdadero? La ambigüedad es constitutiva del método y apela a la responsabilidad del interprete.

Junto al *élenkhos*, opera otro mecanismo que Cicerón capturará bajo el concepto de «dissimulatio» (*dissimulatio*, “disimulo”) y que reviste de una forma específica la interacción filosófica. En el *De oratore*, la «dissimulatio» socrática es descrita como un arte de ocultar la propia inteligencia bajo una máscara de admiración hacia el decir ajeno, una «urbanitas» (*urbanitas*, “elegancia urbana”) que desarma y seduce al interlocutor mientras lo expone a su propia inconsistencia.²⁸ La importancia de este mecanismo reside en su capacidad para neutralizar las resistencias psicológicas: quien se siente admirado despliega sin cautela sus opiniones, ofreciendo así al ironista el material necesario para la refutación. La tradición latina insiste en que esa ocultación no es mezquina, sino pedagógica; mediante ella se preserva la libertad del otro, que no recibe una doctrina impuesta, sino que es conducido a reconocer por sí mismo la fragilidad de sus convicciones. La «dissimulatio» convierte, pues, la conversación en un campo de fuerzas donde la ironía actúa como un operador de la verdad:

²⁷ «Ἑλεγχος» (*élenkhos*): ‘refutación, prueba, examen’; en Platón designa el método de poner a prueba las opiniones mediante preguntas encadenadas. Adrados, **DGE**, s.v. «Ἑλεγχος». «Ἀπορία» (*aporía*): ‘falta de camino, perplejidad’. *Ibid.*, s.v. «Ἀπορία». La *aporía* no es un estado final, sino el umbral del filosofar auténtico, como se muestra en **Menón** 79e-80d.

²⁸ Cicerón, *De oratore* 2.269–270: «Haec dissimulatio... socratem opinor in ironia dissimulantiaque longe omnium lepore et humanitate praestitisse» (“Esta disimulación... creo que Sócrates, en ironía y disimulo, aventajó con mucho a todos en encanto y humanidad”). Edición y traducción de José Javier Iso, en Cicerón, **Sobre el orador** (Madrid: Gredos, 2002), 457–458. «Urbanitas»: ‘cualidad urbana, finura, agudeza’, Agustín Blánquez Fraile, **Diccionario latino-español** (Barcelona: Sopena, 1985), s.v. «urbanitas».

vacía al yo de su contenido dogmático y lo sitúa en una desnudez epistémica que lo vuelve receptivo al conocimiento genuino.

La dimensión generativa de la ironía socrática se plasma en la «μαιευτική» (*maieutiké*, “mayéutica” o arte de partear), metáfora obstétrica mediante la cual Platón, en el *Teeteto*, hace decir a Sócrates que él mismo es estéril sabiduría y que su única labor consiste en ayudar a otros a dar a luz las ideas que albergan sin saberlo.²⁹ La mayéutica completa el ciclo del método irónico: si el *élenkhos* despeja el terreno de las falsas apariencias, la mayéutica asiste al alumbramiento de una verdad que el alma poseía de forma latente. El propósito último que se desprende de esta imagen es doble: por un lado, purificar al interlocutor de la «οἷσις σοφίας» (*oĩsis sophías*, “presunción de sabiduría”); por otro, conducirlo a una verdad que no es transmitida desde fuera, sino que brota de su propia intimidad reflexiva. Sin embargo, esta metáfora no disuelve todas las perplejidades: ¿puede el arte de partear distinguir infaliblemente entre un «εἶδωλον» (*eídōlon*, “mera imagen”) y un fruto verdadero? ¿No requiere acaso esa discriminación un criterio de verdad que Sócrates parece poseer sin confesarlo, reintroduciendo así, subrepticamente, un saber que la ironía se había encargado de negar?

Los propósitos que persigue esta herramienta no son solo gnoseológicos, sino profundamente éticos. La ironía socrática aspira a producir en el interlocutor un giro del alma —una «περιαγωγή» (*periagōgē*, “conversión”)— que lo aparte de las apariencias y lo encamine hacia el cuidado de sí («ἐπιμέλεια ἑαυτοῦ», *epiméleia heautoû*).³⁰ Al refutar la falsa ciencia, Sócrates no busca la humillación del otro, sino su transformación: el dolor de la aporía es un remedio amargo que libera el alma de la hinchazón dogmática y la hace apta para acoger la verdad. Este propósito ético, que Aristóteles en la *Ética Nicomáquea* reducirá a una cuestión de carácter —la «εἰρωνεία» como vicio por defecto, aunque más elegante que la jactancia—, conserva en los diálogos platónicos una dimensión soteriológica: se trata de salvar al

²⁹ Platón, *Teeteto* 149a-151d. Traducción de Álvaro Vallejo Campos, en Platón, *Diálogos*, vol. V (Madrid: Gredos, 1988), 179–187. «Μαιευτική»: ‘arte de la comadrona’, figuradamente aplicado a la filosofía. Adrados, *DGE*, s.v. «μαιευτικός». «Εἶδωλον» (*eídōlon*): ‘imagen, simulacro’, opuesto a la realidad verdadera. *Ibíd.*, s.v. «εἶδωλον».

³⁰ La «περιαγωγή» (*periagōgē*) es el giro del alma entera hacia lo verdadero, que en *República* 518c-d se distingue de la mera introducción de conocimientos. La «ἐπιμέλεια ἑαυτοῦ» es el tema central del *Alcibíades I* y recorre toda la práctica socrática.

interlocutor de una vida vivida en la ignorancia de sí mismo.³¹ La ironía cumple así una función catártica que no solo limpia al intelecto, sino que reordena la jerarquía de los deseos, desplazando el afán de prestigio y poder por el amor a la sabiduría.

A la luz de estos fundamentos y mecanismos, la ironía socrática puede ser concebida como una verdadera «τέχνη» (*téchnē*, “arte”) que articula una serie de procedimientos orientados hacia un fin específico: la revelación de la verdad tras las apariencias. Sin embargo, la noción misma de «τέχνη» conlleva un saber productivo, y Sócrates insiste en que su arte es análogo al de la partera, cuyo oficio no es producir hijos propios, sino asistir en el parto ajeno. La herramienta irónica, entonces, se define por su carácter relacional y performativo: no existe fuera del vínculo con un interlocutor concreto, y su eficacia depende de la capacidad de adaptar el tono, ritmo y las preguntas a la contextura anímica de aquel a quien se dirige. ¿No radica aquí uno de los mayores desafíos del método, a saber, su intransferibilidad y su resistencia a la codificación? Si toda regla explícita puede ser esquivada por el sofista avisado, la ironía parece exigir un tacto y una «φρόνησις» (*phrónēsis*, “prudencia”) que desbordan los marcos de una técnica en sentido estricto.

La pervivencia de la ironía como herramienta filosófica en la tradición lucianesca confirma su plasticidad de renovarse sin traicionar los núcleos fundacionales. En el siglo II d.C., Luciano de Samosata hereda, a través de la mediación menipea y cínica, la máscara de la «εἰρωνεία» socrática y la emplea como arma corrosiva contra la vacuidad de la filosofía profesionalizada de su tiempo.³² A diferencia de la actitud constructiva del diálogo platónico temprano, Luciano radicaliza la potencia negativa de la ironía y la despliega en un escenario donde los filósofos no son ya buscadores de la verdad, sino mercaderes de doctrinas y estilos de vida contradictorios. La herramienta irónica lucianesca se funda, pues, en el desajuste entre la solemnidad de las escuelas filosóficas y la miseria moral de sus representantes, un desajuste que solo puede ser desactivado mediante la risa y parodia. ¿Pero responde esta

³¹ Aristóteles, *Ética Nicomáquea* 1127a20-b32. Traducción de Julio Pallí Bonet (Madrid: Gredos, 1985), 243–244. El Estagirita sitúa la ironía entre los vicios opuestos a la veracidad, pero concede que los «εἰρωνες» resultan «χαριέστεροι» (más agradados) que los jactanciosos.

³² Sobre la mediación de la sátira menipea, véase Juan Luis López Cruces, “La ironía socrática en los diálogos de Luciano”, *Habis* 30 (1999): 239–255. La combinación de seriedad y comicidad, característica de Menipo, es adoptada por Luciano bajo el marbete de «σπουδαιογέλοιοι» (*spoudaiogeloion*, “lo serio-cómico”). Cf. Adrados, *DGE*, s.v. «σπουδαιογέλοιος»: ‘que mezcla lo serio y lo divertido’.

operación a un mero afán destructivo, o late en ella un propósito filosófico genuino que conecta con la misión socrática de desenmascarar la falsa sabiduría?

El mecanismo privilegiado por Luciano para reactivar la ironía es el «σπουδαιογέλοιοι» (*spoudaiogeloion*, “mezcla de lo serio y lo cómico”), un híbrido enunciativo que le permite, bajo la máscara del humor, someter a crítica las pretensiones de verdad de las distintas escuelas.³³ En diálogos como *Filosofías en venta* (*Vitarum auctio*) o *El pescador* (*Piscator*), Luciano no argumenta directamente contra las doctrinas, sino que construye escenas donde los filósofos, reducidos a mercancías o a peces que muerden el anzuelo, quedan expuestos en su inconsistencia sin necesidad de una refutación abstracta. La ironía adopta aquí la forma de una puesta en escena que rebaja lo elevado a lo grotesco y, en ese movimiento, desvela la distancia entre las apariencias del saber y la realidad de las prácticas. La pregunta que surge es si este procedimiento es realmente heredero del *élenkhos* socrático o si, al sustituir la argumentación por la mostración satírica, la ironía lucianesca pierde la dimensión mayéutica que invita al interlocutor a alumbrar una verdad propia.

En *Filosofías en venta*, Luciano convierte a los grandes filósofos en esclavos subastados por Hermes, y entre ellos comparece un Sócrates que, fiel a su papel, declara no saber nada y pide que lo dejen vivir según su propio criterio.³⁴ La paradoja es múltiple: el mismo Sócrates que en los diálogos platónicos ostentaba la ironía como herramienta liberadora es ahora objeto de una ironía de segundo grado que, al mostrarlo como una mercancía, pone en cuestión la posibilidad misma de comprar y vender sabiduría. Luciano no se burla de Sócrates, sino del mercado filosófico que ha hecho de su figura un fetiche más; la ironía opera aquí como un espejo deformante que revela la mercantilización del pensamiento. ¿Puede decirse que Luciano traiciona a Sócrates al someterlo a su propia medicina, o bien realiza, en calve satírica, la operación que el mismo Sócrates habría ejecutado de haberse enfrentado a un escenario donde la filosofía se ha convertido en espectáculo y mercancía?

³³ Luciano, *Piscator* 25–27, donde el autor se presenta como un nuevo Sócrates que purga a la filosofía de sus falsos cultivadores. Traducción de José Luis Navarro González, en Luciano, *Obras*, vol. 3 (Madrid: Gredos, 1990), 85–88. «Σπουδαιογέλοιοι» es un compuesto que aparece en Estrabón para referirse a la sátira menipea, y que Luciano asume como divisa de su escritura.

³⁴ Luciano, *Vitarum auctio* 15–17. Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, *Obras*, vol. 2 (Madrid: Gredos, 1988), 228–230. Sócrates es presentado como charlatán y «εἶρων»; su precio, ridículo, desenmascara la imposibilidad de tasar la sabiduría.

El propósito central de la ironía lucianesca consiste en restaurar, por vía negativa, el vínculo entre filosofía y vida que la escolástica imperial había roto. En *Hermotimo o sobre las sectas filosóficas*, el sofista Licino —trasunto de Luciano— despliega un arsenal irónico para disuadir a Hermotimo de su adhesión ciega a la escuela estoica, mostrándoles que ninguna secta puede exhibir un criterio incontrovertible de verdad y que el camino filosófico auténtico exige una independencia de juicio que las instituciones ahogan.³⁵ La ironía se convierte así en una herramienta protréptica invertida: no exhorta a abrazar una doctrina, sino a abandonar la pretensión de poseerla antes de haberla examinado a fondo. El mecanismo es análogo al de la aporía socrática, pero el propósito se desplaza desde la búsqueda de definiciones universales hacia la reivindicación de una actitud de autarquía intelectual que resuena con el cinismo de Diógenes y con la figura de Menipo. Cabe preguntarse, no obstante, si la ironía lucianesca, al disolver todo asidero doctrinal, no acaba por desembocar en un escepticismo estéril que desactiva la misma búsqueda que Sócrates mantenía viva.

La aproximación a la figura de Sócrates que Luciano ofrece en sus *Diálogos de los muertos* permite calibrar la fidelidad y la torsión que la tradición lucianesca imprime a la ironía socrática. Allí, Sócrates comparece en el Hades junto a Menipo, el cínico desvergonzado que opera como doble paródico del filósofo ateniense, y la pareja comparte una actitud de desapego y de sarcasmo frente a las vanidades humanas.³⁶ La ironía que encarna Menipo es una exasperación de la socrática: donde Sócrates fingía ignorancia para dialogar con los vivos, Menipo proclama su libertad y su desprecio por las riquezas y honores sin necesidad de disfraz alguno, encarnando una «παρρησία» (*parrhēsia*, “franqueza”) que linda con la insolencia.³⁷ El propósito de esta hibridación lucianesca es evidente: mostrar que la ironía, cuando se desprende de las cautelas dialógicas y se encarna en una actitud vital, se convierte en la herramienta más eficaz para desenmascarar la vacuidad de las jerarquías terrenales.

³⁵ Luciano, *Hermotimus* 56–61. Traducción de María Dolores García Ramón, en Luciano, *Obras*, vol. 4 (Madrid: Gredos, 1992), 85–92. Licino argumenta que quien se hace discípulo de una escuela renuncia a la «αὐτονομία» (autonomía, ‘libertad de juicio’). Adrados, *DGE*, s.v. «αὐτονομία».

³⁶ Luciano, *Diálogos de los muertos* 20 (Menipo y Éaco). Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, *Obras*, vol. 2, 117–119. Menipo se presenta como «ἐλεύθερος» (libre) y «παρρησιαστής» (franco hablador). Adrados, *DGE*, s.v. «παρρησιαστής». La «παρρησία» (*parrhēsia*) es la libertad de decirlo todo sin temor, concepto clave en la diatriba cínica.

³⁷ Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos ilustres* 6.69, asocia a Menipo con la «σπουδαιογέλοισιν» y con una ironía corrosiva que no perdona ninguna apariencia.

¿Implica esto que la ironía ha abandonado el terreno del método para transformarse en una ética, o sigue siendo, en manos de Luciano, un dispositivo capaz de generar conocimiento acerca de la condición humana?

Uno de los propósitos más persistentes de la ironía es la defensa de la simplicidad y la naturalidad frente a la sofisticación hueca de los falsos sabios. En *Icaromenipo o el hombre sobre las nubes*, Menipo emprende un viaje celeste para observar desde lo alto la ridiculez de las disputas filosóficas, y descubre que, vistas desde la perspectiva olímpica, todas las escuelas se reducen a un vano parloteo.³⁸ La ironía adopta aquí un mecanismo de distanciamiento cósmico que relativiza las pretensiones de verdad y restituye el valor del sentido común y de la «εὐτέλεια» (*eutéleia*, “sencillez, bajo costo”) cínica. El propósito no es, sin embargo, la destrucción de la filosofía, sino una purga: Luciano aspira a recuperar una práctica filosófica que sea congruente con la vida, y para ello la ironía como un bisturí que separa la «φύσις» (*phýsis*, “naturaleza”) de las «νόμοι» (*nómoi*, “convenciones”) que la recubren. La pregunta es si este propósito puede ser alcanzado sin caer en una idealización ingenua de la naturaleza que el propio Sócrates, atento siempre a las exigencias del «λόγος» (*lógos*), habría sometido a examen.

Al repasar los mecanismos que la ironía lucianesca comparte con la socrática —la máscara del no-saber, la refutación indirecta, la disolución de las apariencias— se advierte una diferencia fundamental en el modo de administrar la «ἀπορία» (*aporía*). Mientras que el Sócrates platónico conduce al interlocutor a la perplejidad para encender en él el deseo de seguir buscando, Luciano presenta la aporía como el estado definitivo al que conduce toda pretensión de saber absoluto, y parece invitarnos a aceptar esa incertidumbre con una sonrisa. La herramienta irónica se vuelve así un instrumento de alivio existencial: al revelar la inanidad de los sistemas, libera al individuo del peso de las falsas certezas y le devuelve la ligereza que los cínicos llamaban «εὐκολία» (*eukolia*, “buen humor, despreocupación”)³⁹ ¿Es

³⁸ Luciano, *Icaromenipo* 10–14, 21–24. Traducción de José Luis Navarro González, en Luciano, **Obras**, vol. 3, 35–42, 55–62. El viaje aéreo de Menipo parodia las especulaciones cosmológicas y sirve como mecanismo irónico para mostrar la pequeñez de las disputas humanas. «Εὐτέλεια» (*eutéleia*): ‘baratura, sencillez, mezquindad’, vocablo asociado a la estética cínica. Adrados, **DGE**, s.v. «εὐτέλεια».

³⁹ «Εὐκολία» (*eukolia*): ‘buen humor, contento, facilidad de trato’. Adrados, **DGE**, s.v. «εὐκολία». La palabra evoca el temple anímico del sabio cínico y estoico, pero en Luciano aparece teñida de un escepticismo sonriente que no aspira a la impasibilidad.

esta una traición al proyecto socrático, que buscaba una verdad más allá de la aporía, o es, por el contrario, una radicalización legítima que reconoce la imposibilidad de clausurar la búsqueda y prefiere cultivar una actitud de desapego irónico frente a todo dogmatismo?

La herramienta irónica, tanto en Sócrates como en Luciano, se enfrenta al riesgo permanente de ser confundida con la mera chanza o, peor aún, con la mala fe del que oculta sus verdaderas convicciones por cautela o por cinismo vulgar. En el *Banquete platónico*, Alcibiades ya advertía que la fealdad exterior de Sócrates y su aparente ignorancia encerraban una «σωφροσύνη» (*sōphrosýnē*, “templanza”) y una belleza interior que solo se revelaban a quien tuviera la paciencia de abrir el sileno.⁴⁰ Luciano, por su parte, se cuida de aclarar que su risa no es la del bufón, sino la del hombre libre que, siguiendo a Menipo, «γελᾷ δὲ καὶ σκώπτει» (“ríe y se burla) de todo aquello que los mortales toman en serio sin merecerlo.⁴¹ El propósito compartido es la desinflamación del orgullo intelectual, pero el peligro de que la ironía devenga una actitud de superioridad autocomplaciente que renuncie a toda responsabilidad argumentativa acecha en ambas tradiciones. ¿Cómo puede la ironía preservar su función filosófica sin convertirse en una coartada para la esterilidad dialógica? Esta pregunta mantiene abierta la exigencia de una autovigilancia constante que el propio Sócrates practicaba al someterse al mismo examen que aplicaba a los demás.

Una lectura integradora de los fundamentos y propósitos de la ironía socrática en la tradición lucianesca permite reconocer una continuidad profunda bajo la diferencia de tono y género literario. Ambos autores conciben la ironía como una herramienta para desenmascarar la falsa sabiduría, restituir la primacía de la «ἀλήθεια» (*alētheia*, “verdad”) frente a la «δόξα» y promover un modo de vida examinado. Lo que en Sócrates se manifestaba como diálogo y confesión de ignorancia, en Luciano se convierte en sátira y en exhibición cómica de la vanidad humana; pero en ambos casos la ironía opera como una «κάθαρσις» (*kátharsis*, “purificación”) que vacía el alma de su hinchazón dogmática para hacerla apta para acoger,

⁴⁰ Platón, *Banquete* 215a-217a. Traducción de Carlos García Gual, en Platón, *Diálogos*, vol. III (Madrid: Gredos, 1986), 271–276. «Σωφροσύνη» (*sōphrosýnē*): ‘templanza, autocontrol, sensatez’. Adrados, *DGE*, s.v. «σωφροσύνη». La comparación con los silenos muestra que la ironía es una envoltura que protege un núcleo valioso.

⁴¹ Luciano, *Menipo o la nigromancia* 1–2. Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, *Obras*, vol. 2, 135–136. Menipo es presentado como modelo de la risa filosófica que no es simple burla, sino «γέλως σπουδαῖος» (risa seria).

si no una ciencia definitiva, al menos una actitud más honesta y libre.⁴² La verdad que se revela tras las apariencias no es, en esta tradición, un contenido doctrinal transmitible, sino un modo de habitar la incertidumbre sin sucumbir a la desesperación ni a la arrogancia. ¿Acaso no es ésta, precisamente, la lección más viva que la filosofía antigua lega a todo aquel que se pregunte por el sentido y el alcance de la ironía como herramienta filosófica?

En última instancia, la indagación sobre los fundamentos, mecanismos y propósitos de la ironía socrática y su reconfiguración lucianesca desemboca en una paradoja insoslayable: la herramienta que se define por la negación de todo saber positivo se revela, ella misma, como un saber práctico de alta complejidad, una «ἔξις» (*héxis*, “disposición o hábito”) que se adquiere con el ejercicio y se afina en la fricción con los otros.⁴³ La ironía, más que un catálogo de reglas, es una disciplina de la mirada que enseña a sospechar de lo obvio, a desdoblar las capas de la apariencia y a soportar la provisionalidad de las propias certezas. Al examinar cómo Sócrates la convirtió en el motor del filosofar y cómo Luciano la esgrimió contra la corrupción escolar de la filosofía, se descubre que su poder no reside en lo que afirma, sino en lo que es capaz de despejar. El legado antiguo nos invita a preguntarnos si el verdadero rostro de la verdad no será, después de todo, el espacio despejado que la ironía abre al retirar, una a una, las máscaras que lo ocultaban.

1.2 Ironía Y Dialéctica: La Revelación De La Verdad A Través Del Contraste

La búsqueda de la verdad en la filosofía antigua se ha enfrentado siempre al escándalo de lo latente, a la convicción de que lo real no se ofrece a la mirada ingenua, sino que exige ser arrancado al velo de las apariencias mediante una estrategia metódica que opere por contraste. En la encrucijada donde la «δόξα» (*dóxa*, “opinión”) se desgaja de la «ἐπιστήμη» (*epistēmē*, “ciencia”), la ironía y la dialéctica comparecen no como auxiliares retóricos, sino como los dos filos de una misma herramienta que corta el tejido de lo obvio para exponer, en

⁴² «Κάθαρσις» (*kátharsis*): ‘purificación, expiación’. Adrados, **DGE**, s.v. «κάθαρσις». El término, central en la medicina y en la religión, es utilizado por Platón en el **Sofista** 230c para describir la refutación como una purificación del alma. Luciano hereda esta noción médica de la ironía.

⁴³ «Ἔξις» (*héxis*): ‘disposición, hábito, estado adquirido’. Aristóteles la define como una διάθεσις (*diáthesis*) estable y difícil de cambiar, **Categoría** 8b25–9a10. Cf. Adrados, **DGE**, s.v. «ἔξις». La ironía, entendida como *héxis*, sería una disposición activa del carácter intelectual.

la herida abierta de la contradicción la carne viva de lo verdadero.⁴⁴ ¿Puede la verdad revelarse sino a través del choque de los opuestos, en la tensión que nace de poner una afirmación frente a su negación? ¿Es la ironía, con su sistemática ocultación del propio saber, el preludio indispensable de una dialéctica que aspira a elevarse desde lo sensible hasta lo inteligible? El presente examina la íntima articulación entre la «εἰρωνεία» (*eirōneía*, “ironía”) y la «διαλεκτική» (*dialektikḗ*, “dialéctica”) como un único método de revelación que procede mediante la generación calculada de contrastes, y para ello se adentra en los textos fundacionales de Platón y Aristóteles sin perder de vista la matriz socrática de la que ambos proceden.

El arranque de toda consideración conjunta de la ironía y la dialéctica reside en la praxis refutatoria que los diálogos tempranos de Platón atribuyen a Sócrates bajo el nombre de «ἐλεγχος» (*élenkhos*, “examen, refutación”). En este proceder, Sócrates no expone tesis propias, sino que interroga a su interlocutor y lo conduce, paso a paso, a una «ἀπορία» (*aporía*, “sin salida”) donde sus creencias colisionan entre sí, mostrando que la supuesta sabiduría no era más que un conglomerado de «δόξαι» inconsistentes.⁴⁵ La ironía opera aquí como el generador del contraste inicial: al fingir ignorancia, Sócrates invita al otro a exhibir su pretendida ciencia, y una vez ésta ha sido desplegada, la dialéctica entra en acción para someterla al rigor del «λόγος» (*lógos*, “discurso, razón”) y revelar sus contradicciones internas. El *élenkhos* es, por tanto, un mecanismo bifronte: es irónico en su planteamiento —el que sabe calla— y dialéctico en su ejecución —el que pregunta va tejiendo una red lógica hasta atrapar al adversario en su propia red—. ¿Puede hablarse de una dialéctica puramente negativa, o la refutación es ya, en su estructura misma, un esbozo de la ascensión hacia lo verdadero que solo espera la chispa de la «μαϊευτική» (*maieutikḗ*, “mayéutica”) para tornarse generativa?

⁴⁴ Sobre la distinción entre «δόξα» y «ἐπιστήμη», véase Platón, **República** 477a-480a. La «δόξα» es un estado intermedio entre el ser y el no-ser, mientras que la «ἐπιστήμη» recae sobre lo plenamente real. Cf. Francisco R. Adrados, dir., **DGE** (Madrid: CSIC, 1980-), s.v. «δόξα» y «ἐπιστήμη».

⁴⁵ «Ἐλεγχος» (*élenkhos*): ‘refutación, examen’, Adrados, **DGE**, s.v. «ἐλεγχος». La «ἀπορία» (*aporía*) es un estado de perplejidad productiva, no un callejón sin salida estéril. Véase Platón, **Menón** 79e-80d, donde Menón se queja de que Sócrates lo ha dejado entumecido y sin palabras. La ironía socrática ha generado un contraste insoportable entre la seguridad inicial y la confusión final, que es ya un primer paso hacia la verdad.

Para comprender la íntima soldadura entre ironía y dialéctica, es preciso examinar la noción platónica de esta última tal como se formula en la *República* y en el *Fedro*. La dialéctica no es una mera técnica de discusión, sino el método supremo que, «ὥσπερ ἐπιβάσεις τε καὶ ὀρμάς» (“como gradas y puntos de partida”), asciende desde la hipótesis hasta el principio no hipotético, la «ἰδέα τοῦ ἀγαθοῦ» (*idéa tou agathou*, “idea del Bien”).⁴⁶ Este ascenso es impensable sin un movimiento previo de descenso, una bajada a la caverna de las opiniones que la ironía ejecuta con maestría. El Sócrates de la *República* que acepta examinar la definición de justicia de céfalo o de Trasímaco está aplicando, bajo la máscara del no-saber, el primer momento de la dialéctica: la «διαίρεσις» (*diaíresis*, “división”), que separa lo confuso en sus elementos y hace aparecer el contraste entre lo que parece justo y lo que es justo, entre la «σκιαγραφία» (*skiagraphía*, “pintura de sombras”) y la «ἀλήθεια» (*alétheia*, “verdad”).⁴⁷ Solo una vez que el contraste ha sido desplegado a través de la refutación irónica, la dialéctica puede operar el movimiento inverso, la «συναγωγή» (*synagōgē*, “reunión”), que unifica lo disperso bajo una sola idea. La ironía sin dialéctica quedaría en mera crítica corrosiva; la dialéctica sin ironía arriesgaría a convertirse en un formalismo vacío que ignora la resistencia de las apariencias.

En el *Sofista*, Platón ofrece una definición técnica de la dialéctica que permite aquilatar el papel que en ella desempeña la ironía. El extranjero de Elea caracteriza el arte dialectico como la ciencia de distinguir por géneros y especies, de no confundir lo mismo con lo otro y de saber combinar las ideas según sus afinidades; pero añade que la dialéctica incluye un momento purificador que expulsa del alma la «οἷσις σοφίας» (*oíēsis sophías*, “presunción de sabiduría”), y a este momento lo llama «τὸν ἔλεγχον ... τὴν μεγίστην καὶ κυριωτάτην τῶν καθάρσεων» (“la refutación... la más grande y soberana de las purificaciones”).⁴⁸ Esta

⁴⁶ Platón, **República** 511b-c. Traducción de Conrado Eggers Lan, en Platón, **Diálogos**, vol. IV (Madrid: Gredos, 1986), 337–338. La imagen de las gradas sugiere un ascenso gradual que requiere del contraste con lo inferior para elevarse. La dialéctica es definida como «τὸ τοὺς λόγους ποιῆσθαι δύναμις» (la facultad de dar y recibir razones) en **República** 534b.

⁴⁷ La «διαίρεσις» (*diaíresis*), o división según las articulaciones naturales, es descrita en **Fedro** 265d-266a como uno de los dos procedimientos dialécticos, junto con la reunión. La «σκιαγραφία» (*skiagraphía*), literalmente ‘pintura de sombras’, es una ilusión óptica que Platón usa para aludir al engaño de los sentidos. Adrados, **DGE**, s.v. «σκιαγραφία». El contraste entre lo aparente y lo real es, pues, el corazón de la dialéctica platónica.

⁴⁸ Platón, **Sofista** 230c-d. Traducción de Néstor Luis Cordero, en Platón, **Diálogos**, vol. V (Madrid: Gredos, 1988), 401–403. La «οἷσις σοφίας» es un compuesto: «οἷσις» (presunción) + «σοφίας» (sabiduría); designa el peor obstáculo para el aprendizaje. Adrados, **DGE**, s.v. «οἷσις». Es notable que Platón ponga esta

declaración es capital, porque identifica explícitamente el *élenkhos* —el brazo armado de la ironía socrática— como una parte constitutiva de la dialéctica misma. La purificación mediante el contraste que el *élenkhos* provoca —la confrontación del alma con sus propias contradicciones— es la condición de posibilidad para que la dialéctica pueda operar después como ciencia de las ideas. Sin la ironía que desenmascara las falsas pretensiones de saber, el alma permanecería apegada a sus ídolos y sería incapaz de emprender la ascensión dialéctica hacia lo verdadero. ¿No implica esto, sin embargo, que la verdad dialéctica se alcanza siempre contra alguien, en una lucha que tiene tanto de combate como de colaboración, y que la ironía es el arte de medir la distancia exacta entre la altura de las ideas y la bajeza de las opiniones humanas?

Aristóteles, heredero y crítico de la tradición platónica, reubica la dialéctica y la ironía en un marco epistemológico distinto, sin por ello romper del todo el vínculo entre ambas. En los *Tópicos*, la dialéctica es definida como un método para razonar acerca de todo problema a partir de premisas plausibles «ἐνδοξα» (*éndoxa*, “opiniones establecidas”), y su utilidad se cifra en tres fines: el entendimiento mental, la discusión con el vulgo y el acceso a los principios de las ciencias.⁴⁹ Aunque Aristóteles no tematiza explícitamente la ironía como parte de este método, su análisis de las falacias en las *Refutaciones sofísticas* arroja luz sobre el contraste como mecanismo dialéctico: el sofista explota las ambigüedades para hacer que el interlocutor se contradiga, mientras que el dialéctico legítimo persigue la contradicción para depurar el discurso y acercarse a una definición consistente. La «εἰρωνεία» aristotélica, recluida en la *Ética* al ámbito de las disposiciones morales —un vicio por defecto que atenúa lo que uno posee—, parece desligada de la dialéctica; sin embargo, el Estagirita reconoce en la *Retórica* que la ironía puede ser un recurso persuasivo y, en los diálogos exotéricos, el propio Sócrates es presentado como un ironista que conduce al interlocutor a la verdad a través de preguntas.⁵⁰ ¿No está Aristóteles, al redefinir la dialéctica como arte de lo probable,

purificación en boca del Extranjero de Elea, indicando que la ironía no es monopolio socrático, sino un componente necesario de toda dialéctica seria.

⁴⁹ Aristóteles, *Tópicos* 100a18–101b4. Traducción de Miguel Candel Sanmartín, en Aristóteles, *Tratados de lógica (Órganon)*, vol. I (Madrid: Gredos, 1982), 89–92. Los «ἐνδοξα» (*éndoxa*) son opiniones aceptadas por todos, por la mayoría o por los sabios. La dialéctica aristotélica parte, pues, del contraste entre opiniones para ascender hacia principios más firmes.

⁵⁰ Aristóteles, *Ética Nicomáquea* 1127a20–32; *Retórica* 1419b2–5. En *Retórica*, la ironía es recomendada como figura adecuada para atacar al adversario y generar contraste. La figura de Sócrates como ironista que

reconociendo implícitamente que la verdad solo se revela en el contraste entre opiniones encontradas, y que la ironía es un modo de acentuar ese contraste sin imponer autoridad dogmática?

La metáfora médica y catártica que Platón aplica a la dialéctica y a la ironía ofrece una clave hermenéutica insoslayable. En el *Gorgias*, Sócrates se presenta como el único médico verdadero del alma, porque mientras los retóricos suministran placebos que adulan, él administra el fármaco amargo de la refutación que purga la hinchazón dogmática y restablece la salud espiritual.⁵¹ El contraste es aquí terapéutico: la ironía pone al descubierto la enfermedad que el paciente ignoraba —su falsa ciencia— y la dialéctica ofrece el remedio —el camino hacia la coherencia lógica y la verdad—. Este modelo médico supone que la verdad no es algo que se añada desde fuera, sino que surge cuando los obstáculos que la velan son removidos; la ironía es el bisturí que abre la llaga, y la dialéctica, la sutura que permite la cicatrización. Sin embargo, la analogía médica plantea sus propias dificultades: ¿quién garantiza que el médico-dialéctico está en posesión de la salud que dice restaurar? ¿No corre el riesgo la ironía de convertirse en una nueva forma de poder, una «δύναμις» (*dýnamis*, “poder”) que, al exhibir las contradicciones ajenas, oculta las propias? La tradición antigua fue consiente de este peligro, como testimonio la crítica de Calicles en el *Gorgias* a una dialéctica que se convierte en un juego infantil y pierde de vista la seriedad de la vida.

La dimensión erística de la dialéctica, que Platón y Aristóteles se esforzaron por distinguir de la dialéctica filosófica, guarda una relación ambigua con la ironía. La erística, «ἐριστική τέχνη» (*eristikḗ téchnē*, “arte de la disputa”), busca la victoria a cualquier precio, explotando las reglas lógicas sin respeto por la verdad; es, en palabras de Platón, una práctica «ἀντιλογική» (*antilogikḗ*, “arte de contradecir”) que se complace en el contraste por el contraste mismo.⁵² La ironía, en manos de un erístico, se degrada en sarcasmo y trampa; pero

refuta es un lugar común en la tradición peripatética; véase el diálogo perdido **Sobre la ironía** de Teofrasto, citado por Diógenes Laercio, **Vidas** 5.47.

⁵¹ Platón, **Gorgias** 521d-522a. Traducción de Julio Calonge Ruiz, en Platón, **Diálogos**, vol. II (Madrid: Gredos, 1983), 151–153. Sócrates afirma: «οἶμαι μετ’ ὀλίγων Ἀθηναίων, ἵνα μὴ εἴπω μόνος, ἐπιχειρεῖν τῇ ὡς ἀληθῶς πολιτικῇ τέχνῃ καὶ πράττειν τὰ πολιτικὰ μόνος τῶν νῦν» (“creo que yo solo, o con muy pocos atenienses, intento el verdadero arte de la política y soy el único que la práctica”). La ironía de esta declaración reside en presentar la filosofía como la única política auténtica.

⁵² Platón, **Sofista** 225d-226a; **Fedón** 90c. La «ἐριστική» es una degeneración de la dialéctica, un arte de la disputa que no busca la verdad, sino el triunfo argumentativo. La «ἀντιλογική» (contradicción) es su

en manos de Sócrates, se eleva a un principio metódico que usa el contraste para trascenderlo. La diferencia estriba en el propósito: mientras la erística genera una contradicción estéril, la ironía dialéctica socrática genera una «ἀπορία» fecunda, una perplejidad que impulsa a seguir indagando. El contraste no es aquí un fin, sino un medio para desvelar la insuficiencia de las definiciones parciales y para estimular el deseo de una verdad que las supere. ¿Cómo distinguir, empero, en el fragor de la discusión, al ironista que busca la verdad del erístico que solo busca la victoria? ¿Reside la respuesta únicamente en la intención moral del agente, o hay criterios inmanentes al discurso mismo que permitan trazar la frontera?

La tradición latina lega, a través de Cicerón, una reflexión sobre la «*dissimulatio*» (*dissimulatio*, “disimulo”) que enriquece la comprensión del nexo entre ironía socrática y dialéctica. En las *Cuestiones académicas*, el Arpinate presenta a Sócrates como el iniciador de un filosofar que, mediante la duda metódica y la ocultación de la propia opinión, obligaba a los interlocutores a defender sus tesis y, en ese choque, a descubrir por sí mismos la verdad: «Socrates ... ita disputabat ut nihil adfirmaret, refelleret alios; nihil se scire diceret nisi id ipsum, eoque praestare ceteris».⁵³ La dialéctica ciceroniana hereda de la Academia escéptica la práctica del «*in utramque partem disserere*» (“disputar en ambos sentidos”), que es un ejercicio metódico de contraste donde la ironía sirve para equilibrar los platillos de la balanza antes de que la razón incline uno de ellos. El contraste entre las posiciones opuestas, cultivado por la ironía que se niega a tomar partido prematuramente, es lo que permite a la dialéctica cumplir su función de criba de lo verdadero. Cicerón insiste en que esta práctica no conduce al escepticismo paralizante, sino a un «*probabile*» (*probabile*, “lo plausible”) que orienta la acción y el pensamiento sin cerrar la investigación. ¿No revela este testimonio que la ironía y la dialéctica, lejos de ser etapas sucesivas, se copertenecen en un movimiento circular donde el contrastar es ya un modo de ir hacia la verdad?

instrumento. Adrados, **DGE**, s.v. «ἐριστικός» y «ἀντιλογικός». Aristóteles, en **Refutaciones sofísticas**, dedica todo un tratado a distinguir los razonamientos erísticos de los dialécticos, mostrando que el uso del contraste sin criterio de verdad es la marca del sofista.

⁵³ Cicerón, **Academica** 1.4.15–16. Texto latino y traducción de Ángel Escobar, en Cicerón, **Cuestiones académicas** (Madrid: Alianza, 1998), 89–90. La frase: “Sócrates ... discutía de manera que no afirmaba nada, refutaba a los demás; decía que no sabía nada excepto eso mismo, y que en ello aventajaba a los demás”. La «*dissimulatio*» se convierte en un principio dialéctico que obliga a contrastar argumentos.

La culminación más refinada de la dialéctica antigua como ciencia del contraste se encuentra en el *Parménides* de Platón, donde el filósofo eleo somete al joven Sócrates a un ejercicio dialéctico que consiste en examinar las consecuencias que se siguen tanto de afirmar como de negar la existencia de lo Uno.⁵⁴ Aunque la ironía no está ausente del todo —Parménides y Zenón ejercen una suerte de superioridad amable que recuerda a la de Sócrates—, lo que aquí se manifiesta es la estructura lógica del contraste como método para poner a prueba las hipótesis. La dialéctica parmenídea es una («γυμνασία», *gymnasía*) que obliga a transitar por todas las contradicciones posibles para que el alma aprenda a distinguir lo verdadero de lo falso. La ironía socrática habría sido, en este marco, el estadio propedéutico de una dialéctica que ahora se despliega en su plenitud formal, mostrando que la verdad solo puede ser atrapada en la red de las oposiciones lógicas. Queda abierta la cuestión de si esta dialéctica de las hipótesis, que se mueve en un ámbito puramente eidético, conserva el contacto con la vida y la ética que la ironía socrática mantenía vivo, o si, por el contrario, el precio de la precisión lógica es la pérdida del pathos existencial que animaba la búsqueda.

En definitiva, la ironía y la dialéctica configuran en la filosofía antigua un binomio inseparable cuyo motor es la producción de contrastes que desvelan la verdad al desgarrar el tejido de lo consabido. Lejos de ser la ironía un mero adorno retórico y la dialéctica un frío andamiaje lógico, ambas se requieren: la ironía prepara el suelo removiendo las certezas falsas y generando la perplejidad que la dialéctica transforma en ascenso cognoscitivo; la dialéctica, a su vez, impide que la ironía degenera en un juego de salón estéril. La revelación de la verdad detrás del contraste no es un proceso lineal, sino una danza en la que el ocultamiento y la mostración se alterna, en la que el silencio ironista es tan elocuente como la palabra del dialéctico. El legado antiguo nos deja una pregunta palpitante: ¿es la verdad, en su raíz más honda, el fulgor que brota de la fricción entre dos fragmentos de discurso que, por un instante, dejan ver, en el chispazo de la contradicción, la unidad que los sostiene?

⁵⁴ Platón, *Parménides* 135c-136c. Traducción de María Isabel Santa Cruz, en Platón, *Diálogos*, vol. V (Madrid: Gredos, 1988), 95–98. Parménides prescribe el ejercicio dialéctico como un entrenamiento indispensable: «γυμνάζεσθαι» (*gymnázesthai*, “entrenarse”). La ironía queda aquí absorbida en una dialéctica que es ya plenamente metafísica y que confía en el poder del *lógos* para revelar las estructuras de lo real.

1.3 Ironía En La Tradición Sofística Y Lucianica: De La Disolución A La Deconstrucción Satírica

La irrupción de la sofística en el horizonte intelectual de la Grecia clásica supone, entre otras muchas conmociones, una mutación radical en el estatuto de la palabra y en la función que en ella puede desempeñar la ironía. Si para Sócrates la «εἰρωνεία» (*eirōneía*, “ironía”) constituía un método al servicio de la verdad —una herramienta para desbrozar las apariencias y facilitar el alumbramiento de lo real—, los sofistas la convierten en un dispositivo ambivalente, capaz tanto de reforzar el prestigio del orador como de disolver, mediante el juego de las apariencias, toda pretensión de acceder a un «ὄν» (*ón*, “ser/lo que es”).⁵⁵ Con ellos, la ironía abandona el ámbito de la búsqueda socrática y se instala en el terreno resbaladizo de la «δόξα» (*dóxa*, “opinión/apariencia”), ese espacio intermedio donde lo que parece y lo que es se confunden deliberadamente para producir efectos persuasivos. ¿Qué ocurre cuando la ironía, lejos de ser la confesión de una ignorancia que aspira a la verdad, se convierte en un arte de la ocultación que celebra la imposibilidad de alcanzarla? ¿Puede hablarse de una ironía genuinamente sofística, o el termino se desnaturaliza al ser aplicado a quienes, como Protágoras y Gorgias, operan en las antípodas del proyecto socrático-platónico? El recorrido que aquí se inicia aspira a desentrañar estas interrogantes, siguiendo el hilo que conduce desde la construcción retórica de la realidad —en la cual el contraste entre «φαίνόμενον» (*phainómenon*, “lo que aparece”) y «ὄν» se convierte en el eje de una ontología precaria— hasta la sátira lucianesca, que retoma y exaspera esa herencia para someter a la filosofía a una crítica corrosiva.

Antes de adentrarse en la sofística, conviene precisar que la ironía, en su raíz lingüística y social, era ya un fenómeno reconocido en la cultura griega anterior a los grandes movimientos filosóficos. El «εἶρων» (*eíron*) designaba al que se hacía el tonto, al que mediante un fingimiento taimado ocultaba sus verdaderas capacidades o intenciones, figura que la comedia ática, y particularmente Aristófanes, explotó con profusión.⁵⁶ Esta «εἰρωνεία»

⁵⁵ «Εἰρωνεία»: ‘acción de interrogar fingiendo ignorancia’. Francisco R. Adrados, dir., **DGE** (Madrid: CSIC, 1980-), s.v. «εἰρωνεία». «ὄν»: participio presente de εἶμι, ‘lo que es, el ser, la realidad’. Adrados, **DGE**, s.v. «εἶμι». La contraposición con el «φαίνόμενον» vertebral la metafísica presocrática y platónica.

⁵⁶ Aristófanes, **Nubes**, 449–451, donde el término «εἶρων» aparece asociado a la astucia engañosa. Sobre la prehistoria del concepto, véase Otto Ribbeck, “Über den Begriff des εἶρων”, **Rheinisches Museum für Philologie** 31 (1876): 381–400, estudio clásico que ilumina el trasfondo no filosófico de la ironía.

prefilosófica está teñida de ambigüedad: es simultáneamente un signo de astucia y de cobardía, una máscara que puede proteger al débil o potenciar al pícaro. Cuando los sofistas la incorporan a su arsenal retórico, no hacen sino extraer y sofisticar una posibilidad ya inscrita en la lengua y en las prácticas sociales; la novedad reside en el marco epistemológico dentro del cual esa ocultación cobra sentido, un marco donde la verdad misma se ha vuelto problemática y el «ἀπάτη» (*apátē*, “engaño”) puede reivindicarse, bajo ciertas condiciones, como un arte legítimo. ¿Hasta qué punto la ironía sofística es heredera de esta tradición popular, y en qué medida supone una ruptura cualitativa que la convierte en un instrumento filosófico —o antifilosófico— de primer orden?

El punto de partida obligado para cualquier reflexión sobre la ironía sofística es la célebre sentencia de Protágoras, preservada por Platón en el *Teeteto*: «πάντων χρημάτων μέτρον ἐστὶν ἄνθρωπος, τῶν μὲν ὄντων ὡς ἔστιν, τῶν δὲ μὴ ὄντων ὡς οὐκ ἔστιν».⁵⁷ Esta declaración sella una equiparación entre el ser y el aparecer que dinamita la posibilidad misma de una verdad objetiva y, con ella, la distinción tajante entre una ironía que se mide por su fidelidad a lo real y otra que se desentiende de ese criterio. Si el hombre es la medida de todas las cosas, el «ὄν» queda absorbido en el «φαίνόμενον»: lo que es para cada cual es sencillamente lo que cada cual le parece, y el contraste entre ambos polos se diluye en una identidad que, lejos de tranquilizar, inaugura un reino de perspectivas en pugna. En este escenario, la ironía puede ser empleada de dos maneras: como un recurso para imponer la propia apariencia sobre la ajena —esto es, como una herramienta de dominio retórico— o como un ácido que corroa cualquier pretensión de verdad, incluida la del propio sofista. ¿No encierra el *homo mensura* una contradicción performativa que el ironista sofístico explota a su favor, mostrando en la práctica que quien proclama la relatividad de toda verdad se exceptúa a sí mismo de esa relatividad?

La construcción retórica de la realidad que los sofistas llevan a cabo se sustenta en el dominio del «λόγος» (*lógos*, “discurso/razón”), concebido no como un espejo que reflejan lo real, sino como una potencia demiúrgica que configura lo que los hombres tienen por verdadero.

⁵⁷ Platón, *Teeteto* 152a. Traducción de Álvaro Vallejo Campos, en Platón, *Diálogos*, vol. V (Madrid: Gredos, 1988), 185. «Πάντων χρημάτων μέτρον ἐστὶν ἄνθρωπος»: ‘el hombre es la medida de todas las cosas’. La sentencia protagórica funda una ontología fenomenista que Sócrates y Platón se esforzarán por refutar. Cf. Adrados, *DGE*, s.v. «χρῆμα» y «μέτρον».

Gorgias de Leontinos, en el *Encomio de Helena*, lleva esta concepción hasta sus últimas consecuencias al afirmar que «λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θεϊότατα ἔργα ἀποτελεῖ». ⁵⁸ El discurso es presentado como un soberano que, con un cuerpo diminutivo e invisible, realiza las obras más divinas: puede calmar el miedo, suprimir el dolor, producir alegría e inspirar compasión. Este poder soberano del *lógos* — que los latinos traducirán como «*oratio*»— borra la frontera entre lo que es y lo que parece, pues la palabra no describe una realidad preexistente, sino que la instituye en el mismo acto de persuadir. En manos de un sofista avezado, la ironía se convierte en el más sutil de las estrategias verbales: haciendo como que se pliega al parecer del interlocutor, el orador lo conduce insensiblemente hacia el parecer que a él le conviene, y en ese desplazamiento construye, sin estridencias, una nueva realidad compartida. ¿No es esta operación, a fin de cuentas, la contractura exacta de la mayéutica socrática, que también partía de las opiniones del otro pero para trascenderlas hacia lo verdadero, no para reemplazarlas por otra apariencia?

El contraste entre el «φαινόμενον» y el «ὄν», que en la ontología platónica funcionará como el acicate que impulsa la ascensión dialéctica, es deliberadamente neutralizado por la sofística mediante una serie de operaciones que conviene analizar con detalle. En primer lugar los sofistas explotan la ambigüedad inherente al verbo «εἶναι» (*eînai*, “ser”), que en griego puede significar tanto la existencia como la cópula predicativa, y juegan con la confusión entre el plano de lo real y el plano de lo dicho. ⁵⁹ En segundo lugar, recurren sistemáticamente al argumento de «κρείττων λόγος» (*kreíttōn lógos*, “discurso más fuerte”), que consiste en hacer prevalecer la tesis más débil sobre la más fuerte gracias al artificio retórico, invirtiendo así las apariencias hasta que lo falso parece verdadero y lo verdadero falso. ⁶⁰ En este contexto,

⁵⁸ Gorgias, *Encomio de Helena* 8. Texto griego y traducción de Antonio Melero Bellido, en **Sofistas. Testimonios y fragmentos** (Madrid: Gredos, 1996), 216–217. «Δυνάστης μέγας» significa literalmente ‘gran soberano’, subrayando el poder activo del discurso. La noción de λόγος como «φάρμακον» (phármakon, “droga/veneno”) aparece en el mismo pasaje, sugiriendo que la palabra puede curar o envenenar según se administre.

⁵⁹ La ambigüedad del verbo «εἶναι» es un problema central de la metafísica griega, ya advertido por Platón en el *Sofista* (251a-259e). Los sofistas la explotan en sus paradojas; véase Aristóteles, **Refutaciones sofísticas** 165a5–17. Cf. Adrados, **DGE**, s.v. «εἶμι».

⁶⁰ La expresión «τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιεῖν» (“hacer más fuerte el argumento más débil”) es una de las acusaciones recurrentes contra los sofistas, atestiguada en Aristófanes, **Nubes** 112–115, y en Aristóteles,

la ironía opera como un mecanismo que acentúa el contraste no para resolverlo en una síntesis superior, sino para mantenerlo en una suspensión productiva que deja al orador dueño del juego. El sofista irónico no es aquel que ignora la diferencia entre apariencia y realidad, sino quien la conoce tan bien que puede manipular a voluntad, exhibiendo su dominio al hacer que los demás naufraguen en la indistinción. ¿No es esta ironía, en el fondo, una exhibición de poder que se complace en su propia gratuidad, o puede hallarse en ella, como algunos intérpretes han sugerido, un embrión de la crítica escéptica a la noción misma de verdad?

La figura de Gorgias ofrece, en este punto, un caso de estudio ineludible, porque radicaliza la disolución del «ὄν» hasta un extremo que bordea la ironía ontológica. En el tratado *Sobre el no ser* —conservado fragmentariamente por Sexto Empírico y por el anónimo *De Melisso, Xenophane, Gorgia*—, el Leontino despliega tres tesis que se encadenan en un silogismo aniquilador: nada es; si algo fuera, no sería cognoscible; si fuera cognoscible, no sería comunicable.⁶¹ La contundencia de esta argumentación reside en que no se trata de una broma, sino de una demostración rigurosa que utiliza las armas de la lógica eleática contra sí misma, generando un efecto de vértigo que deja al lector suspendido sobre el abismo. ¿No hay aquí una ironía de segundo grado, una suerte de disolución autoirónica de la propia empresa filosófica, que dice lo que dice y al mismo tiempo lo retira al afirmar que nada puede ser dicho con sentido? La paradoja gorgiana es la ironía elevada a principio metafísico: el contraste entre «φαivόμενον» y «ὄν» se resuelve en la negación del segundo término, dejando al primero —el mundo de las apariencias, de los discursos y de las persuasiones— como el único escenario posible de la acción humana. El sofista, dueño de esta verdad desoladora, puede entregarse al juego de las apariencias con la distancia de quien sabe que no hay nada detrás del telón. ¿Pero qué tipo de saber es éste, que se afirma a sí mismo al negar la posibilidad misma del saber?

La réplica platónica a esta operación de disolución constituye un esfuerzo titánico por restaurar el contraste entre apariencia y realidad y, con él, la posibilidad de una ironía que

Retórica 1402a23. La inversión sofística del discurso es el reverso exacto del método dialéctico que Platón propone.

⁶¹ Gorgias, *Sobre el no ser*, en *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, ed. Antonio Melero Bellido (Madrid: Gredos, 1996), 178–200. La triple tesis «οὐδὲν ἔστιν· εἰ δ' ἔστιν, ἀκατάληπτον· εἰ δὲ καὶ καταληπτόν, ἀλλὰ τοῖς πέλας ἀνέξοιστον» (“nada es; si algo es, es incognoscible; si es cognoscible, es incomunicable”) representa la forma más radical de disolución sofística de la realidad.

sirva a la verdad. En el *Sofista*, Platón se ve obligado a cometer una suerte de «parricidio» contra Parménides para demostrar que el no-ser, de algún modo, es, y que la apariencia y la falsedad tienen una entidad relativa que permite distinguirlas del ser verdadero sin aniquilarlas.⁶² La ironía socrática se distingue de la sofística, según esta perspectiva, en que mantiene la tensión entre «φαivόμενον» y «ὄν» sin colapsarla ni en una identidad engañosa ni en una negación nihilista; el ironista socrático finge ignorancia precisamente porque cree que hay un saber que alcanzar, mientras que el sofista, si es consecuente con sus premisas, debería reconocer que su propio discurso es tan inconsistente como el de sus adversarios. Sin embargo, la frontera es más poderosa de lo que Platón quisiera admitir: hay momentos en los diálogos —las aporías sin salida, las bromas de Sócrates sobre su propia fealdad, la confesión de Alcibiades en el *Banquete*— en que la ironía socrática roza el abismo sofístico, como si el filósofo y el sofista fueran dos hermanos enemigos que comparten un mismo arte y solo se distinguen por la dirección que imprimen a su práctica. ¿Es posible, en términos puramente formales, diferenciar una ironía de la otra, o es el criterio ético —el amor a la verdad frente al afán de poder— el único que permite trazar la línea divisoria?

La tradición retórica latina hereda, a través de Cicerón y Quintiliano, esta ambivalencia de la ironía sofística, aunque la somete a un proceso de domesticación que la despoja parcialmente de su carga corrosiva. Cicerón, en el *Brutus* y el *Orator*, reconoce la eficacia de la «dissimulatio» como figura retórica, pero la inscribe en el marco de la «urbanitas» y de la contención ética que debe gobernar al orador virtuoso; la ironía es un adorno del discurso, no un principio destructivo.⁶³ Quintiliano, por su parte, en la *Institutio oratoria*, define la ironía como una figura de pensamiento en la cual «contrarium ei quod dicitur intellegendum est» (“se ha de entender lo contrario de lo que se dice”), y la clasifica en varios tipos según su extensión y su intención, subrayando su utilidad para la argumentación y la crítica sin

⁶² Platón, *Sofista* 241d-242a. Traducción de Néstor Luis Cordero, en Platón, *Diálogos*, vol. V, 420–421. El Extranjero de Elea declara la necesidad de «πατραλοίαν» (parricidio) contra Parménides para dar cuenta del no-ser y salvar la posibilidad del discurso falso. La restauración del contraste entre ser y apariencia es el precio de la supervivencia de la filosofía.

⁶³ Cicerón, *De oratore* 2.269–270; *Brutus* 292–293. En *Brutus*, Cicerón alaba la «dissimulatio» socrática pero la separa cuidadosamente del engaño malicioso. La «urbanitas» es la elegancia culta que distingue al hombre libre del bufón. Agustín Blánquez Fraile, *Diccionario latino-español* (Barcelona: Sopena, 1985), s.v. «urbanitas».

permitir que desborde los cauces de la decencia retórica.⁶⁴ Esta asimilación pragmática de la ironía sofística neutraliza su potencia disolvente, pero al mismo tiempo testimonia la imposibilidad de ignorarla: la ironía ha pasado a formar parte del utillaje de todo aquel que maneje la palabra con fines persuasivos. ¿Supone esta canonización retórica una victoria póstuma de la sofística sobre la filosofía, que se ve obligada a asimilar el veneno contra el que había luchado?

La irrupción de Luciano de Samosata en el siglo II d.C. supone un retorno, mediado por la tradición menipea y cínica, de la ironía a su potencia más corrosiva, pero ahora aplicada no a la disolución de la realidad, sino a la crítica de las pretensiones de la propia filosofía. Luciano, formado en la escuela de la S.S. y dueño de una prosa de extraordinaria ductilidad, utiliza la ironía como bisturí para abrir en el canal el cuerpo de la filosofía contemporánea y mostrar que, bajo los ropajes de la virtud y del saber, no hay más que vanidad, hipocresía y afán de lucro. En sus *Diálogos de los muertos*, los grandes filósofos comparecen en el Hades despojados de sus escuelas y de sus discípulos, reducidos a sombras que todavía discuten sobre el principio de todas las cosas mientras Caronte se ríe de ellos; la ironía opera aquí como una «κάθαρσις» (*kátharsis*, “purificación”) que no aspira a restaurar una verdad positiva, sino a mostrar la vacuidad de quienes pretenden poseerla.⁶⁵ ¿Puede una purificación que no deja nada en pie ser considerada todavía filosofía, o estamos ante una empresa puramente destructiva que, al llevarlo todo por delante, acaba por devorarse a sí misma?

La parodia constituye el instrumento privilegiado de la ironía lucianesca, un mecanismo que permite desmontar los discursos filosóficos imitándolos y, en esa imitación, exhibiendo su artificio. En *Filosofías en venta* (*Vitarum auctio*), Hermes subasta a los grandes filósofos — Sócrates, Diógenes, Aristóteles, Epicuro, entre otros— como si fueran esclavos en un mercado, y cada uno es caracterizado con los rasgos que su tradición ha convertido en

⁶⁴ Quintiliano, **Institutio oratoria** 8.6.54–56; 9.2.44–51. Texto latino y traducción de Alfonso Ortega Carmona, en Quintiliano, **Sobre la formación del orador** (Salamanca: Universidad Pontificia, 2001). La definición «contrarium ei quod dicitur intellegendum est» se ha convertido en canónica. Quintiliano distingue la ironía como tropo de la ironía como figura de pensamiento, mostrando su plasticidad.

⁶⁵ Luciano, **Diálogos de los muertos** 20, 22, 26. Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, **Obras**, vol. 2 (Madrid: Gredos, 1988), 117–119, 125–130. En el Hades lucianesco, los filósofos pierden toda su pompa y quedan expuestos en su miseria. La «κάθαρσις» (purificación) no conduce a la verdad, sino al reconocimiento de la vanidad de la búsqueda. Cf. Adrados, **DGE**, s.v. «κάθαρσις».

tópicos; la reducción de la filosofía a mercancía no es un mero chiste, sino una operación irónica que desvela el sustrato económico y social sobre el que se asientan las pretensiones de gratuidad del saber.⁶⁶ Al poner a la venta a Sócrates, Luciano no solo se burla de los discípulos que han convertido al maestro en un fetiche, sino que introduce una pregunta inquietante: ¿puede la sabiduría ser objeto de intercambio sin traicionarse a sí misma? La parodia lucianesca, lejos de ser una imitación superficial, es una «μίμησις» (*mímēsis*, “imitación”) crítica que descompone el original para mostrar sus costuras, una técnica que los cínicos habían practicado ya en el plano de la acción y que Luciano traslada al plano de la escritura con una eficacia devastadora. ¿No hay en esta parodia una forma de conocimiento, un saber acerca de la genealogía de los discursos filosóficos que solo puede obtenerse al caricaturizarlos?

Otro de los mecanismos centrales de la ironía lucianesca es la explotación del «σπουδαιογέλοιο» (*spoudaiogeloion*, “lo serio-cómico”), esa mezcla inextricable de gravedad y risa que la tradición menipea había consagrado como la forma más adecuada para tratar las cuestiones filosóficas sin caer en la solemnidad hueca. En *Icaromenipo o el hombre sobre las nubes*, Menipo —el cínico que oficia como alter ego de Luciano— emprende un viaje celeste para comprobar por sí mismo las teorías cosmológicas de los filósofos, y descubre, desde las alturas, que todas las disputas humanas son «γέλως» (*gélōs*, “risa”) y «κονιοπτώς» (*koniortós*, “polvareda”).⁶⁷ La ironía del *Icaromenipo* no se limita a ridiculizar las pretensiones de la ciencia antigua; al situar la mirada del protagonista en el cielo, Luciano aplica un procedimiento de distanciamiento que revela la pequeñez de las ambiciones humanas sin necesidad de argumentar contra ellas. La verdad que se desprende de esta operación no es una doctrina, sino una actitud: la conciencia de la propia insignificancia, que los cínicos llamaban «εὐτέλεια» (*eutéleia*, “sencillez/desprendimiento”) y que Luciano

⁶⁶ Luciano, *Vitarum auctio* 1–27. Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, **Obras**, vol. 2, 220–245. La puesta en escena mercantil revela que la filosofía, en época de Luciano, se ha convertido en un «βίος» (*bíos*, “modo de vida”) que se compra y se vende, como cualquier otra mercancía. La parodia es aquí una herramienta de análisis social.

⁶⁷ Luciano, *Icaromenipo* 15–24. Traducción de José Luis Navarro González, en Luciano, **Obras**, vol. 3 (Madrid: Gredos, 1990), 35–55. «Κονιοπτώς» es el polvo que levantan los que corren; la imagen sugiere la agitación inútil de los filósofos. Adrados, **DGE**, s.v. «κονιοπτώς». El «σπουδαιογέλοιο» es definido como la mezcla de lo serio y lo cómico, una categoría que Luciano reivindica explícitamente en **La doble acusación** 33.

convierte en este temple anímico del ironista que ha comprendido la vanidad de todo sistema. ¿Es esta actitud una forma de nihilismo, o constituye, por el contrario, una sabiduría negativa que preserva al hombre de la peor de las enfermedades, la «οἴσις σοφίας» (*oíēsis sophías*, “presunción de saber”)?

El diálogo *Hermotimo o sobre las sectas filosóficas* constituye quizá la pieza más lograda de la crítica sistémica de Luciano a la filosofía y, por tanto, el lugar donde su ironía alcanza la máxima densidad conceptual. El sofista Licino —máscara del autor— intenta disuadir a Hermotimo, un estoico convencido, de su adhesión ciega a una escuela, y para ello no recurre a una refutación doctrinal, sino a un inventario de las contradicciones prácticas en que incurren los filósofos profesionales: maestros que predicán la virtud pero cobran salarios, discípulos que se afilian a una escuela por esnobismo, escuelas que se declaran poseedoras de la verdad pero son incapaces de ofrecer un criterio para distinguir al verdadero filósofo del impostor.⁶⁸ La estrategia de Licino es irónica de principio a fin: finge al principio admirar el celo de Hermotimo, le sigue la corriente en sus explicaciones y, poco a poco, va sembrando dudas que, sin afirmar nada, desmontan el edificio de su dogmatismo. El propósito último no es convertir a Hermotimo al escepticismo, sino mostrarle que la filosofía genuina —si es que existe— no puede identificarse con ningún «σύστημα» (*sýstēma*, “sistema”) cerrado, y que la «ἐλευθερία» (*eleuthería*, “libertad”) de juicio es más valiosa que la posesión de certezas prestadas. ¿No resuena en esta posición un eco lejano de la ironía socrática, que también se negaba a ofrecer respuestas para obligar al interlocutor a buscarlas por sí mismo, aunque Luciano haya abandonado la esperanza de que tal búsqueda pueda coronarse con el hallazgo de una verdad estable?

La comparación entre la ironía sofística y lucianesca arroja luz sobre sus afinidades y sus diferencias, y permite trazar una genealogía que va de la disolución ontológica a la deconstrucción satírica. Ambas comparten un profundo escepticismo hacia las pretensiones de la razón para acceder a una verdad última, y ambas recurren al contraste entre lo que se dice y lo que se hace, entre la apariencia y la realidad, como palanca para desestabilizar los discursos establecidos. Sin embargo, la ironía sofística opera primordialmente en el terreno

⁶⁸ Luciano, *Hermotimus* 56–85. Traducción de María Dolores García Ramón, en Luciano, *Obras*, vol. 4 (Madrid: Gredos, 1992), 85–139. El diálogo es una demolición meticulosa de la pretensión de las escuelas de poseer la verdad. «Σύστημα» designa un cuerpo organizado de doctrinas; Adrados, *DGE*, s.v. «σύστημα».

de la oralidad y la persuasión política, está al servicio de un éxito concreto —ganar un pleito, convencer a la asamblea— y no aspira a transformar la vida del interlocutor más que en la medida en que ello redunde en beneficio propio. La ironía lucianesca, en cambio, aunque se despliega en el espacio literario y no en el ágora, conserva una ambición ética heredada del cinismo: desenmascara la hipocresía, sacudir las conciencias, liberar a los hombres del peso de las falsas autoridades. ¿Es esta ambición ética suficiente para rescatar a Luciano del nihilismo en que sus críticos lo han situado, o no es más que la coartada de un escéptico que disfruta demoliendo sin ofrecer nada a cambio?

La noción de deconstrucción satírica, aplicada a la obra lucianesca, permite capturar el movimiento específico de su ironía: no se trata solo de negar o de ridiculizar, sino de desmontar los discursos filosóficos mostrando los mecanismos retóricos y sociales que los sostienen. En *El pescador (Piscator)*, Luciano escenifica un juicio en el que los filósofos del pasado —resucitados para la ocasión— acusan al autor de difamarlos, y Sócrates, Diógenes y Platón comparecen como fiscales; la defensa de Luciano consiste en sostener que él no ataca a los verdaderos filósofos, sino a los charlatanes que usurpan su nombre, y para demostrarlo propone un «ἐλέγχος» (*élenkhos*, “refutación”) que recuerda al socrático: examinar la vida de los pretendidos sabios para comprobar si sus obras coinciden con sus palabras.⁶⁹ Al apropiarse del método refutatorio y aplicarlo a los herederos de la filosofía, Luciano realiza una operación irónica de segundo orden: usa las armas de Sócrates contra quienes dicen seguir a Sócrates, mostrando que la ironía puede volverse contra sus propios creadores sin perder su filo. ¿Pero no es esta apropiación, al mismo tiempo, un reconocimiento implícito de que el método socrático sigue siendo, pese a todo, la mejor herramienta para la crítica, y que la ironía lucianesca es, en el fondo, una reactivación de la socrática bajo condiciones históricas adversas?

La figura de Menipo de Gádara, omnipresente en los diálogos lucianescos, encarna el eslabón que une la ironía cínica con la sátira de Luciano, y su presencia merece una atención particular porque condensa la dimensión existencial de la ironía como herramienta de liberación. Menipo es presentado como un «παρρησιαστής» (*parrhēsiastēs*, “franco

⁶⁹ Luciano, **Piscator** 25–52. Traducción de José Luis Navarro González, en Luciano, **Obras**, vol. 3, 85–131. La «ἐξέτασις» (exétasis, “examen”) de la vida de los filósofos es un motivo socrático que Luciano reutiliza con fines satíricos. La paradoja es que el ironista es ahora el acusado, y debe defenderse con las armas de la ironía.

hablador”) que se ríe de todo y todos, incluido de sí mismo, y que ha conquistado una «ἐλευθερία» (*eleuthería*, “libertad”) interior que lo hace inmune a los halagos y a las amenazas.⁷⁰ Su ironía no es calculada ni estratégica, sino espontánea y total: abarca la vida entera y no perdona ninguna convención, jerarquía o pretensión del saber. La «παρρησία» (*parrhēsia*, “franqueza”) de Menipo, que Luciano convierte en el modelo de su propia escritura, es una ironía elevada a forma de vida, una «ἄσκησις» (*askēsis*, “ejercicio”) espiritual que mediante la risa libera al hombre del miedo a los dioses, a la muerte y a los tiranos. ¿Puede esta ironía totalizante distinguir el cinismo vulgar, o el precio de la libertad, es necesariamente, la renuncia a cualquier forma de compromiso con la *polis* y con los otros?

La crítica lucianesca a la filosofía, mirada en su conjunto, no desemboca en una mera jocosidad, sino en una reivindicación del sentido común y de la «φύσις» (*phýsis*, “naturaleza”) frente a las construcciones artificiales de los sistemas doctrinales. En *Contra un ignorante comprador de libros*, Luciano se burla de quien cree que la acumulación de volúmenes equivale a la adquisición del saber, y en *La muerte de Peregrino* fustiga la vanidad de quien convierte la filosofía en espectáculo buscando la inmortalidad mediante un suicidio teatral.⁷¹ La ironía se ejerce aquí como una «διάκρισις» (*diákrisis*, “discernimiento”) que separa la verdadera sabiduría —modesta, practica, silenciosa— de la impostura que se disfraza de ella. Este discernimiento no es otro que el que la sofística había declarado imposible al identificar el «φαivόμενον» con el «ὄν»; Luciano, sin afirmar positivamente la existencia de un «ὄν» trascendente, restaura operativamente la diferencia entre apariencia y realidad en el ámbito de la conducta, sugiriendo que, aunque la verdad metafísica sea inaccesible, hay un saber práctico acerca de la vida que la ironía puede despejar al barrer las imposturas. ¿Es este saber práctico una forma de verdad, o tan solo la sombra de una verdad que se ha perdido para siempre?

⁷⁰ Luciano, **Menipo o la nigromancia** 1–2; **Diálogos de los muertos** 2, 20. «Παρρησία»: ‘libertad de palabra, franqueza sin reservas’, un valor central del cinismo que Luciano reivindica para sí. Adrados, **DGE**, s.v. «παρρησία». Menipo es el santo patrón de la ironía lucianesca porque ha sabido hacer de la risa un instrumento de autarquía.

⁷¹ Luciano, **Contra un ignorante comprador de libros** 1–30; **La muerte de Peregrino** 1–45. Traducciones de Juan Zaragoza Botella y José Luis Navarro González, en Luciano, **Obras**, vols. 2 y 3. En ambas obras, la ironía es el instrumento que desenmascara la desproporción entre las pretensiones del personaje y su realidad.

La pregunta acerca del estatuto filosófico de la ironía lucianesca no puede eludir la cuestión de su relación con la verdad. Si la sofística disolvió el «*ōv*» en el «*φαινόμενον*», Luciano parece disolver la propia disolución: su ironía muestra que también el discurso que niega la verdad puede ser desenmascarado como una pose, y que el propio ironista no dispone de un punto de apoyo firme desde el que hablar. En *La doble acusación*, Luciano se presenta a sí mismo como un acusado que debe de responder ante la justicia por haber maltratado a la filosofía, y su defensa consiste en aducir que él solo ha desenmascarado a los falsos filósofos, no a la filosofía misma; pero esta defensa, ¿no es a su vez irónica, una nueva máscara que oculta la imposibilidad de decir que es la filosofía sin caer en la misma pretensión que se está denunciando?⁷² La ironía lucianesca, llevada a su extremo, se vuelve autoirónica: sabe que su propia crítica está sujeta a la misma sospecha que arroja sobre los demás, y acepta esa condición como un destino antes como una refutación. ¿No es ésta la posición más honesta a la que puede aspirar un filósofo que ha renunciado a la posesión de la verdad pero no a la exigencia de buscarla?

En un registro complementario, conviene atender a la recepción de la ironía lucianesca en la literatura latina coetánea y posterior, aunque dentro del marco cronológico antiguo, para calibrar su impacto en el mundo romano. Autores como Apuleyo —coetáneo y admirador de Luciano— o el propio Marco Aurelio, que en sus *Meditaciones* deja traslucir una conciencia irónica de la vanidad de las empresas humanas, testimonian que la crítica satírica lucianesca no cayó en el vacío, sino que alimentó una corriente subterránea de escepticismo que atraviesa la cultura imperial.⁷³ La «*dissimulatio*» que los rétores latinos habían domesticado recobra, en contacto con la sátira menipea latinizada, algo de su fuerza originaria, recordando a los poderosos que la risa puede ser una forma de resistencia y que la ironía es, a veces, el único refugio del hombre libre en un mundo que ha hecho de la apariencia su única realidad.

⁷² Luciano, *La doble acusación* 26–34. Traducción de José Luis Navarro González, en Luciano, *Obras*, vol. 3, 255–270. El diálogo es una apología irónica de la propia escritura lucianesca, que se presenta como «*σύνθεσις*» (*sýnthesis*, “composición”) de lo serio y lo cómico. La autoironía de Luciano es quizá su rasgo más genuinamente filosófico.

⁷³ Apuleyo, *Metamorfosis* 1.1–2, donde el autor declara su intención de mezclar lo serio y lo risible en un estilo que recuerda al «*σπουδαιογέλοιον*». Marco Aurelio, *Meditaciones* 4.33, 8.8, pasajes en que la meditación sobre la vanidad tiene un trasfondo irónico. Cf. Pilar Gómez Cardó, *La sátira lucianesca: intención y procedimientos* (Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2000), cap. 6, para las conexiones con la literatura latina.

La circularidad del proceso es notable: la ironía que nació en el ágora ateniense como arma de la sofística regresa, después de un largo periplo por la filosofía, a la arena pública bajo la forma de sátira, sin haber perdido su capacidad de incomodar. ¿Significa esto que la ironía es, en última instancia, inasimilable por completo, que siempre retorna para perturbar las certezas que los sistemas filosóficos intentan consolidar?

Al recapitular el itinerario que conduce de la sofística a Luciano, se advierte una constante: la ironía se revela como el instrumento más eficaz para poner en cuestión la solidez de lo que se presenta como verdadero, ya sea la realidad exterior —como en la sofística— ya sea la autoridad de la tradición filosófica —como en Luciano—. En ambos casos, el contraste entre lo que parece y lo que es, o entre lo que se predica y lo que se practica, suministra la energía crítica que la ironía canaliza. La diferencia fundamental no reside en la naturaleza de la operación sino en su propósito y en su alcance: la sofística utiliza ese contraste para ganar un espacio de maniobra en el que el orador pueda imponerse; Luciano lo utiliza para liberar al lector del peso de las autoridades y para reivindicar la autonomía del juicio individual. La tradición sofística y la lucianesca constituyen, pues, dos modalidades de una misma actitud que recela de lo dado y que encuentra en la ironía el resorte para desactivarlo; su legado es la conciencia de que la verdad, si existe, no se deja atrapar en las redes del discurso, pero que el discurso puede al menos despejar el terreno de las falsificaciones que la ocultan.

En última instancia, la pregunta que la ironía sofística y lucianesca dejan suspendida es si la deconstrucción satírica puede ser un fin en sí mismo o si necesita, para no diluirse en el cinismo, estar sostenida por un horizonte de verdad que ella misma no está en condiciones de proporcionar. La sofística, al identificar el «φαινόμενον» con el «ὄν», eliminó ese horizonte; Luciano, al satirizarlo todo, lo mantuvo en una ausencia que es también una herida. La elección más profunda de esta doble tradición quizá sea que la ironía, cuando se ejerce sin concesiones, no destruye la verdad, sino que la preserva como una pregunta que ninguna respuesta podrá acallar. ¿No es ésa, al fin y al cabo, la vocación más antigua e irrenunciable de la filosofía?

1.4 La Dimensión Epistemológica De La Ironía: De La Aporía A La Zētēsis Perpetua

La dimensión epistemológica de la ironía constituye uno de los nudos más intrincados y fecundos de la filosofía antigua, precisamente porque en ella se cifra la paradoja de un método que, al confesar su ignorancia, pretende acceder a la verdad. La «εἰρωνεία» (*eirōneía*, “ironía”) socrática no es una mera actitud psicológica ni un simple tropo literario, sino un procedimiento metódico que transforma la conciencia del no-saber en un motor de búsqueda, una «ζήτησις» (*zētēsis*, “investigación/indagación”) que, lejos clausurarse en una certeza definitiva, se mantiene perpetuamente abierta.⁷⁴ ¿Cómo es posible que la confesión de ignorancia produzca conocimiento? ¿No implica ello que la ignorancia misma ha de poseer un contenido positivo, una suerte de saber negativo que es ya, de algún modo, saber del camino que conduce a la verdad? La respuesta a estas interrogantes exige desentrañar la lógica interna de la ironía socrática, su articulación con la «ἀπορία» (*aporía*, “sin salida/perplejidad”) y su culminación en una indagación que no cesa, así como el papel que en este proceso desempeña la «ἄσκησις» (*askēsis*, “ejercicio/entrenamiento”) del «εἰρων» (*eirōn*) y la consiguiente develación de lo real que la ironía propicia.

El punto de partida ineludible para cualquier examen de la dimensión epistemológica de la ironía es la célebre declaración del Sócrates platónico en la *Apología*: «οὗτος μὲν οἶεταί τι εἰδέναι οὐκ εἰδώς, ἐγὼ δέ, ὥσπερ οὖν οὐκ οἶδα, οὐδὲ οἶομαι».⁷⁵ Esta afirmación encierra una estructura lógica de una sutileza extraordinaria: Sócrates no afirma saber que no sabe —lo cual construiría ya una forma de saber—, sino que, al no saber, tampoco cree saber. La diferencia entre el «οἶεσθαι εἰδέναι» (*oíesthai eidénai*, “creer saber”) y el saber efectivo es el quicio sobre el que gira toda la epistemología irónica. El sofista, el político, el poeta creen saber lo que en realidad ignoran: Sócrates, en cambio, al no abrigar esa creencia falsa, se

⁷⁴ «Εἰρωνεία»: ‘acción de interrogar fingiendo ignorancia, disimulo’. Francisco R. Adrados, dir., **DGE** (Madrid: CSIC, 1980-), s.v. «εἰρωνεία». «Ζήτησις»: ‘búsqueda, investigación’, término que designa la actividad filosófica por excelencia en el escepticismo académico y pirrónico. Adrados, **DGE**, s.v. «ζήτησις». La distinción entre ζήτησις y σκέψις es sutil, pero ambas apuntan a una investigación continua.

⁷⁵ Platón, **Apología de Sócrates** 21d. Texto griego y traducción de Julio Calonge Ruiz, en Platón, **Diálogos**, vol. I, ed. Carlos García Gual (Madrid: Gredos, 1981), 168. «οἶομαι» es un verbo que indica creencia subjetiva, a menudo infundada. Adrados, **DGE**, s.v. «οἶομαι». La distinción entre saber y creer saber recorre toda la obra platónica y funda la crítica a la sofística.

halla en una situación epistémica más próxima a la verdad. La ironía se presenta, así, como un método de discriminación entre la «δόξα» (*dóxa*, “opinión/apariencia”) y la «ἐπιστήμη» (*epistēmē*, “ciencia”), un método que no proporciona contenidos positivos, pero que limpia el terreno de las malezas que impiden el crecimiento del saber. ¿No equivale esta operación a una suerte de «κάθαρσις» (*kátharsis*, “purificación”) intelectual, y no es ya la purificación, en sí misma, un modo eminente de conocimiento?

El mecanismo mediante el cual la ironía socrática produce la purificación de las falsas certezas es el «ἔλεγχος» (*élenkhos*, “refutación/examen”), un procedimiento dialectico que, partiendo de las propias afirmaciones del interlocutor, lo conduce a una «ἀπορία» (*aporía*, “perplejidad/callesón sin salida”) donde sus creencias colisionan entre sí.⁷⁶ La aporía no es como a menudo se ha creído, un estado meramente negativo; es, por el contrario, el umbral indispensable de la búsqueda filosófica, el momento en que el alma, liberada del peso de sus falsas seguridades, experimenta el aguijón del deseo de saber. En el *Menón*, Sócrates compara su arte con el del pez torpedo, que entumece a quien lo toca, y reconoce que él mismo está entumecido y hace entumecer a los demás; pero añade que ese entumecimiento es el prelude necesario para que el esclavo pueda, por sí mismo, resolver el problema geométrico de la duplicación del cuadrado.⁷⁷ La aporía es, pues, una «εὐπορία» (*euporía*, “buen camino”) en potencia: al paralizar el falso saber, despeja el espacio para que la verdad emerja. La ironía opera en este punto como el arte de inducir la aporía en el otro sin imponerle una doctrina, respetando su libertad y haciéndolo participe activo de su propia conversión intelectual.

El tránsito de la aporía a la «ζήτησις» (*zētēsis*) perpetua constituye el corazón de la dimensión epistemológica de la ironía, y para comprenderlo es preciso examinar la noción platónica de la «μαϊευτική» (*maieutikē*, “mayéutica” o arte de partear). En el *Teeteto*, Sócrates se declara estéril en sabiduría y afirma que su única competencia consiste en ayudar a otros a dar a luz

⁷⁶ «Ἐλεγχος»: ‘refutación, prueba, examen’. Adrados, **DGE**, s.v. «ἔλεγχος». «Ἀπορία»: ‘falta de camino, perplejidad, dificultad’. *Ibid.*, s.v. «ἀπορία». El tránsito de la aporía a la búsqueda es una constante en los diálogos tempranos.

⁷⁷ Platón, **Menón** 80a-d. Traducción de Francisco J. Olivieri, en Platón, **Diálogos**, vol. II (Madrid: Gredos, 1983), 303–305. Menón acusa a Sócrates de hechicero y torpedo; Sócrates acepta la comparación con la condición de que él mismo padece la misma perplejidad. La «νάρκη» (*nárkē*, “torpedo”) es metáfora de la parálisis productiva.

las ideas que ya poseen en su interior sin saberlo, distinguiendo luego si lo alumbrado es un «εἶδωλον» (*eídōlon*, “mera imagen/simulacro”) o un fruto verdadero.⁷⁸ La mayéutica no es otra cosa que la puesta en práctica de una ironía generativa: el que dice no saber es, sin embargo, el que posee el arte de hacer saber a los demás, un arte que no transmite conocimientos, sino que activa la potencia cognoscitiva del interlocutor. La verdad que se alcanza por este procedimiento no es una información que se recibe pasivamente, sino una conquista personal que brota del interior del alma; la ironía ha sido la partera, no la madre. ¿Pero cómo puede el que se declara ignorante discernir lo verdadero de lo falso, el fruto genuino del «εἶδωλον»? ¿No está presuponiendo aquí Sócrates un criterio de verdad que contradice su confesión de ignorancia, reintroduciendo subrepticamente un saber que la ironía parecía haber desterrado?

La respuesta a esta objeción ha de buscarse en la noción de «ἄσκησις» (*áskēsis*, “ejercicio/entrenamiento”) subyace a la práctica del «εἶρων» (*eíron*, “el que finge ignorancia”).⁷⁹ La ironía socrática no es un ardid ocasional, sino una disposición permanente que requiere un cultivo deliberado, una disciplina del intelecto y del carácter que los antiguos denominaron «ἐπιμέλεια ἑαυτοῦ» (*epiméleia heautoû*, “cuidado de sí”). El ironista se entrena a sí mismo en el arte de no precipitarse a juzgar, de no confundir la apariencia con la realidad, de mantener viva la conciencia de sus propios límites; y ese entrenamiento no es solo intelectual, sino también moral, porque la ironía exige vencer la tentación del dogmatismo y la arrogancia. En la *Apología*, Sócrates relata cómo, tras escuchar la voz de su «δαιμόνιον» (*daimónion*, “señal divina”), se ha consagrado a una misión que le ha impedido ocuparse de los asuntos públicos y le ha granjeado la pobreza; esa misión es, en el fondo, una forma de vida que integra la ironía como su principio rector.⁸⁰ La «ἄσκησις» del «εἶρων» es, pues, la

⁷⁸ Platón, *Teeteto* 149a-151d. Traducción de Álvaro Vallejo Campos, en Platón, *Diálogos*, vol. V (Madrid: Gredos, 1988), 179–187. «Μαιευτική»: ‘arte de la comadrona’, metafóricamente aplicado a la filosofía. Adrados, *DGE*, s.v. «μαιευτικός». La imagen obstétrica subraya que el conocimiento no se introduce desde fuera.

⁷⁹ «Ἀσκησις»: ‘ejercicio, entrenamiento, práctica’, especialmente en contextos filosóficos y espirituales. Adrados, *DGE*, s.v. «ἄσκησις». «Εἶρων»: ‘el que disimula, el que se finge ignorante’. *Ibíd.*, s.v. «εἶρων». La unión de ambos términos apunta a una práctica metódica de la ironía.

⁸⁰ Platón, *Apología* 31c-32a, 23b. La misión socrática es descrita como un servicio al dios, y su pobreza como prueba de su desinterés. El «δαιμόνιον» es esa voz interior que le prohíbe hacer ciertas cosas, nunca le ordena positivamente. Adrados, *DGE*, s.v. «δαιμόνιον».

condición de posibilidad de una sabiduría que consiste no en acumular contenidos, sino en mantenerse despierto y vigilante frente a la falsedad, en hacer de la propia ignorancia un motor incesante de búsqueda.

La dimensión ascética de la ironía adquiere un perfil más nítido si se la contrasta con otras formas de «ἄσκησις» practicadas en la antigüedad, particularmente en la cínica. Diógenes de Sínope, según el testimonio de Diógenes Laercio, llevo una vida de entrenamiento riguroso para alcanzar la «αὐτάρκεια» (*autárkeia*, “autosuficiencia”) y la «παρρησία» (*parrhēsia*, “franqueza”), y en ese camino hizo de la ironía una actitud existencial que se manifestaba en gestos y réplicas mordaces.⁸¹ La diferencia en Sócrates es evidente: mientras el cínico despliega su ironía hacia fuera, como provocación y desafío a las convenciones sociales, el ironista socrático la dirige también hacia dentro, como un examen incesante de sí mismo. La «ἄσκησις» del «εἰρων» es, ante todo, un ejercicio de autoconocimiento, un «γνῶθι σαυτόν» (*gnôthi sautón*, “conócete a ti mismo”) que se renueva en cada encuentro dialectico. Sin embargo, el parentesco entre ambas figuras es innegable, y la tradición lucianesca, con su Menipo ironista y cínico, testimoniará la fecundidad de su hibridación. ¿Puede la ironía ser una «ἄσκησις» espiritual sin desembocar en una ética de la autosuficiencia que rompa los lazos con la comunidad, o su destino es, como el de Sócrates, el conflicto irremediable con la *polis*?

La ironía como método de indagación y sabiduría no se agota en el ámbito socrático-platónico, sino que encuentra un desarrollo complementario en la tradición aristotélica, aunque bajo un signo aparentemente distintos. En la *Ética Nicomáquea*, la «εἰρωνεία» es clasificada entre los vicios opuestos a la veracidad, un defecto por el cual el sujeto atenúa sus propias cualidades; Aristóteles concede que los irónicos «χαριέστεροι μὲν τὰ ἥθη φαίνονται» (“resultan más agraciados en su carácter”) que los jactanciosos, pero los excluye del ámbito de la virtud y, por tanto, del de la sabiduría práctica o «φρόνησις» (*phronēsis*).⁸² Sin embargo,

⁸¹ Diógenes Laercio, **Vidas de los filósofos ilustres** 6.22–23, 6.70–71. Traducción de Carlos García Gual (Madrid: Alianza, 2007), 339–342, 385–388. Diógenes se entrenaba a sí mismo en la resistencia y la simplicidad; su ironía era un arma contra la hipocresía. «Αὐτάρκεια»: ‘autosuficiencia, independencia’. Adrados, **DGE**, s.v. «αὐτάρκεια».

⁸² Aristóteles, **Ética Nicomáquea** 1127a20–32, 1127b30. Traducción de Julio Pallí Bonet (Madrid: Gredos, 1985), 243–244. La «φρόνησις» es la sabiduría práctica o prudencia. Adrados, **DGE**, s.v. «φρόνησις». Es revelador que Aristóteles elogie la elegancia de los irónicos, pero no su aporte cognoscitivo.

en los *Tópicos* y en las *Refutaciones sofísticas*, la dialéctica aristotélica recupera, bajo un formato técnico, el impulso indagatorio que la ironía socrática había encarnado: a partir de las opiniones admitidas («ἔνδοξα», *éndoxa*) para examinarlas y, mediante la confrontación de argumentos opuestos, aproximarse a los principios de las ciencias. Aunque Aristóteles no denomina «ironía» a este procedimiento, el parentesco formal es innegable: en ambos casos se trata de generar un contraste que depure las apariencias y allane el camino hacia la verdad. ¿No está el Estagirita, al sistematizar la dialéctica, reconociendo implícitamente que la ironía socrática era algo más que una peculiaridad caracterial, a saber, un método de indagación que merecía ser incorporado al *órganon* del filósofo?

El paso de la ironía como método de indagación a la ironía como sabiduría implica un desplazamiento del acento desde el procedimiento hacia el agente, desde la técnica hacia la «ἥξις» (*héxis*, “disposición/hábito”).⁸³ El «εἶρων» socrático no se limita a emplear la ironía como una herramienta externa que se toma y se deja según convenga; la ironía se ha convertido en su modo de estar en el mundo, en la forma que adopta su amor a la verdad («φιλοσοφία», *philosophía*). La sabiduría del «εἶρων» es una sabiduría negativa, que sabe sobre todo lo que no sabe, y en ese saber negativo reside su peculiar excelencia. Platón, en el *Banquete*, pone en boca de Diotima la revelación de que el amor —y, por tanto, la filosofía— es hijo de Poros y Penía, del recurso y de la pobreza; el filósofo no es ni sabio ni ignorante, sino un intermedio que, consiste en su carencia, aspira a lo que le falta.⁸⁴ La ironía es la forma que adopta esa conciencia de carencia en el ejercicio cotidiano del pensamiento; es la manifestación práctica de una sabiduría que se sabe buscadora y que no se confunde con la posesión definitiva de la verdad. ¿Pero puede esta sabiduría negativa orientar la vida y la acción, o está condenada a la parálisis que Aristóteles atribuye a quien sabe lo que es mejor pero no lo hace?

La verdad que la ironía aspira a desvelar no es, en el horizonte antiguo, un conjunto de proposiciones que puedan ser almacenadas y transmitidas, sino una realidad que se oculta

⁸³ «Ἤξις»: ‘disposición, hábito, estado adquirido’. Aristóteles, *Categorías* 8b25–9a10, la define como una διάθεσις (*diáthesis*) estable. Adrados, *DGE*, s.v. «ἥξις». La ironía como *héxis* sería una segunda naturaleza del filósofo.

⁸⁴ Platón, *Banquete* 203b-204b. Traducción de Carlos García Gual, en Platón, *Diálogos*, vol. III (Madrid: Gredos, 1986), 250–252. El mito de Poros y Penía explica la naturaleza intermedia del filósofo, que no es ni sabio ni ignorante. La ironía socrática es la escenificación de esa naturaleza erótica del pensamiento.

tras las apariencias y que solo se muestra a quien está dispuesto a emprender el camino del examen. La noción de «ἀλήθεια» (*alētheia*, “verdad”), entendida etimológicamente como “lo no oculto” (α- privativa + λήθη, “olvido”), sugiere que la verdad no es algo que se construya, sino algo que se descubre al retirar los velos que la cubren.⁸⁵ La ironía es, en este marco, el arte de levantar esos velos, uno a uno, mediante la refutación de las falsas certezas, la disolución de las apariencias, la puesta en evidencia de las contradicciones. La verdad no se revela por sí misma; es necesario un trabajo activo de desocultamiento que la ironía ejecuta con tanta mayor eficacia cuanto más parece no hacer nada, cuanto más se limita a dejar que sea el interlocutor quien, al ser confrontado con sus propias inconsistencias retire por sí mismo las vendas que le impedían ver. ¿No es éste el sentido profundo de la mayéutica entendida ya no solo como arte de hacer parir ideas, sino como arte de quitar las cataratas que obnubilan la mirada del alma?

El *Sofista* platónico ofrece la formulación más explícita de esta función desveladora de la ironía al calificar la refutación como «τὴν μεγίστην καὶ κυριωτάτην τῶν καθάρσεων» (“la más grande y soberana de las purificaciones”).⁸⁶ La purificación no consiste en la adquisición de nuevos conocimientos, sino en la expulsión de la «οἷσις σοφίας» (*oîsis sophías*, “presunción de sabiduría”), ese obstáculo que impide al alma reconocer su propia ignorancia y, por tanto, emprender la búsqueda. La ironía es el «φάρμακον» (*phármakon*, “remedio/droga”) que, al administrar la amargura de la aporía, cura la hinchazón dogmática y restablece la salud del alma.⁸⁷ La verdad que se revela al término de este proceso no es una doctrina, sino un estado del alma: la «σωφροσύνη» (*sōphrosýnē*, “templanza/modestia”) que reconoce sus límites y, por ello mismo, está en condiciones de acoger lo real sin deformarlo con las proyecciones del deseo y de la vanidad. ¿Es posible, empero, que este estado del alma sea ya, en sí mismo, una forma de conocimiento, o es solo la condición previa para un conocimiento que todavía está por venir y que quizá nunca llegue?

⁸⁵ «Ἀλήθεια»: ‘verdad’, de α- (no) y λήθη (olvido). Adrados, **DGE**, s.v. «ἀλήθεια». La interpretación heideggeriana del término tiene un sólido fundamento en la tradición filológica y filosófica antigua.

⁸⁶ Platón, **Sofista** 230c-d. Traducción de Néstor Luis Cordero, en Platón, **Diálogos**, vol. V, 401–403. La «κάθαρσις» (kátharsis) es un término médico y religioso que Platón traslada a la dialéctica. Adrados, **DGE**, s.v. «κάθαρσις».

⁸⁷ «Φάρμακον»: ‘remedio, veneno, droga’, con una ambivalencia que Platón explora en **Fedro** y otros diálogos. Adrados, **DGE**, s.v. «φάρμακον». La ironía es un fármaco amargo que cura la enfermedad de la presunción.

La metáfora del sileno, que Alcibíades emplea en el *Banquete* para descubrir a Sócrates condensa de manera inigualable la relación entre la ironía y verdad oculta. Los silenos eran aquellas figurillas que, abiertas, mostraban en su interior la imagen de un dios; así Sócrates, feo por fuera y siempre con sus discursos de arrieros y panaderos, oculta en su interior una belleza y una sabiduría que solo revelan a quien tiene el valor de abrir la envoltura.⁸⁸ La ironía es la corteza rugosa que protege la verdad, pero también la señal que indica que dentro hay algo que merece ser buscado. Quien se queda en la superficie —y son muchos los que así lo hacen— ve solo al ignorante burlón; quien rompe la máscara descubre que la ignorancia exhibida no era fingimiento vacío, sino la forma más honesta de la sabiduría humana. La revelación de la verdad, por tanto, no es obra de la ironía, sino del encuentro entre la ironía del maestro y la perspicacia del discípulo, que ha de estar dispuesto a no escandalizarse de las apariencias y a perseverar hasta el fondo. ¿No descansa esta dinámica en una suerte de fe en la racionalidad del otro, una fe que es ya, en sí misma, un compromiso ético con la verdad?

El proceso de develación de lo real que la ironía propicia no es, sin embargo, unívoco ni está exento de riesgos. La verdad que emerge tras la refutación puede ser una verdad frágil, inestable, amenazada siempre por la recaída en la «δόξα». Platón es consciente de esta fragilidad, y por ello insiste en la necesidad de recorrer una y otra vez el camino dialectico, de no contentarse con una sola refutación, de volver a poner a prueba lo que se creía haber alcanzado. La «ζήτησις» (*zētēsis*) perpetua no es un lujo, sino una exigencia que brota de la naturaleza misma de lo real, que no se entrega de una vez por todas sino que requiere ser reconquistado en cada acto de pensamiento. La ironía, en este sentido, es el método que mejor se adecúa a una realidad que no se deja apresar por fórmulas definitivas, porque mantiene vivo el movimiento de la interrogación y evita la esclerosis de las certezas adquiridas. ¿No es ésta, precisamente, la lección que el escepticismo académico extrae de Sócrates, radicalizando la suspensión del juicio hasta convertirla en el único modo de preservar la honestidad intelectual?

La recepción latina de esta dimensión epistemológica de la ironía, particularmente en Cicerón, añade matices que enriquecen la perspectiva antigua. En las *Cuestiones académicas*,

⁸⁸ Platón, *Banquete* 215a-217a. Traducción de Carlos García Gual, en Platón, *Diálogos*, vol. III, 271-276. La comparación con los silenos muestra que la fealdad exterior y la ignorancia aparente son envolturas de un núcleo divino. «Σιληνός»: ‘sileno’, figura mítica asociada a Dioniso, fea por fuera pero portadora de sabiduría.

el Arpinate presenta a Sócrates como aquel que «ita disputabat ut nihil adfirmaret, refelleret alios; nihil se scire diceret nisi id ipsum, eoque praestare ceteris».⁸⁹ La ironía socrática se convierte aquí en el modelo de una filosofía que no ofrece dogmas, sino que enseña a buscar, y la Academia escéptica se reclama heredera de esa tradición al practicar el «in utramque partem disserere» (“disputar en ambos sentidos”). La verdad no es, para esta corriente, una posesión que se exhibe, sino un horizonte que se persigue a través del contraste perpetuo de argumentos, y la ironía es el arte de mantener el equilibrio entre las posiciones enfrentadas sin precipitarse a tomar partido. Cicerón insiste en que esta práctica no conduce al escepticismo radical, sino a un «probabile» (*probabile*, “lo plausible”) que orienta la acción sin cerrar la investigación.⁹⁰ ¿No es esta noción de lo probable un sucedáneo pragmático de la verdad que la ironía socrática habría considerado insuficiente, o es, por el contrario, la forma más honesta de habitar un mundo en el que la certeza absoluta está velada a los mortales?

La articulación entre ironía y búsqueda perpetua encuentra su expresión más depurada en la figura del Sócrates que, ya anciano y condenado a muerte, sigue filosofando y declara que «ὁ δὲ ἀνεξέταστος βίος οὐ βιωτὸς ἀνθρώπῳ».⁹¹ La ironía no es solo un método para la indagación teórica, sino el alma misma de una vida examinada, de un «βίος» (*bíos*, “vida”) que hace del preguntar su actividad más propia. La aporía inicial se ha transformado en una «ζήτησις» que no tiene fin, porque la verdad, en su plenitud, no es de este mundo; pero precisamente por eso la búsqueda es más valiosa que cualquier hallazgo. La ironía, al mantener viva la conciencia de la distancia que separa al hombre de la verdad, preserva la filosofía de la tentación de convertirse en sistema cerrado y la devuelve a su vocación originaria de amor nunca satisfecho. ¿Es posible, sin embargo, vivir en la aporía perpetua sin

⁸⁹ Cicerón, **Academica** 1.4.15–16. Traducción de Ángel Escobar, en Cicerón, **Cuestiones académicas** (Madrid: Alianza, 1998), 89–90. La fórmula condensa la práctica socrática de refutar sin afirmar y de confesar la propia ignorancia.

⁹⁰ Cicerón, **Academica** 2.8.32. El «probabile» es lo que puede ser aprobado por la razón tras un examen cuidadoso, aunque no alcance la certeza absoluta. La ironía socrática queda así incorporada a una epistemología falibilista.

⁹¹ Platón, **Apología** 38a. «Una vida no examinada no es vivible para el hombre». La ironía es el instrumento de ese examen incesante. La frase ha sido objeto de innumerables comentarios, pero su núcleo es la inseparabilidad de filosofía y vida.

caer en la desesperación, o necesita al hombre, como ya intuyó Pascal, del asidero de alguna certeza para no sucumbir al vértigo de lo infinito?

La «ἄσκησις» del «εἵρων» adquiere, a la luz de esta búsqueda inacabable, los contornos de una verdadera espiritualidad filosófica. No se trata ya solo de un entrenamiento intelectual, sino de una transformación del modo de ser del sujeto, de una «μεταστροφή» (*metastrophé*, “conversión”) que reorienta la totalidad de la existencia hacia el cuidado del alma.⁹² La ironía es, en este contexto, la virtud del que sabe esperar, del que no se precipita, del que cultiva la paciencia de no saber para que la verdad pueda manifestarse a su debido tiempo. Es, también, la virtud del que ha renunciado a la posesión del poder que confiere la «δόξα» y ha abrazado la pobreza voluntaria que acompaña a la «σοφία» (*sophía*, “sabiduría”) humana. Sócrates, en su desnudez material y en su desnudez epistémica, es el prototipo de este ironista que ha hecho de su vida una «ἄσκησις» continua, un testimonio vivo de que la sabiduría no es un producto, sino un proceso que se confunde con la existencia misma de quien lo encarna. ¿No es esta «ἄσκησις» del «εἵρων» la que explica, en última instancia, la atracción irresistible que la figura de Sócrates ha ejercido sobre las generaciones posteriores, más allá de las doctrinas que puedan o no atribuírsele?

La verdad que la ironía desvela ni es, en este horizonte, una verdad abstracta, sino una verdad que compromete al sujeto en su totalidad. Cuando Sócrates refuta a Calicles en el *Gorgias* y le muestra que si defensa del placer sin límites es incompatible con la vida feliz, no está impartiendo una lección de ética normativa, sino poniendo en evidencia una contradicción que afecta la vida entera del interlocutor.⁹³ La ironía, al operar por contraste entre lo que se dice y lo que se es, entre el «φαίνόμενον» (*phainómenon*, “lo que aparece”) y el «ὄν» (*ón*, “lo que es”), fuerza al alma a confrontarse consigo misma y a reconocer la distancia que separa sus pretensiones de su realidad. La verdad que se revela es, así, una verdad sobre uno mismo, una verdad que no se puede recibir pasivamente porque implica una transformación del propio ser. ¿Puede una verdad de esta naturaleza ser considerada únicamente

⁹² La «μεταστροφή» es la conversión del alma entera, no solo del intelecto. Platón la describe en **República** 518c-d como un giro que aparta al alma de las sombras y la encamina hacia la luz. La ironía es el primer paso de esa conversión.

⁹³ Platón, **Gorgias** 482a-486d, 492d-500a. La refutación de Calicles es uno de los momentos más dramáticos de la ironía socrática, porque el adversario se resiste a aceptar la contradicción que Sócrates le señala. La ironía desvela la incoherencia entre la teoría y la práctica.

epistemológica, o desborda ya el marco de la teoría del conocimiento y se adentra en el territorio de la ética y de la ontología?

El peligro de que la ironía, convertida en método de indagación perpetua, desemboque en una forma de sofisticación autocomplaciente o de cinismo estéril fue ya detectado por los contemporáneos de Sócrates y tematizado por la tradición posterior. En el *Fedón*, Simmias y Cebes expresan el temor de que, tras la muerte de Sócrates, ya no queda nadie que sepa curar el «λόγος» (*lógos*, “discurso/razón”) y que los jóvenes, entregados a la erística, acaben por despreciar toda argumentación.⁹⁴ La ironía sin el contrapeso de la seriedad ética degenera en juego; la búsqueda perpetua sin, la esperanza de un hallazgo se convierte en deambular sin rumbo. Sócrates es plenamente consciente de este riesgo, y por eso su ironía está siempre al servicio de la «φιλοσοφία» (*philosophía*, “amor a la sabiduría”) y no se confunde con la misología ni con el desprecio por la verdad. La «ἄσκησις» del «εἴρων» incluye, por tanto, el cultivo de una confianza razonable en que la verdad existe y en que el ser humano puede, si no poseerla, al menos aproximarse a ella mediante el diálogo y la reflexión. ¿Es esta confianza un postulado metafísico indemostrable, o es, más bien, la condición trascendental de todo discurso filosófico?

La mirada retrospectiva sobre la dimensión epistemológica de la ironía revela que su contribución más perdurable es haber mostrado que el conocimiento no se reduce a la posesión de contenidos mentales, sino que implica una actitud, una orientación del alma hacia la verdad que se cultiva mediante una disciplina constante. La ironía socrática, al mantener abierta la herida de la aporía, impide que la filosofía se petrifique en sistema y la condena a ser, por esencia, inacabada. La «ζήτησις» perpetua no es la confesión de un fracaso, sino la afirmación de la libertad del pensamiento que no se somete a ninguna autoridad, ni siquiera a la suya propia. La «ἄσκησις» del «εἴρων» es el camino que conduce desde la ignorancia fingida hasta la sabiduría vivida, un camino que no se recorre una sola vez, sino que se reinventa en cada generación y en cada diálogo. La verdad, entretanto, permanece oculta,

⁹⁴ Platón, *Fedón* 89d-90d. Traducción de Luis Gil, en Platón, *Diálogos*, vol. III (Madrid: Gredos, 1986), 100–102. Sócrates advierte contra la misología, el odio al discurso que nace de la decepción ante los argumentos sofisticos. La ironía bien entendida es el antídoto de la misología.

pero la ironía nos ha enseñado que su ocultación no es un obstáculo, sino la forma misma en que se ofrece a quienes están dispuestos a buscarla con honestidad.

CAPITULO II

***PARRHESÍA* Y CINISMO EN LUCIANO: EL CORAJE DE DECIR LA VERDAD**

En el vasto y heterogéneo universo de la producción lucianesca, la presencia del cinismo no comparece como un simple residuo temático ni como una mera afectación estilística, sino como el nervio mismo de una práctica filosófica que hace de la «*παρρησία*» (*parrhēsia*, “franqueza/libertad de palabra”) su divisa más preciada. Luciano de Samosata, formado en la retórica de la S.S. y dueño de una prosa tan maleable como corrosiva, se apropia del legado cínico —particularmente en la figura de Menipo de Gádara— y lo convierte en el eje de una crítica sistemática a las imposturas de la filosofía, la cultura y el poder de su tiempo.⁹⁵ Pero esta apropiación no es mecánica ni reverente; Luciano somete el propio ideal cínico a los ácidos de su ironía, generando una tensión fecunda entre la admiración por el coraje de quien dice la verdad a cualquier precio y la sospecha de que ese coraje pueda ser, a su vez, una nueva máscara. ¿En qué medida puede la *parrhēsia* cínica, tal como Luciano la escenifica, ser considerada un método filosófico de indagación y no solo un gesto de insolencia provocadora? ¿Es posible que la risa lucianesca sea la forma que adopta la verdad cuando ha renunciado a la solemnidad de los sistemas y se ha entregado el riesgo de la palabra libre? Estas preguntas articulan el presente capítulo que se propone analizar la reelaboración lucianesca de la *parrhēsia* cínica como un dispositivo de crítica y desvelamiento de la verdad, y para ello se sumerge en los diálogos y tratados donde la voz de Menipo y la del propio Luciano se funden en un solo canto corrosivo.

La noción de *parrhēsia* que Luciano hereda de la tradición cínica no es un mero permiso para hablar sin trabas, sino un acto ético-político que implica un riesgo real para quien lo ejerce. El «*παρρησιαστής*» (*parrhēsiastēs*, “el que habla con franqueza”) no solo dice lo que piensa, sino que lo dice ante quienes tienen el poder castigarlo por ello, y precisamente en ese desafío

⁹⁵ «*Παρρησία*»: ‘libertad de palabra, franqueza, atrevimiento para hablar’. Francisco R. Adrados, dir., **DGE** (Madrid: CSIC, 1980-), s.v. «*παρρησία*». El término está compuesto de *πᾶν* (todo) y *ῥῆσις* (discurso), y designa en la democracia ateniense el derecho del ciudadano a hablar libremente en la asamblea. En el cinismo adquiere una connotación moral y existencial.

reside el valor filosófico de su acto.⁹⁶ Diógenes de Sínope, el protocínico por antonomasia, había hecho de la *parrhesía* una forma de vida, encarnada en gestos que desafiaban las convenciones y desenmascaraban la hipocresía de sus contemporáneos; su respuesta a Alejandro Magno —«ἀποσκότῃσον» (*apuskótēson*, “apártate de mí sol”)— es, quizá, el ejemplo más célebre de una franqueza que no se arredra ni ante el amo del mundo.⁹⁷ Luciano no solo conoce esta tradición, sino que la admira y la convierte en el modelo de su propia práctica literaria; sin embargo, a diferencia de Diógenes, que ejercía la *parrhesía* en la plaza pública y con su propio cuerpo, Luciano la ejerce desde la distancia de la escritura, en un mundo donde la libertad política ha sido cercenada por el Imperio y donde la palabra franca se ha refugiado en la sátira. ¿No supone este desplazamiento del ágora al libro una transformación sustancial de la *parrhesía*, que pierde su inmediatez y su peligro físico para convertirse en un gesto retórico que puede ser consumido sin consecuencias?

La figura que permite a Luciano mediar entre la *parrhesía* cínica originaria y su propia escritura satírica es Menipo de Gádara, el cínico del siglo III a.C. que la tradición convirtió en el inventor de la sátira menipea y en el santo patrón de la risa filosófica. Menipo es el protagonista indiscutible de buena parte de los diálogos lucianescos —*Icaromenipo*, *Menipo o la nigromancia*, *Diálogos de los muertos*—, y en todos ellos comparece como un hombre que ha conquistado la «ἐλευθερία» (*eleuthería*, “libertad”) interior mediante el ejercicio de la *parrhesía* y de la «ἀναίδεια» (*anaídeia*, “desvergüenza”).⁹⁸ En *Menipo o la nigromancia*, Luciano lo presenta como aquel que, habiendo estudiado todas las escuelas filosóficas sin hallar satisfacción, desciende al Hades para interrogar a Tiresias, el adivino ciego, y obtener de él la respuesta definitiva sobre la mejor forma de vida; la respuesta, significativamente, es que la mejor vida es la del hombre común, el «ιδιώτης» (*idiótēs*, “hombre privado/simple”)

⁹⁶ «Παρρησιαστής»: ‘el que practica la *parrhesía*, franco hablador’. Adrados, **DGE**, s.v. «παρρησιαστής». El término aparece en Luciano para describir a Menipo y a otros cínicos. La distinción entre *parrhesía* y simple grosería es un tema recurrente en la diatriba cínica.

⁹⁷ Diógenes Laercio, **Vidas de los filósofos ilustres** 6.38. Traducción de Carlos García Gual (Madrid: Alianza, 2007), 354–355. La anécdota de Alejandro y Diógenes se ha convertido en el paradigma de la *parrhesía* cínica: el filósofo sin bienes se enfrenta al soberano y solo le pide que no le quite lo único que no puede darle, el sol.

⁹⁸ «Ἐλευθερία»: ‘libertad’, en el cinismo designa la emancipación interior respecto de las pasiones, las convenciones y los bienes externos. Adrados, **DGE**, s.v. «ἐλευθερία». «Ἀναίδεια»: ‘falta de vergüenza, desfachatez’, actitud deliberada de los cínicos para desafiar las normas sociales. *Ibíd.*, s.v. «ἀναίδεια».

que vive según el sentido común y no se preocupa por las sutilezas de los filósofos.⁹⁹ La *parrhesía* de Menipo no es, pues, un simple desahogo verbal, sino el resultado de un itinerario de búsqueda que lo ha llevado más allá de todas las doctrinas y le ha devuelto a la simplicidad de la vida ordinaria; es la franqueza de quien ha visto la verdad y sabe que no tiene nada que perder.

La *parrhesía* menipea, tal como Luciano la escenifica, se ejerce en un espacio donde las jerarquías terrenales han quedado abolidas y donde todos los hombres comparecen desnudos ante la verdad. En los *Diálogos de los muertos*, Menipo llega al Hades sin pagar el óbolo a Caronte, burlándose de las pretensiones de los ricos y los poderosos que, una vez muertos, son indistinguibles de los mendigos; su risa resuena entre las sombras como la voz de una verdad que ya no teme las represalias.¹⁰⁰ Allí, en el reino de Plutón, Menipo se encuentra con Filipo de Macedonia, con Alejandro, con Creso, y a todos los trata con la misma insolencia igualitaria, recordándoles que sus riquezas y sus conquistas no valen nada en el país de los muertos. La *parrhesía* se convierte así en un instrumento de nivelación ontológica: al decir la verdad sobre la condición humana —su fragilidad, su mortalidad, su pequeñez—, el parrhesiasta cínico desmonta las pretensiones de grandeza que los hombres construyen en vida y revela la «φύσις» (*phýsis*, “naturaleza”) que todos comparten bajo los ropajes de la convención. ¿Pero no hay en este ejercicio de la *parrhesía* una forma de crueldad, un placer es humillar al poderoso que podría interpretarse como un resentimiento invertido? ¿O es la risa de Menipo la única respuesta posible frente a la conciencia de que todas las empresas humanas están condenadas a la ceniza?

El coraje de decir la verdad, que en Diógenes se manifestaba en gestos que ponían en juego la integridad física, en Luciano se traslada al plano de la escritura y se convierte en coraje de publicar, de hacer circular un discurso que incomoda a los poderosos y a los falsos sabios. En *El pescador* (*Piscator*), Luciano escenifica un proceso judicial en que los grandes

⁹⁹ Luciano, **Menipo o la nigromancia** 6–22. Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, **Obras**, vol. 2 (Madrid: Gredos, 1988), 135–163. La consulta a Tiresias es una parodia de la *katábasis* épica, pero la respuesta —la vida del ἰδιώτης— tiene un contenido filosófico genuino. «Ἰδιώτης»: ‘hombre privado, lego’, por oposición al especialista o al hombre público. Adrados, **DGE**, s.v. «ἰδιώτης».

¹⁰⁰ Luciano, **Diálogos de los muertos** 2 (Menipo y Caronte), 20 (Menipo y Éaco), 21 (Menipo y Tántalo). Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, **Obras**, vol. 2, 85–86, 117–123. La *parrhesía* de Menipo en el Hades es total porque ya no tiene nada que temer: ha conquistado la libertad de la muerte en vida.

filósofos del pasado —Sócrates, Platón, Aristóteles, Diógenes— resucitan para juzgar al autor por haberlos difamado en sus escritos; la defensa de Luciano consiste en afirmar que él no ha atacado a la verdadera filosofía, sino a los «ἐπὶ τῷ φιλοσοφεῖν ἀλαζόνες» (*epì tōi philosophēin alazōnes*, “charlatanes que presumen de filósofos”).¹⁰¹ Para demostrarlo, propone que se someta a los acusadores a un examen de sus vidas, un «ἔλεγχος» (*élenkhos*, “examen/refutación”) que recuerda al socrático pero que ahora es aplicado a los propios maestros de la filosofía. La *parrhesía* lucianesca, en este contexto, no es solo la franqueza de quien habla, sino también la astucia de quien sabe poner en práctica un método de verificación que distingue la verdadera filosofía de su imitación. ¿No está Luciano, al adoptar el *élenkhos* como criterio de autenticidad, reconociendo implícitamente que la *parrhesía* solo es filosóficamente valiosa cuando se articula con un método, y no cuando se reduce a una mera actitud desafiante?

La reelaboración lucianesca de la *parrhesía* cínica no se limita a la celebración acrítica de la franqueza, sino que introduce un distanciamiento irónico que permite al lector preguntarse si el propio Luciano no está también, en cierta medida, representando un papel. En *LA doble acusación* (*Bis accusatus*), el autor es llevado a juicio por la retórica y por el diálogo, que se quejan de haber sido maltratados por él; Luciano se defiende con una mezcla de seriedad y sarcasmo, y en esa defensa exhibe su propia ambigüedad: el que acusa a los demás de impostura no está exento de ser, a su vez, un impostor.¹⁰² Esta autoironía no debilita la *parrhesía* lucianesca, sino que la refuerza, porque impide que el autor se arrogue una posición de superioridad moral que lo pondría a salvo de la crítica. La *parrhesía* cínica, que en sus orígenes se presentaba como un hablar sin reservas y sin doblez, se vuelve en Luciano consciente de su propia teatralidad, de su carácter de «πρόσωπον» (*prósōpon*, “máscara/personaje”), y sin embargo no renuncia a su pretensión de verdad. ¿Es posible una

¹⁰¹ Luciano, **Piscator** 8–20, especialmente 15–19. Traducción de José Luis Navarro González, en Luciano, **Obras**, vol. 3 (Madrid: Gredos, 1990), 75–95. La palabra «ἀλαζών» (*alazōn*) designa al charlatán o farsante que pretende ser lo que no es. Adrados, **DGE**, s.v. «ἀλαζών». Luciano reivindica su sátira como una forma de *parrhesía* al servicio de la verdadera filosofía.

¹⁰² Luciano, **Bis accusatus** 26–34. Traducción de José Luis Navarro González, en Luciano, **Obras**, vol. 3, 255–270. La autoironía de Luciano es aquí manifiesta: el acusador se convierte en acusado, y la *parrhesía* se vuelve reflexiva. «Πρόσωπον»: ‘máscara, rostro, personaje’. Adrados, **DGE**, s.v. «πρόσωπον».

verdad dicha desde la conciencia de la propia máscara, o la máscara contamina irremediablemente la pureza del decir veraz?

El método filosófico que subyace a la *parrhesía* lucianesca puede ser descrito como una «ἐξέτασις» (*exétasis*, “examen/investigación”) que no se aplica solo a las doctrinas, sino sobre todo a las vidas de quienes las profesan. En *Hermotimo o sobre las sectas filosóficas*, el sofista Licino —máscara de Luciano— somete al estoico Hermotimo a un interrogatorio implacable que no ataca directamente las tesis de la Estoa, sino que cuestiona la legitimidad de los maestros que las enseñan, la posibilidad de distinguir al verdadero filósofo del impostor, y la razonabilidad de confiar la propia vida a un sistema sin haber examinado previamente a sus defensores.¹⁰³ La estrategia de Licino es una combinación de *parrhesía* e ironía: dice abiertamente que todos los filósofos son sospechosos de charlatanería, pero al mismo tiempo finge no estar seguro de nada y solicita la ayuda de Hermotimo para encontrar un criterio de discernimiento. El resultado es una demolición de las pretensiones dogmáticas que, sin embargo, no desemboca en un nihilismo cómodo, sino en una exhortación a la «αὐτονομία» (*autonomía*, “autonomía/libertad de juicio”), a la responsabilidad de pensar por uno mismo sin tutelas. La *parrhesía* se convierte, así, en un método de emancipación intelectual que no ofrece respuestas, pero que enseña a desconfiar de quienes dicen tenerlas. ¿No es éste el legado más genuino del cinismo antiguo, que Luciano preserva y refina al despojarlo de sus asperezas más provocadoras?

La verdad que la *parrhesía* lucianesca aspira a desvelar no es una verdad metafísica, sino una verdad práctica y existencial que se resume en la afirmación de la libertad interior frente a las falsas necesidades y las vanas ambiciones. En *Icaromenipo o el hombre sobre las nubes*, Menipo emprende un viaje aéreo, dotado de alas de águila y de buitre, para observar desde la altura la ridiculez de las disputas humanas, y desde esa perspectiva olímpica descubre que todas las guerras, los pleitos y las disquisiciones filosóficas no son más que «τῦφος» (*týphos*, “humo/vanidad”).¹⁰⁴ La *parrhesía* del que ha visto el mundo desde lo alto consiste en poder

¹⁰³ Luciano, *Hermotimus* 1–85, especialmente los pasajes centrales (28–65). Traducción de María Dolores García Ramón, en Luciano, *Obras*, vol. 4 (Madrid: Gredos, 1992), 27–139. «Ἐξέτασις»: ‘examen, investigación’, término de raigambre socrática. Adrados, *DGE*, s.v. «ἐξέτασις». Licino practica la *parrhesía* bajo la forma de un interrogatorio sistemático que recuerda al élenkhos.

¹⁰⁴ Luciano, *Icaromenipo* 10–24, 34. Traducción de José Luis Navarro González, en Luciano, *Obras*, vol. 3, 35–62. «Τῦφος»: ‘humo, vapor, hinchazón, vanidad’, término predilecto de la diatriba cínica para designar la

decir, sin ambages, que todas las grandezas humanas son pequeñeces, y que el sabio es aquel que, como Menipo, ha aprendido a reírse de ellas. Luciano, al hacer hablar a Menipo desde esa posición de distancia cósmica, está reivindicado para la literatura satírica la capacidad de ofrecer un punto de vista crítico que la filosofía profesional había perdido al enredarse en disputas de escuela. ¿No es esta perspectiva elevada, sin embargo, una ficción literaria, y no corre el riesgo la *parrhesía* que se ejerce desde ella de convertirse en un gesto de superioridad que, en el fondo, desprecia a los hombres comunes a los que dice defender?

El contraste entre la *parrhesía* cínica y la lucianesca revela que el samosatense ha operado una transformación profunda del legado que recibe: ha desplazado el acento desde la «ἀναίδεια» hacia la «χάρις» (*kháris*, “gracia/encanto”), desde la provocación física hacia la seducción literaria.¹⁰⁵ Los cínicos antiguos, con Diógenes a la cabeza, buscaban escandalizar, romper las convenciones mediante gestos que obligan a los espectadores a confrontarse con sus propias incoherencias; Luciano, en cambio, busca hacer reír, seducir al lector con la elegancia de su prosa para, una vez ganada su complicidad, administrarle la medicina amara de la crítica. La *parrhesía* lucianesca, se ejerce, así, bajo el signo del «σπουδαιογέλοιο» (*spoudaiogeloion*, “lo serio-cómico”), esa mezcla inextricable de gravedad y risa que caracteriza la sátira menipea y que Luciano reivindica explícitamente como su marca de fábrica.¹⁰⁶ ¿Implica esta estetización de la *parrhesía* una pérdida de su filo crítico, o es, por el contrario, la única forma en que el decir veraz puede sobrevivir en un contexto cultural que ha neutralizado la provocación mediante su conversión en espectáculo?

La pregunta por la eficacia filosófica de la *parrhesía* lucianesca remite, en última instancia, a la cuestión del propósito de su sátira. ¿Busca Luciano, como Sócrates, transformar el alma de sus lectores, o se contenta con divertirlos y exhibir su ingenio? En *La muerte de Peregrino*, Luciano narra con sarcasmo el suicidio teatral de Peregrino Proteo, un filósofo cínico que se inmoló en Olimpia para ganar fama inmortal, y en esa narración fustiga la vanidad de quien

vacuidad de las pretensiones humanas. Adrados, **DGE**, s.v. «τῦφος». La risa de Menipo es el disolvente de ese humo.

¹⁰⁵ «Χάρις»: ‘gracia, encanto, favor’. Adrados, **DGE**, s.v. «χάρις». La ironía lucianesca está teñida de una gracia que contrasta con la rudeza de la *parrhesía* cínica.

¹⁰⁶ «Σπουδαιογέλοιο»: ‘lo serio-cómico’, mezcla de lo grave y lo ridículo, categoría que Luciano aplica a su propia obra en **Bis accusatus** 33. Adrados, **DGE**, s.v. «σπουδαιογέλοιο». El término procede de la sátira menipea y es reivindicado por Luciano como su principal innovación literaria.

convierte la filosofía en espectáculo buscando la admiración de las masas.¹⁰⁷ La paradoja es evidente: Luciano, denuncia la teatralidad del falso cínico, está él mismo haciendo literatura, está construyendo un relato que es también, a su modo, un espectáculo. La *parrhesía* que denuncia la impostura ajena no puede librarse de la sospecha de ser, ella misma, una impostura más refinada. Sin embargo, la diferencia es que Luciano no se presenta como un modelo de virtud, sino como un hombre de letras que, con todas sus ambigüedades, ha asumido la tarea de decir lo que otros callan. ¿No es esa honestidad sobre la propia condición, esa renuncia a la ejemplaridad, la forma suprema de la *parrhesía*, aquella que se ejerce también contra uno mismo?

Al termino de este recorrido, la *parrhesía* cínica en Luciano se revela como una práctica compleja y ambivalente, que oscila entre la denuncia y la autoparodia, entre el coraje de decir la verdad y la conciencia de que ese decir está siempre mediado por la retórica y por la risa. Luciano no es un filósofo en el sentido escolástico del término, pero su obra constituye una de las reflexiones más lúcidas de la antigüedad sobre las condiciones de posibilidad del discurso veraz en un mundo donde la verdad ha sido expropiada por los profesionales de la filosofía y por los poderes políticos. La herencia cínica le proporciona el modelo del parrhesiasta como aquel que, mediante la «ἄσκησις» (*áskēsis*, “ejercicio/entrenamiento”) de la libertad interior, ha conquistado el derecho a decir lo que ve sin doblegarse ante las convenciones; su genio literario le permite dotar a ese modelo de una forma nueva, la sátira menipea, es capaz de alcanzar a un público amplio sin sacrificar la densidad crítica. La pregunta que su obra deja suspendida es si ese público estaba dispuesto a escuchar lo que Luciano tenía que decir, o si la elegancia de su prosa sirvió para neutralizar el aguijón de su mensaje, convirtiendo la *parrhesía* en un placer de lectura inofensivo. ¿No es ése, al fin y al cabo, el dilema de todo aquel que pretende decir la verdad bajo el ropaje del arte?

¹⁰⁷ Luciano, **De morte Peregrini** 1–45. Traducción de José Luis Navarro González, en Luciano, **Obras**, vol. 3, 145–198. La crítica de Luciano a Peregrino es despiadada, pero también autoconsciente: el autor sabe que su propio discurso puede ser acusado de lo mismo que denuncia.

2.1 La *Parrhesía* Cínica Como Acto Filosófico: Diógenes, Menipo Y La Herencia Del Franco Decir

La «παρρησία» (*parrhēsia*, “franqueza/libertad de palabra”) que el cinismo antiguo eleva a principio rector de su práctica filosófica no constituye un simple permiso para la grosería ni un mero recurso retórico, sino un acto que compromete la totalidad de la existencia de quien lo ejerce y que transforma el decir veraz en un acontecimiento ético-político de primer orden. A diferencia de la *parrhesía* democrática ateniense —ese derecho institucionalizado que todo ciudadano poseía para tomar la palabra en la asamblea—, la *parrhesía* cínica se conquista mediante una «ἄσκησις» (*askēsis*, “ejercicio/entrenamiento”) que implica una transformación radical del modo de vida, una ruptura con las convenciones sociales y una exposición deliberada al peligro y al escarnio.¹⁰⁸ Diógenes de Sínope, figura paradigmática de esta actitud, no se limitó a predicar la libertad de palabra: la encarnó con su cuerpo, convirtiendo cada gesto, cada elección de vestimenta, cada desafío a los poderosos, en un argumento vivo contra la hipocresía de la *polis*. Menipo de Gádara, heredero y transmutador de esta tradición, trasladó la *parrhesía* del ágora al texto, de la provocación física a la sátira literaria, y de ese modo la hizo disponible para una posterioridad que incluye, como su más brillante deudor, a Luciano de Samosata. ¿Cómo opera la *parrhesía* cuando el filósofo ya no se dirige a sus condiciones en la plaza, sino a un lector ausente al que debe seducir con la palabra escrita? ¿Puede la literatura heredar la fuerza performativa del gesto cínico sin traicionar su radicalidad originaria?

El cinismo, desde sus orígenes con Antístenes y su consolidación con Diógenes, se presenta como una filosofía que desconfía de las mediaciones discursivas y que apuesta por la evidencia inmediata del ejemplo. La *parrhesía* cínica es, ante todo, una *parrhesía* del cuerpo, un decir que no pasa prioritariamente por el «λόγος» (*lógos*, “discurso/razón”), sino por la exposición de una vida que ha sido deliberadamente despojada de los adornos de la civilización.¹⁰⁹ Diógenes Laercio, en el libro VI de sus *Vidas*, nos ha legado un catálogo de

¹⁰⁸ «Παρρησία»: compuesto de πᾶν (todo) y ῥῆσις (discurso), designa el hablar franco y sin reservas. En la democracia ateniense era un derecho político; en el cinismo, un deber moral conquistado mediante la ascesis. Francisco R. Adrados, dir., **DGE** (Madrid: CSIC, 1980-), s.v. «παρρησία». «Ἀσκησις»: ‘ejercicio, entrenamiento, práctica’. *Ibid.*, s.v. «ἄσκησις».

¹⁰⁹ Sobre la centralidad del cuerpo en el cinismo, véase Michel Foucault, **Le courage de la vérité** (Paris: Gallimard, 2009), aunque Foucault no está en la bibliografía, su análisis es referente.

anécdotas que, más allá de su valor pintoresco, configuran una verdadera fenomenología de la *parrhesía* performativa: Diógenes masturbándose en público y lamentando que el hambre no se calmara con la misma facilidad; Diógenes paseando con una lámpara encendida a plena luz del día en busca de un hombre; Diógenes pidiendo a Alejandro que se apartara de sus sol.¹¹⁰ En cada una de estas escenas, el cuerpo del filósofo se convierte en el soporte de un argumento que no necesita premisas ni silogismos, porque golpea directamente la sensibilidad del espectador y lo obliga a confrontarse con sus propias incoherencias. ¿No radica aquí la esencia del acto filosófico cínico, en esa inmediatez que cortocircuita las defensas retóricas y que coloca al interlocutor ante el espejo de su propia desnudez moral?

La elección de la vida cínica —la «κυνικὴ ζωή» (*kynikē zōē*)— no es un abandono de la racionalidad, sino una radicalización de esta que se manifiesta en la adecuación estricta entre lo que se dice y lo que se hace. Diógenes hace de su propio cuerpo un «παράδειγμα» (*parádeigma*, “ejemplo/modelo”) de la vida conforme a la naturaleza, y en esa mostración reside su *parrhesía* más genuina.¹¹¹ No se trata de un exhibicionismo gratuito, sino de una estrategia filosófica que desvela la artificiosidad de las convenciones sociales al confrontarlas con la desnudez de lo natural. Cuando Diógenes se instala en un tonel, cuando rechaza los recipientes después de ver a un niño beber con las manos, cuando camina descalzo sobre la nieve, está argumentando con su cuerpo que las necesidades humanas son pocas y que la civilización ha multiplicado los deseos artificiales.¹¹² La *parrhesía* cínica es, en este sentido, una hermenéutica de la «φύσις» (*phýsis*, “naturaleza”) que se ejerce mediante la mostración práctica y que no necesita recurrir a las complejidades de la dialéctica. ¿Pero no corre el riesgo esta estrategia de ser malinterpretada como mera excentricidad, y no depende su eficacia de la existencia de un público dispuesto a descifrar el gesto como argumento?

¹¹⁰ Diógenes Laercio, **Vidas de los filósofos ilustres** 6.38, 6.41, 6.46. Traducción de Carlos García Gual (Madrid: Alianza, 2007), 354–355, 357–358, 362–363. La anécdota de la lámpara es emblemática: Diógenes busca «ἄνθρωπον» (hombre) entre una multitud que ha perdido su humanidad esencial. La *parrhesía* es aquí un acto de acusación pública.

¹¹¹ «Παράδειγμα»: ‘modelo, ejemplo, patrón’. Adrados, **DGE**, s.v. «παράδειγμα». La vida del cínico es un παράδειγμα de virtud que se ofrece a la contemplación y a la imitación.

¹¹² Diógenes Laercio, **Vidas** 6.22–23, 6.37. La renuncia a los objetos superfluos no es un fin en sí mismo, sino un medio para alcanzar la «αὐτάρκεια» (autárkeia, “autosuficiencia”). Adrados, **DGE**, s.v. «αὐτάρκεια».

La *parrhesía* performativa de Diógenes tiene como condición de posibilidad una «ἄσκησις» que es, al mismo tiempo, física y espiritual. El entrenamiento cínico no busca la excelencia atlética, sino la «εὐκολία» (*eukolía*, “facilidad/despreocupación”) que brota de la habituación a las incomodidades y a las privaciones.¹¹³ Diógenes se ejercita en soportar el frío, el hambre, la fatiga y el desprecio social, no por masoquismo, sino para conquistar una libertad interior que ninguna circunstancia externa pueda arrebatarse. Esta ascesis es el fundamento de su *parrhesía*, porque solo quien ha demostrado ante sí mismo que no necesita nada de los demás puede atreverse a decirles la verdad sin temor a las represalias. El «εἶρων» (*eíron*, “el que disimula”) socrático fingía ignorancia para desmontar las certezas ajenas; el «παρρησιαστής» (*parrhēsiastēs*, “franco hablador”) cínico no finge nada: muestra su pobreza, su desnudez, su falta de vergüenza, y en esa mostración se convierte en un espejo que refleja la falsedad de quienes lo rodean. ¿Es posible, sin embargo, que esta libertad conquistada mediante el sufrimiento encierre una forma de orgullo, una complacencia en la propia superioridad moral que contradiga la humildad que el cinismo predica?

El gesto más radical de la *parrhesía* cínica es, quizá la «ἀναίδεια» (*anaídeia*, “desvergüenza/falta de pudor”), esa deliberada transgresión de las normas de la decencia que Diógenes practica de manera sistemática y que sus herederos convertirán en seña de identidad de la escuela. La *anaídeia* cínica no es simple grosería, sino un ataque frontal contra la distinción entre lo público y lo privado, entre lo noble y lo vil, que la cultura griega había erigido como pilar de la vida civilizada.¹¹⁴ Al comer en el ágora, al masturbarse en público, al defecar en el teatro, Diógenes está diciendo, con su cuerpo, que la naturaleza no conoce esas fronteras y que la vergüenza es una construcción social, así, en una «φιλοσοφία τῶν ἔργων» (*philosophía tōn érgōn*, “filosofía de las obras”) que no se contenta con palabras, sino que exige la transformación visible de la existencia.¹¹⁵ ¿No es, sin embargo, esta

¹¹³ «Εὐκολία»: ‘buen humor, contento, facilidad de trato’, estado anímico que los cínicos cultivan como resultado de la askēsis. Adrados, **DGE**, s.v. «εὐκολία». La relación entre askēsis y *parrhesía* es circular: la askēsis hace posible la *parrhesía*, y la *parrhesía* es, a su vez, una forma de askēsis.

¹¹⁴ «Ἀναίδεια»: ‘falta de αἰδώς (pudor), desvergüenza’. Adrados, **DGE**, s.v. «ἀναίδεια». La *anaídeia* cínica es un ataque a los fundamentos de la moral convencional.

¹¹⁵ La expresión «filosofía de las obras» se encuentra en la tradición doxográfica sobre los cínicos. Cf. Diógenes Laercio, **Vidas** 6.11, donde se dice que Antístenes enseñaba a sus discípulos «τὴν κατὰ πρᾶξιν φιλοσοφίαν» (la filosofía práctica).

desvergüenza una provocación que, al escandalizar, aleja a muchos de aquellos a quienes pretende convertir, y no se agota en un gesto de ruptura que no construye nada positivo?

Luciano de Samosata, lector atento de la tradición cínica y admirador confeso de Diógenes comprendió perfectamente esta dimensión performativa de la *parrhesía* y la incorporó a su propia escritura satírica. En *Filosofías en venta* (*Vitarum auctio*), el Diógenes que Hermes subasta es un esclavo que se declara libre, un miserable que se proclama más rico que el rey, un desvergonzado que promete enseñar a su comprador la «ἐλευθερία» (*eleuthería*, “libertad”) que no puede ser comprada ni vendida.¹¹⁶ Luciano capta la paradoja constitutiva de la *parrhesía* cínica —la de ofrecer como mercancía lo que por definición no tiene precio— y la explota irónicamente, sin por ello traicionar la admiración que siente por el filósofo del tonel. El Diógenes lucianesco es un personaje cómico, pero su comicidad no anula la fuerza de su mensaje; al contrario, la potencia, porque la risa desarma las defensas del lector y le permite recibir la verdad sin la resistencia que suscitaría un discurso solemne. ¿No es ésta, precisamente, la operación que Luciano realiza con toda la tradición filosófica: convertir la gravedad en ligereza para que la verdad pueda infiltrarse en el ánimo del lector sin que éste se dé cuenta?

El legado de Diógenes no habría llegado a Luciano con la fuerza con que lo hizo sin la medicación de Menipo de Gádara, el cínico que, según la tradición, operó la transmutación literaria del cinismo y lo convirtió en un género discursivo capaz de sobrevivir a la desaparición de la *polis* clásica. Menipo es una figura escurridiza: de sus obras no se conserva más que fragmentos y noticias indirectas, y lo que sabemos de él lo debemos, en buena medida, a la recreación que de su persona y de su estilo hizo el propio Luciano.¹¹⁷ Sin embargo, esos fragmentos bastan para vislumbrar una operación de trascendental importancia: el traslado de la *parrhesía* cínica del terreno de la acción al de la escritura, de la «πρᾶξις» (*prâxis*, “acción”) a la «ποίησις» (*poiēsis*, “creación literaria”). Menipo escribe

¹¹⁶ Luciano, *Vitarum auctio* 7–11. Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, **Obras**, vol. 2 (Madrid: Gredos, 1988), 228–232. Diógenes se presenta como «ἐλεύθερος» (libre) y «αὐτάρκης» (autosuficiente), y promete enseñar a su comprador a ser feliz con nada. La ironía de Luciano consiste en poner en venta al que nada posee.

¹¹⁷ Diógenes Laercio, **Vidas** 6.99–101, ofrece un esbozo biográfico de Menipo y una lista de sus obras. La Suda, s.v. «Μένιππος», añade algunos detalles. Cf. Carlos García Gual, **Sectas y filósofos de la Antigüedad tardía** (Madrid: Alianza, 2001), cap. 5, para una valoración del papel de Menipo en la tradición cínica.

diálogos, diatribas, sátiras que conservan la agresividad y la franqueza del cinismo originario, pero que las someten a un proceso de estilización que las hace aptas para un público lector que ya no se congrega en el ágora, sino en la soledad de la biblioteca. ¿Supone esta estilización una pérdida de la radicalidad cínica, o es, por el contrario, la única forma en que esa radicalidad podía preservarse en un mundo que había domesticado la provocación mediante su conversión en espectáculo?

La innovación más significativa de Menipo, y la que más profundamente influirá en Luciano, es la invención —o, al menos, la consolidación— del «σπουδαιογέλοιον» (*spoudaiogeloion*, “lo serio-cómico”), esa mezcla inextricable de gravedad filosófica y de humor corrosivo que se convertirá en la marca distintiva de la sátira menipea.¹¹⁸ Menipo, según los testimonios antiguos, hacía reír a sus lectores mientras les hablaba de la muerte, de la vanidad de las riquezas, de la vacuidad de las doctrinas filosóficas; su risa no era un escape, sino un «φάρμακον» (*phármakon*, “remedio/droga”) que administraba la verdad amarga bajo la cobertura de la comicidad. Luciano, en *Icaromenipo*, *Menipo o la nigromancia* y los *Diálogos de los muertos*, no solo toma a Menipo como personaje, sino que asume como propio ese registro del *spoudaiogeloion* y lo lleva a una perfección formal que la tradición menipea no había alcanzado.¹¹⁹ ¿Pero, cuál es la relación exacta entre la *parrhesía* cínica originaria, que se ejercía con el cuerpo y ante un público físicamente presente, y la *parrhesía* menipea, que se ejerce mediante la letra y ante un lector invisible? ¿No hay una diferencia cualitativa entre una y otra, una diferencia que afecta a la naturaleza misma del acto filosófico que se está realizando?

El Menipo que Luciano nos presenta es, ante todo, un hombre que ha conquistado la libertad de decir la verdad porque ha perdido todo lo que podía atarlo a las convenciones. En *Menipo o la nigromancia*, el protagonista relata su itinerario filosófico: decepcionado por las contradicciones de las escuelas, se eleva hacia el cielo —en el relato que luego desarrollará *Icaromenipo*— y desciende al Hades para consultar al adivino Tiresias, que le

¹¹⁸ «Σπουδαιογέλοιον»: mezcla de σπουδαῖον (serio) y γέλοιον (cómic). Adrados, **DGE**, s.v. «σπουδαιογέλοιος». El término aparece en Estrabón para referirse a Menipo y es reivindicado por Luciano en **Bis accusatus** 33.

¹¹⁹ Luciano, *Icaromenipo* 1–34, *Menipo* 1–22, *Diálogos de los muertos* passim. En todos estos textos, Menipo es el protagonista o el interlocutor privilegiado, y su presencia garantiza el tono de *spoudaiogeloion* que Luciano cultiva.

revela que la mejor vida es la del hombre común, el «ιδιώτης» (*idiōtēs*, “hombre privado/simple”).¹²⁰ La *parrhesía* de Menipo no es, pues, un don natural, sino la conquista de un largo proceso de indagación que lo ha llevado más allá de todas las doctrinas y lo ha devuelto a la simplicidad de lo cotidiano. Luciano, al hacer de Menipo su portavoz, está reivindicando una filosofía que no se identifica con ninguna escuela y que se ejerce como crítica permanente de todas las pretensiones de verdad. ¿No es ésta, precisamente, la posición que el propio Luciano ocupa en el campo intelectual de la Segunda Sofística, una posición de exterioridad irónica que le permite desenmascarar las imposturas sin tener que ofrecer una verdad alternativa?

La «diatriba» (*diatribē*, “conversación/tratado moral”), género que la tradición asocia con Bión de Boristenes y con otros cínicos helenísticos, constituye el molde formal del que Menipo se sirve para su transmutación literaria del cinismo, y Luciano hereda ese molde al tiempo que lo subvierte. La diatriba cínica se caracterizaba por su tono coloquial, su apelación directa al interlocutor, su recurso a la ironía y al sarcasmo, y su insistencia en los temas de la vanidad de las riquezas, la igualdad de todos los hombres ante la muerte y la necesidad de vivir conforme a la naturaleza.¹²¹ Menipo introduce en la diatriba una dimensión fantástica y paródica que la transforma en algo nuevo: la burla cosmológica, esa mirada desde lo alto que reduce las pretensiones humanas a polvareda, y la *katábasis* paródica que convierte el descenso a los infiernos en una ocasión para la crítica social. Luciano, en *Icaromenipo*, recoge ambas innovaciones y las funde en una obra maestra donde la sátira menipea alcanza su máxima expresividad. ¿Pero no supone la introducción de lo fantástico un alejamiento de la inmediatez que caracterizaba a la *parrhesía* cínica originaria, y no corre el riesgo la crítica de diluirse en la fantasía?

La burla cosmológica que Menipo inaugura y Luciano perfecciona es una operación filosófica de gran calado, porque desplaza el punto de vista desde el que se ejerce la crítica y, al hacerlo, desvela la relatividad de todas las grandezas humanas. En *Icaromenipo*, el

¹²⁰ Luciano, **Menipo** 6–22. Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, **Obras**, vol. 2, 135–163. La respuesta de Tiresias es uno de los pasajes más citados de Luciano: «ὁ τῶν ιδιωτῶν βίος ἄριστος» (la vida de los hombres sencillos es la mejor).

¹²¹ Sobre la diatriba cínica, véase Antonio Melero Bellido, “Introducción”, en **Sofistas. Testimonios y fragmentos** (Madrid: Gredos, 1996), 7–65. La «διατριβή» es literalmente ‘ocupación, pasatiempo, conversación filosófica’. Adrados, **DGE**, s.v. «διατριβή».

protagonista, provisto de alas de águila y de buitre, asciende hasta la Luna y desde allí contempla la Tierra como un diminuto escenario donde los hombres se afanan en guerras, pleitos y disputas filosóficas que, vistas desde la altura, no son más que «τῦφος» (*týphos*, “humo/vanidad”).¹²² La *parrhesía* del que ha visto el mundo desde lo alto ya no necesita argumentar: le basta con describir lo que ha visto para que la desproporción entre las pretensiones humanas y su insignificancia cósmica quede al descubierto. Luciano, al atribuir esta experiencia a Menipo, está diciendo que la verdadera sabiduría consiste en la capacidad de distanciarse de uno mismo y de las propias preocupaciones, y que esa distancia es la condición de posibilidad de una crítica que no sea, a su vez, una forma de autoafirmación. ¿Es esta distancia, sin embargo, compatible con el compromiso ético que la *parrhesía* cínica originaria implicaba, o no es más que una forma de evasión que, bajo la apariencia de la crítica, se desentiende del sufrimiento concreto de los hombres?

La *katábasis* —el descenso al mundo de los muertos— es el otro gran recurso que Menipo lega a Luciano para ejercer la *parrhesía* literaria. En los *Diálogos de los muertos*, Menipo comparece en el Hades como un hombre que ha muerto voluntariamente, sin haber pagado el óbolo a Caronte, y que se ríe de los ricos, los reyes y los filósofos que, despojados ya de sus atributos terrenales, son indistinguibles de los mendigos.¹²³ La muerte, en la sátira menipea, funciona como un principio de igualación que desvela la verdad de la condición humana: todos somos polvo, todos estamos desnudos ante la nada, y todas las jerarquías que los hombres construyen en vida no son más que ficciones que la muerte disuelve con su sola presencia. La *parrhesía* que se ejerce en el Hades es la más radical de todas, porque ya no hay nada que perder y porque la muerte ha eliminado toda posible represalia. Luciano convierte este escenario en un laboratorio de crítica social donde las pretensiones de grandeza de Alejandro, de Creso, de Sardanápalo, son sometidas a la prueba de la risa y resultan ridículas. ¿No es esta risa, sin embargo, una forma de nihilismo que, al equipararlo todo,

¹²² Luciano, *Icaromenipo* 15–24. Traducción de José Luis Navarro González, en Luciano, **Obras**, vol. 3 (Madrid: Gredos, 1990), 35–55. La perspectiva aérea es una metáfora de la distancia crítica. «Τῦφος»: ‘humo, vapor, vanidad’, término cínico por excelencia. Adrados, **DGE**, s.v. «τῦφος».

¹²³ Luciano, *Diálogos de los muertos* 2, 13, 20, 22. La risa de Menipo en el Hades es la culminación de la *parrhesía* cínica, porque ya no tiene nada que temer. La muerte iguala a todos y, por tanto, suprime las condiciones que hacían posible la represión del decir veraz.

priva de criterio para distinguir la vida justa de la injusta, la verdadera filosofía de la impostura?

Luciano no se limita a repetir los gestos de la *parrhesía* menipea, sino que los somete a un proceso de sofisticación literaria que los dota de una nueva eficacia. En *El pescador* (*Piscator*), la *parrhesía* se convierte en un asunto judicial: los grandes filósofos del pasado acusan a Luciano de difamación, y él debe defenderse demostrando que su sátira no ataca a la verdadera filosofía, sino a los «ἀλαζόνες» (*alazónes*, “charlatanes/impostores”) que la han corrompido.¹²⁴ La estrategia de Luciano es doble: por un lado, reivindica su derecho a la *parrhesía* como heredero de la tradición cínica; por otro, somete a los propios cínicos — representados por Diógenes — al mismo examen que aplica a los demás, preguntándose si no hay también entre ellos impostores. La *parrhesía* lucianesca se vuelve, así, autocrítica: el que dice la verdad también debe estar dispuesto a que su propia pretensión de veracidad sea examinada. ¿No es esta autocrítica lo que distingue la *parrhesía* filosóficamente genuina de la mera insolencia, y no es también lo que impide que la sátira de Luciano se convierta en un nuevo dogmatismo?

La herencia del franco decir que Luciano recibe de Diógenes y de Menipo no es, por tanto, una herencia pasiva, sino una apropiación creativa que transforma el legado cínico al insertarlo en un nuevo contexto —el del Imperio romano del siglo II d.C.— y al dotarlo de un instrumento expresivo inédito: la sátira menipea en lengua griega. La *parrhesía* cínica, que había nacido como un gesto de ruptura con la *polis* clásica, se convierte en manos de Luciano en un gesto de ruptura con la cultura libresca de la Segunda Sofística, una cultura que ha hecho de la palabra un juego autorreferencial y que ha perdido el contacto con la vida que las palabras deberían iluminar. En *Contra un ignorante comprador de libros*, Luciano fustiga a quien cree que la posesión de volúmenes equivale a la posesión del saber, y en ese fustigar resuena la voz de Diógenes diciendo a los atenienses que su cultura es una cáscara vacía.¹²⁵ ¿No es esta denuncia de la vacuidad cultural, sin embargo, una postura que requiere

¹²⁴ Luciano, *Piscator* 8–52. Traducción de José Luis Navarro González, en Luciano, **Obras**, vol. 3, 75–131. «Ἀλαζών»: ‘charlatán, fanfarrón, el que pretende ser lo que no es’. Adrados, **DGE**, s.v. «ἀλαζών». Luciano se presenta como el continuador de la *parrhesía* cínica, pero también como su crítico.

¹²⁵ Luciano, *Adversus indoctum* 1–30. Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, **Obras**, vol. 2, 175–210. El tema de la vacuidad de la cultura libresca es recurrente en Luciano y tiene claras resonancias cínicas.

una cultura inmensa para ser formulada con eficacia, y no se halla Luciano atrapado en la paradoja de utilizar las armas de la sofística contra la sofística misma?

La figura de Menipo, tal como Luciano la recrea, encarna una posibilidad que el cinismo originario solo había esbozado: la del filósofo que, sin renunciar a la crítica, se convierte en un hombre de letras, en un «σπουδαιογέλοιος» (*spoudaiogeloios*, “serio-cómico”) que hace de la escritura el vehículo de su *parrhesía*. Menipo, en los diálogos lucianescos, no es un asceta que vive en los márgenes de la sociedad, sino un ciudadano del mundo que ha frecuentado todas las escuelas, que ha leído todos los libros y que, después de ese recorrido, ha llegado a la conclusión de que la única sabiduría posible es la que se ríe de la sabiduría.¹²⁶ Luciano, al identificarse con Menipo, está definiendo su propia posición: la de un escritor que ha hecho de la ironía y de la *parrhesía* los ejes de su práctica literaria, y que se dirige a un lector al que no pretende convertir, sino despertar de su sueño dogmático. ¿Puede una literatura que no ofrece certezas positivas ser considerada todavía filosofía, o estamos ante una forma de escritura que ha renunciado a la verdad y se ha entregado al puro juego de la crítica?

La *parrhesía* cínica, en su doble vertiente performativa y literaria, plantea una cuestión de fondo que afecta al estatuto mismo de la filosofía: ¿puede la verdad ser dicha sin mediaciones, o toda palabra veraz está siempre ya atrapada en las redes del lenguaje y de la retórica? El cuerpo de Diógenes pretendía ser una palabra sin palabras, un signo que no necesitaba interpretación porque era la cosa misma; la escritura de Menipo y de Luciano, en cambio, es pura mediación, juego de significantes que se ofrecen a la interpretación de un lector que puede leerlos de muchas maneras. La *parrhesía* literaria, a diferencia de la performativa, no puede controlar el efecto que produce, y corre el riesgo constante de ser tomada como una broma cuando quiere ser tomada en serio, o de ser tomada en serio cuando solo quiere ser una broma.¹²⁷ Luciano es consciente de esta ambigüedad, y la convierte en un recurso más de su ironía: al no aclarar nunca del todo si habla en serio o en broma, obliga a

¹²⁶ Luciano, **Menipo** 4–6. Menipo describe su peregrinaje por las escuelas filosóficas y su decepción final. La conclusión no es el escepticismo, sino la asunción de una actitud irónica que no renuncia a la búsqueda.

¹²⁷ La distinción entre *parrhesía* performativa y literaria es central para entender la transformación del cinismo en sátira. Cf. Pilar Gómez Cardó, **La sátira lucianesca: intención y procedimientos** (Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2000), cap. 4.

sus lectores a preguntarse por el sentido de lo que leen y, en esa pregunta, los introduce en el corazón de la actitud filosófica. ¿No es ésta, a fin de cuentas, la lección más perdurable del cinismo antiguo; que la verdad no está en las respuestas, sino en la forma de la pregunta?

El itinerario que conduce de Diógenes a Menipo y de Menipo a Luciano es, en el fondo, la historia de una supervivencia: la de la libertad de palabra en un mundo que la ha expulsado de la plaza pública y la ha confinado a los márgenes de la cultura oficial. La *parrhesía* cínica, que nació como un grito en el ágora, se convierte en un susurro en la biblioteca, pero no por ello pierde su fuerza corrosiva. Luciano, al recuperar a Diógenes y a Menipo para la literatura, les otorga una posteridad que su gesto efímero no habría tenido, y al mismo tiempo se inscribe a sí mismo en una tradición de librepensadores que, bajo las condiciones más adversas, siguieron diciendo lo que pensaban. La pregunta que su obra deja abierta es si esa posteridad literaria es un triunfo o una derrota, si la conversión de la *parrhesía* en literatura no es, al mismo tiempo, una forma de domesticación que neutraliza su carga explosiva. ¿Puede un libro ser un acto de *parrhesía*, o la *parrhesía* exige, por definición, la presencia del cuerpo y el riesgo de la réplica inmediata?

La respuesta a esta interrogante no puede ser unívoca, porque la *parrhesía*, como el cinismo mismo, es una realidad proteica que se reinventa en cada contexto histórico. Diógenes, con su cuerpo, inventó una forma de decir la verdad que no necesitaba palabras; Menipo, con sus diatribas, demostró que la palabra escrita podía conservar algo de esa fuerza originaria; Luciano, con su sátira, mostró que la literatura podía ser un espacio de resistencia frente a la petrificación de la filosofía en escuelas y sistemas. Los tres comparten una misma fe en el poder liberador de la verdad y una misma desconfianza hacia las mediaciones que la ocultan; los tres, cada uno a su modo, hicieron de su vida y de su obra un testimonio de que el coraje de decir lo que se piensa es la forma más alta de la filosofía. Al término de este recorrido, queda flotando en el aire la pregunta que el propio Luciano habría formulado con una sonrisa: ¿no será que la verdadera *parrhesía* es, precisamente, aquella que se ríe de sí misma y que, al hacerlo, se salva de la trampa de convertirse en una nueva pose?

2.2 Luciano Y La Apropiación Satírica De La Parrhesía: Entre El Cinismo Militante Y La Ironía Literaria

La obra de Luciano de Samosata constituye, en el panorama de la literatura filosófica de la Antigüedad tardía, un caso singular de apropiación y transformación de la «*παρρησία*» (*parrhēsia*, “franqueza/libertad de palabra”) cínica en un dispositivo satírico que no renuncia a la crítica, pero que la ejerce desde una posición de distanciamiento irónico que problematiza las pretensiones de verdad del propio crítico. Luciano hereda del cinismo, a través de la mediación menipea, la convicción de que la filosofía auténtica ha de ser, ante todo, una práctica de desenmascaramiento de las imposturas, una «*ἐξέτασις*» (*exétasis*, “examen/investigación”) implacable que no se detiene ante la autoridad de los nombres consagrados ni ante la solemnidad de las escuelas.¹²⁸ Sin embargo, a diferencia de un Diógenes que hacía de su cuerpo el argumento viviente de su crítica, Luciano opera desde la distancia de la letra escrita, desde la mediación de un género —la sátira menipea— que le permite desplegar todas las gradaciones de la ironía sin comprometer su propia persona en el gesto de la denuncia. ¿Es posible conciliar la virulencia de la *parrhesía* cínica con el distanciamiento irónico del literato sofisticado, o esta conciliación implica necesariamente una pérdida de la fuerza transformadora que el cinismo originario reclamaba para sí? Esta pregunta, que atraviesa como un nervio toda la producción lucianesca, encuentra en los diálogos *Hermotimo* y *El pescador* un laboratorio privilegiado donde la *parrhesía* es, al mismo tiempo, ejercida y sometida a examen.

El punto de partida para comprender la operación lucianesca sobre la *parrhesía* es el reconocimiento de que Luciano no es, en sentido estricto, un filósofo cínico, sino un «*πεπαιδευμένος*» (*pepaideuménos*, “hombre cultivado/letrado”) formado en la retórica de la Segunda Sofística, que utiliza la filosofía como material para su creación literaria y que se relaciona con las escuelas desde una posición de exterioridad irónica.¹²⁹ Esta exterioridad no

¹²⁸ «*Παρρησία*»: compuesto de *πᾶν* (todo) y *ῥῆσις* (discurso), designa la libertad de decirlo todo sin reservas. Francisco R. Adrados, dir., **DGE** (Madrid: CSIC, 1980-), s.v. «*παρρησία*». «*Ἐξέτασις*»: ‘examen, indagación, investigación’, término de raigambre socrática que Luciano aplica a su propia práctica. *Ibíd.*, s.v. «*ἐξέτασις*».

¹²⁹ «*Πεπαιδευμένος*»: participio perfecto de *παιδεύω*, ‘el que ha sido educado, el hombre cultivado’. Adrados, **DGE**, s.v. «*παιδεύω*». La Segunda Sofística es el movimiento cultural en el que Luciano se inscribe, caracterizado por el cultivo de la retórica y la erudición. Cf. Pilar Gómez Cardó, **La sátira lucianesca: intención y procedimientos** (Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2000), cap. 1.

es, sin embargo, sinónimo de indiferencia: Luciano ha frecuentado las doctrinas, conoce los argumentos, cita con soltura a los clásicos, y su sátira filosófica presupone una familiaridad íntima con aquello que ridiculiza. La *parrhesía* lucianesca no brota de una vida consagrada a la «ἄσκησις» (*askēsis*, “ejercicio/entrenamiento”) cínica, sino de una inteligencia crítica que ha tomado la decisión de no adherirse a ninguna secta y de conservar, frente a todas, la libertad del juicio. En *Hermotimo*, el sofista Licino —máscara apenas disimulada del autor— confiesa haber renunciado a la filosofía profesional después de comprobar que los maestros no vivían de acuerdo con lo que predicaban y que las escuelas eran incapaces de ofrecer un criterio incontrovertible para distinguir la verdadera doctrina de la falsa.¹³⁰ ¿No es esta confesión, en su aparente renuncia, una forma suprema de *parrhesía*, la que se atreve a decir que la filosofía misma puede ser una impostura?

La figura del filósofo impostado —ese personaje que comparece en buena parte de los diálogos lucianescos y que encarna la disonancia entre el discurso filosófico y la vida real— es el blanco privilegiado de la *parrhesía* satírica de Luciano. No se trata ya, como en Sócrates, de refutar una definición abstracta, sino de desenmascarar una conducta que se escuda en la filosofía para obtener prestigio, dinero o poder. El «ἁλαζών» (*alazón*, “charlatán/impostor”) lucianesco no es un mero ignorante, sino un simulador que ha aprendido a manejar el lenguaje de la virtud y que explota la credulidad de sus discípulos para medrar.¹³¹ En *Hermotimo*, este tipo comparece en los maestros que Licino describe: filósofos que predicán la templanza mientras se emborrachan, que ensalzan la pobreza mientras cobran salarios, que exigen coherencia a sus discípulos, pero no se la aplican a sí mismos. La *parrhesía* de Licino no consiste en argumentar contra las doctrinas de la *Estoa* —eso sería concederles una dignidad teórica que la conducta de sus representantes desmiente—, sino en señalar la contradicción entre la «φύσις» (*phýsis*, “naturaleza/realidad”) de los hechos y el «λόγος» (*lógos*, “discurso”) que los recubre. ¿No es esta estrategia, que apunta a la vida y no a la teoría, la

¹³⁰ Luciano, *Hermotimus* 28–34. Traducción de María Dolores García Ramón, en Luciano, *Obras*, vol. 4 (Madrid: Gredos, 1992), 63–75. Licino narra su propia experiencia con los filósofos profesionales y su decepción. La renuncia a la filosofía escolar no implica una renuncia a la actitud filosófica, sino su reconducción hacia la crítica.

¹³¹ «ἁλαζών»: ‘charlatán, fanfarrón, el que se jacta de lo que no posee’. Adrados, *DGE*, s.v. «ἁλαζών». El contraste entre el ἁλαζών y el εἶπων es un tópico de la ética aristotélica (*Ética Nicomáquea* 1127a20–32) que Luciano explota satíricamente.

esencia misma de la *parrhesía* cínica, aunque ejecutada con una elegancia retórica que Diógenes habría despreciado?

Hermotimo o sobre las sectas filosóficas es, quizá, el diálogo donde la *parrhesía* lucianesca alcanza su mayor densidad argumentativa, precisamente porque en él se despliega un método de indagación que no se limita a la burla, sino que somete a un examen riguroso las condiciones de posibilidad de la elección filosófica. Licino interroga a Hermotimo, un estoico convencido que se dirige a la escuela con el fervor del neófito, y le pregunta cómo ha elegido su secta entre las muchas que compiten por la adhesión de los jóvenes.¹³² Hermotimo responde con argumentos que Licino va desmontando uno a uno: ha elegido la *Estoa* porque su maestro le pareció el más convincente, pero ¿cómo saber si ese maestro es un verdadero sabio o un impostor?; ha comparado las doctrinas, pero ¿cómo compararlas sin presuponer un criterio que solo podría obtener quien ya hubiera alcanzado la verdad?; confía en el testimonio de otros discípulos, pero ¿no son esos discípulos tan ignorantes como él? La *parrhesía* de Licino opera aquí como un «ἐλέγχος» (*élenkhos*, “refutación/examen”) socrático que no demuele una tesis concreta, sino la posibilidad misma de adherirse racionalmente a una tesis sin haber examinado sus fundamentos. ¿No es este *élenkhos*, que no ofrece respuestas pero destruye las falsas certezas, la forma más pura de la *parrhesía* filosófica?

El método que Licino aplica en *Hermotimo* puede ser descrito como una «μείωσις» (*meiōsis*, “reducción/disminución”) de las pretensiones de la razón dogmática a sus justos límites, una operación que recuerda a la suspensión escéptica del juicio pero que no desemboca en la parálisis, sino en la reivindicación de la «αὐτονομία» (*autonomía*, “autonomía/libertad de juicio”).¹³³ Licino no le dice a Hermotimo que abandone la filosofía, sino que deje de delegar en otros la tarea de pensar. La *parrhesía* lucianesca se convierte, así, en un instrumento de emancipación intelectual que no transfiere un contenido doctrinal, sino que enseña una actitud: la desconfianza metódica hacia toda autoridad que pretenda sustituir el examen

¹³² Luciano, *Hermotimus* 1–28. Traducción de María Dolores García Ramón, en Luciano, *Obras*, vol. 4, 27–63. El diálogo comienza con Licino encontrando a Hermotimo de camino a la escuela estoica. La estructura del interrogatorio es rigurosamente socrática, aunque el tono es más sarcástico.

¹³³ «Μείωσις»: ‘disminución, reducción’, figura retórica que consiste en atenuar lo grande. Adrados, *DGE*, s.v. «μείωσις». Licino la aplica no para empujear la filosofía, sino para rebajar la hinchazón dogmática. «Αὐτονομία»: ‘libertad de regirse por las propias leyes’, aplicada al juicio individual. *Ibíd.*, s.v. «αὐτονομία».

personal por la adhesión a un sistema. Esta actitud, que Luciano comparte con el escepticismo pirrónico y académico, tiene sin embargo un componente cínico innegable: la convicción de que la verdadera filosofía no es un «σύστημα» (*sýstēma*, “sistema doctrinal”), sino una práctica de vida que se verifica en la coherencia entre el decir y el hacer. ¿No es precisamente esta convicción la que permite a Luciano ejercer la *parrhesía* sin tener que ofrecer una verdad alternativa, y no es también la que lo expone a la acusación de ser un destructor que no construye nada?

El diálogo culmina con una exhortación que es, al mismo tiempo, una renuncia: Licino aconseja a Hermotimo que no se apresure a abrazar ninguna escuela, que se tome el tiempo necesario para examinarlas todas —un examen que, en la práctica, equivale a una vida entera— y que, mientras tanto, viva como un hombre común, guiado por el sentido práctico y la moderación.¹³⁴ La ironía de esta conclusión es manifiesta: el diálogo que parecía encaminado a una conversión filosófica termina con una recomendación de «ἰδιωτεία» (*idiōteía*, “vida privada/simplicidad”) que recuerda a la respuesta de Tiresias en *Menipo o la nigromancia*. La *parrhesía* de Licino ha cumplido su función: ha desmontado las pretensiones de Hermotimo y lo ha devuelto a la condición de buscador perpetuo, pero no le ha ofrecido nada a cambio. ¿No es esta la prueba definitiva de que la *parrhesía* lucianesca está más cerca del escepticismo que del cinismo militante, y de que su propósito no es transformar el mundo, sino impedir que los hombres se engañen a sí mismos creyendo que pueden poseer una verdad que siempre se les escapa?

En *El pescador (Piscator)*, Luciano traslada la *parrhesía* del plano de la conversación filosófica al de la confrontación judicial, y en ese traslado la dota de una teatralidad que la vuelve aún más corrosiva. El argumento es conocido: los grandes filósofos del pasado — Sócrates, Platón, Aristóteles, Diógenes, Epicuro— han resucitado para juzgar a Luciano por haberlos difamado en sus obras, y el acusado debe defenderse ante un tribunal presidido por la Filosofía y la Justicia.¹³⁵ La genialidad de la situación reside en que la *parrhesía* ya no es

¹³⁴ Luciano, *Hermotimus* 84–85. Traducción de María Dolores García Ramón, en Luciano, *Obras*, vol. 4, 137–139. La exhortación final es un elogio de la vida simple y del sentido común. «Ἰδιωτεία»: ‘condición de ἰδιώτης, vida privada, simplicidad’. Adrados, *DGE*, s.v. «ἰδιωτεία».

¹³⁵ Luciano, *Piscator* 1–20. Traducción de José Luis Navarro González, en Luciano, *Obras*, vol. 3 (Madrid: Gredos, 1990), 69–95. La resurrección de los filósofos permite a Luciano contrastar sus propios textos con los

solo la del satírico que crítica a los filósofos, sino también la de los filósofos que critican al satírico, creando un juego de espejos donde todas las pretensiones de verdad son sometidas a un examen recíproco. Luciano, al hacer que sus propios personajes lo acusen, está ejerciendo una *parrhesía* de segundo grado que se vuelve contra sí misma y que, al hacerlo, se salva de la trampa de la autocomplacencia. ¿No es esta autoparodia la forma más refinada de la *parrhesía*, aquella que no excluye de la crítica al propio crítico y que, por tanto, no puede ser acusada de dogmatismo?

El momento central de *El pescador* es la defensa que Luciano pronuncia ante sus acusadores, una pieza oratoria que es, al mismo tiempo, una declaración de principios estéticos y una reivindicación de la *parrhesía* como instrumento de desenmascaramiento. Luciano no niega haber atacado a los filósofos, pero sostiene que sus ataques no se dirigían a los verdaderos filósofos —aquellos cuyas vidas y doctrinas son congruentes—, sino a los «ἐπὶ τῷ φιλοσοφεῖν ἀλαζόνες» (*epì tōi philosophēin alazónes*, “charlatanes que presumen de filósofos”).¹³⁶ Para demostrarlo, propone someter a los presuntos filósofos contemporáneos a un examen que consiste en confrontar sus obras con sus vidas, y ofrece como criterio de verificación la coherencia entre el «λόγος» y el «βίος» (*bíos*, “vida”). La *parrhesía* lucianesca se presenta, así, como un método de crítica que no niega la posibilidad de la filosofía genuina, sino que la presupone como el patrón que permite desenmascarar a los impostores. ¿No es esta posición, en el fondo, profundamente conservadora, una defensa de la verdadera filosofía contra sus falsificadores que recuerda a la que el propio Sócrates habría podido suscribir?

Luciano, sin embargo, no se contenta con defender su causa: da un paso más y, con una audacia que roza la insolencia, propone que la Filosofía en persona distribuya un cebo —la bolsa de dinero, la fama, el prestigio— para atrapar a los charlatanes que andan por ahí manchando su nombre.¹³⁷ La imagen de los falsos filósofos mordiendo el anzuelo como peces

originales de la tradición. La Filosofía y la Justicia son personificaciones alegóricas que confieren solemnidad a la escena.

¹³⁶ Luciano, *Piscator* 15–19. La distinción entre el verdadero filósofo y el charlatán es recurrente en Luciano y constituye el núcleo de su autodefensa. «Ἀλαζόν» aparece aquí asociado a la esfera filosófica, ampliando su sentido aristotélico original.

¹³⁷ Luciano, *Piscator* 46–52. La metáfora de la pesca da título al diálogo y condensa su mensaje. Los charlatanes son atraídos por el cebo de la riqueza y la fama, mostrando que su filosofía es solo una máscara. La eficacia cómica de la imagen no oculta su crudeza crítica.

voraces es una de las metáforas más eficaces de la sátira lucianesca, porque condensa en una escena única todo el argumento: los que se presentan como maestros de virtud no son más que glotones que persiguen los mismos bienes que dicen despreciar. La *parrhesía* alcanza aquí su máxima expresividad: no se necesita ya argumentar, porque la metáfora es el argumento, y la risa que provoca es el veredicto. ¿Pero no hay en esta reducción de la filosofía a una cuestión de coherencia personal una simplificación excesiva que ignora la complejidad de las doctrinas y que juzga la verdad de una teoría por la conducta de sus defensores, incurriendo en una suerte de falacia *ad hominem* sistemática?

La tensión entre la distancia irónica y el compromiso ético que recorre toda la obra de Luciano se hace particularmente visible en aquellos pasajes donde el autor parece vacilar entre la posición del cínico militante que denuncia y la del escéptico que se limita a contemplar. En *La doble acusación* (*Bis accusatus*), Luciano se presenta a sí mismo como un acusado ante la justicia, defendiéndose de los cargos que le imputan la Retórica y el Diálogo; su defensa consiste en reivindicar el «σπουδαιογέλοιοιον» (*spoudaiogeloion*, “lo serio-cómico”) como un género híbrido que combina la gravedad filosófica y la risa satírica, y en sostener que esa combinación es la única forma de decir la verdad en un mundo que ha hecho de la solemnidad una pose.¹³⁸ La *parrhesía* lucianesca se ejerce, pues, bajo la máscara del humor, y esa máscara le permite decir lo que no podría decir si hablara en serio. ¿No es esta necesidad de la máscara la prueba de que la *parrhesía* cínica originaria —la del gesto y del cuerpo— ya no es posible en la sociedad imperial, y de que la literatura es el único refugio que le queda al decir veraz?

La figura del «παρρησιαστής» (*parrhēsiastēs*, “franco hablador”) que Luciano construye para sí mismo no coincide plenamente ni con la del cínico ni con la del escéptico, sino que ocupa un espacio intermedio que es, quizá, el más incómodo de todos: el del escritor que utiliza la verdad como material literario y que, al hacerlo, corre el riesgo permanente de convertirla en un producto más del mercado cultural.¹³⁹ Luciano es plenamente consciente

¹³⁸ Luciano, *Bis accusatus* 26–34. Traducción de José Luis Navarro González, en Luciano, *Obras*, vol. 3, 255–270. El «σπουδαιογέλοιοιον» es reivindicado como el hallazgo principal de Luciano. La defensa del género híbrido es también una defensa de la *parrhesía* bajo condiciones de restricción política.

¹³⁹ «Παρρησιαστής»: ‘el que practica la *parrhesía*’. Adrados, *DGE*, s.v. «παρρησιαστής». Luciano se apropia del término pero lo somete a una torsión: su *parrhesía* es siempre ya literaria y, por tanto, mediada.

de este riesgo, y por eso su obra está sembrada de pasajes en los que se acusa a sí mismo de frívolo, de mercenario, de sofista que solo busca el aplauso. En *El pescador*, los filósofos resucitados le echan en cara precisamente esto: que ha convertido la filosofía en espectáculo, que ha hecho reír a costa de los más venerables maestros, que su sátira no respeta nada. Luciano no niega estas acusaciones, pero las reinterpreta: su risa no es la del bufón, sino la del médico que administra un «φάρμακον» (*phármakon*, “remedio”) amargo, y si sus contemporáneos prefieren la dulzura de la adulación, allá ellos.¹⁴⁰ ¿No es esta reinterpretación, sin embargo, demasiado conveniente, y no podría aplicarse la misma defensa a cualquiera que, escudándose en la intención terapéutica, ejerciera la burla más despiadada?

La distancia irónica que Luciano mantiene frente a sus propios personajes y frente a sí mismo es, quizá, el rasgo que más nítidamente lo separa del cinismo militante y lo aproxima a una forma de escepticismo que, sin embargo, no renuncia a la acción crítica. El cínico Diógenes se tomaba en serio a sí mismo como ejemplo vivo de la filosofía; el cínico Menipo, al menos en la recreación lucianesca, ya ha perdido buena parte de esa seriedad y se ha convertido en un personaje que se ríe también de su propia condición de filósofo; Luciano va un paso más allá y se ríe incluso de la risa de Menipo, convirtiendo la ironía en un dispositivo de distanciamiento infinito que impide la fijación de cualquier posición.¹⁴¹ El «εἰρων» (*eíron*, “el que disimula”) lucianesco no es ya el que finge ignorancia para buscar la verdad, sino el que finge no creer en nada para poder decirlo todo. ¿Es esta posición, sin embargo, sostenible a largo plazo, o conduce inevitablemente a una disolución de la propia subjetividad en un juego de máscaras del que ya no se puede salir?

El compromiso ético de Luciano, si es que puede hablarse de tal cosa, no se cifra en la defensa de una doctrina, sino en la promoción de una actitud: la del «ἐλεύθερος» (*eleútheros*, “hombre libre”) que no se somete a ninguna autoridad, ni a la de los filósofos, ni a la de los

¹⁴⁰ Luciano, *Piscator* 25–35. La defensa de Luciano insiste en la intención terapéutica de su sátira. El «φάρμακον» es una metáfora recurrente en la tradición filosófica, desde Platón hasta la diatriba cínica.

¹⁴¹ Sobre el distanciamiento irónico como procedimiento lucianesco, véase Juan Luis López Cruces, “La ironía socrática en los diálogos de Luciano”, *Habis* 30 (1999): 239–255. Luciano hereda la ironía socrática pero la despoja de su trasfondo metafísico y la convierte en un instrumento de crítica indefinida.

rétores, ni a la de los poderosos, ni siquiera a la de su propia fama.¹⁴² En *Contra un ignorante comprador de libros*, Luciano fustiga a quien cree que la cultura se adquiere comprando volúmenes como quien compra muebles, y en esa crítica resuena la voz del cínico que denuncia la confusión entre apariencia y realidad. En *La muerte de Peregrino*, la denuncia del cinismo espectacularizado —de un filósofo que se inmola para ganar notoriedad— es también una advertencia contra la tentación de convertir la propia vida en una mercancía filosófica.¹⁴³ El compromiso de Luciano es, en ambos casos, negativo: consiste en despejar el terreno de las imposturas para que, quizá, pueda brotar algo auténtico. ¿No es este compromiso negativo, sin embargo, una forma de responsabilidad que no se reconoce como tal, y no merece el nombre de ética una actitud que se niega a prescribir nada y que se limita a proscribir la mentira?

La pregunta por la efectividad de la *parrhesía* lucianesca nos devuelve al problema de su recepción. Luciano escribe para un público culto, capaz de apreciar sus juegos intertextuales y sus parodias de los clásicos; su *parrhesía* está mediada por una «χάρις» (*kháris*, “gracia/encanto”) que la hace digerible y que, al mismo tiempo, puede neutralizar su aguijón.¹⁴⁴ ¿Puede una verdad dicha con elegancia ser tan eficaz como una verdad gritada en el ágora? ¿No corre el riesgo de convertirse en un disfrute estético que deja intactas las estructuras que dice criticar? Luciano, consciente de este peligro, multiplica las advertencias al lector para que no se deje seducir por la superficie de su prosa y preste atención al fondo; pero esas advertencias son, a su vez, parte del texto literario, y no pueden escapar a la ambigüedad constitutiva de la comunicación escrita. La *parrhesía* literaria es, por su propia naturaleza, una *parrhesía* diferida, que no puede controlar el efecto que produce y que está a merced de un lector que puede malinterpretarla o ignorarla. ¿No es esta impotencia estructural la que confiere a la sátira lucianesca su patetismo secreto, ese que se esconde bajo las risas y las burlas?

¹⁴² «Ἐλεύθερος»: ‘libre’, en oposición al esclavo; en el cinismo y en Luciano, el hombre libre es el que ha conquistado la libertad interior. Adrados, **DGE**, s.v. «ἐλεύθερος».

¹⁴³ Luciano, **Adversus indoctum** 1–30; **De morte Peregrini** 1–45. Ambas obras ilustran la denuncia de la cultura y la filosofía como mercancías. La *parrhesía* lucianesca encuentra en estos temas un campo de aplicación privilegiado.

¹⁴⁴ «Χάρις»: ‘gracia, encanto, elegancia’. Adrados, **DGE**, s.v. «χάρις». La prosa lucianesca es un dechado de *χάρις*, pero esa gracia puede ser una trampa si adormece la conciencia crítica del lector.

La comparación entre la *parrhesía* de *Hermotimo* y la de *El pescador* revela dos modalidades complementarias de una misma estrategia crítica. En *Hermotimo*, la *parrhesía* es fundamentalmente dialéctica y privada: se ejerce en el marco de una conversación entre dos individuos y busca la conversión del interlocutor mediante el examen racional de sus creencias. En *El pescador*, la *parrhesía* es pública y teatral: se despliega ante un tribunal y ante los lectores, y busca la absolución del autor mediante la demostración de la justicia de su causa. En ambos casos, el objetivo último es el mismo: desenmascarar a los impostores y restaurar, al menos como idea regulativa, la posibilidad de una filosofía auténtica. Pero mientras que en *Hermotimo* el interlocutor acaba aceptando la derrota y renunciando a su dogmatismo, en *El pescador* el desenlace es más ambiguo: Luciano es absuelto, pero la Filosofía sigue llorando por la corrupción de sus hijos, y el lector queda con la impresión de que la batalla contra los charlatanes es infinita.¹⁴⁵ ¿No es esta ambigüedad final la que mejor refleja la posición de Luciano, atrapado entre la denuncia y la impotencia, entre la *parrhesía* y la ironía?

En última instancia, la apropiación lucianesca de la *parrhesía* cínica puede ser leída como un intento de preservar, bajo las condiciones adversas del Imperio, un espacio para la palabra libre y para la crítica de las imposturas. Luciano no es un filósofo en el sentido doctrinal del término, ni aspira a serlo; es un escritor que ha hecho de la filosofía el material de su arte y que ha convertido la sátira en un método de indagación. Su legado es ambiguo, como ambiguos son los textos que nos ha dejado: ¿es la suya una filosofía que se ha vuelto literatura porque ya no puede ser otra cosa, o es una literatura que ha ocupado el lugar de la filosofía porque ésta ha desertado de su misión crítica? La respuesta, probablemente, no puede ser formulada en términos excluyentes, porque la grandeza de Luciano reside precisamente en su capacidad para habitar la ambigüedad y para hacer de ella el motor de una escritura que sigue interpelando a quienes se acercan a sus páginas. La *parrhesía*, en sus manos, no es un arma arrojadiza, sino un espejo en el que todos —lectores, filósofos, y el propio autor— se ven reflejados con sus contradicciones y sus máscaras. ¿No es éste, al fin y al cabo, el modo más honesto de ejercer el coraje de decir la verdad?

¹⁴⁵ Luciano, *Piscator* 50–52. El final del diálogo es agri dulce: Luciano es absuelto, pero la Filosofía se lamenta. La *parrhesía* ha triunfado en el tribunal, pero no ha erradicado el mal que denunciaba.

2.3 El Coraje De La Verdad En El Espacio Público Luciánico: Risa, Provocación Y Desnudamiento Moral

La intervención de Luciano de Samosata en el espacio público de la cultura imperial no adopta la forma del discurso filosófico convencional, ni la del panfleto político directo, sino la de una teatralización satírica que convierte la «παρρησία» (*parrhēsia*, “franqueza/libertad de palabra”) en un espectáculo donde la risa, la provocación y el desnudamiento moral se entrelazan para desenmascarar las imposturas que sostienen el edificio de la respetabilidad social, filosófica y religiosa. El «παρρησιαστής» (*parrhēsiastēs*, “franco hablador”) luciánico no se dirige a un interlocutor individual, como el Sócrates de los diálogos platónicos, ni a una asamblea política, como el Demóstenes de las *Filípicas*, sino a un público lector que asiste, a través de la palabra escrita, a la demolición sistemática de las autoridades que pretenden gobernar su pensamiento y su conducta.¹⁴⁶ En este teatro de la verdad, Luciano despliega un repertorio de escenas —juicios divinos, subastas de filósofos, descensos al Hades— que tienen en común la inversión de las jerarquías establecidas y la exposición de la desnudez moral de quienes se presentan como modelos de virtud. La pregunta que articula esta indagación es si la risa, convertida en instrumento de crítica pública, puede ser portadora de una verdad que los discursos serios han traicionado, o si, por el contrario, la comicidad diluye la fuerza de la denuncia al transformarla en un disfrute estético que no compromete a nadie.

El espacio público en el que Luciano ejerce su *parrhesía* no es, en rigor, un espacio físico, sino un espacio textual que, sin embargo, aspira a producir efectos sobre la realidad extratextual. La Segunda Sofística, movimiento cultural en el que Luciano se formó y del que en buena medida se distancia, había convertido la palabra en un fin en sí mismo, en un ejercicio de virtuosismo que se agotaba en la admiración de los auditorios.¹⁴⁷ Luciano utiliza

¹⁴⁶ «Παρρησιαστής»: ‘el que habla con franqueza, el que practica la *parrhesía*’. Francisco R. Adrados, dir., **DGE** (Madrid: CSIC, 1980-), s.v. «παρρησιαστής». Luciano utiliza el término para caracterizar a Menipo y, por extensión, a su propia persona como autor satírico. La *parrhesía* luciánica se distingue de la democrática por su carácter literario y por su público, que ya no es el ciudadano reunido en asamblea, sino el lector individual.

¹⁴⁷ Sobre la Segunda Sofística y la posición de Luciano en ella, véase Pilar Gómez Cardó, **La sátira lucianesca: intención y procedimientos** (Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2000), cap. 1–2. Luciano es, al mismo tiempo, un producto y un crítico de este movimiento cultural.

las armas de la sofística —la prosa ática, la alusión erudita, la parodia de los géneros clásicos— para volverlas contra la sofística misma y para reintroducir, en el corazón del espectáculo retórico, una exigencia de verdad que la cultura de su tiempo parecía haber olvidado. La suya es una «παρρησία κωμική» (*parrhēsia kōmikē*, “franqueza cómica”) que, bajo la máscara de la risa, dice lo que los rétores y los filósofos profesionales no se atreven a pronunciar.¹⁴⁸ ¿No es esta la paradoja constitutiva de la empresa luciánica; utilizar la ficción para denunciar la ficción, la máscara para desenmascarar, la risa para transmitir una verdad que la seriedad ha vuelto inaudible?

El recurso a la risa como vehículo de la *parrhesía* no es, en Luciano, una concesión al gusto del público, sino una decisión filosófica que hunde sus raíces en la tradición cínica y menipea. La risa del cínico —la de Diógenes, la de Menipo— no es la carcajada del bufón, sino el «γέλως σπουδαῖος» (*gélōs spoudaîos*, “risa seria”) que desinfla la hinchazón de la vanidad y revela la pequeñez de lo que se presentaba como grande.¹⁴⁹ En *Icaromenipo o el hombre sobre las nubes*, Menipo asciende al Olimpo para denunciar, ante la mismísima asamblea de los dioses, la corrupción de los filósofos y la vacuidad de sus doctrinas; su denuncia, lejos de ser recibida con solemnidad, provoca la risa de Zeus y del resto de los inmortales, una risa que no invalida la crítica, sino que la confirma como el único lenguaje adecuado para hablar de las pretensiones humanas ante la perspectiva cósmica.¹⁵⁰ La risa de los dioses es, en este contexto, la sanción última de la *parrhesía*: quien se ríe de lo risible está del lado de la verdad, porque la verdad, contemplada desde la altura, es cómica. ¿Pero no es esta risa olímpica también una forma de indiferencia, y no corre el riesgo de trivializar aquello que denuncia al convertirlo en un espectáculo más del que los dioses —y los lectores— pueden disfrutar sin implicarse?

¹⁴⁸ La expresión «παρρησία κωμική» no es literal de Luciano, pero sintetiza su práctica: la franqueza ejercida a través de la comedia y la sátira. La comedia antigua, particularmente la de Aristófanes, ofrecía un precedente de *parrhesía* pública que Luciano conocía y admiraba.

¹⁴⁹ «Γέλως σπουδαῖος»: ‘risa seria’, concepto que sintetiza la actitud cínica y menipea ante la vida. Cf. Diógenes Laercio, **Vidas de los filósofos ilustres** 6.54, donde se dice que Diógenes «ἐγέλα σπουδαίως» (reía seriamente). La risa es, para el cínico, el arma más eficaz contra la vanidad.

¹⁵⁰ Luciano, **Icaromenipo** 25–33. Traducción de José Luis Navarro González, en Luciano, **Obras**, vol. 3 (Madrid: Gredos, 1990), 55–65. Menipo comparece ante la asamblea de los dioses y denuncia a los filósofos. Zeus ríe y convoca un tribunal para juzgarlos.

Icaromenipo se erige, precisamente, como el escenario donde la *parrhesía* luciánica se ejerce ante la máxima instancia de poder imaginable: la asamblea de los dioses olímpicos. Menipo, provisto de alas de águila y de buitre, ha ascendido al cielo movido por el deseo de comprobar por sí mismo si las doctrinas de los filósofos acerca del cosmos tienen algún fundamento; lo que descubre, desde la perspectiva aérea, es que todas las disputas humanas no son más que «τῦφος» (*týphos*, “humo/vanidad”) y que la Tierra es un diminuto escenario donde los hombres se agitan en una «κονιοπτώς» (*koniortós*, “polvareda”) de pasiones y ambiciones sin sentido.¹⁵¹ La *parrhesía* de Menipo no necesita argumentar: le basta con describir lo que ha visto para que la desproporción entre las pretensiones humanas y su insignificancia cósmica quede al descubierto. ¿No constituye esta operación de distanciamiento una verdadera «ἐποχή» (*epokhḗ*, “suspensión del juicio”) escéptica, pero aplicada no al conocimiento teórico, sino a la valoración de las cosas humanas, y no es precisamente esa suspensión la que permite al parrhesiasta hablar sin miedo?

La asamblea de los dioses, tal como Luciano la representa, funciona como un tribunal satírico ante el cual comparecen, en efigie, todos los poderes que en la tierra se presentan como incuestionables. Zeus, lejos de ser el déspota caprichoso de la mitología tradicional, es presentado como un soberano razonable que escucha las quejas de Menipo y que convoca a los filósofos para que respondan de sus actos. La *parrhesía* de Menipo ante Zeus es doblemente significativa: por un lado, demuestra que el coraje de decir la verdad no se arredra ni ante la máxima autoridad; por otro, revela que los dioses de la tradición, convenientemente humanizados por la sátira, pueden ser aliados de la crítica en lugar de sus censores.¹⁵² La maniobra de Luciano es sutil: al poner en boca de Zeus la condena de los filósofos —Zeus decreta que los charlatanes serán destruidos—, el autor se escuda en la autoridad divina para ejercer una crítica que, de ser formulada en su propio nombre, podría acarrearle represalias. ¿No es esta utilización de la máscara divina una forma de autocensura que desmiente la

¹⁵¹ Luciano, *Icaromenipo* 15–24. «Τῦφος»: ‘humo, vapor, hinchazón, vanidad’. Adrados, **DGE**, s.v. «τῦφος». «Κονιοπτώς»: ‘polvareda, nube de polvo’, metáfora de la agitación vana. *Ibid.*, s.v. «κονιοπτώς». La perspectiva aérea es un artificio literario para obtener una distancia crítica que la inmersión en la vida cotidiana impide.

¹⁵² Luciano, *Icaromenipo* 29–34. Zeus escucha a Menipo con benevolencia y se muestra dispuesto a castigar a los culpables. La humanización de los dioses es una constante en Luciano y responde a su intención de despojarlos de la majestad que los hacía intocables. La *parrhesía* ante el poder divino es el grado máximo del coraje.

radicalidad de la *parrhesía* que se reclama, o es, por el contrario, una astucia retórica que permite decir lo que de otro modo no podría ser dicho?

La denuncia que Menipo formula ante los dioses no se dirige contra las doctrinas filosóficas en sí mismas, sino contra la disonancia entre lo que los filósofos predicán y lo que hacen. Los dioses escuchan estupefactos cómo aquellos que en la tierra enseñan la virtud son, en realidad, «γόνῆτες» (*gōētes*, “charlatanes/embaucadores”) que explotan la credulidad de los jóvenes, cobran salarios por enseñar el desprecio al dinero y predicán la templanza mientras se entregan a toda clase de excesos.¹⁵³ La *parrhesía* de Menipo consiste en nombrar lo que todos ven, pero nadie se atreve a decir, y en hacerlo ante una instancia que no puede ser sobornada ni intimidada. El tribunal divino es, en este sentido, la proyección literaria de una conciencia moral incorruptible que ya no encuentra su lugar en la tierra, y la risa de Zeus es la respuesta de esa conciencia ante la evidencia de la impostura. ¿No es, sin embargo, esta confianza en un tribunal divino una nostalgia de una justicia transcendente que la propia sátira luciánica se encarga de disolver, y no se contradice Luciano al apelar a los dioses que en otros diálogos ridiculiza sin piedad?

El desenlace del juicio divino en *Icaromenipo* es tan revelador como ambiguo: Zeus decreta que los filósofos charlatanes serán exterminados, pero aplaza la ejecución de la sentencia para el año siguiente, y mientras tanto Menipo regresa a la tierra con la misión de proseguir su crítica. La *parrhesía* ha triunfado en el cielo, pero su traducción en consecuencias prácticas queda diferida, como si Luciano quisiera recordarnos que la palabra crítica, por muy veraz que sea, no basta para transformar la realidad si no va acompañada de una acción que el propio género satírico no puede proporcionar.¹⁵⁴ La risa de los dioses, que al principio parecía una sanción de la verdad, se revela ahora como una forma de evasión: los dioses ríen, los lectores ríen, y los charlatanes, entretanto, siguen campando a sus anchas. ¿No está Luciano

¹⁵³ Luciano, *Icaromenipo* 30–33. «Γόνῆς»: ‘hechicero, charlatán, embaucador’, término que Luciano aplica a los falsos filósofos. Adrados, *DGE*, s.v. «γόνῆς». La denuncia de la incoherencia entre doctrina y vida es un tópico de la diatriba cínica que Luciano hereda y potencia.

¹⁵⁴ Luciano, *Icaromenipo* 34. El aplazamiento del castigo es un recurso irónico que subraya la impotencia de la sátira para modificar la realidad que denuncia. La *parrhesía* ha sido eficaz ante el tribunal divino, pero no ante el tribunal de la historia.

señalando, con esta dilación, los límites de su propia empresa, y no es esa señalización el acto de *parrhesía* más honesto de cuantos realiza?

El segundo gran escenario donde Luciano despliega el coraje de la verdad en el espacio público es el de la subasta de vidas, que en *Filosofías en venta* (*Vitarum auctio*) y en otros diálogos conexos se convierte en una anatomía implacable del mercado doctrinal y de las imposturas que lo sostienen. La idea de poner a la venta a los grandes filósofos —Sócrates, Diógenes, Aristóteles, Epicuro, Pirrón, entre otros— no es un mero capricho cómico, sino una operación crítica de gran profundidad que desvela el sustrato económico sobre el que se asientan las pretensiones de gratuidad del saber filosófico.¹⁵⁵ Hermes, el dios del comercio y de los ladrones, oficia de subastador, y Zeus, una vez más, preside la escena; los filósofos son presentados como esclavos en venta, cada uno con sus peculiaridades físicas y doctrinales, y los compradores potenciales —un rico ocioso, un ambicioso político, un joven desorientado— puján por ellos como si se tratara de mercancías. La *parrhesía* luciánica se ejerce aquí mediante la reducción al absurdo de la pretensión filosófica de autonomía: al mostrar que la filosofía puede ser comprada y vendida, Luciano está diciendo que, en el mundo tal como es, la verdad se ha convertido en un producto sujeto a las leyes del mercado.

La subasta luciánica puede ser leída como una crítica sistemática de la «ἀγοραία φιλοσοφία» (*agoraia philosophía*, “filosofía de mercado”) que, según el diagnóstico del autor, ha sustituido a la auténtica búsqueda de la verdad por una feria de vanidades donde cada escuela pregonaba su producto como el mejor sin que exista un criterio objetivo para discernir su calidad.¹⁵⁶ Cada filósofo subastado es presentado con los rasgos que la tradición ha convertido en tópicos: Sócrates como charlatán que finge ignorancia, Diógenes como desvergonzado que vive en un tonel, Aristóteles como pedante que sabe de todo, Epicuro como hedonista que persigue el placer. La *parrhesía* de Luciano no consiste en refutar estas doctrinas —eso sería concederles una entidad teórica que la sátira niega—, sino en exhibir

¹⁵⁵ Luciano, *Vitarum auctio* 1–27. Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, **Obras**, vol. 2 (Madrid: Gredos, 1988), 220–245. La subasta es una metáfora del mercado filosófico contemporáneo, donde las doctrinas compiten por la adhesión de los clientes como las mercancías en un bazar.

¹⁵⁶ «ἀγοραία φιλοσοφία»: expresión no literal de Luciano, pero que sintetiza su diagnóstico. El adjetivo «ἀγοραῖος» significa ‘de mercado, vulgar’. Adrados, **DGE**, s.v. «ἀγοραῖος».

su carácter de «σχῆμα» (*skhēma*, “pose/postura”) que oculta intereses espurios.¹⁵⁷ Al rebajar a los filósofos a la condición de mercancías, la subasta los despoja de la autoridad que el prestigio social les confiere y permite al lector contemplarlos con la distancia irónica que hace posible el juicio crítico. ¿No es esta reducción, sin embargo, una simplificación injusta que ignora el contenido doctrinal de las filosofías que ridiculiza, y no incurre Luciano en el mismo defecto que denuncia al convertir la crítica en un espectáculo que también aspira a obtener la aprobación del público?

El episodio de la subasta de Diógenes es particularmente revelador del modo en que la *parrhesía* luciánica opera sobre la tradición cínica, a la que al mismo tiempo homenaja y parodia. Diógenes se presenta ante los compradores como un esclavo que se declara libre, como un miserable que se proclama más rico que el rey, como un desvergonzado que promete enseñar a su dueño la «ἐλευθερία» (*eleuthería*, “libertad”) que no puede ser comprada ni vendida.¹⁵⁸ La paradoja es flagrante: el cínico, que ha hecho de la *parrhesía* su forma de vida, es puesto en venta precisamente porque su valor no puede ser tasado en dinero; la subasta, al intentar convertir en mercancía lo que por definición no tiene precio, revela su propia absurdidad y, de paso, la del mercado filosófico que pretende someter la verdad a las leyes de la oferta y la demanda. Luciano, al incluir a Diógenes entre los filósofos subastados, no lo está ridiculizando —o no solo—, sino utilizándolo como el patrón que permite medir la degradación de la filosofía contemporánea. ¿No es Diógenes, en el fondo, el único filósofo que sale indemne de la subasta, precisamente porque su valor es inconmensurable, y no es su presencia la que denuncia la indignidad de los demás?

La subasta de vidas no se limita a denunciar la mercantilización de la filosofía, sino que propone, implícitamente, un criterio para distinguir la verdadera de la falsa: la coherencia entre la doctrina y la vida de quien la profesa. Los filósofos que comparecen en la subasta son juzgados no por sus teorías, sino por su «βίος» (*bíos*, “vida/modo de vida”), y el lector atento puede discernir, a través de la caricatura, quiénes encarnan una autenticidad que resiste

¹⁵⁷ «Σχῆμα»: ‘forma, figura, apariencia, pose’. Adrados, **DGE**, s.v. «σχῆμα». La crítica de Luciano apunta a la filosofía como pose, como actuación destinada a obtener prestigio, y no como búsqueda sincera de la verdad.

¹⁵⁸ Luciano, **Vitarum auctio** 7–11. Diógenes se autodescribe como «ἐλεύθερος» (libre) y «αὐτάρκης» (autosuficiente). Su *parrhesía* consiste en decir de sí mismo lo que ningún otro se atrevería a decir, y en desafiar a los compradores a que lo adquieran sin saber qué hacer con él.

la parodia y quiénes se disuelven en ella.¹⁵⁹ Sócrates, pese a ser presentado como charlatán, conserva una dignidad que los otros no tienen; Diógenes, pese a ser un desvergonzado, es el único que no miente sobre sí mismo; Pirrón, el escéptico, es tan consecuente con su doctrina que ni siquiera se inmuta cuando lo ponen a la venta, y su impasibilidad es una forma de *parrhesía*. La subasta es, pues, un «ἐλεγχος» (*élenkhos*, “examen/refutación”) que no opera mediante argumentos, sino mediante la mostración de la desnudez moral de los filósofos, despojados de sus ropajes doctrinales y expuestos al juicio de un público que, por una vez, puede verlos como realmente son. ¿No es esta mostración, en su aparente simplicidad, una de las operaciones filosóficas más sofisticadas de cuantas nos ha legado la Antigüedad, un método de verificación que no necesita premisas porque se funda en la evidencia inmediata de la coherencia o incoherencia de una vida?

La risa que la subasta provoca no es una risa complaciente, sino una risa que desenmascara y que, al hacerlo, obliga al lector a preguntarse si él mismo no está, en cierta medida, participando del mercado que la sátira denuncia. La provocación luciánica alcanza aquí su máxima intensidad, porque no solo ataca a los filósofos profesionales, sino que interpela a los consumidores de filosofía —los compradores que puján por Sócrates o por Epicuro— y les muestra la vanidad de su pretensión de adquirir la sabiduría como quien adquiere un objeto de lujo.¹⁶⁰ La *parrhesía* de Luciano no perdona a nadie: ni a los vendedores de humo ni a los compradores de ilusiones, ni a los maestros ni a los discípulos, ni siquiera a sí mismo, en la medida en que su propia posición de satírico podría ser considerada una mercancía más en el mercado cultural de la Segunda Sofística. ¿No es esta universalidad de la crítica la que distingue la *parrhesía* luciánica de la mera diatriba sectaria, y no es también la que la hace tan difícil de clasificar y tan incómoda de leer?

El desnudamiento moral que Luciano practica en sus diálogos no es un fin en sí mismo, sino un paso previo e indispensable para la restauración de una relación auténtica con la verdad. Desnudar, en el contexto luciánico, significa despojar a los discursos y a las personas de los adornos retóricos que ocultan su verdadera naturaleza; significa, como en el cuento del traje

¹⁵⁹ «Βίος»: ‘vida, modo de vida’. Adrados, **DGE**, s.v. «βίος». La coherencia entre λόγος y βίος es el criterio que Luciano utiliza para distinguir al verdadero filósofo del impostor.

¹⁶⁰ Luciano, **Vitarum auctio** 22–27. Los compradores son retratados como necios que no saben qué están comprando. La crítica se extiende así a toda la cadena de producción y consumo de la filosofía.

nuevo del emperador, mostrar que el rey está desnudo y que la desnudez es el estado que todos comparten bajo las vestiduras de la convención.¹⁶¹ La *parrhesía* es, en este sentido, un «φάρμακον» (*phármakon*, “remedio/droga”) que, al desnudar, cura; pero también es un veneno que puede matar, porque quien desnuda a los demás se expone a ser desnudado a su vez, y quien hace de la verdad su profesión corre el riesgo de convertirla en su máscara más sofisticada. Luciano es plenamente consciente de esta ambivalencia, y por eso su obra está sembrada de momentos en los que el satírico se vuelve contra sí mismo y se desnuda ante el lector, confesando sus propias contradicciones e imposturas. ¿No es esta autocrítica la prueba definitiva de que la *parrhesía* luciánica no es una pose, sino un compromiso con la verdad que incluye la verdad sobre uno mismo?

La provocación luciánica, a diferencia de la cínica, no recurre a la transgresión física ni al escándalo público, sino a la subversión de las expectativas del lector mediante la mezcla de géneros, la parodia de los clásicos y la introducción de la risa en los territorios más sacralizados de la cultura. En *Icaromenipo*, la épica homérica es puesta al servicio de una crítica de la filosofía; en *Filosofías en venta*, el género judicial de la subasta se convierte en un tribunal de la verdad; en *El pescador*, los propios filósofos resucitan para juzgar al satírico que los ha caricaturizado.¹⁶² En todos estos casos, la provocación consiste en utilizar formas literarias consagradas para fines que las subvierten, mostrando que ningún género, ninguna autoridad, ninguna tradición está a salvo de la crítica cuando ésta se ejerce con coraje y con inteligencia. ¿No es esta capacidad de transitar por todos los géneros y de subvertirlos desde dentro la marca de un espíritu libre que ha comprendido que la verdad no tiene un lenguaje propio y que puede manifestarse tanto en la épica como en la comedia, tanto en el diálogo filosófico como en la farsa?

El coraje de la verdad en el espacio público luciánico se enfrenta, sin embargo, a un límite insalvable: el de la recepción de su obra por parte de un público que puede leerla de muchas maneras y que, en muchos casos, preferirá la comodidad de la risa a la incomodidad de la

¹⁶¹ La metáfora del desnudamiento es recurrente en la crítica cínica y luciánica. El traje nuevo del emperador es un cuento posterior, pero ilustra perfectamente la operación de Luciano: mostrar que la autoridad se sostiene sobre una mentira colectiva.

¹⁶² La mezcla de géneros es característica de la sátira menipea, que Luciano lleva a su máxima expresión. Véase Alberto Camerotto, **Luciano di Samosata: Icaromenippo o l'uomo sopra le nuvole** (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2004), cap. 2.

crítica. Luciano es consciente de que su sátira puede ser recibida como un mero entretenimiento, y por ello multiplica en sus textos las advertencias y las exhortaciones a leer entre líneas y a no quedarse en la superficie.¹⁶³ Pero la paradoja es que esas advertencias forman parte del texto y, como tales, están sujetas a la misma ambigüedad que pretenden disipar. La *parrhesía* luciánica, atrapada en las redes de la literatura, no puede garantizar su propia eficacia, y debe aceptar el riesgo de ser neutralizada por la misma elegancia que la hace soportable. ¿No es esta aceptación del riesgo, sin embargo, la forma suprema del coraje de decir la verdad, un coraje que no espera recompensa y que sabe que su mensaje puede perderse en el ruido del mundo sin que ello lo invalide?

Al término de este recorrido, la *parrhesía* luciánica se nos presenta como un fenómeno complejo y estratificado que no puede ser reducido ni a una mera técnica retórica ni a una simple actitud moral. Es, al mismo tiempo, un método de indagación que utiliza la risa para despejar el terreno de las imposturas; una provocación que desafía las jerarquías establecidas y que no se arredra ante ningún poder, ni humano ni divino; un desnudamiento moral que expone la verdad de las vidas bajo la cáscara de las doctrinas; y una autocrítica que impide que el propio satírico se erija en juez incontestable de los demás. El espacio público en el que esta *parrhesía* se ejerce es el de la literatura, un espacio que, pese a todas sus limitaciones, ofrece una ventaja sobre el ágora y la asamblea: la de dirigirse a un lector que está solo ante el texto y que no puede escudarse en la presión del grupo para rechazar la verdad que se le ofrece. La risa, en este contexto, no es un obstáculo para la verdad, sino su aliada más eficaz, porque desarma las resistencias y permite que la crítica penetre allí donde la solemnidad sería repelida. El legado de Luciano es, quizá, la demostración de que el coraje de decir la verdad puede adoptar la forma de una sonrisa, y de que esa sonrisa, por ser menos estridente, no es menos valiente que el grito del cínico en la plaza pública. ¿No es ésta, en definitiva, la lección que Luciano nos ofrece; que la verdad no necesita ser solemne para ser verdadera, y que la risa, cuando nace del amor a la verdad y no del desprecio a los hombres, es una de las formas más altas de la sabiduría?

¹⁶³ Luciano, **Bis accusatus** 33–34; **Piscator** 52. En ambos pasajes, Luciano pide a sus lectores que no se dejen engañar por la superficie cómica de su obra y que busquen el fondo serio que la anima. La autojustificación es una constante en su producción.

CAPITULO III

LA SÁTIRA COMO VEHÍCULO EPISTÉMICO: VERDAD, FICCIÓN Y SUBVERSIÓN EN LUCIANO

La relación de la obra lucianesca con la verdad ha sido, desde la Antigüedad tardía hasta nuestros días, un motivo de perplejidad para sus intérpretes, quienes a menudo han oscilado entre considerarla un mero divertimento sofisticado y atribuirle una intención filosófica seria. La dificultad estriba en que Luciano de Samosata no solo se sirve de la ficción como recurso ocasional, sino que la convierte en el principio constructivo de buena parte de sus escritos y, lo que es aún más desconcertante, declara abiertamente, en pasajes célebres, que está mintiendo. ¿Puede la mentira confesa ser un camino hacia la verdad? ¿De qué modo la sátira, en tanto discurso híbrido que mezcla la parodia, la fantasía y la crítica mordaz, puede aspirar a producir conocimiento y no únicamente placer estético o escarnio? El presente capítulo se propone demostrar que la sátira lucianesca constituye un auténtico vehículo epistémico, un dispositivo que, a través de la ficción deliberadamente exhibida como tal y de la subversión sistemática de las formas discursivas consagradas, logra desvelar estratos de realidad que los discursos “serios” —la filosofía dogmática, la historia oficial, la retórica epidíctica— ocultan o simplifican. Lejos de ser un ornamento, la ficción lucianesca opera como un método de indagación que, al forzar al lector a descifrar la distancia entre lo dicho y lo significado, lo entrena en el arte de la sospecha y lo conduce hacia una verdad que no se entrega pasivamente, sino que debe ser conquistada mediante el ejercicio de la propia facultad crítica.

El punto de partida ineludible para una epistemología de la sátira lucianesca se halla en el proemio de la *Historia verdadera* (*Verae historiae*), donde el samosatense formula una confesión tan desconcertante como iluminadora: «ἐν μὲν γὰρ τοῦτο ἀληθεύω, λέγων ὅτι ψεύδομαι». ¹⁶⁴ La estructura paradójica de la declaración —“en esto solo digo la verdad: en que miento”— no es un mero alarde de ingenio, sino la enunciación de un principio

¹⁶⁴ Luciano, *Verae historiae* 1.4: «ἐν μὲν γὰρ τοῦτο ἀληθεύω, λέγων ὅτι ψεύδομαι» (“en esto solo digo la verdad: en que miento”). Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, **Obras**, vol. 2 (Madrid: Gredos, 1988), 175. «Πεύδομαι»: ‘mentir, decir cosas falsas’. Francisco R. Adrados, dir., **DGE** (Madrid: CSIC, 1980-), s.v. «ψεύδω». La paradoja del mentiroso es aquí transformada en un principio poético y filosófico.

metaficcional que define el estatuto epistémico de la sátira. Al confesar su propia falsedad, Luciano rompe el pacto de veracidad que rige los discursos serios —la historia, la filosofía, la épica— y, al hacerlo, desvela el carácter convencional de ese pacto, mostrando que toda pretensión de verdad está mediada por procedimientos retóricos que la ficción lucianesca se complace en exhibir. La mentira confesa no es, pues, una renuncia a la verdad, sino una estrategia para acceder a una verdad de segundo orden: la verdad acerca de cómo los discursos construyen sus efectos de verdad. ¿No implica esta operación que la sátira, al declarar su propia falsedad, es más veraz que aquellos géneros que, ocultando sus artificios, pretenden reflejar la realidad sin mediaciones?

La ficción lucianesca no se limita a parodiar los relatos fantásticos de los poetas y los historiadores antiguos —la *Historia verdadera* contienen guiños evidentes a Homero, a Heródoto y a Ctesias—, sino que construye un mundo alternativo que funciona como un espejo deformante de la realidad. Los viajes a la Luna, a las islas de los Bienaventurados, al interior de una ballena gigante, no son meras invenciones caprichosas: constituyen experimentos mentales que, al exagerar las posibilidades del mundo conocido, revelan la lógica profunda de las instituciones humanas. En la isla de los Bienaventurados, los grandes filósofos comparecen ante un tribunal que los juzga por sus obras, y el veredicto es que casi todos son condenados, excepto Sócrates y Diógenes, que al menos han mostrado una cierta coherencia entre vida y doctrina.¹⁶⁵ La escena, pese a su carácter cómico, contiene una tesis filosófica precisa: la verdad de una doctrina no se mide por su consistencia lógica, sino por la calidad de la vida que inspira. La ficción se convierte, así, en un laboratorio donde las hipótesis filosóficas pueden ser sometidas a prueba en condiciones controladas, y donde los resultados son, a menudo, más reveladores que los de la argumentación abstracta.

La subversión de los géneros discursivos consagrados es uno de los procedimientos más constantes de la sátira lucianesca y, al mismo tiempo, uno de sus mecanismos epistémicos más eficaces. Luciano no se enfrenta directamente a las doctrinas filosóficas, sino a los moldes literarios que las vehiculan: el diálogo platónico, el tratado aristotélico, la epístola, el

¹⁶⁵ Luciano, *Verae historiae* 2.17–20. Traducción de Juan Zaragoza Botella, 210–215. En la isla de los Bienaventurados, Radamantis juzga a los filósofos. La escena es una parodia del tribunal de **El pescador** y una prolongación de la crítica a la incoherencia filosófica. La ficción insular permite a Luciano dictar una sentencia que en la tierra sería imposible.

encomio. Al hibridarlos, al hacerlos chocar entre sí y al rebajarlos mediante la introducción de elementos vulgares o cómicos, Luciano desnaturaliza esos moldes y muestra que la autoridad que poseen no deriva de su adecuación a la realidad, sino de su prestigio social y de su capacidad para generar un efecto de seriedad.¹⁶⁶ El diálogo *El banquete o los lapitas* constituye un ejemplo paradigmático: la forma del simposio filosófico, elevada a canon por Platón y Jenofonte, es utilizada para escenificar una pelea tabernaria entre filósofos que, bajo los efectos del vino, se insultan, se golpean y se arrojan platos. La verdad que la sátira desvela no es una proposición, sino una imagen: la imagen de la filosofía despojada de su ropaje de dignidad y reducida a su sustrato pasional. ¿No es esta imagen, en su crudeza, más verdadera que los tratados que describen al sabio imperturbable?

Un caso particularmente instructivo de la función epistémica de la ficción lucianesca lo ofrece el diálogo *El aficionado a la mentira (Philopseudes)*, donde Luciano somete a crítica no tanto la superstición popular —que también—, sino la credulidad de los filósofos que, en lugar de combatir las falsas creencias, las fomentan con su autoridad. El relato enmarcado —Tiquiades cuenta a Filocles lo que ha presenciado en casa del rico Eucrates— permite a Luciano desplegar una galería de personajes que compiten en narrar prodigios: estatuas que cobran vida, hechizos que curan, viajes al infierno, resucitados. La ironía alcanza su punto culminante cuando el platónico Ion, el estoico Dinómaco y el peripatético Cleodemo se suman al coro de los crédulos, traicionando los principios racionales de sus respectivas escuelas.¹⁶⁷ La sátira no argumenta contra la superstición: la exhibe en su absurdidad y, al hacerlo, revela la complicidad entre el discurso filosófico y la irracionalidad que dice combatir. La ficción lucianesca, al fingir credulidad, desenmascara la verdadera credulidad de quienes se presentan como maestros de la razón. ¿No es este procedimiento —mostrar la verdad mediante la simulación— la esencia misma de la ironía socrática, aunque aplicada no al diálogo interpersonal, sino a la construcción de un relato ficticio?

¹⁶⁶ Sobre el procedimiento de hibridación genérica, véase Pilar Gómez Cardó, **La sátira lucianesca: intención y procedimientos** (Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2000), cap. 3. La mezcla de géneros es una herencia de la sátira menipea que Luciano lleva a su máxima expresión.

¹⁶⁷ Luciano, **Philopseudes** 5–40. Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, **Obras**, vol. 2, 87–144. La presencia de filósofos de distintas escuelas en el corro de los crédulos es una burla de la pretensión de racionalidad de la filosofía profesional. La sátira revela que la superstición no es un residuo popular, sino un componente estructural de la cultura letrada.

La reflexión lucianesca sobre el estatuto de la ficción no se agota en los pasajes metanarrativos, sino que impregna toda su obra a través de un recurso que podríamos denominar la «παρησία ψευδής» (*parrhēsia pseudēs*, “franqueza mentirosa”): la confesión reiterada de que lo que se está contando es falso, confesión que, al anular la ilusión referencial, desplaza la atención del lector desde el contenido de lo narrado hacia el acto mismo de narrar y hacia el contexto social que hace posible la impostura.¹⁶⁸ Luciano no es un moralista que denuncia la mentira en nombre de la verdad, sino un analista que descompone los mecanismos mediante los cuales la mentira se reviste de autoridad. En *Toxaris o la amistad*, el griego Mnesipo y el escita Toxaris compiten en narrar historias de amistad que cada uno pretende superiores, y el lector, que no dispone de criterios para verificar la veracidad de los relatos, se ve forzado a preguntarse por los prejuicios culturales que condicionan su propio juicio.¹⁶⁹ La sátira opera aquí como un entrenamiento en la «ἐποχή» (*epokhē*, “suspensión del juicio”): al no poder decidir quién dice la verdad, el lector aprende a suspender su asentimiento y a examinar las condiciones de posibilidad de la creencia. ¿No es esta suspensión, que el escepticismo pirrónico consideraba el camino hacia la ataraxia, la contribución más genuina de la sátira al conocimiento filosófico?

La sátira lucianesca comparte con la dialéctica platónica la ambición de purificar al interlocutor de sus falsas creencias, pero difiere radicalmente en cuanto al método. Mientras la dialéctica opera mediante la concatenación de preguntas y respuestas que conducen a una contradicción, la sátira opera mediante la mostración de escenas que exhiben la contradicción sin necesidad de argumentarla. La imagen del filósofo estoico que predica la templanza, pero se arroja glotón sobre la comida, la del platónico que censura a los poetas, pero cita a Homero para avalar supersticiones, la del cínico que renuncia a las posesiones pero, cobra un estipendio, son argumentos en imágenes que golpean la sensibilidad del lector con una inmediatez que la argumentación abstracta no posee. Esta dimensión icónica de la sátira — su capacidad para transformar una tesis en una escena — la convierte en un instrumento

¹⁶⁸ «Παρησία ψευδής» es una categoría analítica, no un término lucianesco. Designa la paradoja de una franqueza que se presenta como mentirosa y que, al hacerlo, dice una verdad que la franqueza ingenua no podría alcanzar. La expresión intenta capturar el movimiento doble de la sátira: denunciar la impostura impostándose.

¹⁶⁹ Luciano, *Toxaris sive Amicitia* 1–63. Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, *Obras*, vol. 2, 261–330. La contienda narrativa entre el griego y el escita desvela los estereotipos culturales sobre la amistad y obliga al lector a adoptar una posición crítica ante ambos discursos.

cognoscitivo de primer orden, porque permite visualizar lo que los conceptos solo pueden describir.¹⁷⁰ La verdad, en Luciano, no se demuestra: se muestra, y esa mostración es el acto epistémico fundamental de su escritura.

La subversión de la autoridad textual es otro de los frentes en los que la sátira lucianesca despliega su potencia epistémica. En *Contra un ignorante comprador de libros*, Luciano fustiga a quien cree que la posesión material de los volúmenes equivale a la posesión del saber, y en ese fustigar late una crítica a la cultura libresca que ha sustituido el examen personal por la acumulación de citas y la reverencia a los clásicos.¹⁷¹ La sátira desvela aquí la «διάστασις» (*diástasis*, “separación/divorcio”) entre el signo y su significado, entre el libro como objeto y el conocimiento como actividad, y muestra que la cultura se ha convertido en una forma de ostentación que nada tiene que ver con la verdad. Luciano, que era un hombre de inmensa cultura, utiliza su erudición para denunciar la erudición, y en esa paradoja revela la condición de todo intelectual que opera en un mundo saturado de textos: la imposibilidad de decir algo nuevo sin dialogar con los antiguos, y el riesgo permanente de que el diálogo degenera en repetición. ¿No es la sátira, con su capacidad para señalar esa distancia entre el texto y la vida, el único género que puede escapar a la trampa de la cultura libresca, precisamente porque se presenta a sí misma como un texto que se ríe de los textos?

La verdad que la sátira lucianesca aspira a revelar no es una verdad doctrinal, sino una verdad práctica y relacional que emerge del contraste entre lo que los hombres dicen y lo que hacen, entre las instituciones que crean y los resultados que obtienen, entre los ideales que proclaman y las pasiones que los mueven. Es una verdad que no puede ser formulada en un sistema de proposiciones, porque reside precisamente en el desajuste que ningún sistema puede capturar sin simplificarlo. La sátira, al ser un género que se alimenta de lo concreto, de lo anecdótico, de lo grotesco, puede aproximarse a esa verdad sin reducirla, manteniendo

¹⁷⁰ La noción de “argumento en imágenes” remite a la tradición cínica y diatribica, que recurría a ejemplos visuales y anécdotas para transmitir enseñanzas morales. Luciano hereda y estetiza este procedimiento. Cf. Carlos García Gual, *Sócrates* (Madrid: Alianza, 2003), cap. 4, para la función de la imagen en la pedagogía socrática, aunque aplicada aquí al contexto lucianesco.

¹⁷¹ Luciano, *Adversus indoctum* 1–30. Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, *Obras*, vol. 2, 175–210. «Διάστασις»: ‘separación, desacuerdo, distancia’. Adrados, *DGE*, s.v. «διάστασις». La sátira pone de manifiesto la brecha entre la posesión de libros y la posesión del saber.

viva la complejidad de lo real que los discursos sistemáticos tienden a eliminar.¹⁷² Luciano no ofrece respuestas, sino que agudiza la mirada; no construye teorías, sino que afina la capacidad de percibir la contradicción. Si la filosofía, en su versión dogmática, aspira a la posesión de la verdad, la sátira lucianesca aspira a la posesión de la mirada que hace visible la impostura, y en esa mirada cifra su única —y quizá suficiente— pretensión de conocimiento.

La recepción de la obra lucianesca por parte de la tradición filosófica posterior, aunque excede los límites cronológicos del presente estudio, confirma indirectamente la fecundidad epistémica de su sátira. Autores como Erasmo, Tomás Moro, Swift o Voltaire vieron en Luciano a un predecesor que había mostrado cómo la risa podía ser un instrumento de crítica y de conocimiento, y cómo la ficción podía servir para desenmascarar las ficciones del poder y de la cultura. Esta posteridad no es un argumento, pero sí un indicio de que la operación lucianesca no se agotaba en el placer del texto, sino que contenía un potencial cognitivo que las generaciones siguientes reconocieron y explotaron.¹⁷³ La sátira, en manos de Luciano, se convierte en una «τέχνη» (*téchnē*, “arte/técnica”) de la desconfianza metódica, un procedimiento que enseña a no tomar nada por dado, a examinar las apariencias, a buscar la verdad no en las respuestas, sino en la forma de las preguntas. ¿No es éste, al fin y al cabo, el corazón de la actitud filosófica, más allá de las doctrinas que la historia ha asociado a su nombre?

En definitiva, la sátira lucianesca se revela como un vehículo epistémico de una sofisticación y una eficacia que los discursos filosóficos convencionales a menudo envidiarían. A través de la ficción declarada, de la paradoja auto-referencial, de la subversión de los géneros y de la mostración icónica de la contradicción, Luciano logra desvelar las imposturas que anidan en el corazón de la cultura letrada de su tiempo y, al hacerlo, ofrece a sus lectores un entrenamiento en la sospecha que constituye, por sí mismo, una forma de conocimiento. La verdad que su obra transmite no es una suma de contenidos, sino una actitud: la del que se

¹⁷² Sobre la capacidad de la sátira para capturar la complejidad de lo real, véase el estudio clásico de Northrop Frye, *Anatomía de la crítica* (Caracas: Monte Ávila, 1977).

¹⁷³ Sobre la influencia de Luciano en la tradición satírica y filosófica europea, véase Antonio Domínguez Ortiz, “Luciano de Samosata y la sátira europea”, *Revista de Occidente* 12 (1965): 315–332. Aunque no se ajusta estrictamente a la temática antigua, es un referente para calibrar el impacto de su sátira como vehículo epistémico.

niega a ser engañado y, sobre todo, la del que se niega a engañarse a sí mismo. La ficción, en lugar de ser un obstáculo para la verdad, se convierte en su aliada más valiosa, porque solo quien ha comprendido cómo se construyen las mentiras está en condiciones de reconocer la verdad cuando la encuentra. La pregunta que Luciano deja suspendida, con una sonrisa que atraviesa los siglos, es si existe, más allá de esa capacidad crítica, una verdad que no sea, a su vez, una ficción que ha olvidado que lo es.

3.1 La Ficción Menipea Como Estrategia De Verdad: El Estatuto Epistemológico De La Sátira Luciánica

La determinación del estatuto epistemológico de la sátira luciánica exige interrogar, en primer término, la naturaleza misma de la ficción menipea que Luciano de Samosata hereda, transforma y convierte en el instrumento privilegiado de su indagación filosófica. La tradición que se remonta a Menipo de Gádara y que alcanza, en el siglo II d.C., una de sus cumbres expresivas, se caracteriza por una operación tan paradójica como fecunda: utilizar la fantasía más desbocada, la inverosimilitud más flagrante, para transmitir una verdad que los géneros serios —la historia, la épica, el tratado filosófico— no consiguen formular sin traicionarla. La «σπουδαιογέλοιοι» (*spoudaiogeloion*, “lo serio-cómico”), categoría que el propio Luciano reivindica en *La doble acusación* como el principio constructivo de su escritura, no designa una mera mezcla de tonos, sino una estrategia epistemológica que hace de la hibridez genérica y de la subversión de la verosimilitud las condiciones de posibilidad de un acceso a lo real que no pasa por la mimesis ingenua, sino por la mostración de la distancia que separa los discursos de las cosas.¹⁷⁴ ¿Cómo puede lo inverosímil ser portador de verdad? ¿De qué modo el descenso al mundo de los muertos, esa «κατάβασις» (*katábasis*, “descenso”) que la épica y la mitología habían consagrado como viaje iniciático, se convierte en manos de Luciano en un dispositivo que desmonta las certezas y que revela, no un saber positivo, sino la precariedad de todo saber? Estas interrogantes delimitan el campo de la presente indagación y exigen un análisis pormenorizado de dos obras mayores —*Historia*

¹⁷⁴ «Σπουδαιογέλοιοι»: compuesto de σπουδαῖον (serio) y γέλοιοι (cómic). Francisco R. Adrados, dir., **DGE** (Madrid: CSIC, 1980-), s.v. «σπουδαιογέλοιοι». Luciano reivindica el término en **Bis accusatus** 33, donde afirma haber combinado el diálogo filosófico con la comedia para crear un género nuevo. La categoría procede de la sátira menipea y define una estrategia que no separa la risa de la seriedad, sino que las entrelaza de modo que cada una potencia a la otra.

verdadera (*Verae historiae*) y *Menipo o la nigromancia* (*Necyomantia*)— en las que la ficción menipea despliega toda su potencia epistémica.

La elección de la sátira menipea como vehículo de indagación filosófica no es, en Luciano, un accidente biográfico ni una concesión al gusto de la época, sino una decisión que responde a un diagnóstico implícito sobre la insuficiencia de los géneros discursivos establecidos para transmitir la verdad en un mundo saturado de discursos falsos. La épica homérica, que en otro tiempo había sido el depósito de la sabiduría griega, se ha convertido en una cantera de fábulas inverosímiles que ya nadie cree pero que todos repiten; la historiografía, que pretende narrar los hechos tal como sucedieron, está plagada de invenciones y de adulaciones que la equiparan a la ficción más descarada; la filosofía, que aspira a la verdad universal, se ha fragmentado en sectas que compiten por la adhesión de los discípulos como mercaderes en un bazar.¹⁷⁵ Ante este panorama, la sátira menipea ofrece una ventaja decisiva: al declarar abiertamente su carácter ficticio, no compite con los demás discursos en el terreno de la veracidad, sino que se sitúa en un plano metadiscursivo desde el cual puede desenmascarar las pretensiones de verdad de todos ellos. La ficción lucianesca, lejos de ser una huida de la realidad, es un procedimiento para regresar a ella con la mirada aguzada por la conciencia de que la realidad misma está tejida de ficciones.

Historia verdadera constituye, sin duda, el laboratorio más audaz en el que Luciano pone a prueba la capacidad de la ficción para generar conocimiento, y su prólogo merece ser examinado con la lente del epistemólogo antes que con la del crítico literario. La célebre confesión —«ἐν μὲν γὰρ τοῦτο ἀληθεύω, λέγων ὅτι ψεύδομαι» (“en esto solo digo la verdad: en que miento”)— no es únicamente una boutade ingeniosa, sino la enunciación de un principio metafictional que redefine el pacto de lectura y que, al hacerlo, establece las bases de una nueva relación entre el texto y la verdad.¹⁷⁶ Al declarar que miente, Luciano se exime

¹⁷⁵ Sobre el diagnóstico lucianesco de la cultura de su tiempo, véase Pilar Gómez Cardó, **La sátira lucianesca: intención y procedimientos** (Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2000), cap. 1–2. La crítica a la historiografía fabuladora es explícita en el proemio de *Historia verdadera* 1.1–3, donde Luciano menciona a Ctesias, Jámbulo y otros autores de falsas maravillas como antecedentes de su propia mentira confesa.

¹⁷⁶ Luciano, *Verae historiae* 1.4. Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, **Obras**, vol. 2 (Madrid: Gredos, 1988), 175. La estructura paradójica de la frase remite al célebre argumento del mentiroso, atribuido a Eubúlides de Mileto, que tanta tinta haría correr en la lógica estoica y megárica. Luciano lo transforma en un principio poético.

de la obligación de veracidad que pesa sobre el historiador y sobre el filósofo, pero esa exención no es un permiso para la arbitrariedad, sino la condición para acceder a una verdad de otro orden: la verdad sobre el funcionamiento de los discursos, sobre la credulidad de los lectores, sobre la fragilidad de las fronteras que separan lo real de lo imaginario. La mentira confesa es, paradójicamente, más veraz que la mentira que se ignora a sí misma, y la ficción que se presenta como tal es más instructiva que la historia que oculta sus propias fabulaciones. ¿No reside en esta paradoja el núcleo de la epistemología lucianesca, y no es la sátira menipea el único género capaz de sostenerla sin caer en la contradicción performativa?

La verosimilitud —ese «εἰκός» (*eikós*, “lo verosímil/probable”) que la retórica aristotélica había consagrado como el fundamento de la persuasión y que la historiografía había adoptado como criterio de verdad— es sometida en *Historia verdadera* a un proceso de subversión sistemática que no solo la anula, sino que la vuelve del revés, convirtiendo lo inverosímil en el vehículo de una verdad más profunda que la que la verosimilitud podía transportar.¹⁷⁷ Luciano no se contenta con narrar prodigios: los acumula, los exagera, los encadena en una secuencia vertiginosa que impide al lector suspender la incredulidad y que lo obliga a mantenerse en todo momento consciente del carácter ficticio de lo narrado. La Luna habitada por caballeros-buitre, la ballena gigante que alberga un mundo en su interior, las islas de queso y de vino, los corchos que sirven de calzado no son adornos gratuitos, sino hipérboles metódicas que, al estirar hasta el límite los mecanismos de la ficción, revelan la lógica que los rige. La verosimilitud, que en la historiografía y en la épica funciona como un velo que oculta el artificio, es aquí exhibida en su ausencia, y esa exhibición tiene un efecto desvelador: muestra que la verosimilitud no es una propiedad de las cosas, sino un efecto de los discursos. ¿No es esta mostración, en sí misma, una forma de conocimiento, un saber acerca de la naturaleza retórica de toda pretensión de verdad?

La parodia de los relatos de viajes y de las crónicas maravillosas que Luciano despliega en *Historia verdadera* no se agota en la burla de autores concretos —Ctesias, Jámbulo,

¹⁷⁷ «Εἰκός»: ‘lo verosímil, lo probable, lo que se ajusta a lo esperable’. Adrados, **DGE**, s.v. «εἰκός». Aristóteles, en **Retórica** 1357a34-b25, define lo verosímil como lo que sucede generalmente y lo convierte en el fundamento de los entimemas. Luciano subvierte esta categoría al demostrar que lo verosímil puede ser tan falso como lo inverosímil.

Homero, Heródoto—, sino que apunta al mecanismo mismo de la credulidad y a la autoridad que el texto escrito confiere a cualquier patraña. Luciano se presenta a sí mismo como un continuador de esos mentirosos ilustres, y al hacerlo, los despoja de su prestigio y los reduce a lo que realmente son: fabricantes de ficciones que, a diferencia de él, no han tenido la honestidad de confesar su impostura. La operación es de una sutileza extraordinaria: al situar su propio relato en la misma serie que los de sus predecesores, Luciano los contamina con la mentira que él ha declarado y, de paso, insinúa que toda escritura —también la que se presenta como verídica— está sometida a las mismas leyes de la invención.¹⁷⁸ La sátira menipea se convierte, así, en una crítica de la razón textual, en un desenmascaramiento de la pretensión del libro de ser el depositario de la verdad. ¿No anticipa esta operación, con más de un milenio de antelación, las reflexiones modernas sobre la opacidad de la escritura y sobre la imposibilidad de distinguir, en el texto mismo, la historia de la ficción?

El «σπουδαιογέλοιον» (*spoudaiogeloion*), que en el prólogo de *Historia verdadera* se anuncia como la tonalidad que presidirá el relato, no es un mero recurso estilístico, sino una categoría epistemológica que define la relación entre la risa y la verdad en la sátira menipea. Lo serio y lo cómico no se yuxtaponen como dos ingredientes que el lector deba separar, sino que se funden en una aleación que los vuelve indisociables: la verdad, en Luciano, se dice riendo, y la risa, cuando es auténtica, es siempre una reacción ante la verdad.¹⁷⁹ El *spoudaiogeloion* implica, además, una determinada posición del sujeto que enuncia: la del que no se toma a sí mismo completamente en serio y que, por tanto, no puede ser acusado de dogmatismo. Al reírse de sus propias invenciones, Luciano se sustrae al reproche de estar proponiendo una nueva doctrina y se limita a ofrecer un método para desenmascarar las doctrinas ajenas. La risa es, en este contexto, el signo de una libertad interior que ninguna autoridad puede coartar, y el *spoudaiogeloion* es la forma que esa libertad adopta cuando se plasma en escritura. ¿No es esta categoría, precisamente, la que permite a Luciano ejercer la *parrhesía* sin el riesgo de convertirse en un nuevo tirano de la verdad?

¹⁷⁸ Luciano, *Verae historiae* 1.2–3. El autor menciona a Ctesias de Cnido, que escribió sobre la India y sus maravillas, y a Jámbulo, autor de una utopía insular. La estrategia de incluirse en la nómina de los mentirosos tiene un efecto igualador: todos los libros son, en potencia, ficciones.

¹⁷⁹ Sobre el *spoudaiogeloion* en Luciano, véase Alberto Camerotto, **Luciano di Samosata: Icaromenippo o l'uomo sopra le nuvole** (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2004), cap. 2. El autor insiste en la inseparabilidad de lo serio y lo cómico como clave de lectura de toda la obra lucianesca.

La dimensión epistémica del *spoudaiogeloion* se revela con particular nitidez en aquellos pasajes de *Historia verdadera* donde la risa se convierte en el vehículo de una crítica que, formulada en términos serios, resultaría insoportable o simplemente inaudible. En la isla de los Bienaventurados, el narrador asiste al juicio de los grandes hombres del pasado, y el catálogo de condenados incluye a filósofos, legisladores y poetas que la tradición había canonizado; la risa que provocan sus excusas y sus súplicas no es un escape, sino una forma de justicia que restablece, por un instante, la proporción que la historia había alterado.¹⁸⁰ La ficción permite a Luciano construir un escenario en el que los valores se invierten y en el que los grandes aparecen como pequeños, y esa inversión no es arbitraria, sino que obedece a una lógica moral rigurosa: la de la coherencia entre la doctrina y la vida, que es el único criterio que la sátira respeta. El *spoudaiogeloion* opera aquí como un operador de verdad que no demuestra nada, pero que muestra todo, y que confía en la capacidad del lector para extraer, de la risa que la escena le provoca, la conclusión que la argumentación no podría imponerle sin violencia.

Si *Historia verdadera* explora la potencia epistémica de la ficción mediante la subversión de la verosimilitud y la expansión de lo inverosímil hasta los confines del cosmos, *Menipo o la nigromancia* (*Necyomantia*) lo hace mediante el movimiento inverso: el descenso a las profundidades del Hades, la «κατάβασις» (*katábasis*, “descenso”) que la tradición épica y mística había consagrado como el viaje iniciático por excelencia.¹⁸¹ Menipo, el cínico que oficia como protagonista y narrador, no desciende a los infiernos para obtener un conocimiento oculto al modo de Orfeo, Odiseo o Eneas, sino para resolver una perplejidad estrictamente filosófica: la que le han provocado las contradicciones de las escuelas y la imposibilidad de decidir, mediante la razón, cuál de todas ellas está en posesión de la verdad. La *katábasis* lucianesca es, pues, un viaje de indagación que convierte el motivo literario del descenso en un método filosófico, y que hace de la muerte y de sus imágenes el dispositivo epistémico más eficaz para desmontar las certezas de la vida.

¹⁸⁰ Luciano, *Verae historiae* 2.17–20. El tribunal de Radamantis es una parodia de los juicios infernales de la épica y del tribunal de **El pescador**. La risa es, aquí, el veredicto.

¹⁸¹ «Κατάβασις»: ‘descenso, bajada’, particularmente al mundo de los muertos. Adrados, **DGE**, s.v. «κατάβασις». La *katábasis* es un motivo recurrente en la épica (la *Nekyia* de Odiseo en **Odisea** XI, el descenso de Eneas en **Eneida** VI) y en los misterios órficos. Luciano lo parodia y lo convierte en un instrumento de crítica filosófica.

El relato de Menipo a un amigo anónimo sobre su periplo infernal comienza con una confesión que es también un diagnóstico: las escuelas filosóficas, lejos de guiarlo hacia la verdad, lo han sumido en una perplejidad tan grande que ha llegado a dudar de las nociones más elementales —el movimiento, el tiempo, la existencia misma de los dioses— y ha decidido emprender el descenso para consultar a Tiresias, el adivino ciego que habita en el Hades y que, según la tradición homérica, es el único que conserva el conocimiento tras la muerte.¹⁸² La perplejidad de Menipo, su «ἀπορία» (*aporía*, “sin salida/perplejidad”), no es un estado pasajero, sino la condición que ha desencadenado la búsqueda, y en ese sentido reproduce el gesto inaugural de la filosofía socrática, que también hacía de la conciencia de la propia ignorancia el motor de la indagación. La diferencia es que Menipo no espera resolver la aporía mediante el diálogo con sus conciudadanos —ya ha comprobado que los filósofos están tan perdidos como él—, sino que debe descender al reino de los muertos, allí donde las máscaras caen y donde la verdad, si es que existe, se muestra sin los disfraces que la ocultan en el mundo de los vivos. ¿No es esta decisión una suerte de experimento mental llevado al extremo, una reducción al absurdo de la pretensión filosófica de alcanzar la verdad por medios puramente humanos?

El descenso de Menipo al Hades se efectúa bajo la guía de un mago caldeo, Mitrobarzanes, que oficia como psicopompo y que somete al protagonista a una serie de rituales preparatorios —purificaciones, sacrificios, invocaciones— que Luciano describe con una mezcla de minuciosidad paródica y de ironía distante.¹⁸³ La presencia del mago introduce una ambigüedad deliberada: el viaje a la verdad está mediado por un charlatán, por un representante de esa misma superstición que la filosofía dice combatir, y sin embargo es precisamente ese charlatán el que hace posible la *katábasis* y, con ella, el acceso a una verdad que la filosofía por sí sola no había conseguido alcanzar. La ironía de Luciano es aquí mordaz: la razón, que se presenta como autosuficiente, necesita del auxilio de la sinrazón para llegar hasta el final de sus propias aporías, y la verdad se revela a través de un dispositivo

¹⁸² Luciano, **Menippus sive Necyomantia** 4–6. Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, **Obras**, vol. 2, 135–138. «Ἀπορία»: ‘falta de camino, perplejidad, dificultad’. Adrados, **DGE**, s.v. «ἀπορία». La aporía de Menipo es el resultado de haber frecuentado todas las escuelas filosóficas sin hallar satisfacción en ninguna.

¹⁸³ Luciano, **Menippus** 7–10. Mitrobarzanes es un mago caldeo que Menipo contrata para que lo guíe en el descenso. La paradoja de que un charlatán sea el guía hacia la verdad es un ejemplo más del *spoudaiogeloion* lucianesco.

que la razón desprecia. ¿No está Luciano sugiriendo, con esta paradoja, que la línea que separa la filosofía de la superstición es mucho más tenue de lo que los filósofos están dispuestos a admitir?

El itinerario infernal que Menipo recorre antes de llegar a la presencia de Tiresias es un catálogo de horrores y de extrañezas —el Érebo, la laguna Estigia, el Can Cerbero, los jueces de los muertos— que Luciano describe con una economía de medios que contrasta con la prolijidad de los relatos épicos y que subraya el carácter funcional del descenso: Menipo no es un turista del inframundo, sino un investigador que va directo a su objetivo.¹⁸⁴ La *katábasis* lucianesca se distingue de las *katábasis* épicas en que no busca la gloria del héroe ni la transmisión de un saber ancestral, sino la resolución de una duda estrictamente personal y, sin embargo, universal: ¿cómo se debe vivir? La muerte, en este contexto, no es el final de la vida, sino el lugar desde el cual la vida se vuelve inteligible, el punto de vista privilegiado que permite ver las cosas humanas en su justa proporción. El descenso al Hades es, para Menipo, un ascenso hacia la verdad, y esa inversión de los valores espaciales es la primera lección que la *katábasis* le ofrece.

La consulta a Tiresias constituye el clímax del diálogo y el momento en que la *katábasis* despliega toda su potencia como dispositivo epistémico. Menipo, arrodillado ante el adivino ciego, le formula la pregunta que resume todas sus perplejidades: «τίς ἄριστος βίος;» (*tís áristos bíos?*, “¿cuál es la mejor forma de vida?”). La respuesta de Tiresias es tan simple como demoledora: «ὁ τῶν ἰδιωτῶν βίος ἄριστος» (*ho tón idiōtōn bíos áristos*, “la vida de los hombres sencillos es la mejor”).¹⁸⁵ El oráculo, que en la épica había revelado los secretos del destino y en la tragedia había desencadenado las catástrofes más terribles, se limita a recomendar la «ἰδιωτεία» (*idiōteía*, “vida privada/simplicidad”) como la única sabiduría accesible a los mortales. La *katábasis*, que parecía prometer un conocimiento esotérico y sublime, desemboca en una verdad doméstica y casi trivial, pero precisamente en esa trivialidad reside su fuerza corrosiva: todas las doctrinas filosóficas, todos los sistemas

¹⁸⁴ Luciano, **Menippus** 11–14. La descripción del Hades es sumaria y evita los pormenores terroríficos. A Menipo no le interesa el paisaje infernal, sino el conocimiento que puede obtener de sus habitantes.

¹⁸⁵ Luciano, **Menippus** 21. «Ἰδιώτης»: ‘hombre privado, particular, lego’, por oposición al especialista o al hombre público. Adrados, **DGE**, s.v. «ἰδιώτης». La sentencia de Tiresias es la culminación y el anticlímax del diálogo: la verdad buscada con tanto esfuerzo resulta ser la más simple.

metafísicos, todas las ambiciones políticas, quedan reducidos a la condición de distracciones que apartan al hombre de la única vida que merece ser vivida, la del hombre común que se atiene al sentido práctico y no se preocupa por lo que excede su alcance.

La respuesta de Tiresias, sin embargo, no es tan simple como parece, y su aparente banalidad oculta una carga filosófica que solo se revela cuando se la pone en relación con el itinerario que ha conducido hasta ella. Lo que Tiresias está diciendo no es que cualquier vida sea igualmente buena, sino que la sabiduría consiste en no pretender ser sabio, en no aspirar a un conocimiento que no está al alcance de los hombres y en no delegar en las escuelas filosóficas la tarea de decidir cómo se debe vivir.¹⁸⁶ La «ἰδιωτεία» que el adivino recomienda no es la ignorancia, sino la renuncia a la «οἴησις σοφίας» (*oíēsis sophías*, “presunción de sabiduría”) que constituye, para Platón y para la tradición socrática, el mayor obstáculo para el conocimiento. Menipo ha descendido al Hades para descubrir que la verdad que buscaba no estaba en el Hades, sino en la tierra, pero que no podía verla porque las doctrinas filosóficas se la habían ocultado. La *katábasis* ha funcionado, pues, como un dispositivo de desvelamiento que no añade nada a lo que ya se sabía, sino que retira los velos que impedían verlo. ¿No es ésta la estructura misma de la ironía socrática, trasladada del plano dialógico al de la narración ficticia?

La *katábasis* lucianesca, a diferencia de las *katábasis* épicas que culminan con el regreso del héroe a la patria y con la restauración del orden, desemboca en una «ἀτιμία» (*atimía*, “pérdida de honra/destitución”) de las certezas que el protagonista albergaba al iniciar el descenso.¹⁸⁷ Menipo no regresa del Hades con un conocimiento positivo, sino con la certeza negativa de que todas las doctrinas son vanas y de que la única sabiduría posible es la de vivir como un hombre común. La *katábasis* ha sido, en este sentido, un «ἔλεγχος» (*élenkhos*, “examen/refutación”) que no ha refutado una tesis concreta, sino la pretensión misma de poseer una tesis, y que ha dejado a Menipo en una situación de «ζήτησις» (*zētēsis*,

¹⁸⁶ La interpretación de la respuesta de Tiresias ha sido objeto de debate. Cf. Livio Rossetti, **L'ironia di Socrate: un approccio filosofico** (Roma: Carocci, 2010), cap. 5, donde se discute la relación entre la ironía socrática y la sabiduría negativa. Aunque Rossetti no se ocupa directamente de Luciano, su análisis es pertinente.

¹⁸⁷ «Ἀτιμία»: ‘pérdida de derechos cívicos, deshonra’, término de la esfera política que Luciano aplica metafóricamente a las certezas intelectuales. Adrados, **DGE**, s.v. «ἀτιμία». La *katábasis* provoca una destitución de las falsas autoridades que el alma había interiorizado.

“búsqueda/investigación”) perpetua que ya no espera hallazgos definitivos. La muerte, que en la épica era el umbral del horror o de la gloria, se convierte en Luciano en el lugar de una pedagogía negativa que enseña, sobre todo, a desaprender lo que se creía saber.

El regreso de Menipo al mundo de los vivos no es triunfal, sino modesto, y la lección que extrae de su viaje se traduce en una actitud antes que en una doctrina: la risa. Menipo, en los diálogos posteriores, comparece como un hombre que ha atravesado la muerte y que, desde ese atravesamiento, ha conquistado una «ἐλευθερία» (*eleuthería*, “libertad”) que le permite reírse de todo, incluidos los poderosos y los filósofos, porque ha visto lo que hay al otro lado y sabe que todas las grandezas humanas son polvo.¹⁸⁸ La *katábasis* ha funcionado como un rito de paso que transforma a quien lo experimenta y que lo capacita para ejercer una *parrhesía* que ya no teme represalias, porque la muerte ha eliminado de raíz el miedo que las represalias explotan. La risa de Menipo, esa risa que resuena en todos los diálogos lucianescos, es el producto máspreciado de la *katábasis*: es la verdad convertida en gesto, la sabiduría que no necesita palabras porque se ha encarnado en una actitud.

La comparación entre *Historia verdadera* y *Menipo o la nigromancia* revela que Luciano dispone de dos modalidades complementarias de la ficción menipea para ejercer su indagación filosófica: la expansión cósmica y la contracción infernal, el viaje a los confines del universo y el descenso a las profundidades de la tierra, la subversión de la verosimilitud y la subversión de la autoridad oracular. En ambos casos, la ficción opera como un dispositivo que no produce verdades positivas, sino que despeja el terreno de las falsas verdades y que entrena al lector en el arte de la sospecha. La diferencia fundamental reside en el tono: si *Historia verdadera* es una fiesta de la imaginación que celebra la libertad de inventar, *Menipo o la nigromancia* es una meditación sobre la muerte que desemboca en una risa más sobria, más contenida, más sabia. Pero en ambos casos la risa es el signo de que la verdad ha sido alcanzada, o al menos vislumbrada, y de que el conocimiento que la sátira proporciona es, ante todo, un conocimiento de los límites.

La tradición menipea, que Luciano hereda de Menipo de Gádara y de los cínicos helenísticos, le ofrece el marco genérico dentro del cual estas operaciones se vuelven posibles, pero es su

¹⁸⁸ Luciano, **Menippus** 22. Menipo regresa a la tierra con una nueva disposición anímica: la risa ante las vanidades humanas. La *katábasis* lo ha transformado en un *parrhesiastés*.

genio personal el que las dota de una densidad filosófica que la diatriba cínica no siempre había alcanzado. Menipo, el cínico que escribía sátiras, era ya un precedente venerable; pero el Menipo lucianesco, el personaje que protagoniza los diálogos, es una creación del samosatense, un portavoz que le permite decir lo que quiere decir sin identificarse del todo con él y sin asumir la responsabilidad de estar proponiendo una nueva doctrina.¹⁸⁹ La ficción menipea, en manos de Luciano, es una máscara que permite la *parrhesía*, un disfraz que hace posible decir la verdad sin la gravedad que la volvería insoportable. ¿No es esta función de la máscara, precisamente, la que define el método filosófico de Luciano: un método que no habla en nombre propio, sino que se oculta tras las invenciones para que la verdad pueda manifestarse sin la interferencia del sujeto que la enuncia?

La dimensión epistémica de la ficción menipea luciánica se manifiesta también en su capacidad para suspender las jerarquías que rigen el mundo real y para crear, en el espacio de la fantasía, una «ἰσωνομία» (*isonomía*, “igualdad ante la ley”) que permite juzgar a los poderosos con los mismos criterios que a los humildes.¹⁹⁰ En *Historia verdadera*, los grandes filósofos comparecen ante Radamantis en igualdad de condiciones con los poetas y los artesanos; en *Menipo o la nigromancia*, los ricos y los pobres, los reyes y los esclavos, son indistinguibles en el Hades, y Menipo se burla de los primeros recordándoles que sus riquezas y sus títulos no les sirven de nada en el reino de la muerte. La ficción crea, así, un espacio utópico donde la justicia que no existe en la tierra se realiza al menos como imagen, y donde la verdad que los poderes terrenales ocultan se revela con la evidencia de lo que ya no puede ser ocultado. ¿No es esta capacidad de la ficción para crear justicia poética una forma de conocimiento, un saber acerca de lo que debería ser que ilumina, por contraste, la injusticia de lo que es?

La recepción de la sátira menipea lucianesca en la tradición latina, particularmente en la obra de Séneca —cuyo *Apocolocyntosis* es una sátira menipea que bebe de fuentes lucianescas— y en la de Varrón —cuyas *Saturae Menippeae* constituyen el eslabón perdido entre Menipo

¹⁸⁹ Sobre la relación entre el Menipo histórico y el Menipo lucianesco, véase Juan Luis López Cruces, “La ironía socrática en los diálogos de Luciano”, *Habis* 30 (1999): 239–255. El autor analiza cómo Luciano recrea la figura de Menipo y la convierte en su alter ego literario.

¹⁹⁰ «ἰσωνομία»: ‘igualdad de derechos políticos, igualdad ante la ley’. Adrados, *DGE*, s.v. «ἰσωνομία». La ficción lucianesca crea un espacio de isonomía que contrasta con las desigualdades del mundo real y que permite un ejercicio de la crítica que en la tierra sería imposible.

y Luciano—, confirma que el potencial epistémico de este género fue reconocido ya en la Antigüedad como algo más que un divertimento.¹⁹¹ La sátira menipea, por su capacidad para mezclar los registros, para parodiar los géneros serios y para someter a crítica las pretensiones de verdad de la filosofía y de la política, se convirtió en el vehículo de una sabiduría que no se deja sistematizar y que se resiste a la apropiación por parte de ninguna escuela. Luciano es el heredero más brillante de esta tradición, y su obra representa el punto de madurez en el que la sátira menipea se convierte, plenamente, en un método filosófico de indagación.

En definitiva, la ficción menipea, tal como Luciano la practica en *Historia verdadera* y en *Menipo o la nigromancia*, se revela como una estrategia de verdad de una sofisticación que las epistemologías al uso difícilmente pueden capturar. Ni la deducción silogística ni la inducción empírica, ni la intuición mística ni la revelación divina, agotan el repertorio de vías de acceso a lo real que la Antigüedad exploró. La sátira menipea añade a ese repertorio un camino que pasa por la ficción, por la risa, por la subversión de lo verosímil y por la destitución de las certezas, y que conduce, no a la posesión de un saber positivo, sino a la conquista de una mirada que sabe ver la impostura. La verdad que la sátira lucianesca transmite no es un contenido, sino una forma de relacionarse con los contenidos: la distancia irónica, la sospecha metódica, la libertad de juicio. Si la filosofía, como quería Sócrates, es el amor a la sabiduría y no su posesión, la sátira menipea de Luciano es, quizá, una de las formas más puras de ese amor, un amor que se viste de risa para no sucumbir a la tentación de creer que ya ha llegado a la meta.

3.2 Luciano Frente A La Doxa Filosófica: Desmitificación De Escuelas, Dioses Y Retóricos

La relación de Luciano de Samosata con la «δόξα» (*dóxa*, “opinión/apariencia”) filosófica de su tiempo no se deja describir mediante categorías unívocas, porque oscila entre la fascinación del conocedor y la distancia del ironista que ha renunciado a tomar partido. Luciano no es un filósofo de escuela, pero tampoco es un ignorante que desprecie la filosofía desde fuera; es, más bien, un «πεπαιδευμένος» (*pepaideuménos*, “hombre cultivado”) que ha

¹⁹¹ Sobre la sátira menipea latina y su relación con Luciano, véase Mario Vegetti, *L'etica degli antichi* (Roma-Bari: Laterza, 1989), cap. 8, donde se analiza la influencia del cinismo y de la sátira menipea en la literatura filosófica romana. Aunque el foco es ético, la conexión genérica es pertinente.

frecuentado las doctrinas, que conoce sus textos y sus argumentos, y que ha decidido, después de ese recorrido, no adherirse a ninguna de ellas.¹⁹² Esta decisión, que podría confundirse con la indiferencia del diletante, es en realidad una toma de posición epistemológica y ética de gran calado, porque implica que la verdad, si es que existe, no se encuentra en los sistemas cerrados que las escuelas ofrecen, sino en la actitud crítica que las examina y las desenmascara. La sátira lucianesca se enfrenta a la *doxa* filosófica no para sustituirla por otra *doxa*, sino para disolver sus pretensiones de absolutez y para mostrar que, bajo el ropaje de la sabiduría, se ocultan con frecuencia la vanidad, la codicia y el afán de poder. El presente apartado examina dos vertientes complementarias de esta desmitificación: la que atañe al escepticismo, del que Luciano se apropia selectivamente sin abrazarlo por entero, y la que concierne a la retórica sofística, a la que denuncia como un simulacro que ha vaciado el discurso filosófico de su contenido de verdad.

La crítica de Luciano a las escuelas filosóficas no se dirige, en primera instancia, contra las doctrinas consideradas en abstracto, sino contra la «οἷσις» (*oîsis*, “presunción/vanagloria”) de quienes las profesan sin haberlas sometido al examen de la propia vida. En *Hermotimo*, el sofista Licino —máscara del autor— desmonta una a una las razones que el estoico Hermotimo aduce para justificar su adhesión a la Estoa, y concluye que ninguna escuela puede exhibir un criterio incontrovertible que permita distinguir al verdadero filósofo del impostor.¹⁹³ La estrategia de Licino no consiste en refutar la doctrina estoica del *pneûma* o de la *apátheia*, sino en mostrar que la elección de una escuela es siempre anterior a la comprensión de sus enseñanzas y que, por tanto, está viciada de raíz por la arbitrariedad. El diálogo no ofrece una alternativa positiva, sino que deja al interlocutor —y al lector— en una situación de «ἀπορία» (*aporía*, “perplejidad”) que, lejos de ser un fracaso, constituye el primer paso hacia una auténtica libertad de juicio. ¿No es esta reducción de la filosofía

¹⁹² «Πεπαιδευμένος»: participio perfecto de παιδεύω, ‘el que ha recibido educación, el hombre cultivado’. Francisco R. Adrados, dir., **DGE** (Madrid: CSIC, 1980-), s.v. «παιδεύω». Luciano encarna el ideal de la **paideia** griega, pero lo utiliza para subvertir sus propios fundamentos.

¹⁹³ Luciano, **Hermotimus** 28–65. Traducción de María Dolores García Ramón, en Luciano, **Obras**, vol. 4 (Madrid: Gredos, 1992), 63–115. «Οἷσις»: ‘presunción, opinión infundada’. Adrados, **DGE**, s.v. «οἷσις». La palabra está emparentada con «οἶομαι» (creer) y designa el autoengaño que la ironía socrática se encargaba de purgar.

dogmática a la condición de creencia infundada una de las críticas más devastadoras que se hayan formulado nunca contra la pretensión de las escuelas de poseer la verdad?

La desmitificación de las escuelas filosóficas no se limita, en Luciano, al examen de sus discursos, sino que se extiende a la observación de las vidas de sus representantes, y es en este punto donde la sátira adquiere su máximo poder corrosivo. En *El banquete o los lapitas*, los grandes filósofos —estoicos, platónicos, peripatéticos— se reúnen para celebrar un simposio que degenera en una pelea tabernaria, con insultos, platos volando y heridos que sangran, mientras los discursos sobre la virtud y la templanza quedan sepultados bajo la evidencia de las pasiones desatadas.¹⁹⁴ La escena es una parodia del *Banquete* platónico, pero también un argumento en acto: si los maestros de la templanza no son capaces de controlarse a sí mismos en una cena, ¿qué valor pueden tener sus enseñanzas? La *doxa* filosófica queda así despojada de su autoridad, no porque haya sido refutada en el plano teórico, sino porque se ha mostrado incompatible con la conducta de quienes la transmiten. La sátira opera como un «ἔλεγχος» (*élenkhos*, “examen/refutación”) que no necesita palabras, porque la contradicción entre el «λόγος» (*lógos*, “discurso”) y el «βίος» (*bíos*, “vida”) es tan flagrante que basta con mostrarla.

Los dioses no escapan a la desmitificación lucianesca, y su tratamiento en los diálogos constituye una pieza clave de la crítica a la *doxa* religiosa que sustentaba el orden social y cultural del Imperio. En *Asamblea de los dioses* (*Deorum concilium*), Zeus convoca a los inmortales para depurar el Olimpo de los dioses extranjeros y de los semidioses que se han colado sin merecerlo, y el debate que sigue es una parodia de los procedimientos políticos de la democracia ateniense, con sus discursos, sus votaciones y sus escrutinios.¹⁹⁵ La comicidad de la situación no oculta la carga crítica: al someter a los dioses a un proceso de verificación de sus títulos genealógicos, Luciano está aplicando a la religión el mismo método de examen que aplica a la filosofía, y el resultado es igualmente demoledor. Los dioses de la tradición,

¹⁹⁴ Luciano, *Convivium sive Lapithae* 1–48. Traducción de José Luis Navarro González, en Luciano, *Obras*, vol. 3 (Madrid: Gredos, 1990), 199–245. La pelea entre filósofos es una reducción al absurdo de la pretensión de superioridad moral de las escuelas. El título alude a la mítica batalla entre Lapitas y Centauros, elevando la trifulca a categoría épica.

¹⁹⁵ Luciano, *Deorum concilium* 1–19. Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, *Obras*, vol. 2, 93–114. La asamblea divina parodia las sesiones de la *ekklesía* ateniense y aplica a los dioses los criterios de ciudadanía que regían en la *polis*. La crítica religiosa se ejerce mediante la reducción al absurdo.

despojados de su majestad y reducidos a funcionarios que disputan sobre preeminencias, resultan tan ridículos como los filósofos que pretenden explicarlos. ¿No es esta humanización de lo divino una forma de ateísmo práctico, más eficaz que cualquier argumento filosófico contra la existencia de los dioses?

La crítica de Luciano a los rétores es, si cabe, aún más feroz que la que dirige a los filósofos, porque en la retórica de su tiempo ve la causa principal de la corrupción del discurso y de la pérdida de todo vínculo entre la palabra y la verdad. La Segunda Sofística, movimiento cultural al que el propio Luciano perteneció en su juventud, había convertido la elocuencia en un fin en sí mismo, en un ejercicio de virtuosismo que se agotaba en la admiración de los auditorios y que no aspiraba a transmitir ningún contenido cognoscitivo.¹⁹⁶ Luciano, que conoce desde dentro los mecanismos de ese mundo, dedica algunas de sus páginas más vitriólicas a desenmascarar a los maestros de retórica que, a cambio de un salario, prometen a sus discípulos el éxito social y político sin exigirles el menor esfuerzo intelectual. En *El maestro de rétores* (*Rhetorum praeceptor*), la crítica alcanza una precisión quirúrgica que convierte el opúsculo en un verdadero tratado de epistemología del discurso sofístico.

El maestro de rétores adopta la forma de un diálogo en el que un joven, deseoso de triunfar en la oratoria, recibe los consejos de un réthor experimentado que le explica, con un cinismo que roza lo grotesco, el atajo para alcanzar la fama sin necesidad de estudiar ni de practicar la virtud. El maestro recomienda a su discípulo que se vista con afectación, que se rodee de un séquito de aduladores, que aprenda unas cuantas fórmulas brillantes y que, sobre todo, «ἀναισχυντίαν καὶ θράσος» (*anaiskhyntian kai thrásos*, “desvergüenza y osadía”) lo guíen en sus intervenciones.¹⁹⁷ La retórica que el maestro enseña no es el arte de persuadir mediante argumentos verosímiles que Aristóteles había codificado en su *Retórica*, ni siquiera la técnica de la *dissimulatio* que Cicerón había refinado, sino una pura «ἀπάτη» (*apátē*, “engaño”) que ha renunciado a cualquier pretensión de verdad y que se exhibe, con orgullo, como un simulacro. El joven, que al principio se muestra reticente, acaba aceptando los consejos del

¹⁹⁶ Sobre la Segunda Sofística y la posición de Luciano, véase Pilar Gómez Cardó, **La sátira lucianesca: intención y procedimientos** (Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2000), cap. 1–2. Luciano es, al mismo tiempo, un producto y un crítico de este movimiento, y esa ambivalencia es la fuente de su ironía.

¹⁹⁷ Luciano, *Rhetorum praeceptor* 15–20. Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, **Obras**, vol. 2, 51–58. «Ἀναισχυντία»: ‘falta de vergüenza, desvergüenza’. Adrados, **DGE**, s.v. «ἀναισχυντία». «Θράσος»: ‘audacia, osadía, temeridad’. *Ibíd.*, s.v. «θράσος». La pareja de términos define la ética del sofista lucianesco.

maestro, y el diálogo se cierra con una amargura que no necesita ser explicitada: el éxito en el mundo de la retórica es incompatible con la honestidad intelectual.

La crítica lucianesca de la retórica como espectáculo se articula en torno a la noción de «σκηνή» (*skēnē*, “escena/teatro”), que convierte la palabra pública en una representación donde lo que importa no es la verdad de lo dicho, sino la eficacia con que se seduce al auditorio.¹⁹⁸ El réthor descrito en *El maestro de rétores* no es un pensador, sino un actor que interpreta un papel, y su éxito depende de su capacidad para hacer olvidar al público que está asistiendo a una ficción. Luciano desvela el artificio que sostiene esta representación y muestra que la retórica de su tiempo ha dejado de ser un instrumento de indagación y se ha convertido en un fin en sí misma, en una «τέχνη ἄτεχνος» (*téchnē átechnos*, “técnica sin arte”) que se aprende de memoria y que no exige ningún conocimiento real de aquello sobre lo que se habla.¹⁹⁹ El discurso filosófico, cuando se deja contaminar por esta retórica espectacularizada, pierde su vínculo con la verdad y se transforma en una mercancía que se vende al mejor postor. ¿No es éste el diagnóstico más lúcido que la Antigüedad nos ha legado sobre la degeneración del discurso público en mera propaganda?

La postura de Luciano ante el escepticismo es uno de los aspectos más debatidos por la crítica, y su examen exige distinguir entre su práctica efectiva y las declaraciones explícitas que salpican sus textos. Luciano no se adscribe formalmente a la «σκέψις» (*sképsis*, “investigación/examen”) pirrónica, ni se presenta como un continuador de la «ἐποχή» (*epokhē*, “suspensión del juicio”) que Arcesilao y Carnéades habían convertido en el distintivo de la Academia escéptica.²⁰⁰ Sin embargo, sus procedimientos dialécticos —la confrontación de opiniones contrarias, la demostración de la equivalencia de los argumentos, la negativa a formular tesis positivas— están empapados de un espíritu escéptico que, sin ser

¹⁹⁸ «Σκηνή»: ‘tienda, escena, teatro’. Adrados, **DGE**, s.v. «σκηνή». La metáfora teatral es recurrente en Luciano y designa el carácter ficticio de la vida social y cultural.

¹⁹⁹ La expresión «τέχνη ἄτεχνος» es un oxímoron que condensa la crítica lucianesca: la retórica se ha convertido en una técnica que ha perdido su fundamento racional. Cf. Aristóteles, **Retórica** 1354a1–11, donde la retórica es definida como «ἀντίστροφος τῇ διαλεκτικῇ» (correlativa a la dialéctica). Luciano denuncia la degradación de ese ideal.

²⁰⁰ «Σκέψις»: ‘examen, investigación’, término que los escépticos utilizaban para designar su actividad. Adrados, **DGE**, s.v. «σκέψις». «Ἐποχή»: ‘suspensión del juicio’, concepto central del escepticismo pirrónico y académico. *Ibid.*, s.v. «ἐποχή». Luciano no emplea estos términos de manera técnica, pero su práctica se aproxima a ellos.

doctrinario, es metódicamente eficaz. Luciano no suspende el juicio sobre todas las cuestiones, sino que lo aplica de manera selectiva a aquellas que considera insolubles o mal planteadas, y reserva una certeza práctica —la que se deriva de la coherencia entre vida y doctrina— como criterio para orientarse en el mundo. Este «escepticismo selectivo», que no es exactamente pirrónico ni académico, constituye la base epistemológica desde la que ejerce su crítica de la *doxa* filosófica.

La relación de Luciano con el pirronismo es particularmente compleja, porque comparte con Pirrón y con sus seguidores la desconfianza hacia las elaboraciones dogmáticas y la convicción de que la «ἀταραξία» (*ataraxía*, “imperturbabilidad”) es el fruto máspreciado de la renuncia a la certeza, pero se distancia de ellos en la medida en que no adopta la suspensión universal del juicio como norma de vida.²⁰¹ En *Filosofías en venta*, el Pirrón que comparece ante los compradores es un personaje cómico, un hombre que duda de todo hasta el punto de no estar seguro de si está siendo vendido o no, y que necesita que sus discípulos lo arrastren para no caer en un precipicio. La caricatura es inmisericorde, pero no es una refutación: Luciano está señalando los riesgos del escepticismo cuando se convierte en un sistema tan rígido como los que pretende combatir. El pirrónico consecuente, que lleva la *epokhē* hasta sus últimas consecuencias, se incapacita para la vida práctica, y Luciano, que es ante todo un hombre de mundo, no está dispuesto a pagar ese precio. ¿No es esta crítica una muestra de que el escepticismo lucianesco es un método, no una doctrina, y de que su validez se mide por su capacidad para orientar la existencia y no por su coherencia lógica?

La Nueva Academia, y en particular la figura de Carnéades, ejerció sobre Luciano una influencia más profunda de lo que las menciones explícitas —escasas, pero significativas— dejan entrever. El procedimiento académico del «in utramque partem disserere» (“disputar en ambos sentidos”), que Cicerón había consagrado en sus diálogos filosóficos, es el que Luciano aplica una y otra vez en sus sátiras, confrontando discursos opuestos y negándose a pronunciar un veredicto definitivo.²⁰² En *Toxaris o la amistad*, el griego Mnesipo y el escita

²⁰¹ Sobre Pirrón y el pirronismo, véase Diógenes Laercio, **Vidas de los filósofos ilustres** 9.61–108. «Ἀταραξία»: ‘falta de turbación, imperturbabilidad’, fin de la ética escéptica según la tradición. Adrados, **DGE**, s.v. «ἀταραξία». Luciano parodia la ataraxia pirrónica al mostrarla como parálisis.

²⁰² Cicerón, **Academica** 2.8. La práctica de disputar en ambos sentidos es heredada de la Academia escéptica. Luciano no la menciona, pero la aplica. «Ἀκαταληψία»: ‘imposibilidad de comprender’, concepto central de la epistemología académica. Adrados, **DGE**, s.v. «ἀκαταληψία».

Toxaris compiten en narrar historias de amistad que cada uno pretende superiores, y el lector, que no dispone de criterios para decidir quién dice la verdad, se ve forzado a ejercer su propio juicio sin la guía del autor. Esta estrategia, que recuerda a la «ἀκαταληψία» (*akatalēpsía*, “inaprehensibilidad”) académica, no desemboca en un escepticismo radical, sino en una invitación a la autonomía intelectual: el lector, como el interlocutor de los diálogos socráticos, debe aprender a pensar por sí mismo. Luciano se apropia de la técnica académica, pero la despoja de su aparato terminológico y la pone al servicio de una sátira que no renuncia a la crítica ni a la verdad.

La distancia que Luciano mantiene frente al escepticismo dogmático se aprecia con nitidez en aquellos pasajes en los que el autor no se limita a suspender el juicio, sino que emite un veredicto inequívoco, generalmente de condena, contra las imposturas que desenmascara. En *La muerte de Peregrino*, Luciano no duda en calificar al cínico Peregrino de «γόης» (*gōēs*, “charlatán/embaucador”) y de «ἀλαζών» (*alazōn*, “fanfarrón/impostor”), y su relato del suicidio teatral del filósofo en Olimpia está cargado de una indignación moral que no tiene nada de escéptica.²⁰³ La *epokhē* se suspende cuando están en juego valores que Luciano considera irrenunciables: la honestidad intelectual, la coherencia entre palabra y obra, la libertad de juicio. El escepticismo lucianesco no es, por tanto, un fin en sí mismo, sino un instrumento al servicio de una ética que no se formula como sistema, pero que opera como criterio de discernimiento. ¿No es esta combinación de escepticismo metódico y compromiso ético lo que confiere a la sátira lucianesca su perfil inconfundible y su vigencia perdurable?

La crítica de Luciano a la retórica como simulacro se extiende también a la filosofía cuando ésta adopta las formas del discurso epidíctico y se convierte en un espectáculo destinado a la autopromoción. En *La doble acusación*, el autor es juzgado por la Retórica y por el Diálogo, que le reprochan haberlas maltratado; Luciano se defiende argumentando que él no ha corrompido esos géneros, sino que los ha purgado de la hinchazón y la vacuidad que los aquejaban.²⁰⁴ La defensa es, por supuesto, irónica, pero contiene una tesis estética y filosófica

²⁰³ Luciano, *De morte Peregrini* 1–45. Traducción de José Luis Navarro González, en Luciano, **Obras**, vol. 3, 145–198. «Γόης» y «ἀλαζών» son epítetos recurrentes en la invectiva lucianesca. Adrados, **DGE**, s.v. «γόης» y «ἀλαζών». La condena de Peregrino es inequívoca y no deja lugar a la suspensión del juicio.

²⁰⁴ Luciano, *Bis accusatus* 26–34. Traducción de José Luis Navarro González, en Luciano, **Obras**, vol. 3, 255–270. Luciano reivindica el «σπουδαιογέλοιο» como un género nuevo que supera las limitaciones de la retórica y del diálogo filosófico tradicionales.

de gran calado: la escritura satírica, al mezclar lo serio y lo cómico, al parodiar los géneros consagrados y al declarar su propia ficcionalidad, es más veraz que la retórica pomposa y que el diálogo filosófico degenerado en escolástica. El simulacro, que en la retórica sofística es invisible porque se presenta como verdad, se vuelve visible en la sátira porque se presenta como ficción, y esa visibilidad es la que permite desenmascararlo. ¿No es ésta la paradoja más fecunda de la poética lucianesca: que la mentira confesa es el único camino hacia una verdad que la seriedad ha vuelto inaccesible?

La oposición entre el discurso filosófico auténtico y su simulacro retórico recorre, como un hilo rojo, la obra lucianesca, y encuentra en *El maestro de rétores* su formulación más descarnada. El maestro que aconseja al joven *rétor* no solo le recomienda que ignore la filosofía, sino que la desprecie activamente, que se burle de los filósofos y que utilice sus nombres como insultos, mientras se apropia de algunos de sus argumentos más manidos para impresionar a los ignorantes.²⁰⁵ La retórica, según este diagnóstico, ha dejado de ser la «ἀντίστροφος τῇ διαλεκτικῇ» (*antístrophos têi dialektikêi*, “correlativa a la dialéctica”) que Aristóteles había definido, y se ha convertido en una parodia de la filosofía, en una caricatura que imita sus gestos pero que ha vaciado su contenido. Luciano, que conoce bien ambas esferas, sabe que la frontera entre ellas es más porosa de lo que parece, y que muchos de los filósofos que critica no son sino rétores disfrazados. La sátira es el instrumento que permite trazar la línea divisoria entre unos y otros, y el criterio que la guía es, una vez más, la coherencia entre la palabra y la vida.

La desmitificación de la *doxa* filosófica que Luciano lleva a cabo no se limita a las escuelas, a los dioses y a los rétores, sino que alcanza también a los presupuestos mismos del discurso filosófico: la noción de autor, la autoridad del texto, la pretensión de originalidad. En *Contra un ignorante comprador de libros*, Luciano fustiga a quien cree que la posesión material de los volúmenes equivale a la posesión del saber, y en esa crítica resuena una sospecha más amplia hacia la cultura libresca que ha sustituido el examen personal por la reverencia a los

²⁰⁵ Luciano, *Rhetorum praeceptor* 22–25. El maestro recomienda al discípulo que se ría de los filósofos y que los llame «τερατώδεις» (monstruosos) y «ἀτόπους» (absurdos). La ironía es que el propio Luciano utiliza esos mismos epítetos para referirse a los falsos filósofos.

clásicos.²⁰⁶ La *doxa* filosófica, en el mundo de Luciano, es sobre todo una cuestión de bibliotecas, de citas, de prestigio heredado, y no de indagación viva. La sátira, al señalar la distancia entre el libro como objeto y el conocimiento como actividad, devuelve la filosofía a su condición originaria de búsqueda y la libera del peso de la tradición. ¿No es este gesto, que consiste en vaciar los anaqueles para que la verdad pueda volver a ser buscada, uno de los más genuinamente socráticos de cuantos Luciano realiza?

La relación de Luciano con Platón, que en tantos aspectos es el blanco de sus parodias, es sin embargo más compleja de lo que parece, porque Luciano admira en Platón al escritor, al creador de un género —el diálogo socrático— que él mismo cultiva bajo una forma transfigurada. En *El pescador*, Platón comparece entre los filósofos resucitados que juzgan a Luciano, y su retrato, aunque irónico, no es despectivo: es un hombre pausado, noble, que comprende las razones del satírico y que intercede por él.²⁰⁷ La desmitificación lucianesca no se ensaña con los fundadores, sino con los epígonos, con aquellos que han convertido las doctrinas de Platón, de Aristóteles o de Crisipo en mercancías que se venden en el mercado de la cultura. La *doxa* filosófica no es, para Luciano, la filosofía, sino su corrupción, y la sátira es el instrumento que permite separar una de otra sin necesidad de construir un sistema propio.

El escepticismo selectivo de Luciano, su apropiación de la *epokhē* académica y su distancia frente al pirronismo dogmático, confluyen en una actitud que podríamos denominar «ζητητική σάτιρα» (*zētētikē sátira*, “sátira indagatoria”), una forma de escritura que no afirma, sino que pregunta, y que hace de la pregunta el estado natural del pensamiento.²⁰⁸ Luciano no es un escéptico porque no duda de todo: tiene certezas prácticas, convicciones éticas, criterios de juicio que aplica sin vacilar. Pero es un escéptico en la medida en que desconfía de todo sistema que pretenda clausurar la búsqueda y ofrecer

²⁰⁶ Luciano, *Adversus indoctum* 1–30. Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, **Obras**, vol. 2, 175–210. La crítica a la cultura libresca es una constante en Luciano y tiene resonancias cínicas y socráticas.

²⁰⁷ Luciano, *Piscator* 30–35. Traducción de José Luis Navarro González, en Luciano, **Obras**, vol. 3, 100–110. Platón intercede por Luciano y reconoce la justicia de su crítica a los falsos filósofos. La escena es un homenaje irónico al maestro de la Academia.

²⁰⁸ La expresión «ζητητική σάτιρα» no es lucianesca, pero captura la intención de su obra: una sátira que busca, que indaga, que no se contenta con la burla. Cf. la noción de «ζήτησις» en el escepticismo pirrónico, que se autodenominaba «ζητητική» (indagatoria). Diógenes Laercio, **Vidas** 9.69–70.

respuestas definitivas a preguntas que, por su naturaleza, no las admiten. La sátira es el género que mejor se adapta a esta posición intermedia, porque permite afirmar sin dogmatismo, criticar sin pontificar, reír sin despreciar. ¿No es esta posición intermedia, que no se deja encasillar en ninguna escuela, la más filosófica de todas, la que mejor encarna el ideal socrático de una sabiduría que consiste en saber que no se sabe?

La crítica de Luciano a la retórica como espectáculo no es solo una denuncia, sino una propuesta implícita de un modelo alternativo de discurso, un modelo que podría calificarse de «παρρησιαστικός» (*parrhēsiastikós*, “franco/veraz”) en oposición al «σοφιστικός» (*sophistikós*, “sofístico/engañoso”).²⁰⁹ El discurso parrhesiástico, tal como Luciano lo practica, no aspira a la belleza formal ni a la seducción del auditorio, sino a la mostración de la verdad, aunque esa verdad sea incómoda o modesta. En *El pescador*, Luciano se presenta a sí mismo como un «παρρησιαστής» que dice lo que piensa sin importarle las consecuencias, y es precisamente esa actitud la que lo distingue de los rétores que solo buscan el aplauso. La sátira lucianesca, en su vertiente más comprometida, es una tentativa de restaurar el vínculo entre la palabra y la verdad que la sofística había roto, y de devolver al discurso filosófico la dignidad que la retórica espectacularizada le había arrebatado.

En última instancia, la desmitificación de la *doxa* filosófica que Luciano lleva a cabo no desemboca en un nihilismo estéril, sino en una reivindicación de la autonomía del juicio individual frente a las autoridades que pretenden tutelarlos. Las escuelas, los dioses, los rétores, los libros, son otras tantas instancias que reclaman para sí la posesión de la verdad y que exigen la sumisión del pensamiento; la sátira, al desenmascararlas una a una, libera al lector de su tutela y lo sitúa en la posición del «ἐλεύθερος» (*eleútheros*, “hombre libre”) que debe decidir por sí mismo qué pensar y cómo vivir.²¹⁰ Luciano no ofrece respuestas, pero ofrece un método para no ser engañado, y ese método, que combina el escepticismo selectivo con la *parrhesía* satírica, es quizá la contribución más valiosa de su obra a la filosofía. La *doxa* filosófica, una vez desmitificada, deja de ser un obstáculo y se convierte en el

²⁰⁹ «Παρρησιαστικός»: ‘propio del que habla con franqueza’. Adrados, **DGE**, s.v. «παρρησιαστικός». «Σοφιστικός»: ‘propio del sofista, engañoso’. *Ibid.*, s.v. «σοφιστικός». La oposición estructura la crítica lucianesca a la cultura de su tiempo.

²¹⁰ «Ἐλεύθερος»: ‘libre’, en oposición al esclavo. Adrados, **DGE**, s.v. «ἐλεύθερος». La libertad de juicio es, para Luciano, el fin último de la crítica y el bien máspreciado que la filosofía puede ofrecer.

material sobre el que el pensamiento crítico puede ejercitarse, y la sátira, lejos de ser un género menor, se revela como la forma más adecuada para una filosofía que ha renunciado a la posesión de la verdad, pero no a su búsqueda.

3.3 La Risa Filosófica Como Acto Parrhesiástico: El Humor Serio Y La Ética De La Desenmascaración

La risa, en la obra de Luciano de Samosata, no es nunca un fenómeno meramente fisiológico ni un adorno retórico destinado para aligerar la gravedad de los asuntos tratados, sino un acto filosófico que se inscribe en la tradición de la «παρρησία» (*parrhēsia*, “franqueza/libertad de palabra”) y que asume, con todas sus consecuencias, la tarea de desenmascarar las imposturas que se ocultan bajo los ropajes de la seriedad. La «παρρησία γελοία» (*parrhēsia geloia*, “franqueza risible”) que Luciano practica no es una degradación de la *parrhesia* cínica originaria, sino su adaptación a un contexto cultural —el del Imperio romano del siglo II d.C.— en el que la palabra pública ha sido expropiada por los rétores y los filósofos profesionales, y en el que la verdad solo puede abrirse paso si se disfraza de broma.²¹¹ La pregunta que articula este apartado es si la risa puede ser portadora de una verdad que la seriedad ha traicionado, y si el humor, cuando se ejerce con el coraje de quien no teme las consecuencias de su decir, puede constituir un auténtico acto parrhesiástico, una intervención ética que no solo denuncia, sino que transforma a quien la recibe y a quien la emite. Para responder a esta pregunta, será necesario examinar la tensión constitutiva entre lo «γελοῖον» (*geloion*, “cómicu/risible”) y lo «σπουδαῖον» (*spoudaion*, “serio/grave”) que recorre la obra lucianesca, así como el caso límite que representa *La muerte de Peregrino*, donde la risa se enfrenta al espectáculo de la muerte voluntaria y se convierte en el instrumento de una crítica tan feroz como ambigua.

La tradición filosófica griega no había sido, antes de Luciano, particularmente hospitalaria con la risa. Platón, en la *República*, prescribe que los guardianes no deben ser amigos de la risa, porque la risa es una «ἰσχυρὰ μεταβολή» (*iskhyrā metabolē*, “violenta alteración”) que

²¹¹ «Παρρησία γελοία»: la expresión no es literal de Luciano, pero sintetiza su práctica. «Παρρησία»: compuesto de πᾶν (todo) y ῥῆσις (discurso), designa la franqueza sin reservas. Francisco R. Adrados, dir., **DGE** (Madrid: CSIC, 1980-), s.v. «παρρησία». La risa, en este contexto, no es un obstáculo para la verdad, sino su vehículo más eficaz cuando las condiciones políticas impiden el ejercicio de la *parrhesia* directa.

perturba el equilibrio del alma y que es incompatible con la templanza del sabio.²¹² Aristóteles, en la *Ética Nicomáquea*, concede a la «εὐτραπεία» (*eutrapelia*, “agudeza/donaire”) un lugar entre las virtudes del trato social, pero la somete a la medida del «μέσον» (*mésos*, “término medio”) y la separa cuidadosamente de la bufonería.²¹³ El cinismo, con Diógenes y Menipo, reivindicó la risa como arma contra la vanidad y la hipocresía, pero la mantuvo siempre subordinada a la seriedad de la misión ética que la animaba. Luciano hereda estas tensiones y las convierte en el principio constructivo de su escritura: la risa lucianesca no es ni la carcajada del bufón ni la sonrisa condescendiente del sabio, sino un «γέλως σπουδαῖος» (*gélōs spoudaîos*, “risa seria”) que no separa lo cómico de lo grave, sino que los funde en una aleación indisociable. ¿No es esta fusión, precisamente, la que permite a Luciano ejercer la crítica sin la arrogancia del moralista y sin la frivolidad del comediante?

La distinción entre lo «γέλοϊον» (*geloïon*) y lo «σπουδαῖον» (*spoudaïon*), que la retórica y la poética antiguas habían mantenido celosamente separadas, es sometida en Luciano a un proceso de hibridación que no solo la anula como principio normativo, sino que la convierte en una tensión productiva que recorre todos sus textos.²¹⁴ El lector de Luciano nunca sabe a ciencia cierta si debe reír o reflexionar, si el pasaje que acaba de divertirlo encierra una enseñanza profunda o si la digresión filosófica que lo ha hecho pensar va a ser desbaratada por una broma. Esta incertidumbre, que podría interpretarse como una debilidad compositiva, es en realidad una estrategia deliberada: al impedir que el lector se instale cómodamente en un registro, Luciano lo obliga a mantenerse despierto, a no bajar la guardia, a ejercer en cada momento su facultad de juicio. La tensión entre *geloïon* y *spoudaïon* no es, pues, un defecto que deba ser resuelto, sino el motor mismo de la indagación satírica, el dispositivo que impide que la risa degenera en evasión y que la seriedad degenera en dogmatismo.

²¹² Platón, *República* 388e-389a. Traducción de Conrado Eggers Lan, en Platón, *Diálogos*, vol. IV (Madrid: Gredos, 1986), 155. La condena platónica de la risa se funda en su carácter irracional y en su capacidad para desestabilizar el orden del alma.

²¹³ Aristóteles, *Ética Nicomáquea* 1127b33–1128a9. Traducción de Julio Pallí Bonet (Madrid: Gredos, 1985), 244–245. La «εὐτραπεία» es la virtud del que sabe bromear con medida, equidistante de la bufonería y de la rusticidad. Luciano desborda ampliamente esta moderación aristotélica.

²¹⁴ «Γέλοϊον»: ‘risible, cómico, ridículo’. Adrados, *DGE*, s.v. «γέλοϊος». «Σπουδαῖον»: ‘serio, grave, importante’. *Ibid.*, s.v. «σπουδαῖος». La oposición es un tópico de la teoría literaria antigua que Luciano subvierte sistemáticamente.

La categoría que mejor describe esta hibridación es, como ya se ha señalado en otros lugares de esta investigación, el «σπουδαιογέλοιο» (*spoudaiogeloion*, “lo serio-cómico”), que Luciano no inventa pero sí lleva a una perfección formal que la sátira menipea no había alcanzado. Lo característico del *spoudaiogeloion* lucianesco no es la mera yuxtaposición de lo serio y lo cómico, sino su fusión en un tono único que no puede ser descompuesto sin destruirlo.²¹⁵ Cuando, en *Icaromenipo*, Menipo relata a Zeus las contradicciones de los filósofos, el dios supremo ríe, pero su risa no es la del espectador desinteresado, sino la de quien acaba de oír una verdad que la solemnidad de los tratados le había ocultado. La risa de Zeus es, al mismo tiempo, una sanción de la verdad y una muestra de la distancia que separa el poder divino de las mezquindades humanas; es una risa *spoudaía* que no trivializa lo que ha oído, sino que lo confirma en un registro distinto del argumentativo. ¿No es esta risa, que afirma la verdad sin necesidad de silogismos, el modelo de la recepción que Luciano espera de sus lectores?

La ética de la desenmascaración que la risa lucianesca pone en práctica no se limita a señalar las contradicciones ajenas, sino que incluye, como componente esencial, la autoirrisión, la capacidad de reírse de uno mismo que impide que el satírico se erija en juez incontestable. Luciano, en *La doble acusación*, se presenta a sí mismo como un acusado que debe responder ante la Retórica y el Diálogo, y en esa escena de autoparodia revela que el crítico también es vulnerable a la crítica, que el que desenmascara también lleva una máscara, que el que ríe también es risible.²¹⁶ La autoirrisión no es una coquetería literaria, sino un imperativo ético: solo quien es capaz de reírse de sí mismo está autorizado a reírse de los demás, porque solo él ha demostrado que su risa no nace del desprecio ni de la superioridad, sino de la conciencia compartida de la fragilidad humana. La *parrhesía* lucianesca, al incluir al propio parrhesiasta en el objeto de la crítica, se vuelve invulnerable a la acusación de arrogancia y se aproxima a lo que podría denominarse una «παρρησία συμπαθής» (*parrhēsía sympathēs*, “franqueza compasiva”), que dice la verdad sin aplastar a quien la recibe.

²¹⁵ Sobre el *spoudaiogeloion* en Luciano, véase Alberto Camerotto, **Luciano di Samosata: Icaromenippo o l'uomo sopra le nuvole** (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2004), cap. 2. La fusión de lo serio y lo cómico no es un recurso puntual, sino una categoría estética y filosófica que define el proyecto lucianesco.

²¹⁶ Luciano, **Bis accusatus** 26–34. Traducción de José Luis Navarro González, en Luciano, **Obras**, vol. 3 (Madrid: Gredos, 1990), 255–270. La autoparodia es una constante en Luciano y revela una conciencia autocrítica que lo distingue del mero libelista.

La risa lucianesca, en tanto acto parrhesiástico, se distingue de la burla vulgar —el «σκῶμμα» (*skômma*, “burla/mofa”) que la comedia antigua prodigaba— por su intención terapéutica. Luciano no se ríe de sus personajes para humillarlos, sino para curarlos de la «οἷσις» (*oiēsis*, “presunción/vanagloria”) que los aqueja, del mismo modo que Sócrates refutaba a sus interlocutores no para vencerlos, sino para purgarlos de la falsa ciencia que les impedía aprender.²¹⁷ La risa es, en este sentido, un «φάρμακον» (*phármakon*, “remedio/droga”) que, como todos los fármacos, puede curar o matar según la dosis y la disposición del paciente. Luciano es consciente de esta ambivalencia, y por ello administra su risa con un cuidado que la aparente ligereza de su prosa no debe ocultar. La risa lucianesca no es explosiva ni desbocada, sino contenida, irónica, medida; es una risa que deja espacio para la reflexión y que no aturde al lector, sino que lo despierta. ¿No es esta moderación, paradójicamente, lo que hace de la risa lucianesca un instrumento filosófico más eficaz que la diatriba cínica, que a fuerza de ser estridente se volvía inaudible?

La función desenmascaradora de la risa alcanza su máxima intensidad en aquellos pasajes donde Luciano se enfrenta a las formas más graves de la existencia —la muerte, el poder, la religión— y las somete al ácido de la comicidad sin que por ello pierdan su gravedad. En *Diálogos de los muertos*, los grandes de la tierra —Alejandro, Creso, Sardanápalo— comparecen en el Hades convertidos en sombras que ya no pueden ocultar su miseria, y Menipo se ríe de ellos recordándoles que sus riquezas y sus conquistas no han servido para nada.²¹⁸ La risa de Menipo no es la del cínico que desprecia el poder desde la impotencia, sino la del que ha comprendido que la muerte iguala todas las jerarquías y que, por tanto, las jerarquías son una ilusión. La carcajada que resuena en el inframundo lucianesco es la voz de una verdad que no puede ser dicha en la tierra sin que quien la dice sea aplastado por los poderosos; es la *parrhesía* que solo se vuelve posible cuando la muerte ha eliminado el miedo. ¿No es ésta la utopía que la risa lucianesca realiza en la ficción: un espacio donde la

²¹⁷ «Σκῶμμα»: ‘burla, chanza, pulla’. Adrados, **DGE**, s.v. «σκῶμμα». La distinción entre la burla agresiva y la risa filosófica es un tema recurrente en la reflexión lucianesca sobre su propia práctica. «Φάρμακον»: ‘remedio, veneno, droga’. *Ibid.*, s.v. «φάρμακον». La metáfora médica es de raigambre platónica y socrática.

²¹⁸ Luciano, **Dialogi mortuorum** 2, 13, 20. Traducción de Juan Zaragoza Botella, en Luciano, **Obras**, vol. 2 (Madrid: Gredos, 1988), 85–86, 103–107, 117–119. La risa de Menipo en el Hades es la *parrhesía* llevada a su extremo, porque la muerte ha abolido toda posible sanción.

verdad puede ser dicha sin represalias y donde los tiranos son juzgados con la misma vara que los esclavos?

La muerte de Peregrino (De morte Peregrini) constituye, sin duda, el caso límite en el que la risa lucianesca se enfrenta a su propia legitimidad y revela, con una crudeza inusitada, tanto su potencia desenmascaradora como sus límites éticos. Peregrino Proteo, un filósofo cínico que se inmola en Olimpia durante los juegos del año 165 d.C., había sido, según el relato de Luciano, un personaje de trayectoria errática: cristiano, filósofo, adúltero, parricida, y finalmente cínico espectacular que buscaba en la muerte voluntaria la consagración de su fama.²¹⁹ Luciano, que asiste a la inmolación, no se conmueve ante el espectáculo, sino que lo contempla con una distancia irónica que le permite ver, tras la aparente grandeza del gesto, la vanidad y el afán de notoriedad que lo motivan. La risa que el relato provoca no es una risa cómoda, sino una risa que roza la incomodidad, porque se ejerce sobre un hombre que acaba de morir y sobre una muerte que, por muy teatral que fuera, no deja de ser una muerte real. ¿Tiene derecho el satírico a reírse de un muerto, o su risa se convierte, al hacerlo, en una profanación que deslegitima la crítica que pretende ejercer?

La estrategia narrativa de *La muerte de Peregrino* es tan sutil como implacable, y merece ser analizada en detalle porque revela el método que Luciano emplea para ejercer la *parrhesía* sin que parezca que la está ejerciendo. Luciano no se presenta como un fiscal que acusa, sino como un testigo que relata lo que ha visto con una aparente objetividad que, sin embargo, está cargada de ironía desde la primera línea. El narrador describe los preparativos del suicidio, la pira que Peregrino ha hecho construir, los discursos que pronuncia ante la multitud, los gestos con que se despide de sus discípulos, y en esa descripción minuciosa va sembrando los detalles que desmontan la solemnidad de la escena: Peregrino se arroja a la hoguera con un gesto teatral, buscando la aprobación del público; los discípulos, que deberían estar de luto, se disputan el legado del maestro; el cadáver, que debería ser venerado como el de un héroe, no es más que un montón de cenizas.²²⁰ La *parrhesía* de Luciano no necesita

²¹⁹ Luciano, **De morte Peregrini** 1–45. Traducción de José Luis Navarro González, en Luciano, **Obras**, vol. 3, 145–198. La biografía de Peregrino que Luciano traza es, sin duda, tendenciosa, pero los datos esenciales coinciden con otras fuentes. La inmolación en Olimpia fue un acontecimiento público que generó una considerable controversia.

²²⁰ Luciano, **De morte Peregrini** 33–42. La descripción de la inmolación es un modelo de ironía narrativa. Luciano no dice que Peregrino sea un impostor: muestra su impostura a través de los detalles que selecciona y

condenar explícitamente a Peregrino: le basta con mostrar lo que vio para que el lector extraiga sus propias conclusiones.

La crítica lucianesca de Peregrino no se limita a denunciar la vanidad de un individuo, sino que apunta a un fenómeno más amplio: la degradación del cinismo en espectáculo, la conversión de la filosofía en una «σκηνή» (*skēnē*, “escena/teatro”) donde lo que importa no es la verdad de la doctrina, sino el aplauso del público.²²¹ Peregrino es, para Luciano, la encarnación de un cinismo que ha perdido su autenticidad y que se ha convertido en una pose tan vacía como la de los rétores y los sofistas que el propio Luciano critica en otros diálogos. La paradoja es que Luciano, al denunciar la teatralidad de Peregrino, está haciendo literatura, está construyendo un relato que es también, a su modo, un espectáculo. La diferencia, según el propio Luciano sugeriría, reside en la intención: Peregrino busca la gloria; Luciano busca la verdad. Pero ¿es posible distinguir tan nítidamente una intención de otra cuando ambas se manifiestan a través de la palabra pública? ¿No hay en la propia denuncia lucianesca un punto de vanidad, un placer en la propia agudeza que roza la autocomplacencia? La autoparodia que Luciano practica en otros textos sugiere que él mismo era consciente de esta ambigüedad y que no pretendía resolverla.

La relación de Luciano con el cinismo, tal como se manifiesta en *La muerte de Peregrino*, es profundamente ambivalente y no puede ser reducida ni a la admiración ni al desprecio. Luciano admira a Diógenes, el cínico originario que hizo de su vida un argumento contra las convenciones sociales; admira a Menipo, el cínico que supo transformar la diatriba en literatura y la literatura en crítica; pero desprecia a los cínicos de su tiempo, a los que considera una degeneración de aquel ideal.²²² Peregrino es, en este sentido, el anti-Diógenes: donde Diógenes se exponía al ridículo sin buscarlo, Peregrino busca el ridículo para convertirlo en fama; donde Diógenes renunciaba a todo, Peregrino utiliza la renuncia como

del tono con que los relata. La técnica es similar a la de **Historia verdadera**: la verdad se revela por contraste entre lo que el personaje pretende y lo que realmente es.

²²¹ «Σκηνή»: ‘tienda, escena, teatro’. Adrados, **DGE**, s.v. «σκηνή». La metáfora teatral es recurrente en Luciano y designa el carácter ficticio de la vida social y cultural. Peregrino convierte su muerte en una representación, y Luciano, al relatarla, la convierte en otra.

²²² Sobre la relación de Luciano con el cinismo, véase Pilar Gómez Cardó, **La sátira lucianesca: intención y procedimientos** (Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2000), cap. 4. La autora analiza la ambivalencia de Luciano hacia los cínicos y su defensa de un cinismo idealizado frente a las degeneraciones contemporáneas.

un medio para obtener lo que los demás persiguen con otros medios. La *parrhesía* lucianesca, al desenmascarar a Peregrino, está defendiendo al cinismo auténtico contra sus falsificadores, del mismo modo que, en *El pescador*, defiende a la verdadera filosofía contra los charlatanes que la corrompen. ¿No es esta defensa, sin embargo, una idealización retrospectiva de un cinismo que quizá nunca fue tan puro como Luciano lo imagina, y no es la denuncia de la degradación un tópico de toda crítica cultural, incluida aquella que merece ser sometida a su vez a la prueba de la ironía?

La risa que *La muerte de Peregrino* provoca es, quizá, la más incómoda de cuantas Luciano ha arrancado a sus lectores, porque recae sobre un hombre que acaba de morir y sobre una muerte que, por muy ridícula que parezca, es una muerte real. El lector que ríe con Luciano se convierte, en cierto modo, en cómplice de una profanación, y esa complicidad lo obliga a preguntarse por los límites de la risa y por la legitimidad de la crítica cuando su objeto es un cadáver. Luciano no responde a esta pregunta, pero la mantiene abierta a lo largo de todo el relato, como un aguijón que impide que la lectura sea plácida.²²³ La *parrhesía* lucianesca, en este caso, no se limita a decir la verdad sobre Peregrino, sino que interpela al lector y lo obliga a decir la verdad sobre sí mismo: ¿por qué ríe?, ¿de qué se ríe?, ¿qué hay en su risa de crueldad, de superioridad, de alivio porque el muerto es otro? La ética de la desenmascaración incluye también el desenmascaramiento del que ríe, y Luciano, al provocar la risa, está también sometiendo a sus lectores a un examen que no tiene un final previsible.

La tensión entre *geloíon* y *spoudaíon* que recorre la obra de Luciano encuentra en *La muerte de Peregrino* su expresión más exacerbada, porque el objeto de la risa es aquí un acontecimiento que la cultura antigua —y no solo la antigua— consideraba investido de una sacralidad que lo sustraía a la burla. La muerte voluntaria, que en la tradición filosófica gozaba de un prestigio considerable —desde el Sócrates de la *Apología* hasta el Catón de la propaganda republicana—, es rebajada por Luciano a la condición de una farsa circense, y esa rebaja es en sí misma un acto parrhesiástico de primera magnitud.²²⁴ Luciano está

²²³ La incomodidad que produce *La muerte de Peregrino* ha sido señalada por numerosos críticos. Cf. Livio Rossetti, *L'ironia di Socrate: un approccio filosofico* (Roma: Carocci, 2010), cap. 6, que, aunque centrado en Sócrates, ofrece herramientas para pensar la incomodidad como categoría filosófica.

²²⁴ Sobre la muerte voluntaria en la Antigüedad, véase Mario Vegetti, *L'etica degli antichi* (Roma-Bari: Laterza, 1989), cap. 7. *La muerte de Sócrates, la de Catón, la de Séneca, son modelos de un exitus* filosófico que Luciano somete a crítica al mostrarlo, en la figura de Peregrino, como una parodia de sí mismo.

diciendo, con su risa, que la muerte no es sagrada en sí misma, sino que puede ser tan ridícula como la vida que la precede, y que el valor de una muerte se mide por la verdad de la vida que la corona. Peregrino muere como vivió: buscando la mirada de los otros, y esa inconsistencia entre el gesto y la intención es lo que la risa lucianesca desvela. ¿No es ésta una lección que la filosofía antigua, tan pródiga en apologías de la muerte, necesitaba escuchar, y no es la sátira el único género capaz de formularla sin incurrir en la solemnidad de los tratados *De consolatione*?

La comparación entre la muerte de Peregrino y la de Sócrates, que el propio Luciano sugiere indirectamente al hacer que Peregrino se compare a sí mismo con el filósofo ateniense, es inevitable y arroja una luz reveladora sobre la función de la risa como acto parrhesiástico. Sócrates muere dialogando, preguntando, sin la menor teatralidad, y su muerte es la culminación coherente de una vida dedicada a la verdad; Peregrino muere buscando el aplauso, en medio de un espectáculo diseñado para la posteridad, y su muerte es la culminación coherente de una vida dedicada a la vanidad.²²⁵ La diferencia entre una muerte y otra no reside en el gesto externo —ambos mueren voluntariamente—, sino en la relación que cada uno mantiene con la verdad: Sócrates muere por la verdad, Peregrino muere por la fama. La risa que provoca la muerte de Peregrino es la respuesta adecuada a la desproporción entre su pretensión y su realidad, y es también, en última instancia, un homenaje a Sócrates, que enseñó que la verdadera sabiduría no necesita espectáculo. ¿No es la risa lucianesca, en este sentido, una forma de piedad invertida, un modo de honrar la verdad despreciando a quienes la falsifican?

El método filosófico que subyace a la risa lucianesca puede ser descrito como una «ἐξέτασις γελοία» (*exétasis geloiá*, “examen risible”), una indagación que no utiliza el silogismo ni la refutación dialéctica, sino la mostración de la contradicción a través de la caricatura, la parodia y la ironía.²²⁶ Este método no es menos riguroso que el de la dialéctica platónica o el de la lógica aristotélica, pero opera en un registro distinto: no aspira a demostrar, sino a

²²⁵ Luciano, **De morte Peregrini** 37–38. Peregrino se compara con Sócrates y con los filósofos que murieron por sus ideas. Luciano desmonta la comparación mostrando que las motivaciones de Peregrino eran radicalmente distintas.

²²⁶ «Ἐξέτασις»: ‘examen, investigación, indagación’. Adrados, **DGE**, s.v. «ἐξέτασις». La noción de un examen que se realiza a través de la risa no está tematizada por Luciano, pero describe su práctica con precisión.

mostrar; no construye argumentos, sino escenas; no convence mediante la necesidad, sino mediante la evidencia de lo ridículo. La risa es, en este método, el índice de que la contradicción ha sido percibida, el signo de que la verdad ha aflorado a la superficie del discurso y de que el lector la ha reconocido. La «ἐξέτασις γελοία» no es un sucedáneo de la filosofía, sino una de sus formas posibles, una forma que la tradición académica ha tendido a menospreciar, pero que Luciano reivindica con cada una de sus páginas.

La eficacia de la risa como acto parrhesiástico reside, en buena medida, en su capacidad para desarmar las defensas del interlocutor y para hacer penetrar la verdad allí donde la argumentación sería repelida. El que ríe ha bajado la guardia, ha suspendido momentáneamente la censura que ejerce sobre sus propias creencias, y en ese instante de distensión la crítica puede infiltrarse y hacer su trabajo sin que el sujeto se dé cuenta. Luciano conoce bien este mecanismo, y lo explota con una maestría que hace de su sátira un instrumento de persuasión mucho más eficaz que los tratados filosóficos que parodia.²²⁷ La risa, en este sentido, no es un obstáculo para la verdad, sino su aliada más valiosa, porque permite que la verdad se presente sin el aparato intimidatorio de la erudición y sin la gravedad que la hace antipática. ¿No es ésta la lección que la filosofía antigua, tan a menudo prisionera de su propia solemnidad, debería haber aprendido de Luciano, y no es la escasa atención que los historiadores de la filosofía le han prestado una confirmación de que esa lección no ha sido del todo asimilada?

La ética de la desenmascaración que Luciano practica a través de la risa no es una ética normativa que prescriba reglas de conducta, sino una ética negativa que se contenta con retirar los velos que ocultan la verdad y con dejar que cada cual obre en consecuencia. Luciano no dice cómo hay que vivir, pero muestra cómo no hay que vivir: no hay que vivir como los filósofos que predicán la virtud y practican el vicio, como los rétores que venden la palabra vacía, como los cínicos que han convertido la renuncia en un espectáculo, como los ricos que creen que su fortuna los protege de la muerte.²²⁸ La risa es el instrumento que

²²⁷ Sobre la eficacia persuasiva de la risa, véase Quintiliano, **Institutio oratoria** 6.3.1–112, donde se analiza el uso del humor en la oratoria. Aunque Quintiliano se refiere a la risa como recurso retórico y no filosófico, su análisis es pertinente para comprender el mecanismo lucianesco.

²²⁸ La ética negativa de Luciano es un tema recurrente en la crítica. Cf. Juan Luis López Cruces, “La ironía socrática en los diálogos de Luciano”, **Habis** 30 (1999): 239–255, donde se analiza la deuda de Luciano con la ironía socrática y su reelaboración satírica.

hace visibles estas contradicciones, y su función ética consiste en despejar el terreno de las imposturas para que la verdad, si es que existe, pueda manifestarse sin obstáculos. ¿No es ésta la misma función que Sócrates atribuía a su ironía, y no es Luciano, pese a todas sus diferencias, el más socrático de los escritores antiguos?

La tensión entre *geloïon* y *spoudaïon* que recorre la obra de Luciano no se resuelve nunca del todo, y esa irresolución es, precisamente, lo que la convierte en una postura filosófica deliberada y no en un defecto de construcción. Luciano no quiere que sus lectores sepan a qué atenerse, porque quiere que estén siempre atentos, siempre despiertos, siempre dispuestos a preguntarse si lo que acaban de leer es una broma o una verdad. La incertidumbre, que para los filósofos dogmáticos era un estado indeseable que debía ser superado mediante la adquisición de certezas, es para Luciano el estado natural del pensamiento y la condición de posibilidad de toda indagación genuina.²²⁹ La risa, que introduce la incertidumbre en el corazón mismo del discurso, es el instrumento que mantiene viva la búsqueda y que impide que la filosofía se petrifique en sistema. ¿No es ésta, en definitiva, la definición más exacta de la actitud filosófica, y no es Luciano, al hacer de la risa el vehículo de esa actitud, uno de los filósofos más auténticos de la Antigüedad, por mucho que la historia de la filosofía lo haya relegado a las notas a pie de página?

En última instancia, la risa lucianesca, en tanto acto parrhesiástico, nos enfrenta a una pregunta que la propia sátira no puede responder sin traicionarse: ¿es la risa suficiente? ¿Basta con desenmascarar las imposturas, con señalar las contradicciones, con mostrar la vanidad de las pretensiones humanas, o es necesario dar un paso más y ofrecer algo positivo, una doctrina, un consuelo, una esperanza? Luciano no da ese paso, y en esa negativa reside tanto su grandeza como su limitación. Su risa es la de un hombre que ha visto demasiado para creer, pero que sigue amando la verdad lo suficiente como para no dejar de buscarla; es una risa que no construye mundos, pero que impide que los mundos falsos se consoliden; es una risa que no salva, pero que libera. ¿No es éste, al fin y al cabo, el único consuelo que la filosofía puede ofrecer sin mentir; la libertad de no ser engañado, la dignidad de mirar el

²²⁹ Sobre la incertidumbre como postura filosófica, véase el análisis del escepticismo académico en Cicerón, *Academica* 1.12. La suspensión del juicio no es, para los académicos, un fin, sino un medio para evitar el error. Luciano radicaliza esta actitud al convertirla en el tono mismo de su escritura.

mundo sin velos, la frágil y preciosa alegría de saber que, aunque no tengamos respuestas, al menos no nos hemos dejado engañar por las falsas preguntas?

CONCLUSIÓN

Al término del extenso recorrido que esta investigación ha trazado a través de los textos fundacionales de la filosofía antigua y de la producción satírica de Luciano de Samosata, se impone una constatación que, por su evidencia, corre el riesgo de pasar desapercibida: la ironía no fue, para los antiguos, un adorno del discurso ni una mera estrategia retórica entre otras, sino un auténtico método filosófico de indagación y de desvelamiento de la verdad. Desde la «εἰρωνεία» (*eirōneía*, “ironía/disimulo”) socrática hasta la «παρρησία» (*parrhēsia*, “franqueza”) cínica y su reelaboración lucianesca bajo la forma del «σπουδαιογέλοιοι» (*spoudaiogeloion*, “lo serio-cómico”), la filosofía antigua exploró las posibilidades de un decir que no se identifica con la posesión de un saber positivo, sino con la capacidad de disolver las falsas certezas que obstruyen el acceso a lo real. La presente tesis ha procurado demostrar que Luciano, lejos de ser el mero literato frívolo que cierta tradición crítica ha querido ver en él, constituye el heredero más lúcido de esa tradición y el punto de madurez en el que la ironía filosófica alcanza su máxima expresividad al convertirse en sátira, en un género híbrido que fusiona la risa y la seriedad, la ficción y la verdad, la crítica y la autocrítica, en una aleación indisociable que sigue interpelando a quien se acerca a sus páginas.

El punto de partida de esta tradición, según se ha mostrado en los capítulos iniciales, reside en la paradoja socrática del no-saber, esa «σοφία» (*sophía*, “sabiduría”) humana que consiste en reconocer los límites del propio conocimiento y en transformar ese reconocimiento en el motor de una «ζήτησις» (*zētēsis*, “búsqueda/investigación”) que no se clausura en ninguna respuesta definitiva.²³⁰ Sócrates, al declarar ante el tribunal que lo condena que él, a diferencia de sus acusadores, no cree saber lo que no sabe, inaugura una forma de relación con la verdad que no pasa por la acumulación de contenidos doctrinales, sino por la purificación de las opiniones infundadas mediante el «ἔλεγχος» (*élenkhos*, “examen/refutación”). La ironía socrática no es una confesión de escepticismo, sino un

²³⁰ Para la noción de sabiduría socrática, véase Platón, *Apología* 23a-b. La «σοφία» humana es la conciencia de la propia ignorancia, que contrasta con la «σοφία» divina, inaccesible a los mortales. Francisco R. Adrados, dir., *DGE* (Madrid: CSIC, 1980-), s.v. «σοφία».

método que genera la «ἀπορία» (*aporía*, “perplejidad”) como condición de posibilidad de una búsqueda auténtica, y que culmina, en los diálogos platónicos de madurez, en una dialéctica ascendente que utiliza el contraste entre el «φαινόμενον» (*phainómenon*, “lo que aparece”) y el «ὄν» (*ón*, “lo que es”) como el resorte que impulsa el alma hacia lo inteligible. La verdad, en este marco, no se posee, sino que se persigue, y la ironía es el arte de mantener viva la persecución impidiendo que el cazador se detenga antes de haber alcanzado la presa.

La tradición sofística, como se ha analizado en el capítulo correspondiente, representó una desviación decisiva de este programa socrático al disolver el contraste entre apariencia y realidad y al convertir la palabra en un instrumento de poder que no se mide por su fidelidad a lo verdadero, sino por su eficacia persuasiva. Gorgias, Protágoras y sus discípulos no ignoraban la ironía; al contrario, la explotaron como un recurso para confundir al adversario y para exhibir el dominio del orador sobre las reglas del discurso. Pero esa ironía sofística, al carecer de la orientación hacia la verdad que animaba a la socrática, se convirtió en un juego estéril o, peor aún, en una forma de cinismo vulgar que Luciano denunciaría sin piedad en sus sátiras. La sofística enseñó a los antiguos, y a la posteridad, que la ironía puede ser tanto un camino hacia la verdad como un camino hacia la mentira, y que la diferencia entre ambos no reside en la forma del discurso, sino en la intención ética que lo anima y en la disposición del sujeto que lo practica. Esta ambivalencia, lejos de ser un defecto de la ironía, constituye su condición de posibilidad, y es precisamente esa ambivalencia la que Luciano explora y lleva hasta sus últimas consecuencias.

El cinismo, con Diógenes a la cabeza, introdujo en esta historia un elemento que la dialéctica socrática había mantenido en un segundo plano: el cuerpo. La *parrhesía* cínica no es solo un decir veraz, sino un hacer veraz, un actuar que convierte la propia vida en el argumento definitivo contra las convenciones sociales. Diógenes, al masturbarse en público, al buscar un hombre con la lámpara encendida a pleno día, al pedir a Alejandro que se apartara de su sol, estaba diciendo la verdad con su cuerpo, y esa verdad era tanto más eficaz cuanto más escandalosa. La «ἄσκησις» (*áskēsis*, “ejercicio/entrenamiento”) cínica, que Luciano admiró y parodió a partes iguales, constituye el fundamento de una *parrhesía* que no teme las represalias porque ha conquistado, mediante la habituación a la incomodidad, una «ἐλευθερία» (*eleuthería*, “libertad”) interior que ninguna circunstancia externa puede

arrebatar. La herencia cínica, sin embargo, no estaba exenta de riesgos, y el propio Luciano se encargó de señalarlos al denunciar la degradación del cinismo en espectáculo, ejemplificada en la figura de Peregrino Proteo, cuya muerte teatral desenmascaró como la culminación de una vida dedicada a la vanidad y no a la verdad.

Menipo de Gádara, el eslabón perdido entre Diógenes y Luciano, realizó la operación que haría posible la supervivencia de la *parrhesía* cínica en un mundo que ya no toleraba la provocación física: la transmutación de la diatriba en literatura, de la acción en escritura. Menipo, según los fragmentos que conservamos y la recreación lucianesca, escribió sátiras que combinaban la gravedad filosófica y la risa corrosiva, que parodiaban los géneros serios y que utilizaban la fantasía —viajes celestes, descensos al Hades— como un dispositivo para desvelar la verdad de la condición humana. Luciano reconoció en Menipo a un precursor y lo convirtió en el protagonista de sus mejores diálogos, haciendo de él el portavoz de una sabiduría que no se identifica con ninguna escuela y que se ejerce como crítica permanente de todas las pretensiones de absolutez. La «κατάβασις» (*katábasis*, “descenso”) de Menipo al Hades en busca de la respuesta a la pregunta por la mejor forma de vida, y la respuesta de Tiresias —«ὁ τῶν ἰδιωτῶν βίος ἄριστος» (*ho tōn idiōtōn bíos áristos*, “la vida de los hombres sencillos es la mejor”)—, constituyen la quintaesencia de esta sabiduría negativa que no promete nada, pero que libera de la esclavitud de las falsas esperanzas.

La contribución específica de Luciano a esta tradición, y el núcleo en torno al cual ha girado la presente tesis, consiste en haber convertido la sátira menipea en un vehículo epistémico de pleno derecho, en un método de indagación que no tiene nada que envidiar a la dialéctica platónica o a la lógica aristotélica en cuanto a su capacidad para generar conocimiento. La ficción lucianesca, tal como se ha analizado en los capítulos dedicados a las *Historias verdaderas*, a *Menipo o la nigromancia* y al resto de los diálogos, no es una evasión de la realidad, sino una estrategia para regresar a ella con la mirada aguzada por la conciencia de que la realidad misma está tejida de ficciones. La confesión del proemio —«ἐν μὲν γὰρ τοῦτο ἀληθεύω, λέγων ὅτι ψεύδομαι» (“en esto solo digo la verdad: en que miento”)— enuncia el principio metaficcional que rige toda la empresa lucianesca: la mentira confesa es más veraz que la mentira que se ignora a sí misma, y la ficción que se presenta como tal es más instructiva que la historia que oculta sus propias fabulaciones. Luciano no pide a sus lectores

que crean lo que les cuenta; les pide que piensen sobre ello, que ejerciten su facultad de juicio, que aprendan a desconfiar de todo discurso que pretenda imponerse sin someterse al examen.

El escepticismo selectivo de Luciano, su apropiación de la «ἐποχή» (*epokhḗ*, “suspensión del juicio”) académica y su distancia frente al pirronismo dogmático, le proporcionaron el instrumental epistemológico necesario para ejercer la crítica sin tener que ofrecer una verdad alternativa. Luciano no suspende el juicio sobre todas las cuestiones —reserva una certeza práctica, la que se deriva de la coherencia entre la palabra y la vida, como criterio para orientarse en el mundo—, pero sí lo suspende sobre las pretensiones de absolutez de las escuelas filosóficas, de los rétores y de los dioses. El *Hermotimo*, que se ha analizado como un verdadero tratado de escepticismo aplicado, demuestra que la adhesión a una escuela es siempre anterior a la comprensión de sus enseñanzas y que, por tanto, está viciada de raíz por la arbitrariedad. La conclusión de Licino —que Hermotimo debe tomarse tiempo para examinarlo todo y, mientras tanto, vivir como un hombre común— no es una renuncia a la filosofía, sino la reivindicación de una filosofía que no se confunde con la afiliación a una secta y que se ejerce como indagación perpetua. Luciano no niega que la verdad exista; niega que pueda ser poseída por quienes pretenden venderla en el mercado de la cultura.

La crítica lucianesca de la retórica como espectáculo, desplegada con particular virulencia en *El maestro de rétores*, constituye la otra cara de su desmitificación de la *doxa* filosófica. La Segunda Sofística había convertido la elocuencia en un fin en sí mismo, en un ejercicio de virtuosismo que se agotaba en la admiración de los auditorios y que no aspiraba a transmitir ningún contenido cognoscitivo. Luciano, formado en ese mundo y distanciado críticamente de él, desenmascara a los maestros de retórica que, a cambio de un salario, prometen a sus discípulos el éxito social sin exigirles el menor esfuerzo intelectual. La figura del réthor que aconseja a su discípulo que se arme de «ἀναισχυντίαν καὶ θράσος» (*anaiskhyntían kai thrásos*, “desvergüenza y osadía”) es la encarnación de una palabra que ha perdido todo vínculo con la verdad y que se ha convertido en una mercancía. La denuncia de Luciano no es solo una crítica social, sino una defensa de la filosofía como práctica de la palabra veraz frente a la sofística como práctica de la palabra vacía. La alternativa que propone no es un nuevo sistema retórico, sino una escritura «παρησιαστική»

(*parrhēsiastikḗ*, “franca/veraz”) que dice lo que piensa sin importarle las consecuencias y que hace de la verdad, no del aplauso, su criterio regulador.

La risa, ese fenómeno que la tradición filosófica había mirado con desconfianza —Platón la condenaba como una alteración violenta del alma, Aristóteles la confinaba a la esfera del entretenimiento—, se convierte en manos de Luciano en un acto parrhesiástico de primera magnitud. La «παρρησία γελοία» (*parrhēsia geloía*, “franqueza risible”) que recorre los diálogos lucianescos no es una degradación de la *parrhesía* cínica, sino su adaptación a un contexto en el que la palabra pública ha sido expropiada por los profesionales de la cultura y en el que la verdad solo puede abrirse paso si se disfraza de broma. La risa lucianesca no es la carcajada del bufón ni la sonrisa condescendiente del sabio, sino un «γέλως σπουδαῖος» (*gélōs spoudaiōs*, “risa seria”) que no separa lo cómico de lo grave, sino que los funde en una aleación indisociable. El *spoudaiogeloion* no es un mero recurso estilístico, sino una categoría epistemológica que define la relación entre la risa y la verdad en la sátira menipea: la verdad, en Luciano, se dice riendo, y la risa, cuando es auténtica, es siempre una reacción ante la verdad. La risa desarma las defensas del interlocutor, suspende la censura que ejerce sobre sus propias creencias y permite que la crítica se infiltre allí donde la argumentación sería repelida.

La muerte de Peregrino, que la presente investigación ha analizado como un caso límite, representa la prueba más exigente a la que Luciano somete su propio método. La risa que provoca el relato de la inmolación del cínico en Olimpia no es una risa cómoda, sino una risa que roza la incomodidad, porque se ejerce sobre un hombre que acaba de morir y sobre una muerte que, por muy teatral que fuera, no deja de ser una muerte real. Luciano no se arredra ante esta incomodidad, sino que la convierte en el núcleo de su crítica: al mostrar que Peregrino muere como vivió —buscando la mirada de los otros—, desvela la inconsistencia entre el gesto y la intención que convierte una muerte aparentemente heroica en una farsa. La lección de *La muerte de Peregrino* no es que toda muerte voluntaria sea ridícula, sino que el valor de una muerte se mide por la verdad de la vida que la corona, y que la coherencia entre la doctrina y la vida —ese criterio que Luciano aplica una y otra vez— es el único patrón que permite distinguir al verdadero filósofo del impostor. La *parrhesía* lucianesca, al

no detenerse ni ante la muerte, demuestra que su coraje no es una pose, sino una práctica que está dispuesta a llegar hasta el final.

Uno de los resultados más significativos de esta investigación ha sido la constatación de que Luciano no se limita a heredar la ironía socrática, la *parrhesía* cínica y la sátira menipea, sino que las transforma en un método que posee una coherencia y una eficacia propias. Este método, que hemos propuesto denominar «ἐξέτασις γελοία» (*exétasis geloiá*, “examen risible”), opera mediante la mostración de escenas que exhiben la contradicción sin necesidad de argumentarla, mediante la parodia de los géneros consagrados que desvela sus artificios, mediante la ficción declarada que permite acceder a una verdad de segundo orden. La «ἐξέτασις γελοία» no es un sucedáneo de la filosofía, sino una de sus formas posibles, una forma que la tradición académica ha tendido a menospreciar, pero que Luciano reivindica con cada una de sus páginas. La eficacia de este método reside en su capacidad para dirigirse a un lector que ya no se congrega en el ágora ni en la asamblea, sino que lee en la soledad de la biblioteca, y que debe aprender a pensar por sí mismo sin la guía de un maestro que le ofrezca respuestas prefabricadas.

La dimensión autoirrisoria del método lucianesco, su capacidad para incluir al propio satírico en el objeto de la crítica, constituye uno de sus rasgos más originales y lo distingue de la diatriba cínica y de la invectiva sofística. Luciano, en *La doble acusación*, se presenta a sí mismo como un acusado que debe responder ante la Retórica y el Diálogo, y en esa escena de autoparodia revela que el crítico también es vulnerable a la crítica, que el que desenmascara también lleva una máscara, que el que ríe también es risible. La autoirrisión no es una coquetería literaria, sino un imperativo ético: solo quien es capaz de reírse de sí mismo está autorizado a reírse de los demás, porque solo él ha demostrado que su risa no nace del desprecio ni de la superioridad, sino de la conciencia compartida de la fragilidad humana. La *parrhesía* lucianesca, al incluir al propio parrhesiasta en el objeto de la crítica, se vuelve invulnerable a la acusación de arrogancia y se aproxima a lo que podría denominarse una «παρηγορία συμπαθής» (*parrhēsia sympathēs*, “franqueza compasiva”), que dice la verdad sin aplastar a quien la recibe y que reconoce, en la debilidad ajena, el espejo de la propia.

La relación de Luciano con los dioses, que ha sido examinada en varios pasajes de esta tesis, merece una consideración conclusiva por lo que revela acerca de su actitud ante la religión y ante el poder que la religión legitima. Luciano no es un ateo militante al modo de Epicuro, ni un crítico de la superstición al modo de Lucrecio, sino un ironista que somete a los dioses al mismo tratamiento que a los filósofos y a los rétores: los humaniza, los rebaja, los hace comparecer en asambleas y juicios donde sus pretensiones de divinidad se desinflan al contacto con la comicidad. En *Asamblea de los dioses*, Zeus convoca a los inmortales para depurar el Olimpo de los dioses extranjeros, y el debate que sigue es una parodia de los procedimientos políticos atenienses que despoja a los dioses de su majestad sin necesidad de argumentar contra su existencia. La operación de Luciano es más sutil que la negación dogmática: al mostrar que los dioses se comportan como hombres, está diciendo que los dioses son una creación humana, y que la crítica de la religión no necesita demostrar la no-existencia de lo divino, sino simplemente exhibir la conducta de quienes pretenden representarlo.

La crítica de Luciano al poder, inseparable de su crítica a la religión y a la filosofía, no adopta la forma de una oposición política directa —que en el contexto del Imperio romano habría sido suicida—, sino la de una sátira que, al invertir las jerarquías y al mostrar la desnudez de los poderosos, realiza una función subversiva que la censura no puede detectar porque se presenta como broma. En *Diálogos de los muertos*, Alejandro, Cresos y Sardanápalo comparecen en el Hades convertidos en sombras que ya no pueden ocultar su miseria, y Menipo se ríe de ellos recordándoles que sus conquistas y sus riquezas no les sirven de nada en el reino de la muerte. La escena, pese a su aparente ligereza, contiene una carga política explosiva: al mostrar que la muerte iguala a todos, Luciano está deslegitimando el fundamento mismo del poder, que se basa en la desigualdad y en el miedo. La sátira se convierte, así, en un instrumento de crítica política que, al no formularse en el lenguaje de la oposición, elude la represión y se infiltra en la conciencia de los lectores como un veneno lento pero seguro.

La ética negativa que se desprende de la obra de Luciano, y que esta tesis ha tratado de reconstruir, no prescribe cómo hay que vivir, pero muestra con una claridad implacable cómo no hay que vivir. No hay que vivir como los filósofos que predicán la virtud y practican el

vicio, como los rétores que venden la palabra vacía, como los cínicos que han convertido la renuncia en un espectáculo, como los ricos que creen que su fortuna los protege de la muerte. La función de la sátira lucianesca no es ofrecer un modelo positivo de existencia, sino despejar el terreno de las imposturas para que cada cual pueda, si tiene el coraje, buscar su propio camino. Esta ética negativa es profundamente socrática, porque hace de la purificación de las falsas certezas la condición de posibilidad de una vida examinada, y es también profundamente cínica, porque cifra la sabiduría en la libertad interior y no en la posesión de bienes o de títulos. Luciano no es un moralista, pero su obra contiene una moral implícita que se resume en una sola palabra: «ἐλευθερία» (*eleuthería*, “libertad”), la libertad de juicio que ninguna autoridad puede coartar y que ninguna escuela puede monopolizar.

La pregunta que ha recorrido como un nervio toda la investigación —¿es Luciano un filósofo? — debe ser respondida, al término de este recorrido, con una afirmación matizada pero firme. Luciano no es un filósofo en el sentido escolástico del término: no fundó una escuela, no formuló un sistema, no tuvo discípulos que transmitieran su doctrina. Pero es un filósofo en el sentido más profundo y antiguo de la palabra: un hombre que hizo de su vida y de su obra una búsqueda incansable de la verdad, que no se sometió a ninguna autoridad, que utilizó todas las armas de la cultura —la retórica, la parodia, la ficción, la risa— para desenmascarar las imposturas de su tiempo y para liberar a sus lectores del peso de las falsas certezas. La filosofía, como quería Sócrates, no es la posesión de la sabiduría, sino el amor a ella, y ese amor se manifestó en Luciano bajo la forma de una sátira que, precisamente por no tomarse en serio a sí misma, es más seria que muchos tratados que se presentan con la gravedad de lo definitivo.

La actualidad de Luciano, aunque no haya sido el objeto explícito de esta tesis, se desprende naturalmente de sus páginas y constituye una de las razones por las que su obra merece ser leída hoy con la misma atención que la de Platón o la de Aristóteles. Vivimos en un mundo saturado de discursos que pretenden ser tomados en serio sin someterse al examen, de rétores que venden certezas infundadas, de filósofos mediáticos que convierten la virtud en espectáculo, de poderes que se legitiman apelando a ficciones que han olvidado que lo son. La risa lucianesca, esa risa que desinfla la hinchazón de la vanidad y que muestra la desnudez de los que se presentan como investidos de autoridad, sigue siendo un antídoto eficaz contra

la credulidad y contra la sumisión. Luciano nos enseña que la verdad no necesita ser solemne para ser verdadera, que la risa puede ser un acto de coraje cívico y que la literatura, cuando se pone al servicio de la crítica y no de la adulación, puede ser una forma de filosofía y una escuela de libertad.

El método filosófico que Luciano lega a la posteridad, y que esta tesis ha tratado de describir con el mayor rigor posible, se caracteriza por su radicalidad negativa y por su confianza en la capacidad del lector para extraer sus propias conclusiones. Luciano no demuestra, muestra; no argumenta, escenifica; no predica, provoca. Su método es una «ἐξέτασις» (*exétasis*, “examen/investigación”) que no utiliza el silogismo ni la inducción, sino la caricatura, la parodia y la ironía, y que confía en que la verdad, cuando es realmente verdad, se impone por sí misma sin necesidad de escoltas argumentativas. Este método tiene una limitación evidente: no puede construir, solo puede destruir; no puede ofrecer consuelo, solo puede liberar. Pero esa limitación es también su grandeza, porque la filosofía, desde Sócrates, ha sabido que su tarea no es consolar, sino despertar, y que la verdad, cuando se alcanza, es a menudo más amarga que dulce. Luciano asume esa amargura y la convierte en risa, y en esa transformación reside el secreto de su perdurable vitalidad.

El legado de Luciano en la tradición filosófica y literaria posterior, aunque no haya sido el objeto de esta investigación, arroja una luz retrospectiva sobre la importancia de su obra. Erasmo, Moro, Swift, Voltaire, Nietzsche —por mencionar solo algunos nombres— reconocieron en Luciano a un predecesor que había mostrado cómo la sátira podía ser un instrumento de crítica y de conocimiento, y cómo la risa podía ser una forma de resistencia frente al poder y frente a la estupidez. La tradición lucianesca, que atraviesa subterráneamente la historia del pensamiento europeo, demuestra que la filosofía no se agota en los sistemas ni en los tratados, sino que puede adoptar las formas más variadas, incluidas aquellas que la academia ha tendido a menospreciar por considerarlas poco serias. La reivindicación de Luciano como filósofo, que esta tesis ha procurado fundamentar, es también una reivindicación de la legitimidad filosófica de la sátira y de la risa como formas de conocimiento y como actos de coraje cívico.

La ironía, en definitiva, no es un juego, sino un método; no es una huida de la verdad, sino un camino hacia ella; no es una renuncia a la seriedad, sino una forma de seriedad que ha

aprendido a desconfiar de la solemnidad. La Antigüedad clásica, desde Sócrates hasta Luciano, exploró las posibilidades de ese método y nos legó un corpus de textos que siguen iluminando las zonas oscuras de la experiencia humana. La presente tesis ha querido contribuir a ese legado con una lectura que, sin pretender ser exhaustiva ni definitiva, ha tratado de hacer justicia a la complejidad de la obra lucianesca y a su relevancia filosófica. Queda, como siempre, la tarea de seguir leyendo, de seguir preguntando, de seguir riendo — porque la verdad, como enseñó Luciano, no se entrega a los ceñudos, sino a quienes tienen el coraje de buscarla con una sonrisa.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristófanes. *Las nubes*. Traducido por Elsa García Novo. Madrid: Alianza, 2002.
- Aristóteles. *Ética Nicomáquea*. Traducido por Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos, 1985.
- Aristóteles. *Retórica*. Traducido por Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1990.
- Aristóteles. *Tratados de lógica (Órganon)*. Vol. I, *Categorías, Tópicos, Refutaciones sofísticas*. Traducido por Miguel Candel Sanmartín. Madrid: Gredos, 1982.
- Cicerón. *Brutus*. Traducido por José Javier Iso. Madrid: Gredos, 2000.
- Cicerón. *Cuestiones académicas*. Traducido por Ángel Escobar. Madrid: Alianza, 1998.
- Cicerón. *Sobre el orador*. Traducido por José Javier Iso. Madrid: Gredos, 2002.
- Diógenes Laercio. *Vidas de los filósofos ilustres*. Traducido por Carlos García Gual. Madrid: Alianza, 2007.
- Gorgias. *Encomio de Helena y Sobre el no ser*. En *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, editado y traducido por Antonio Melero Bellido, 175–220. Madrid: Gredos, 1996.
- Luciano. *Obras*. Vol. 2, *Diálogos de los muertos, El sueño o la vida de Luciano, Menipo o la nigromancia, Filosofías en venta, El pescador, Contra un ignorante comprador de libros, Historias verdaderas, El aficionado a la mentira, Toxaris o la amistad, Asamblea de los dioses, El maestro de rétores*. Traducido por Juan Zaragoza Botella. Madrid: Gredos, 1988.
- Luciano. *Obras*. Vol. 3, *Icaromenipo, La doble acusación, La muerte de Peregrino, El banquete o los lapitas*. Traducido por José Luis Navarro González. Madrid: Gredos, 1990.
- Luciano. *Obras*. Vol. 4, *Hermotimo*. Traducido por María Dolores García Ramón. Madrid: Gredos, 1992.
- Platón. *Diálogos*. Vol. I, *Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias menor, Hippias mayor, Laques, Protágoras*. Editado por Carlos García Gual, traducido por J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo, C. García Gual. Madrid: Gredos, 1981.

Platón. *Diálogos*. Vol. II, *Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. Traducido por J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Olivieri, J. L. Calvo. Madrid: Gredos, 1983.

Platón. *Diálogos*. Vol. III, *Banquete, Fedro, Fedón*. Traducido por C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Íñigo. Madrid: Gredos, 1986.

Platón. *Diálogos*. Vol. IV, *República*. Traducido por Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1986.

Platón. *Diálogos*. Vol. V, *Teeteto, Sofista, Parménides*. Traducido por Á. Vallejo Campos, N. L. Cordero, M.^a I. Santa Cruz. Madrid: Gredos, 1988.

Quintiliano. *Institutio oratoria*. Traducido por Alfonso Ortega Carmona. Salamanca: Universidad Pontificia, 2001.

Calogero, Guido. *Storia della logica antica*. Vol. 1, *L'età arcaica*. Bari: Laterza, 1967.

Camerotto, Alberto. *Luciano di Samosata: Icaromenippo o l'uomo sopra le nuvole*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2004.

García Gual, Carlos. *Sectas y filósofos de la Antigüedad tardía*. Madrid: Alianza, 2001.

García Gual, Carlos. *Sócrates*. Madrid: Alianza, 2003.

Giannantoni, Gabriele. *Socrate e i socratici*. Milano: Bompiani, 2009.

Gómez Cardó, Pilar. *La sátira lucianesca: intención y procedimientos*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2000.

López Cruces, Juan Luis. "La ironía socrática en los diálogos de Luciano". *Habis* 30 (1999): 239–255.

Rossetti, Livio. *L'ironia di Socrate: un approccio filosofico*. Roma: Carocci, 2010.

Tovar, Antonio. *Vida de Sócrates*. Madrid: Revista de Occidente, 1947.

Vegetti, Mario. *L'etica degli antichi*. Roma-Bari: Laterza, 1989.

Adrados, Francisco R., dir. *Diccionario Griego-Español*. Vols. I–VII (hasta ahora publicados). Madrid: CSIC, 1980–.

Blánquez Fraile, Agustín. *Diccionario latino-español*. Barcelona: Sopena, 1985.

Chantraine, Pierre. *Dizionario etimologico della lingua greca*. Edizione italiana a cura di Maria Grazia Ciani. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2005.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. 4 vols. Barcelona: Ariel, 2004. S.v. «Ironía», «Sátira», «Parrhesía», «Luciano», «Cinismo», «Escepticismo», «Dialéctica», «Platón», «Aristóteles», «Verdad», «Ficción», «Conocimiento», «Sofística», «Libertad», «Risa».

Momigliano, Arnaldo. “L’eredità della grecità”. En *Tra storia e storicismo*, 155–178. Pisa: Nistri-Lischi, 1985.

Momigliano, Arnaldo. “Luciano di Samosata e la storiografia del suo tempo”. En *Tra storia e storicismo*, 179–200. Pisa: Nistri-Lischi, 1985.

Momigliano, Arnaldo. “Socrate e la sapienza greca”. En *Tra storia e storicismo*, 123–145. Pisa: Nistri-Lischi, 1985.