
La palabra parresiástica, de Luciano a Rabelais

El hilo de la fábula

The parrhesiastic word, from Lucian to Rabelais

Landoni Pinnola, Luca

 Luca Landoni Pinnola*
lucalandoni1@yahoo.com.ar
Universidad Nacional del Litoral
Argentina

El hilo de la fábula

Núm. 29, e0068, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN 1667-7900

Recepción: 27 Marzo 2025

Aceptación: 12 Junio 2025

DOI: <https://doi.org/10.14409/hf.2025.29.e0068>

Resumen. La ‘parresía’ (literalmente «decirlo todo») es una noción surgida en el seno de la democracia ateniense que implica decir la verdad frente a todos, sin importar lo incómoda u ofensiva que esta pueda resultar para el interlocutor. Traducida usualmente como libertad de palabra, decir veraz o franqueza, la ‘parresía’ era un derecho del que gozaban los ciudadanos de la polis y un deber moral para alcanzar el bien común. Posteriormente, este concepto salió del ámbito de la política y tuvo una gran importancia en el desarrollo de la comedia antigua, de la filosofía cínica y de la sátira. En este trabajo presentaremos un análisis de la noción de ‘parresía’ en la obra de Luciano de Samósata y de François Rabelais. A partir del análisis de los textos, veremos cómo se resignifica la noción de ‘parresía’ al entrar en contacto con procedimientos retóricos, cómicos y literarios que conforman la escritura de ambos autores.
Palabras clave: risa, carnaval, sátira, ékphrasis, enargeia

Abstract. ‘Parrhesia’ (literally, «to say everything») is a notion that emerged within Athenian democracy and implies speaking the truth in front of everyone, regardless of how uncomfortable or offensive it may be to the interlocutor. Usually translated as freedom of speech, truthful speaking, or frankness, ‘parrhesia’ was a right of citizens in the polis and a moral duty to achieve the common good. Later, this concept moved beyond the realm of politics and played a significant role in the development of ancient comedy, Cynic philosophy, and satire. In this paper, an analysis of the notion of ‘parrhesia’ in the works of Lucian of Samosata and François Rabelais will be presented. Through an analysis of the texts, it will be showed how the notion of ‘parrhesia’ is redefined when it comes into contact with the rhetorical, comic, and literary procedures of both authors.

Keywords: laughter, carnival, satire, ekphrasis, enargeia

Notas de autor

* **Luca Landoni Pinnola** Estudiante avanzado de la Licenciatura del Profesorado y la Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Fue adscripto y becario en la asignatura de Literaturas Griega y Latina, donde realizó investigaciones sobre la ‘parresía’ y la sátira en la obra de Luciano de Samosata. Actualmente se desempeña como ayudante alumno en las cátedras de Literatura Francesa e Italiana y Literaturas Germánicas.

SOBRE LA ‘PARRESÍA’

Si algo nos enseña la historia de la humanidad es que decir la verdad siempre ha sido peligroso. No es necesario hacer una búsqueda muy exhaustiva para encontrar ejemplos de gobiernos de todo tipo de ideologías y signos políticos que han intentado imponer su propia versión de la verdad a los individuos y han perseguido a quienes osaron cuestionarla. Sin embargo, para entender el verdadero carácter de esta problemática no solo debemos centrarnos en el clásico debate filosófico sobre la naturaleza de la verdad, sino también en las circunstancias en las que esta se enuncia. El pensamiento griego nos ofrece una noción que puede ayudarnos a pensar esta cuestión: la ‘parresía’ (literalmente, «decirlo todo»). Este concepto, que puede ser traducido como libertad de palabra, decir veraz o franqueza, surge en el seno de la democracia ateniense e implica decir la verdad frente a todos, sin importar lo incómoda u ofensiva que esta pueda resultar para el interlocutor.

En sus orígenes, la ‘parresía’ tuvo una gran importancia para el desarrollo de la vida cívica de la polis ya que era un derecho y un deber moral que tenían los ciudadanos para alcanzar el bien común. Pero ejercer este derecho no era gratuito. Pronunciar una verdad incómoda podía provocar que el parresiasta fuera visto como un «enemigo común» y pusiera en riesgo su vida. Posteriormente, esta noción saldría del ámbito político y entraría a formar parte de la comedia antigua, de la filosofía cínica y de la sátira. Junto a esta definición, tenemos también un sentido peyorativo de la ‘parresía’ que implica decir cualquier idea que uno tenga en la mente, sin importar lo estúpida o peligrosa que esta pueda ser. Este sentido negativo está asociado más bien al parloteo, a la calumnia y a la difamación, y podía suponer un riesgo para la polis¹.

De esta manera, podemos ver el carácter ambiguo y difuso de esta noción que implicaba una relación particular entre el sujeto, la verdad y el peligro. Si bien la ‘parresía’ tuvo una gran importancia en el desarrollo del pensamiento griego, durante la era cristiana no tuvo la misma suerte y se convirtió en una antigüedad. Esta noción recién sería redescubierta en el Renacimiento por autores como Erasmo de Rotterdam, Michel de Montaigne y François Rabelais, entre otros. Sin embargo, como señala Clément (2019), la importancia de la ‘parresía’ durante este período histórico no ha sido analizada en profundidad. Todos los estudios en torno a este concepto (entre los que destacan los de Michel Foucault) se centran únicamente en su sentido en el mundo griego y no le dan importancia a lo que ocurrió con él en los siglos posteriores. En el presente trabajo realizaremos una lectura comparada del diálogo *El pescador o los resucitados* de Luciano de Samósata y *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais para analizar lo que ocurre con la ‘parresía’ en la obra de dos autores pertenecientes a períodos históricos bien distintos entre sí: la época imperial romana y el Renacimiento, respectivamente.

No obstante, antes de comenzar con nuestro análisis, debemos destacar que, en las escenas que veremos a continuación, encontraremos numerosos elementos que no se ajustan al modelo del juego parresiástico elaborado por Foucault (2004). Tanto en la obra de Luciano como en la obra de Rabelais, el ejercicio de la libertad de palabra está atravesado por diferentes procedimientos

¹ Este sentido aparece en Rabelais cuando se explica el origen del nombre de París y de sus habitantes en *Gargantúa*: «los parisienses, que están hechos de toda suerte de gentes y de piezas, son por naturaleza buenos juradores y buenos juristas, y hasta algo presuntuosos, de lo que infiere Joanino de Barranco (libro *De Copiositate reverentiarum*) que son llamados ‘parrhesiens’ en lengua griega, o sea, grandes habladores» (1978a:104).

retóricos, cómicos y literarios que conforman la escritura de ambos autores y provocan una resignificación de este concepto. Por esta razón, en nuestro abordaje no nos centraremos en el aspecto político de la ‘parresía’, sino en su aspecto literario. Realizar una lectura comparada entre estos dos textos nos permitirá comprender la manera en que Luciano y Rabelais se apropian de esta noción, y sus similitudes y diferencias con los modelos griegos estudiados por Foucault.

LUCIANO: ‘PARRESÍA’ LITERARIA

En el diálogo *Subasta de vidas*, Luciano pone a la venta distintos tipos de vidas que representan a las diferentes escuelas filosóficas de la antigüedad (cínicos, pitagóricos, socráticos y estoicos) de una manera cómica y degradante. Esta afrenta despierta la ira de Sócrates, Diógenes y Platón, entre otros filósofos ilustres, que resucitan en *El pescador o los resucitados* para buscar venganza por las ofensas recibidas. En un primer momento, los grandes maestros querían apalea al personaje principal del diálogo, cuyo nombre parlante introduce tres nociones claves para nuestro análisis: Parresiades, hijo de la gran Verdad, hijo a su vez de la famosa Comprobación (Παρρησιάδης Ἀληθίωνος τοῦ Ἐλεγκτικέου). Sin embargo, este los convence de que tiene derecho a recibir un juicio justo y los filósofos deciden armar un tribunal en la Acrópolis de Atenas presidido por la propia Filosofía en persona.

La elección de este lugar tiene un claro impacto en la relación entre ‘parresía’ y ‘alétheia’ («verdad»). Como señala Foucault (2004), en el pensamiento griego hay una correspondencia exacta entre la opinión del parresiasta y la verdad: su opinión no solo es sincera, sino que también es verdadera y, por lo tanto, no tiene ninguna necesidad de mostrar evidencia que respalde sus dichos. No obstante, el texto de Luciano nos permite disentir de cierta manera con este planteo del pensador francés. Al estar en un juicio delante de un tribunal, Parresiades no puede decir que sus dichos en *Subasta de vidas* son verdaderos porque él es un parresiasta y está obligado a presentar pruebas que demuestren su inocencia. Para probar que su ‘parresía’ es legítima, el acusado tendrá que mostrar que sus palabras están respaldadas por la ‘alétheia’ a través del ‘élenchos’ («demostración»). Y para ello, Parresiades pronunciará un largo alegato con el que buscará convencer al jurado de su inocencia.

El personaje inicia su parlamento declarando la admiración que siente por los grandes maestros de la filosofía y explica que sus críticas no iban dirigidas hacia ellos, sino hacia los falsos filósofos de su época. Posteriormente, realizará una larga enumeración de los vicios y los excesos de estos falsos filósofos para demostrar que son ellos quienes deberían ser juzgados por el tribunal. El discurso que pronuncia Parresiades estará basado en el procedimiento retórico de la ‘ékphrasis’ («descripción»). Teón, rétor del siglo I, define a la ‘ékphrasis’ como una «composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado» (1991:136). La elección de este procedimiento retórico no es casual, pues este recurso provoca que el objeto descrito parezca cobrar vida delante de los ojos del lector o del oyente y produce el efecto de la ‘enargeia’ («claridad» o «vividez»). A través de la ‘ékphrasis’, Parresiades construirá una imagen visual que le permitirá evidenciar y satirizar los vicios de los falsos filósofos de su época.

El primero de los pasajes que nos interesa del largo alegato que pronuncia el acusado es el siguiente:

Παρρησιάδης: ὁρῶν δὲ πολλοὺς οὐκ ἔρωπι φιλοσοφίας ἐχομένους ἀλλὰ δόξης μόνον τῆς ἀπὸ τοῦ πράγματος ἐφιεμένους, καὶ τὰ μὲν πρόχειρα ταῦτα καὶ δημόσια καὶ ὁπόσα παντὶ

μιμεῖσθαι ῥάδιον εὔ μάλα εὐοικότας ἀγαθοῖς ἀνδράσι, τὸ γένειον λέγω καὶ τὸ βάδισμα καὶ τὴν ἀναβολήν, ἐπὶ δὲ τοῦ βίου καὶ τῶν πραγμάτων ἀντιφθεγγόμενους τῷ σχήματι καὶ τὰναντία ὑμῖν ἐπιτηδεύοντας καὶ διαφθείροντας τὸ ἀξίωμα τῆς ὑποσχέσεως, ἡγανάκτουν, καὶ τὸ πρᾶγμα ὅμοιον ἐδόκει μοι καθάπερ ἂν εἴ τις ὑποκριτῆς τραγωδίας μαλθακὸς αὐτὸς ὢν καὶ γυναικεῖος Ἀχιλλέα ἢ Θησέα ἢ καὶ τὸν Ἡρακλέα ὑποκρίνοιτο αὐτὸν μῆτε βαδίζων μῆτε βοῶν ἠρωϊκόν, ἀλλὰ θρυπτόμενος ὑπὸ τηλικούτῳ προσωπεῖω (*Pisc.* 31).

Parresiades: Pero, al ver a muchos que no sentían amor por la filosofía, sino que tan sólo eran llevados por la reputación que su cultivo comporta, aunque en los asuntos asequibles y al alcance del pueblo y en cuantos fácilmente pueden ser imitados por todos parecían asemejarse a los hombres de bien -me refiero al aseo externo, al porte en el andar y al esmero en el vestir-, contradiciendo, empero, a voz en grito su modo opuesto al vuestro, echando por tierra la dignidad de la profesión, al ver todo eso, digo, no pude por menos de disgustarme y me daba la sensación como si un actor cualquiera de tragedias, blandengue él y afeminado, representara el papel de Aquiles o Teseo o Heracles, sin moverse, ni hablar como le cuadra a un héroe, sino desdibujado por un personaje de tal envergadura (Luciano, 2017:75).

En este pasaje, Parresiades critica la hipocresía de los filósofos que solo imitan el aspecto exterior de los hombres de bien pero no sus acciones. Por eso, hacia el final del parágrafo, estos hombres son comparados con los actores de tragedia (ὑποκριτῆς τραγωδίας) que mancillan el nombre de los grandes héroes épicos por su mal desempeño sobre el escenario. Los diferentes héroes que menciona Parresiades (Aquiles, Teseo y Heracles) pierden toda la suntuosidad del paradigma épico y son rebajado al ámbito de la comedia por la impericia de los falsos filósofos, quienes no están a la altura del papel que representan. De esta manera, Luciano comienza a construir la imagen de un mundo degradado en el que todo lo que aparenta ser serio y solemne puede y debe ser ridiculizado. Esta comparación, además, nos sitúa dentro del ámbito del teatro, espacio que será importante en el desenlace del juicio ficcional.

En los párrafos siguientes, la descripción que hace Parresiades abandona momentáneamente el teatro y se traslada al banquete:

Παρησιάδης: τοιγαροῦν γέλωτα ὀφλισκάνουσιν ὠθιζόμενοι ἐπ' αὐτὰ καὶ περὶ τὰς τῶν πλουσίων πυλῶνας ἀλλήλους παραγκωνιζόμενοι καὶ δεῖπνα πολυάνθρωπα δειπνοῦντες καὶ ἐν αὐτοῖς τούτοις ἐπαινοῦντες φορτικῶς καὶ πέρα τοῦ καλῶς ἔχοντος ἐμφοροῦμενοι καὶ μεμψίμοιροι φαινόμενοι καὶ ἐπὶ τῆς κύλικος ἀτερπῆ καὶ ἀπῶδὰ φιλοσοφοῦντες καὶ τὸν ἄκρατον οὐ φέροντες• οἱ ἰδιῶται δὲ ὅποσοι πάρρεισιν, γελῶσι δηλαδὴ καὶ καταπτύουσιν φιλοσοφίας (*Pisc.* 34).

Parresiades: Naturalmente, se exponen al ridículo cuando se empujan por todo eso, y se dan codazos a las puertas de las casas de los ricos, y asisten a banquetes a los que acude mucha gente; en ellos les hacen grandes cumplidos, y se hartan de comer por encima del límite de lo correcto, y dan impresión de estar regañando, y dejan caer sobre la copa una filosofía desagradable y fuera de tono y no aguantan el vino puro. Y los ciudadanos de a pie que están allí, como es natural, se ríen y sienten una aversión total hacia la filosofía (Luciano, 2017:77).

En este pasaje, todos los elementos del simposio filosófico son puestos patas para arriba. En el banquete que nos presenta Luciano, los filósofos ya no son los dueños de la palabra sabia, sino que muestran todos sus vicios y ofrecen un espectáculo desagradable para la gente común. La búsqueda de riquezas y los excesos en la comida y en la bebida de estos hombres nada tienen que ver con las virtudes pregonadas por los grandes maestros de la antigüedad. Al igual que los malos actores del pasaje anterior, los falsos filósofos desdibujan las enseñanzas de las escuelas filosóficas que dicen seguir, y provocan que las personas se rían de ellos y sientan una aversión total (*καταπτύουσιν*) hacia la filosofía. De esta manera, Luciano instaura un juego entre el ser y el parecer, entre la verdad y las apariencias que muestran los falsos filósofos, que continúa con la siguiente fábula de tradición esópica:

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

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

La fábula que narra Parresíades nos sitúa nuevamente dentro del ámbito del teatro. Pero ahora ya no son los malos actores quienes ocupan el escenario, sino que estos son reemplazados por monos bailarines. Los falsos filósofos abandonan así su condición humana y son equiparados con estos simios, que son los que mejor imitan (*μιμηλότατα*) las acciones de los hombres. Y en medio del espectáculo que ofrece esta simpática compañía, tiene lugar un desenmascaramiento: una persona del público arroja una nuez al escenario y los monos muestran su verdadera naturaleza. Como señala Alberto Camerotto (2014), este es el modo de proceder del héroe satírico. A diferencia del resto de sus contemporáneos, el héroe satírico no se deja engañar por las apariencias que muestran los falsos filósofos y busca desenmascararlos para mostrarles la verdad a la gente común. El héroe satírico actúa del mismo modo en que lo hace el espectador que tira la nuez para que los monos revelen su condición ante los ojos de una multitud que no podrá evitar reírse al contemplar este desenmascaramiento.

Llegamos así al final de la escena del juicio ficcional. Gracias a la *ékphrasis*, Parresíades logra convencer al jurado de que su *‘parresía’* es legítima y les demuestra que quienes deben ser juzgados por el tribunal son los falsos filósofos. Y como la evidencia que construyó con la

‘ékphrasis’ fue lo suficientemente contundente, los filósofos resucitados dejan de verlo como un «calumniador» (κακήγορος) y pasan a considerarlo como su «amigo y benefactor» (φίλος καὶ εὐεργέτης). Este cambio se debe, principalmente, a que el discurso que pronunció el personaje provocó el efecto de ‘enargeia’, tal como sostiene la Verdad, una de las juezas del tribunal:

Ἀλήθεια: ὅλως ἔδειξε τοὺς ἄνδρας ἐναργῶς καθάπερ ἐπὶ τινος γραφῆς τὰ πάντα προσεικότας, οὐ τὰ σώματα μόνον ἀλλὰ καὶ τὰς ψυχὰς αὐτὰς εἰς τὸ ἀκριβέστατον ἀπεικάζας (Pisc. 38).

Verdad: Ha presentado a los hombres con tal exactitud, como si los hubiera plasmado en un retrato, diríamos, en todas sus facetas, pues ha pintado no solo sus cuerpos, sino también sus propias almas (Luciano, 2017:80).

Este elogio resalta la capacidad persuasiva del alegato de Parresiades, que logró presentar con total exactitud (ἐναργῶς) incluso aquello que no se ve, es decir, el alma de los falsos filósofos. En su discurso, Parresiades construyó una imagen visual que provocó que las audiencias (tanto el tribunal del juicio ficcional como los propios espectadores de las ‘performances’ de Luciano) no sólo escuchan los vicios de los falsos filósofos, sino que sientan que los están viendo delante de sus ojos. Por eso, el personaje logra que el tribunal lo absuelva y termina el diálogo pescando a estos hombres usando oro como carnada y marcándolos con una barra de hierro para distinguirlos de los verdaderos filósofos.

Luego de que se confirme la sentencia del tribunal, Platón compara a Parresiades con un actor trágico:

Πλάτων: τὸ γοῦν τῶν Ἰλιέων ἀτεχνῶς πεπόνθαμεν τραγῳδὸν τινα τοῦτον ἐφ’ ἡμᾶς κεινήκαμεν ἄσόμενον τὰς Φρυγῶν συμφορὰς. ἀδέτω δ’ οὖν καὶ τοὺς θεοῖς ἐχθροὺς ἐκτραγωδεῖτω (Pisc. 38).

Platón: Por lo menos, nos ha sucedido simplemente lo que a los troyanos: hemos movilizadо contra nosotros a ese actor trágico para cantarnos las desgracias de los frigios. Pues que siga cantando y que siga sacando en tragedias a los enemigos de los dioses (Luciano, 2017:80).

Esta comparación provoca que el recorrido que nos propone la ‘ékphrasis’ termine en el mismo lugar en el que comenzó: en el teatro. Pero ahora este espacio se ve resignificado por la palabra sofística, puesto que ya no alberga a los malos actores ni a los monos bailarines de los párrafos anteriores, sino a Parresiades exponiendo a los enemigos de los dioses con su canto (τοὺς θεοῖς ἐχθροὺς ἐκτραγωδεῖτω). De esta manera, se pone de manifiesto la paradoja que encierra la evidencia mostrada por Parresiades, puesto que las diferentes imágenes mentales que los jueces del tribunal y el propio auditorio de Luciano creen estar viendo no tienen ninguna materialización real. Como señala Ruth Webb (1999), la evidencia creada por la ‘ékphrasis’ es producto de la palabra y solo existe en el discurso del orador. Por esta razón, podemos afirmar que el discurso parresiástico de Luciano encuentra en la literatura el mejor espacio para representar la realidad. En *El pescador*, la ‘parresía’ se realiza a través de una palabra que es ostensivamente ficcional y que se presenta como evidencia para desenmascarar los vicios de las escuelas filosóficas de la época y criticar los diferentes discursos de saber que se asumen como verdaderos.

RABELAIS: CARNAVALIZACIÓN DE LA PALABRA PARRESIÁSTICA

Para analizar la ‘parresía’ en Rabelais será necesario, en primer lugar, tener en cuenta el marco carnavalesco que posee su obra. A diferencia de lo que ocurre en los textos estudiados por Foucault, en *Gargantúa y Pantagruel* la palabra parresiástica se ve resignificada al entrar en contacto con la mezcla entre lo alto y lo bajo, lo serio y lo cómico, lo oficial y lo popular que supone la escritura rabelesiana. La primera de las escenas que nos interesa analizar tiene lugar en la guerra picrocholina del *Gargantúa* (1534). Cuando se desata el conflicto entre los pasteleros del Lerné y los pastores de Grandgousier, Gargantúa vuelve a su patria para ayudar a su padre a ganar la guerra. En estos capítulos, tomarán una gran importancia los diálogos en la corte, lugar predilecto de la ‘parresía’ en el mundo antiguo. Luego de haber invadido el país de Grandgousier, el duque de Menuail², el conde Spadassin³ y el capitán Merdaille⁴ se presentan ante Picrochole⁵ y le dicen que es «el más dichoso y caballeroso príncipe que jamás haya existido después de la muerte de Alejandro de Macedonia⁶» (Rabelais, 1978:145).

Después de esta alabanza, los consejeros le sugieren al rey que divida su ejército en dos: una parte se quedará allí para destruir a las huestes enemigas, mientras que la otra conquistará territorios en Francia, España y Portugal y, posteriormente, atacará

les royaumes de Tunic, d’Hippes, Argière, Bône, Corone, hardiment toute Barbarie. Passant outre, retiendrez en votre main Majorque, Minorque, Sardaigne, Corsique et autres îles de la mer Ligustique et Baléare. « Côté à gauche, dominerez toute la Gaule Narbonique, Provence et Allobroges, Gênes, Florence, Luques et à Dieu seas Rome ! Le pauvre Monsieur du Pape meurt déjà de peur (Rabelais, 1913a:97).

a los reinos de Túnez, Bizerta, Argel, Bona, Cirene y, osadamente, toda la Berbería. Yendo más allá; os apoderaréis de Mallorca, Menorca, Cerdeña y otras islas de la mar Ligurina y las Baleares. Costeando a la izquierda, dominaréis toda la Galia Narbónica, la Provenza y los alóbroges, Génova, Florencia, Luca y, ¡adiós poderío de Roma!, Roma. El pobre señor Papa está ya muerto de miedo (Rabelais, 1978:146).

La enumeración no se detiene aquí y los consejeros continúan nombrando los territorios que invadirán los hombres de Picrochole, que comienzan en Groenlandia e Inglaterra, pasan por Tierra Santa y llegan hasta Rusia y Constantinopla. Estas promesas de conquista provocan un efecto cómico tanto por la hipérbole en la cantidad de los territorios mencionados (en total suman más de 115 topónimos), uno de los recursos predilectos de la escritura rabelesiana, como por la pretensión de lograr semejantes hazañas con un ejército formado por «bribones, pillos y bandidos

² Menuail: sinvergüenza.

³ Spadassin: espadachín.

⁴ Merdaille: escoria.

⁵ Picrócolo: literalmente «bilis amarga», humor violento.

⁶ «Sire, aujourd’hui nous vous rendons le plus heureux, plus chevalereux prince qui onques fut depuis la mort d’Alexandre Macedo» (Rabelais, 1913a:96).

que nada sabían de disciplina militar⁷) (1978:153), como pudo comprobar Gimnasta luego de asesinar a numerosos enemigos que lo confundieron con un «pobre diablo».

Esta escena es un claro ejemplo de cómo funciona la adulación, tipo de palabra que se encuentra en las antípodas de la ‘parresía’. Los consejeros de Picrochole, en vez de decirle la verdad al rey, buscan ganarse sus favores con alabanzas desmedidas y promesas infundadas que a la postre terminarán teniendo consecuencias nocivas para el reino. Consecuencias que, por otro lado, ya podemos anticipar a partir de los nombres de estos personajes. Foucault señala que, en el pensamiento griego, «la verdad está garantizada por la posesión de ciertas cualidades morales: si alguien tiene ciertas cualidades morales, entonces ésa es la prueba de que tiene acceso a la verdad —y viceversa—» (2004:40). Los nombres parlantes de los consejeros de Picrochole nos muestran que estos tienen más relación con lo escatológico que con la virtud. Por lo tanto, al carecer de cualidades morales positivas, no podrán decir nada que sea verdadero ni provechoso.

Como contracara de esta escena, tenemos el diálogo que mantiene Touquedillon⁸ con Picrochole en el capítulo XLVII. El capitán había sido tomado prisionero por el hermano Juan des Entoumeures y, luego de ser interrogado por Grandgousier, fue liberado sin ningún tipo de rescate. Cuando llegó al palacio de Picrochole, Touquedillon

conseillait, par fortes paroles, qu'on fit appointment avec Grandgousier, lequel il avait éprouvé le plus homme de bien du monde, ajoutant que ce n'était ni preu ni raison molester ainsi ses voisins, desquels jamais n'avaient eu que tout bien, et, au regard du principal, que jamais ne sortiraient de cette entreprise qu'à leur grand dommage et malheur, car la puissance de Picrochole n'était telle qu'aisément ne les pût Grandgousier mettre à sac (Rabelais, 1913a:127).

aconsejó con firmes razones que se hiciera un arreglo con Grandgousier, quien le había dado pruebas de ser el más cabal hombre de bien que existía en el mundo, añadiendo que no había razón para molestar así a unos vecinos que tan bien se habían portado con ellos, y de lo que no se sacaba provecho alguno; y, sobre todo, que no saldrían de aquella empresa más que con daño e infortunio, pues el poder de Picrochole no era tan grande que Grandgousier no pudiera fácilmente destruirlo (Rabelais, 1978:181).

Al escuchar estas palabras, Hastiveau⁹, otro de los consejeros del rey, acusa a Touquedillon de traición y este, ofendido por la acusación, asesina a Hastiveau y enseguida es ejecutado por los hombres de Picrochole. Este pasaje nos permite ver cómo es el funcionamiento del juego parresiástico que describe Foucault (2004). Por un lado, tenemos al parresiasta que pronuncia una verdad incómoda ante una persona que tiene mayor poder que él y, por consiguiente, pone en riesgo su vida. Touquedillon le dice a Picrochole lo que ninguno de sus consejeros se había animado a decirle hasta ese momento, intenta mostrarles a sus compañeros el error que significa la guerra y llevarlos a la verdad. Por ello, será acusado de traición y de infamia y terminará siendo asesinado. Como es de esperarse, el consejo de Touquedillon será ignorado y Picrochole continuará con la guerra tal como le sugirieron el duque de Menuail, Spadassin y Merdaille. En los capítulos

⁷ «ils n'étaient que marauds, pilleurs et brigands, ignorants de toute discipline militaire» (Rabelais, 1913a:103).

⁸ Touquedillon: fanfarrón.

⁹ Hastiveau: precipitado.

siguientes, su ejército será derrotado muy fácilmente por los hombres de Gargantúa y el rey será destronado. En su huida del campo de batalla, Picrochole intentará robar un asno de un molino, será apaleado por unos molineros que lo despojarán de sus hábitos reales y le pondrán una mísera blusa, tópico carnavalesco por excelencia.

Las siguientes escenas que analizaremos forman parte del *Libro Tercero* del *Pantagruel* (1546). En este caso, la ‘parresía’ no se ajustará al modelo propuesto por Foucault, sino que tendrá una lógica distinta. Ya no podremos distinguir con claridad a un parresiasta que ponga en riesgo su vida por pronunciar una verdad ante un rey o soberano, pero esto no implica que en la obra no se ejerza la libertad de palabra. El tema de los últimos tres libros escritos por Rabelais gira en torno a Panurgo y su pregunta sobre si debe casarse o no. A diferencia de los pasajes anteriores, en este texto la corte dejará de ser el ambiente de la ‘parresía’ y esta pasará a ejercerse en un lugar bastante diferente: el banquete. Como consecuencia de este rebajamiento carnavalesco, la palabra parresiástica pasará del ámbito público al privado, de la seriedad de la corte a la alegría del simposio y, por la temática de la que se ocupará, del gobierno de los otros al gobierno de sí.

Sumergido en medio de este dilema, pues temía ser engañado por su futura esposa, Panurgo consulta a diferentes personajes sobre la conveniencia de contraer matrimonio. Pero las respuestas que recibe no son nada favorables: todas las adivinaciones le auguran que su esposa lo hará cornudo, lo apaleará y le robará. A pesar de ello, Panurgo se niega a creer en estos presagios e intenta darles un sentido positivo. Por esta razón, Pantagruel le propone organizar un banquete con los sabios de la sociedad para conocer su opinión sobre este tema:

Tout ce que sommes et qu'avons consiste en trois choses : en l'âme, on corps, ès biens. À la conservation de chacun des trois respectivement sont aujourd'hui destinées trois manières de gens : les théologiens à l'âme, les médecins au corps, les jurisconsultes aux biens. Je suis d'avis que, dimanche, nous ayons ici à dîner un théologien, un médecin et un jurisconsulte. Avec eux ensemble nous conférerons de votre perplexité (Rabelais, 1913b:72).

Todo cuanto somos y tenemos consiste en tres cosas: el alma, el cuerpo y nuestros bienes. A la conservación de cada una de las tres respectivamente están hoy en día dedicadas tres clases de gentes: los teólogos para el alma, los médicos para el cuerpo y los jurisconsultos para los bienes. Mi opinión es que el domingo invitemos a comer aquí a un teólogo, un médico y un jurisconsulto. Conferenciaremos con ellos acerca de vuestra duda (Rabelais, 1978:458).

De esta manera, el gigante organiza en su palacio un banquete con Hipotadeo, Rondibilis, y Bridoye, teólogo, médico y jurisconsulto, respectivamente, a los que se les sumará el filósofo Trouillogan. Esta escena nos permite destacar dos cuestiones fundamentales en torno a la ‘parresía’. La primera de ellas es la de quiénes son capaces de ejercer la libertad de palabra. Los invitados al banquete no son personas comunes, sino que se dedican a la medicina, la teología, la filosofía y el derecho, es decir, al saber legitimado de la época. Por la profesión que desempeñan (y también por sus propias experiencias personales con respecto al matrimonio), estos personajes están en posesión de la verdad y, por lo tanto, están en condiciones de aconsejar a Panurgo sobre cómo debe gobernar su alma, su cuerpo y sus bienes.

Pero en esta escena no solo es importante quiénes ejercen la ‘parresía’, sino también dónde la ejercen: en el banquete. En Rabelais, las imágenes del banquete tienen una gran importancia a la

hora de construir el ambiente de alegría, libertad y renovación propio del mundo carnavalesco. El simposio se presenta como el marco predilecto para la palabra sabia, para la alegre verdad. En las charlas de mesa que tienen lugar en estas comilonas, los convidados abordan temas serios y altas materias de manera libre y burlona, mezclando lo profano y lo sagrado, lo superior y lo inferior, lo espiritual y lo material. Por cuestiones de espacio, no podemos detenernos en los pormenores de este banquete con los sabios, que se extiende durante los siguientes siete capítulos. Pero podemos decir sucintamente que en los parlamentos de estos personajes podemos encontrar reflexiones sobre la naturaleza de la mujer y las dificultades del matrimonio a partir de diferentes procedimientos cómicos (como los juegos de palabras, proverbios, refranes o relatos enmarcados con un fuerte contenido erótico) que hacen énfasis en el lado material y corporal de la vida matrimonial.

Como Panurgo no queda del todo satisfecho con las respuestas obtenidas de los sabios, Pantagruel, en un nuevo rebajamiento carnavalesco, le propone buscar consejo en su opuesto exacto: el loco.

Entendez. J'ai souvent ouï en proverbe vulgaire qu'un fol enseigne bien un sage. Puisque, par les réponses des sages n'êtes à plein satisfait, conseillez-vous à quelque fol : pourra être que, ce faisant, plus à votre gré serez satisfait et content. Par l'avis, conseil et prédiction des fols, vous savez quants princes, rois et républiques ont été conservés, quantes batailles gagnées, quantes perplexités dissolues (Rabelais, 1913b:97).

Escuchad: he oído muchas veces un proverbio vulgar que dice que el loco sabe más que el sabio. En vista de que las respuestas de los sabios no os han satisfecho del todo, haceos aconsejar por algún loco; tal vez así llegaríais a quedar contento. Ya sabéis que por consejo y predicción de los locos muchos príncipes, reyes y repúblicas se han conservado, numerosas batallas han sido ganadas y muchas dudas se han resuelto (Rabelais, 1978:483).

Panurgo acepta gustoso esta sugerencia y mandan a buscar a Blois al «morósofo»¹⁰ Tribouillet, personaje inspirado en el célebre bufón de Luis XII y de Francisco I. Después de recibir al loco con grandes regalos, Panurgo

Depuis lui exposa son affaire en paroles rhétoriques et élégantes. Devant qu'il eût achevé, Triboulet lui bailla un grand coup de poing entre les deux épaules, lui rendit en main la bouteille, le nasardait avec la vessie de porc et, pour toute réponse, lui dit, branlant bien fort la tête : « Par Dieu, Dieu, fol enragé, gare moine, cornemuse de Busançay ! » (Rabelais, 1913b:110).

Le expuso su asunto con gran retórica y elegancia. Antes que hubiera acabado, Tribouillet le dio un gran puñetazo en medio de la espalda, le puso en la mano la botella, le golpeó con la vejiga de puerco y por toda respuesta le dijo, sacudiendo fuertemente la cabeza: —Por Dios, loco rabioso, guarda-monjes, cornamusa de Buzangay (Rabelais, 1978:508).

¹⁰ Neologismo acuñado por Luciano (*Alex.* 40) que significa «tonto-sabio».

Este episodio resulta interesante, en primer lugar, porque nos permite ver la libertad de palabra que se le concedía al loco en la Edad Media. Como explica Bajtín, durante el Medioevo la locura no tenía un carácter negativo como ocurre en nuestros días, sino que se presentaba como el reverso de la verdad oficial dominante y el loco era visto como el portavoz de «la sabiduría licenciosa de la fiesta, liberada de todas las reglas y coacciones del mundo oficial, y también de sus preocupaciones y de su seriedad» (1994:234). Por esta razón, los locos tenían una gran importancia tanto en las fiestas del carnaval como en la corte del rey a partir de la figura del bufón. Estos personajes tan característicos de la cultura cómica medieval eran un vehículo del principio carnavalesco en la vida cotidiana. Los bufones no eran actores que desempeñaban un papel en el escenario, sino que seguían siendo bufones en todas las circunstancias de su vida. Y como señala Foucault (2010), ocupaban un lugar privilegiado dentro de la corte, pues el bufón era el único de los consejeros que podía hablarle libremente al rey, era el único capaz de ejercer la ‘parresía’.

Por otro lado, debemos destacar que la escueta respuesta que le dio Tribouillet a Panurgo contrasta notablemente con los largos parlamentos del banquete con los sabios. En las palabras del loco encontramos un ejemplo de un género de sinsentido cómico que era muy popular en la Edad Media, el ‘coq-a-lâne’ («despropósito»). Estos despropósitos consistían en juegos de palabras que no siguen ningún lazo lógico y rompen con cualquier tipo de sentido o de jerarquía verbal. De esta manera, producen una carnavalización del lenguaje, pues liberan a la lengua de la seriedad de la concepción oficial y de las verdades corrientes y ordinarias. El efecto cómico de esta escena se completa en el siguiente capítulo cuando los personajes intentan encontrarle un sentido a cada uno de los elementos que conforman la respuesta de Tribouillet. Al igual que en los capítulos anteriores, Pantagruel dirá que se trata de un presagio negativo, que Tribouillet da a entender que es una locura querer casarse en la vejez, que será un monje quien hará cornudo a Panurgo y que su mujer estará «llena del viento de la petulancia» como una cornamusa. Panurgo, en cambio, interpreta que su mujer cuidará a un monje, que será rústica y agradable como una cornamusa de Buzangay y que los golpes que le dio Tribouillet representan las pequeñas locuras entre él y su futura esposa.

CONCLUSIONES

Como podemos ver en las escenas que hemos analizado, la ‘parresía’ se ve resignificada en la obra de ambos autores. En Luciano, la ‘parresía’ toma la forma de una palabra poética y nos presenta un recorrido ficcional que empieza en el tribunal, pasa por el banquete y termina en el teatro. De esta manera, la dimensión política de esta noción pasa a un segundo plano y el autor se centra en la construcción de una voz satírica con la que critica la degradación de los valores filosóficos y morales de su época. En el alegato que pronuncia el personaje, encontramos comparaciones, parodias o fábulas que difícilmente tendrían lugar en un discurso judicial. Esto se debe a que Parresiades busca demostrar una verdad, pero lo hace de una manera literaria. La ‘mixis’ entre diferentes procedimientos retóricos y literarios le permite a Luciano construir un discurso que no solo es persuasivo, sino que también tiene la capacidad de provocar el placer y la risa en el espectador por la estrecha relación que mantiene con la ficción y la literatura. Y es precisamente esta risa lo que marca el éxito de la empresa satírica.

En Rabelais, en cambio, la ‘parresía’ es otro más de los elementos que se ve arrastrado por el movimiento hacia lo bajo que se construye en toda la obra del autor francés. Al entrar en contacto con los procedimientos de la cultura cómica popular, los modelos de la ‘parresía’ griega son degradados, puestos cabeza abajo. La palabra parresiástica pierde así el tono serio y solemne que

tenía en el mundo antiguo y se convierte en una palabra alegre y festiva; pasa de la corte al banquete, de la boca del sabio a la del tonto, del sentido oficial al sinsentido cómico. Esto, por supuesto, repercute en el tipo de verdad que expresarán los personajes al ejercer la ‘parrésia’. Ya no será la verdad eterna y convencional de la concepción medieval, sino que estará ligada a lo bajo material, a la sabiduría popular y a la cultura carnavalesca. Se trata de la verdad del bufón, una verdad burlona que pone en tela de juicio la seriedad de la cultura oficial a través del único bien que es propiamente humano: la risa. Una risa que en la obra de Rabelais adquiere un carácter universal y le permite al hombre escapar de las imposiciones dogmáticas para penetrar en el reino utópico de la libertad, de la igualdad y de la abundancia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bajtín, Mijaíl (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. [Traducción al español: Julio Forcat y César Conroy]. Madrid: Alianza Estudio.
- Camerotto, Alberto (2014). *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*. Milán-Udine: Mimesis.
- Clément, Michèle (2019). «À la recherche de l'insolence perdue: la parrésia à la Renaissance». En Martin, Martial, Vignes Jean-Marie y Debailly, Pascal (eds.), *Parrésia et processus de véridiction: De l'Antiquité aux Lumières* (pp. 33-52). París: Éditions Hermann.
- Foucault, Michel (2004). *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. [Traducción al español: Fernando Fuentes Megías]. Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, Michel (2010). *El coraje de la verdad: El gobierno de sí y de los otros II: Curso en el Collège de France (1983-1984)*. [Traducción al español: Horacio Pons]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lucian (1947). *Volume III*. [Edición: Austin Morris Harmon]. Londres: Harvard University Press.
- Luciano de Samósata (2017). *Obras II*. [Traducción al español: José Luis Navarro González]. Madrid: Gredos.
- Rabelais, François (1913a). *Gargantua*. [Edición: Henri Clouzot]. París: Larousse.
- Rabelais, François (1913b). *Le Tiers Livre*. [Edición: Henri Clouzot]. París: Larousse.
- Rabelais, François (1978). *Gargantúa y Pantagruel*. [Traducción al español: Teresa Suero y José María Claramunda]. Barcelona: Bruguera.
- Teón, Hermógenes y Aftonio (1991). *Ejercicios de retórica*. [Traducción al español: María Dolores Reche Martínez]. Madrid: Gredos.
- Webb, Ruth (1999). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Ashgate: Farnham.