



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## El recurs de la percepció sensorial a la narració de *Relats verídics* de Lluçà de Samòsata: anàlisi, classificació i comentari

David Solé Gimeno

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**El recurs de la percepció sensorial a la narració  
de *Relats verídics* de Lluçà de Samòsata:  
anàlisi, classificació i comentari**

**David Solé Gimeno**

Directora i tutora:  
Francesca Mestre Roca

Programa de doctorat: Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals  
Línia de recerca: Cultures i llengües del món antic i la seva pervivència

Departament de Filologia Clàssica, Romànica i Semítica  
Facultat de Filologia i Comunicació



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

2022



David Solé Gimeno  
Barcelona, 10 de maig de 2022



## RESUM

A *Relats verídics* (Ἀληθῆ Διηγήματα), Llucià de Samòsata pretén, entre moltes altres coses, parodiar les històries literalment *increïbles* i alhora inversemblants que reconegudes figures literàries han compost abans que ell o contemporàniament. Per tal de donar exemple i assegurar la seva honestedat com a autor del que escriurà a continuació, en el pròleg d'aquesta narració, el samosatenc explicita que parlarà sobre coses que mai no ha “experimentat” –a través del verb πάσχω. Tanmateix, es pot comprovar fàcilment que, durant el periple que comença ja als límits del món conegut de l'antiguitat (les columnes d'Hèracles), el protagonista –que, com el propi autor del segle II dC, s'(auto)anomena “Llucià”– no deixa de viure en primera persona i amb tots els ets i uts un reguitzell d'aventures extravagants i impossibles: entre d'altres, s'enlaira en una expedició a la lluna, habita l'interior d'una immensa balena i fa una estada a la part més favorable dels inferns. Quan diem que “viu” aquests episodis, ens referim al fet que la veu narrativa experimenta, mitjançant cadascun dels cinc sentits de la percepció, la pròpia ficció: veu, escolta, olora, degusta i toca tota mena d'elements que s'hi troben inclosos. I així mateix ho fan, tot i que en menor mesura, els altres personatges que componen la complexa ficció llucianesca.

Aquesta tesi doctoral ofereix una anàlisi, una classificació i un comentari dels moments en què, en el text de *Relats verídics*, Llucià fa referència a qualsevol experiència viscuda a través de la percepció sensorial. En aquesta línia, contemplem dos recursos principals dels quals l'autor fa ús: una insistència en la vivència sensorial de les aventures mitjançant la reiteració d'un complex i complet lèxic ple de matisos –estudiat, fins al moment, d'una manera no pas exhaustiva, però oferint una selecció del que creiem més destacable– i un compromís constant amb la retòrica *vividesa* –és a dir, el caràcter vívid– de la narració per tal d'estimular la imaginació del públic. Aquestes qüestions han estat ja estudiades –si bé no en profunditat– en les obres més aviat descriptives o dialògiques de Llucià, però no encara en les obres de tipus narratiu, com *Relats verídics*, en les quals, a més, el recurs a l'esment –o l'evocació– d'aspectes de la percepció sensorial és també la nostra proposta (un element clau en la narratologia llucianesca).

Pretenem palesar, doncs, l'ús recurrent de diverses situacions que apel·len la percepció sensorial i demostrar que, mitjançant aquesta recurrència, Llucià construeix un relat paradoxal i irònic respecte a la famosa i contundent afirmació del seu pròleg; és a dir, l'autor fa que el contingut del seu relat –declarat a priori irreal i nul·lament empíric– esdevingui, finalment, *perceptible* per al seu públic lector –i també, tal vegada, oient–, de la mateixa manera com ho és per als propis participants de l'acció argumental. Alhora, duu a terme una narració tan vívida, apel·lant a tots els canals sensorials, que acaba esdevenint *hiperrealista* en termes imaginatius.

**PARAULES CLAU:** Llucià de Samòsata, *Relats verídics*, percepció sensorial, narració, *enargeia*, *phantasia*



## RÉSUMÉ

Dans *Histoires vraies* (Ἀληθῆ Διηγήματα), Lucien de Samosate vise à parodier les histoires incroyables et aussi invraisemblables écrites par des auteurs littéraires antérieurs ou contemporains. Afin de donner l'exemple et d'assurer son honnêteté en tant qu'auteur de ce qu'il va écrire, dans le prologue du récit le Samosatois dit qu'il va parler de choses qu'il n'a jamais "expérimentées" –moyennant le verbe πάσχω. Pourtant, il est évident que, pendant le périple qui débute aux limites de l'ancien monde connu (les colonnes d'Héraclès), le protagoniste –qui s'appelle lui-même aussi "Lucien", comme l'auteur du II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.– ne cesse pas de vivre à la première personne et avec toutes les conséquences une chaîne d'aventures excentriques et improbables : parmi elles, il décolle vers la lune, il habite à l'intérieur d'une baleine gigantesque et il fait un séjour dans la partie la plus favorable des enfers. Lorsqu'on dit qu'il « vit » ces épisodes-ci, on fait référence au fait que la voix narrative expérimente, à travers chacun des sens de la perception, la fiction elle-même : il voit, il écoute, il sent, il déguste et il touche toute une variété d'éléments qu'on trouve dedans. C'est aussi d'une façon semblable qu'agissent les autres personnages constituant la complexe fiction lucianesque.

Cette thèse doctorale offre une analyse, une classification et un commentaire des moments où, dans le texte des *Histoires vraies*, Lucien fait référence à toutes les expériences vécues moyennant la perception sensorielle. En ce sens, on trouve deux ressources principales que l'auteur utilise : une insistance sur l'expérience sensorielle des aventures à travers la réitération d'un complexe et complet lexique plein de nuances –étudié, pour le moment, d'une manière non très exhaustive, mais avec une sélection de ce qui est le plus important– et un engagement permanent avec la rhétorique de la *vividité* (*enargeia*) –c'est-à-dire, le caractère vivide– du récit en vue de stimuler l'imagination du public. Ces questions ont été déjà étudiées –même si elles ne l'ont pas été très profondément– à propos des œuvres plutôt descriptives ou dialogiques de Lucien, mais pas encore dans ses œuvres du genre narratif comme *Histoires vraies*, dans lesquelles le ressourcement de l'évocation d'aspects de la perception sensorielle est aussi notre hypothèse –un élément déterminant dans la narratologie lucianesque.

On vise donc à rendre évident l'usage récurrent de certaines situations qui font appel à la perception sensorielle et démontrer que Lucien, à travers cette récurrence, construit un récit paradoxal et ironique face à la célèbre et ferme affirmation de son prologue ; l'auteur rend le contenu de son récit –déclaré à priori irréel et nullement empirique– *perceptible* pour le public lecteur –voire peut-être auditeur–, de la même manière qu'il l'est pour les participants de l'action narrative. En même temps, Lucien mène à terme une narration si vivide, en faisant appel à tous les sens, qu'elle devient hyperréaliste –et donc paradoxale– du point de vue imaginaire.

**MOTS-CLÉS** : Lucien de Samosate, *Histoires vraies*, perception sensorielle, narration, *enargeia*, *phantasia*





## ABSTRACT

In *True stories* (Ἀληθῆ Διηγήματα), Lucian of Samosata seeks, among many other things, to parody the literally *incredible* and at the same time improbable stories that recognized literary figures have composed prior or contemporarily to himself. To set an example and ensure his honesty as an author of what he will write next, in the prologue to this story, the Samosatani explains that he will talk about things he has never “experienced”, through the verb πάσχω. However, it is easy to see that, during the journey that begins at the limits of the known world of antiquity (the columns of Heracles), the protagonist –who calls himself “Lucian”, like the author of the second century AD–, never stops living in the first person with all the details of a string of extravagant and impossible adventures. Among others, he takes off on an expedition to the moon, lives inside an immense whale and stays for some time in the most favourable part of hell. When we say these episodes are “lived”, we mean that the narrative voice experiences, through each of the five senses of perception, its own fiction by seeing, listening, smelling, tasting and touching all sorts of elements. So do, albeit to a lesser extent, the other characters who make up Lucian’s complex fiction.

This doctoral thesis offers an analysis, a classification and a commentary on the moments in which Lucian refers to any experience lived through sensory perception in the text of *True stories*. For that matter, we consider two main resources the author uses. First, an insistence on the sensory experience of adventures through the repetition of a complex and complete lexicon full of nuances –which so far has not been thoroughly studied– but offering a selection of what we believe is most remarkable. Secondly, a constant commitment to the *vividness* of the rhetoric, or otherwise known as the vivid quality of the narrative to stimulate the imagination of the audience. These issues have already been studied –although not in-depth– in Lucian’s rather descriptive or dialogical works, but not yet in narrative texts, such as *True stories*. The use of mention or evocation of aspects of sensory perception, which is also our main proposal in this thesis, is a key element in Lucian’s narratology.

We aim, therefore, to highlight the recurring use of various situations that appeal to sensory perception and to show that, through this recurrence, Lucian constructs a paradoxical and ironic account of the famous and forceful statement in his prologue. In other words, the author makes the content of his story, which is declared a priori as unreal and not at all empirical, finally *perceptible* to his readers and also, somewhat his listeners, in the same way it is done for the participants in the plot itself. At the same time, he carries out such a vivid narrative, appealing to all sensory channels, that he becomes *hyperrealistic* in imaginative terms.

**KEYWORDS:** Lucian of Samosata, *True stories*, Sensory Perception, Narration, *Enargeia*, *Phantasia*



*Als meus pares,  
sens dubte*



## PREFACI

El meu primer contacte amb Lluçia de Samòsata em resulta avui dia remot, però el recordo veritablement especial. Va ser a través d'un petit regal que un dia, durant els meus estudis de Batxillerat, l'estimada professora Magda Hernández ens va portar a classe: una traducció del diàleg de Zeus i Hefest. Em va divertir tant el to amb què aquell text explicava el naixement d'Atena gràcies a un Hefest temorós de represàlies que el vaig tornar a llegir diverses vegades. Així va ser com les plàstiques i suggeridores paraules de l'autor de Samòsata van entrar, per primer cop, dins la meua imaginació.

Quan dos anys més tard em trobava cursant el Grau de Filologia Clàssica a la Universitat de Barcelona, la meua presència per l'aleshores Departament de Filologia Grega era cada cop més sovintejada. I és que, a les reunions del Grup d'Innovació Docent Electra, a les quals vaig començar a assistir com a col·laborador, sempre hi havia una remor de fons interpretada, com si d'un cor es tractés, per les Dres. Eulàlia Vintró, Francesca Mestre i Pilar Gómez, que entonaven el nom de "Lluçia"; un nom que em rememorava l'anècdota del déu de la forja partint per la meitat el cap de l'altitonant. I és que es trobaven en plena tasca d'edició i traducció del volum *Luciano. Obras VI* per a la col·lecció Alma Mater del CSIC –i qui m'hauria dit aleshores que, uns anys més tard, acabaria formant part d'aquest projecte!

En aquella mateixa època, va ser molt grata la sorpresa de retrobar-me amb les paraules del samosatenc a classe de *Textos grecs I* i, aquesta vegada, en versió original! La Dra. Natalia Palomar va compartir amb nosaltres la lectura d'aquells fantàstics *dialogoi* divins, marins i mortuoris. La vivència dels textos –a través de la seva escenificació i del subsegüent *grecmetratge*– em va resultar tan espectacular que, encara ara, em reverberen a la ment les primeres paraules que el vent Zèfir transmet a Notos per explicar-li, amb tot detall, la processó marítima de Zeus i Europa, que ha tingut la sort d'experimentar en primera persona: οὐ πρόποτε πομπὴν ἐγὼ μεγαλοπρεπεστέραν εἶδον ἐν τῇ θαλάσῃ ἀφ'οὗ γε εἰμί καὶ πνέω. I és que no hi havia res més *μεγαλοπρεπεστέραν* per a mi que pronunciar, amb to solemne i alhora sorneguer, aquelles paraules de Zèfir escrites per Lluçia. Tenint encara present aquesta intensa experiència amb Lluçia, va ser a l'assignatura de *Literatura grega III: prosa* on la Dra. Teresa Fau va tractar una sèrie d'obres prosaiques entre les quals entrava, evidentment, el corpus atribuït a l'autor siri. Aleshores, per primer cop, vaig sentir el títol de *Relats verídics*, de la temàtica dels quals se'ns va oferir unes breus pinzellades a través del seu pròleg. I la meua curiositat no podia esperar més a saber ben bé què passava en aquella *novel·la*.

La primera lectura de *Relats verídics*, la recordo –en una paraula– "màgica", com quan un nen innocent llegeix o escolta, ingènument com correspon a un infant, un conte apassionant. Què era tot allò que estava *veient* d'una manera simultània al recorregut que els meus ulls traçaven a cada línia del text? Podia haver-hi més quantitat d'extravagàncies i de fascinants ximpleries? En acabar la lectura, vaig creure que era insuperable. I això és el que em fa copsar, encara avui, que aquesta obra sigui de vegades considerada el germen de la ciència-ficció literària. Els astres es devien alinear aleshores perquè el veritable plaer que vaig experimentar amb aquesta lectura coincidís amb el moment de triar tema per al Treball de Fi de Grau. I, com es pot suposar, ja tenia clar quin seria almenys el corpus de treball. El meu primer plantejament pel treball es va construir a partir del que, amb la Dra. Fau, havíem tractat a propòsit dels logògrafs i historiadors clàssics, que descrivien la geografia i l'etnografia de diverses contrades de l'antiguitat –a banda d'altres *thaumata* (o *thomata*). Efectivament, em va venir al cap la idea d'analitzar les aclucades d'ullet que Lluçia fa a la tradició historiogràfica anterior en el seu relat, tot incloent-hi "elements sorprenents" (*thaumata, apista, terastia* o *paradoxa*). I així va ser com, per primer cop amb la Dra. Mestre, vaig poder desenvolupar una incipient recerca intitolada *Descripcions geoetnogràfiques i θαύματα als Relats verídics de Lluçia de Samòsata*. Aquest treball em va animar a fer una lectura més aprofundida de l'obra i va suposar, sens dubte, una crucial presa de contacte amb la bibliografia secundària essencial a propòsit del samosatenc i de la seva ficció, com ara el clàssic monogràfic *Lucien écrivain. Imitation et création* de Jacques Bompaire (1958).

Més tard, durant el Màster en Cultures i Llengües de l'Antiguitat i, concretament, a l'assignatura *De l'Hel·lenisme a l'Antiguitat Tardana: els Grecs de l'Imperi Romà*, em vaig submergir en el món –social

i cultural– contemporani de Llucià: una immersió capitanejada per la Dra. Mestre, que em va dotar dels coneixements necessaris per entendre millor com funcionava la realitat que envoltava la Segona Sofística i la vida que els seus rêtors portaven, declamant de manera itinerant per tots els racons de l’Imperi. Paraules com *progymnasmata*, *paideia*, *ekphrasis*, *enargeia*, *pseudos*, *plasma* o *enkomion* anaven incorporant-se dins meu com un batibull de conceptes que calia anar paint i ordenant. Això, juntament amb els nombrosos noms propis que ressonaven per les parets de la sala on fèiem aquestes sessions de màster, com ara Filòstrat, Ateneu de Nàucratis o Llucià. I aquest darrer era, sens dubte, el que més em seguia cridant l’atenció –tot i que val a dir que l’entusiasme de la Dra. Mestre en parlar-ne hi devia ajudar en escriure. Sent com em semblaven d’especials les obres que anàvem llegint i comentant en aquelles sessions primaverals de l’any 2016 –entre les quals, l’*Elogi de la pàtria*, el *Mestre de retòrica* i l’*Elogi de la mosca*–, em preguntava: “com pot ser que Filòstrat no considerés Llucià un dels autors canònics de la Segona Sofística?”. Precisament –anava formulant al meu cap– la seva originalitat, el seu *spoudogeloion*, el seu to deliciosament irònic que tant em fascinaven havien de ser els responsables d’aquella *damnatio memoriae*, que prescindia d’aquell home que feia un ús de la *paideia* molt més enginyós, profitós i complet que els seus col·legues. Prova d’aquesta tècnica tan depurada i tan pròpia de la *paideia* em seguien semblant, per descomptat, els seus apassionants *Relats verídics*. Tant era així que la Dra. Mestre, que ja aleshores em coneixia d’allò més bé, va oferir-me llegir un parell de capítols de l’interessantíssim estudi *Reading Fiction with Lucian: Fakes, Freaks and Hyperreality* de Karen Ní Mheallaigh (2014). En aquestes pàgines, l’autora irlandesa mira de comentar la més destacable i complexa intertextualitat que conté *Relats verídics* amb múltiples obres de la tradició anterior al samosatenc. Aquesta lectura no va fer més que seguir augmentant la meua curiositat per la narració llucianesca fins al punt que, arribada l’hora de decidir la temàtica del Treball de Fi de Màster, vaig optar per no separar-me de la seva (re)lectura.

El plaer tornava a envair-me cada cop que llegia i rellegia les pàgines dels seus meravellosos relats; una lectura, per cert, que vaig anar acostumant-me a fer ja en versió bilingüe –concretament amb la de *Luciano. Obras IV* (Mestre i Gómez: 2007)– per tal d’anar copsant el grec. La temàtica ja estudiada al Treball de Fi de Grau em va plantejar la possibilitat d’endinsar-me una mica més en l’exploració mimètica historiogràfica que el samosatenc mirava de dur a terme a *Relats verídics*, en paral·lel amb d’altres obres com *Sobre la deessa síria* i sempre amb el recolzament dels seus propis preceptes inclosos a *Com s’ha d’escriure la història*. Aquesta proposta no va desagradar a la Dra. Mestre, almenys fins que li vaig deixar caure una alternativa que, sens dubte, li semblava molt més suggeridora.

En les darreres lectures de *Relats verídics*, em vaig adonar que hi havia quelcom que s’anava repetint d’una manera força recurrent. En efecte, em vaig fixar que la veu narrativa feia una atenció especial –i constant– a les experiències viscudes a través dels sentits de la percepció. I no només feia referència a la vista i a l’oïda –les quals podien semblar a priori les més evidents en termes de declamació, *performance* i d’imaginació del públic– sinó també a tota la resta. “Per què ho fa, això, Llucià?” era el que em preguntava cada cop que, en rellegir l’obra, identificava més i més evocacions –aparentment premeditades i, a simple vista, força treballades des del punt de vista lèxic i retòric– als cinc sentits. Tota aquesta qüestió va ser la que vaig plantejar a la Dra. Mestre com a alternativa a l’anterior proposta i, en comprovar *empíricament* el meu afany, interès i, sobretot, il·lusió a descobrir-ho, em va animar a tirar-ho endavant.

I així és com vaig “salpar més enllà de les columnes d’Hèracles” en un periple que, encara avui, no ha acabat...

## AGRAÏMENTS

Ara que tinc el plaer de redactar aquestes línies prèvies al treball, prenc consciència, més que mai, de la seva necessitat. I és que em resulta certament inconcebible que cap tesi doctoral pugui començar sense abans fer esment de les persones que han contribuït a convertir aquest camí tan ardu i vertiginós en un recorregut més agradable, transitable i, sobretot, franquejable.

La present tesi no hauria vist la llum si no hagués tingut, evidentment, el recolzament que he rebut des del primer dia de part de la meva directora i tutora, la Dra. Francesca Mestre. A ella li vull agrair la seva disposició com a guia, col·lega, amiga, bona consellera i gran patrocinadora de la maduresa que he assolit durant aquests anys, tant a nivell acadèmic i professional com també personal; també li agraeixo el seu afecte i la seva comprensió, de vegades en moments d'una inestabilitat emocional crítica. Així mateix, li expresso el meu reconeixement per haver-me ajudat a obtenir la Beca de Formació del Profesorado Universitario (FPU16/04329) de l'antic Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, un ajut que m'ha permès formar part del projecte *Arte de la palabra y representación de la imagen en el pensamiento y la literatura griega de época imperial: Plutarco, Dión Crisóstomo, Luciano, Filóstrato* (FFI2016-77969-P), dirigit per la pròpia Dra. Mestre i en el si del qual he dut a terme la major part de la meva recerca.

La meva condició de becari no només ha facilitat el recorregut doctoral en termes pràctics i formatius sinó que també m'ha brindat l'oportunitat de compartir inoblidables moments amb tots i cadascun dels col·legues i amics que conformen –o han conformat– la Secció de Filologia Grega de la Universitat de Barcelona. Amb especial afecte, vull agrair a la Dra. Natàlia Palomar el fet d'haver-me transmès una fervent passió pel grec –i per la vida!– sense condicions ni prejudicis; li agraeixo la seva estima, l'alegria i l'energia encomanadissa que l'envolta: εἰς ἅεϊ. De la mateixa manera, he d'agrair al Dr. Sergi Grau la seva gran bonhomia i permanent disposició a donar un cop de mà en el que calgui, el seu tan imprescindible bon humor i, també, la seva preuadíssima confiança, gràcies a la qual la meva tria per la vida acadèmica i docent serà difícilment mutable. El ja també Dr. Rubén García ha compartit amb mi innumerables estones i cafès sempre farcits de converses, abraçades i llàgrimes –sobretot de riure–, uns elements més que necessaris per seguir endavant i que, des d'aquí, li agraeixo molt. A la Dra. Pilar Gómez, li he d'agrair els seus bons consells, la seva amabilitat i confiança, la seva generositat i el seu *savoir faire*, a banda d'haver-me tingut sempre, sempre en compte. Mai no podré deixar de donar les gràcies al Dr. Ernest Marcos per l'exquisit tracte que sempre m'ha brindat, per la seva comprensió, la seva manera de ser i fer i per facilitar-me tan i tan sovint les coses. En aquestes línies, no puc oblidar-me de la Dra. Montserrat Camps, a qui no puc agrair més la seva complicitat, les rialles en tardes solitàries i pandèmiques a la Secció, així com tots els berenars compartits. També ha de tenir un especial esment la Dra. Teresa Fau, que, ja sigui gràcies al seu bon humor o a les paraules més encertades en els moments més oportuns, ha acolorit tants dies grisos. Gràcies, també, al Dr. Cristian Tolsa per les estones compartides, ja sigui dinant o parlant del nostre amic síndrome de l'impostor, tan (in)oportunament present just abans d'anar a impartir classe.

Igualment, vull expressar el meu agraïment a la resta de col·legues de la Secció –el Dr. Jaume Almirall, el Dr. Roger Aluja, la Dra. Helena Badell, l'Anna Cortadelles, el Dr. Eloi Creus, el Dr. Carles Garriga, el Dr. Raül Garrigassait, la Dra. Roser Homar, el Dr. Joan-Josep Mussarra, el Dr. Jaume Pòrtulas i el Dr. Xavier Riu– i als dos companys que hi han estat fent una estada doctoral –el Dr. Alessio Faedda i la Chloé Drappier (un très grand merci !)- pels múltiples intercanvis de paraules que hem compartit, que sempre han contribuït a apaivagar, sens dubte, la mala maror de molts dies. De la mateixa manera, he d'agrair –i molt– l'afecte i el recolzament que he rebut de part del Dr. Pau Gilabert, de la Dra. Montserrat Jufresa i, també, de la Dra. Eulàlia Vintró, amb la qual sempre estaré en deute per la tan atractiva porta que em va obrir en convidar-me a col·laborar amb el GID Electra, deu anys enrere.

També vull afegir, en aquestes pàgines prèvies, el nom d'alguns col·legues de la Secció de Filologia Llatina amb qui més d'una vegada he tingut el plaer de compartir petits moments al claustre de la nostra Facultat. Penso en el Dr. Ignasi Xavier Adiego, l'Anahí Álvarez, la Dra. Esther Artigas, el Dr. Jordi Avilés, la Dra. Esperança Borrell, la Dra. Laura Cabré, l'Alba Domínguez, el Dr. Xavier Espluga, el Dr.



Pere Fàbregas, el Dr. Lambert Ferreres (*STTL*), el Dr. Jaume Juan, el Dr. Marc Mayer, el Dr. Carles Múrcia, el Dr. Carlos Prieto, el Dr. Pere Joan Quetglas, el Dr. Víctor Sabaté i el Dr. Javier Velaza.

Durant les estades doctorals realitzades a París l'any 2018 i a Estrasburg l'any 2021, he tingut el plaer de conèixer i entrevistar-me amb especialistes francòfons del món de la filologia, l'antropologia i la història clàssica i antiga. Em refereixo, sobretot, a la Dra. Émeline Marquis i al Dr. Sylvain Perrot, tutors de les estades realitzades, gràcies a les aportacions dels quals la meva tesi va donar uns salts qualitius importants i decisius. De la mateixa manera, vull anomenar amb profund agraïment el Dr. Alain Billault, la Dra. Catherine Darbo-Peschanski, la Dra. Isabelle Gassino, el Dr. Michel Humm, la Dra. Anne-Iris Munoz i el Dr. Martin Steinrück pels seus valuosos comentaris durant la meva trajectòria doctoral. Je vous remercie de votre gentillesse !

Vull afegir als meus agraïments el personal del CRAI UB - Lletres –especialment l'Esther Acereda– per tots aquests anys d'atenció i servei, així com també a tot el personal d'administració i serveis, sobretot a l'Olga.

Igualment, vull expressar el meu agraïment a dos professors externs a la Universitat de Barcelona però d'àmbit estatal com són el Dr. Jesús de la Villa, president de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, i la Dra. Charo Guarino, professora de la Universidad de Murcia, que tant han recolzat el meu projecte de tesi, així com també el del GID Cinestèsia.

Fora de l'àmbit estrictament universitari, no puc deixar d'anomenar tota la gent de casa, és a dir, tothom que, sigui on sigui, sempre em fa sentir que soc "a casa". En aquest sentit, seria molt injust per a uns i per a uns altres enumerar, en un cert ordre de preferència, les persones que més costat m'han fet durant aquests darrers cinc anys, però sens dubte he de començar pels meus pares, Isabel Gimeno i Joan Solé. És sobrer dir que, sense ells i tot el que, com a afortunat fill seu, m'han aportat, hauria sigut impossible arribar fins aquí. És per això que, naturalment, els dedico aquest treball, fruit d'un esforç, d'una perseverança, d'una paciència i, sobretot, d'una esperança que sempre m'han animat i ensenyat a conrear. Perquè res del que faig a la meva vida tindria tant de sentit si ells no hi fossin per veure-ho i per ajudar-me, sempre, a aconseguir-ho.

De la mateixa manera, no sé què hauria d'agrair ben bé al meu amic Marc Serramià –el millor germà que podré tenir mai– si no és gairebé tot. He d'expressar-li com de valuosa és la seva amistat, entenent aquesta paraula en tota la seva màxima complexitat. Sovint m'he preguntat com hauria pogut arribar a sobreviure aquests darrers anys sense la seva permanent i caríssima empatia, sense la seva manera de ser i d'estar amb mi, tan única i autèntica, sense els viatges i les aventures viscudes i, sobretot, sense pensar en tot el que encara ens queda per compartir. Mai podré agrair prou el dia que ens vam conèixer.

No puc estar més agraït a la meva parella, Yaiza Moreno, per la seva incansable comprensió, paciència i empatia; per la seva estima incondicional i pel seu afecte tan indispensable, sigui quina sigui la naturalesa de les èpoques viscudes, més o menys turbulentes. A ella li vull deixar clar el meu reconeixement per la seva inesgotable generositat, que ha fet que tots aquests anys, des d'aquella inoblidable tardor parisenc, hagin resultat molt més fàcils del que certament haurien pogut ser. I això mai s'oblida.

Vull agrair, també, a la meva ànima bessona, la Lorena Rion, no només la seva manera de ser i la seva constant –insistent– disposició a ajudar-me o a donar-me la seva més franca i sempre valuosa opinió, sinó sobretot la seva amistat, duta fins al millor extrem en tots els sentits. A ella li dec tants minuts com han durat tots els àudios matiners enviats, en què, poc o molt, sempre hi havia un segon dedicat a la paraula "tesi". És difícil agrair-li tota la paciència que ha tingut amb mi.

Aquí vull constatar que, gràcies a la Lorena i també al bon amic Denis C. Plesa, hem pogut fer realitat el GID Cinestèsia, un projecte il·lusionant que m'ha acompanyat durant tot el desenvolupament de la tesi i que, malgrat totes les contrarietats, seguirà estant tan viu com el primer dia. A ells dos, companys de projecte, gràcies!

He de comprimir, en només unes línies, el meu agraïment per les mil i una peripècies viscudes amb els meus grans amics Josep Ignasi Vives i Mònica Agramunt, juntament amb tota la resta de companys

del Grau i dels Màsters corresponents –especialment el Romà Patricio i l’Ignasi Vidiella–, que han dotat de bon ambient tots aquests anys universitaris i predoctorals. També agraeixo l’estima dels amics de tota (i per a tota) la vida com són el Guillem Almirall i el Sergi Balasch.

Sens dubte, he de dedicar un paràgraf a esmentar la meua família, que sempre hi ha sigut, ja sigui fent-me costat o bé portant-me al cap tants bons records viscuts. Especialment, em vull referir als meus avis Segundo i Isabel, Pepita i Joan; a les meves tietes, Esther, Julia, Nuria, Gemma i Olga i al meu tiet, Segó; al meu cosí, Xavier.

D’altra banda, he d’agrair moltes coses a tots els professors que he tingut fins a dia d’avui, des dels primers anys d’escola (Montserrat Buyé, José Pedro Fernández i Montse Pera) fins a la universitat, passant per l’educació secundària (Santiago Cabrerizo, Magda Hernández, Fely Lucena, Àngels Mateu i Manel Pallissé). A ells, els dec el meu tarannà com a docent, que he pogut posar ja en pràctica amb tants alumnes de la Universitat de Barcelona i, últimament, de l’Ateneu Universitari Sant Pacià. A tots ells, docents i discents, gràcies!

També sento que he d’afegir, en aquestes línies, molts altres noms que em ressonen al cap per molts i bons motius, però sobretot per haver-me ajudat i animat en tants moments en què era necessari: Irene Alastrué, Andrew Ashurst (thank you very much!), Júlia Bosque, Carolina Castaño, Míriam Cuenca, Marina Cueto, Marc Duran, Ilona Eymat, Jonathan García, Clàudia Gispert, Tania Maldonado, Sebi Pachán, Amanda de Pablo, Raquel Palau, Alba Pérez, Sílvia Plana, Martí Plana, Jordi Plana i Roser Pous.

Tot i el grat esforç esmerçat a l’hora de compilar els noms de totes les persones presents en aquestes pàgines, és ben probable que me n’hagi deixat més d’una per anomenar. Des d’aquí, els demano disculpes i els transmeto, de la mateixa manera, el meu agraïment.

Finalment, vull tornar a deixar escrits dos noms que, malgrat l’absència merament física de les persones que els encarnaven, m’han acompanyat durant tots aquests anys i no deixaran de fer-ho mai: la meua professora, Magda Hernández, sense el mestratge, dignitat i humanitat de la qual no hauria emprès mai el camí de la filologia clàssica; i la meua àvia, la meua llum, Pepita Mengual, sense l’amor, l’afecte i la tendresa de la qual, simplement, no podria ser qui soc ni hauria aconseguit mantenir –malgrat totes les tempestes– el nord sempre al capdavant.



# ÍNDIX

<b>INTRODUCCIÓ</b> .....	<b>13</b>
<b>Percebre, ahir i avui</b> .....	13
<b>Llucià de Samòsata, conscient de la percepció sensorial</b> .....	16
<b>Antecedents i justificació</b> .....	19
<b>Plantejament, hipòtesis i objectius</b> .....	21
<b>Metodologia i estructura</b> .....	25
<b>Consideracions prèvies</b> .....	33
<b>1. ASPECTES PROGRAMÀTICS DEL PRÒLEG</b> .....	<b>35</b>
<b>1.1. UN MANUAL D'ÚS PER AL PÚBLIC (1.1-1.4)</b> .....	35
<b>1.2. PER UNA EXPERIÈNCIA SENSORIAL DEL TEXT</b> .....	36
1.2.1. ESMENT AL COS I A LA MENT, ENTITATS INSEPARABLES.....	36
1.2.2. PRESENTACIÓ D'UN TEXT PROVEÏT D'“IMATGE” I “SO” .....	44
1.2.3. VIVINT (O NO) LA FICCIÓ: LA SINCERITAT, CLAU DE LLIBERTAT DISCURSIVA .....	45
<b>1.3. UN PRÒLEG 2.0 O UNA TRANSICIÓ EXTRA-INTRADIEGÈTICA (1.5)</b> .....	51
1.3.1. PRESENTACIÓ PRÈVIA DE LES <i>CIRCUMSTANTIAE</i> .....	52
<b>1.3.1.1. <i>Pragma</i>. “Què” vol fer Llucià, novament?</b> .....	61
<b>1.3.1.2. <i>Topos</i>. Salpant “des d'on” i “cap a on”? Un espai estratègic</b> .....	62
<b>1.3.1.3. <i>Tropos</i>. “De quina manera”? Uns preparatius ben premeditats</b> .....	65
RECAPITULACIÓ .....	66
<b>2. LA VISTA</b> .....	<b>69</b>
<b>2.1. EL MÉS TRANSPARENT ACCÉS AL MÓN SENSORIAL, REAL O FICTICI</b> .....	69
2.1.1. MÓN SENSORIAL REAL: L'HEGEMONIA COGNITIVA DE LA VISTA .....	69
2.1.2. MÓN SENSORIAL FICTICI: LA IMAGINACIÓ, FONAMENTALMENT VISUAL .....	71
<b>2.2. UN PONT PARADOXAL ENTRE REALITAT I FICCIÓ: <i>VH</i></b> .....	74
<b>2.3. RECURSOS PER “VEURE”</b> .....	75
2.3.1. EL RECURS DE L' <i>AUTOPSIA</i> .....	76
<b>2.3.1.1. Verbs de vista: perspectives i matisos</b> .....	77
<b>2.3.1.1.1. <i>Perspectiva subjectiva</i></b> .....	79
2.3.1.1.1.1. <i>Amb verbs estrictament visuals</i> .....	79
2.3.1.1.1.1.α. Neutralitat visual.....	80
2.3.1.1.1.2. <i>Amb verbs no estrictament visuals</i> .....	84
2.3.1.1.1.2.α. Activitat visual.....	84
2.3.1.1.1.2.β. Experiència visual.....	90
<b>2.3.1.1.2. <i>Perspectiva objectiva</i></b> .....	93
2.3.1.1.2.1. <i>Ús necessari dels ulls</i> .....	93
2.3.1.1.2.1.α. Actes d'aparició.....	93
2.3.1.1.2.1.β. Actes de mostra.....	95
2.3.1.1.2.2. <i>Ús no necessari dels ulls</i> .....	96
2.3.1.1.2.2.α. Actes de presència .....	97
2.3.1.1.2.2.β. Actes d'adveniment .....	97

2.3.1.1.3. <i>Condicionants visuals</i> .....	97
2.3.2. EL RECURS DE L'ENARGEIA .....	98
2.3.2.1. <b>Substantius relacionats amb la vista</b> .....	99
2.3.2.2. <b>Ekphraseis per “veure” la ficció</b> .....	99
2.3.2.2.1. <i>Identificació i delimitació</i> .....	99
2.3.2.2.2. <i>Classificació</i> .....	101
2.3.2.2.2.1. <i>Ekphraseis topogràfiques</i> .....	101
2.3.2.2.2.2. <i>Ekphraseis prosopogràfiques</i> .....	101
2.3.2.2.3. <i>Anàlisi</i> .....	102
2.3.2.2.4. <i>Comentari</i> .....	105
2.3.2.2.4.1. <i>Nivells de composició de les ekphraseis</i> .....	105
2.3.2.2.4.2. <i>Característiques visuals de les ekphraseis</i> .....	108
2.3.2.2.4.2.α. <i>Quantitat</i> .....	108
2.3.2.2.4.2.β. <i>Mida</i> .....	109
2.3.2.2.4.2.γ. <i>Consistència</i> .....	109
2.3.2.2.4.2.δ. <i>Color</i> .....	110
2.3.2.2.4.2.ε. <i>Material</i> .....	111
2.3.2.2.4.2.ζ. <i>Estat de conservació</i> .....	112
2.3.2.2.4.2.η. <i>Llum</i> .....	113
2.3.2.2.4.2.θ. <i>Indicador locatiu</i> .....	113
2.3.2.2.4.2.ι. <i>Aspecte abstracte</i> .....	115
2.3.2.2.4.2.κ. <i>Forma</i> .....	116
2.3.2.3. <b>Paisatges i situacions d'una potent enargeia visual</b> .....	118
2.3.2.3.1. <i>Exploració de l'illa de Dionís: captivats per les dones-vinyes</i> .....	119
2.3.2.3.2. <i>Eclipsis, ulls i miralls: com es veu, a la lluna?</i> .....	125
2.3.2.3.2.1. <i>Un eclipsi sol-lunar</i> .....	125
2.3.2.3.2.2. <i>Ulls postissos: una mirada llunàtica?</i> .....	127
2.3.2.3.2.3. <i>Un mirall catascòpic</i> .....	128
2.3.2.3.3. <i>Paisatge i personatges brillants: Llumòpolis</i> .....	131
2.3.2.3.4. <i>Pampallugues i memòria dins la balena</i> .....	133
2.3.2.3.5. <i>Paisatge, llum i caràcter a l'illa dels benaurats</i> .....	139
2.3.2.3.6. <i>Enfocar la vista per a una visió en HD de l'illa dels somnis</i> .....	143
RECAPITULACIÓ .....	145
<b>3. L'OÏDA</b> .....	<b>151</b>
<b>3.1. PARAR L'ORELLA A LA REALITAT I A LA FICCIÓ</b> .....	151
<b>3.2. A FAVOR D'UNA DECLAMACIÓ DE VH</b> .....	153
<b>3.3. RECURSOS PER “ESCOLTAR”</b> .....	157
3.3.1. EL RECURS DE L'AUTAKOUSMA .....	158
<b>3.3.1.1. Verbs d'oïda: perspectives i matisos</b> .....	159
3.3.1.1.1. <i>Perspectiva subjectiva: neutralitat auditiva</i> .....	159
3.3.1.1.2. <i>Perspectiva objectiva: diversitat sonora</i> .....	164
3.3.1.1.2.1. <i>Actes genèrics d'emissió d'un so qualsevol</i> .....	165
3.3.1.1.2.2. <i>Actes específics d'emissió d'una veu</i> .....	166
3.3.1.1.2.2.α. <i>Veus rítmiques: cants i súpliques</i> .....	166
3.3.1.1.2.2.β. <i>Veus arrítmiques: apel·lacions, crits, salutacions i rialles</i> .....	167
3.3.1.1.2.3. <i>Actes específics d'emissió de sons de la natura</i> .....	168
3.3.1.1.2.3.α. <i>Zoològics</i> .....	168

3.3.1.1.2.3.β. Espacials i meteorològics.....	169
3.3.1.1.2.4. Actes específics d'emissió d'un sol musical .....	169
3.3.1.1.2.5. Actes d'existència d'un so: presència, adveniment i pronunciació.....	170
3.3.1.1.2.6. Sons objectius, sons híbrids: recapitulació .....	170
<b>3.3.1.1.3. Perspectiva recíproca: situacions dialògiques</b> .....	171
3.3.2. EL RECURS DE L'ENARGEIA .....	172
<b>3.3.2.1. Substantius relacionats amb l'oïda</b> .....	172
<b>3.3.2.2. Adjectius relacionats amb l'oïda</b> .....	173
<b>3.3.2.3. La sonoritat dels textos</b> .....	174
<b>3.3.2.3.1. Paisatges sonors: comentari de passatges</b> .....	177
3.3.2.3.1.1. Unes trompetes molt estridents .....	177
3.3.2.3.1.2. Una reverberació espeleològica.....	179
3.3.2.3.1.3. Una benaurada remor de fons dotada de ritme .....	181
3.3.2.3.1.4. Sons meteorològics, frontisses argumentals.....	183
3.3.2.3.1.4.α. Vents .....	183
3.3.2.3.1.4.β. Un tro .....	185
<b>RECAPITULACIÓ</b> .....	186
<b>4. L'OLFACTE</b> .....	<b>191</b>
<b>4.1. UN CANAL ELUSIU I EQUÍVOC</b> .....	191
<b>4.2. OLORS AGRADABLES: UNA AURA UTÒPICA</b> .....	193
<b>4.3. OLORS DESAGRADABLES</b> .....	201
4.3.1. UNA FERIDA MORTAL O "MORIR-SE DE FÀSTIC"?	202
4.3.2. INCENDI MARÍ: ELS PERILLS DEL PEIX FUMAT .....	203
4.3.3. UNA ATMOSFERA DISTÒPICA: EL SUPLICI DE LA PUDOR ETERNA.....	205
<b>4.4. OLORS PARADOXALS: MOCS I UNGÜENTS</b> .....	207
<b>RECAPITULACIÓ</b> .....	209
<b>5. EL GUST</b> .....	<b>211</b>
<b>5.1. EL SENTIT AMB MÉS MATISOS</b> .....	211
<b>5.2. DEGUSTACIONS I INGESTES</b> .....	212
5.2.1. UN VI INICIÀTIC DE REGUST HOMÈRIC.....	213
5.2.2. ALIMENTACIONS ETNOGRÀFIQUES.....	217
<b>5.2.2.1. Lluna</b> .....	217
<b>5.2.2.2. Llumòpolis</b> .....	218
<b>5.2.2.3. Balena</b> .....	219
<b>5.2.2.4. Illa dels benaurats</b> .....	222
<b>5.2.2.5. Illa dels somnis</b> .....	223
<b>5.2.2.6. Pobles caníbals</b> .....	224
<b>5.3. SUBSISTÈNCIA: APROVISIONAR-SE O MORIR</b> .....	225
<b>5.4. ELS ALIMENTS COM A FONT D'INSPIRACIÓ</b> .....	229
5.4.1. ESPAIS .....	229
5.4.2. PERSONATGES .....	229
5.4.3. OBJECTES .....	230
<b>RECAPITULACIÓ</b> .....	231
<b>6. EL TACTE</b> .....	<b>233</b>
<b>6.1. EL MÉS ÍNTIM DE TOTS ELS SENTITS</b> .....	233

<b>6.2. SITUACIONS TÀCTILS EXPLÍCITES</b> .....	235
6.2.1. CONTACTES DIRECTES .....	236
<b>6.2.1.1. Tocar el mar</b> .....	236
<b>6.2.1.2. (No) tocar el que és intocable</b> .....	238
6.2.2. IMPLICACIONS CORPORALS I MANIPULACIONS .....	239
<b>6.2.2.1. Penetracions</b> .....	240
<b>6.2.2.2. Pressions, disseccions i perforacions</b> .....	243
<b>6.3. SITUACIONS TÀCTILS AL·LUSIVES</b> .....	244
6.3.1. TERMOCEPCIÓ: TEMPERATURES I CORRENTS D'AIRE .....	244
6.3.2. CINESTÈSIA: UN RELAT MOLT DINÀMIC .....	246
6.3.3. PROPRIOCEPCIÓ: ALTURES QUE POSEN A PROVA L'EQUILIBRI .....	250
6.3.4. INTEROCEPCIÓ: SUPERFÍCIES CUTÀNIES QUE DESPERTEN SENSACIONS .....	251
6.3.5. NOCICEPCIÓ: TRETS I L·LIGAMS QUE COLPEGEN I PREMEN .....	253
<b>RECAPITULACIÓ</b> .....	254
<b>CONCLUSIONS</b> .....	<b>257</b>
<b>Le prologue</b> .....	257
<b>La vue</b> .....	260
<b>L'ouïe</b> .....	263
<b>L'odorat</b> .....	266
<b>Le goût</b> .....	267
<b>Le toucher</b> .....	268
<b>ANNEX I. EL RECURS DE L'AUTOPSIA</b> .....	<b>273</b>
<b>I.A. PERSPECTIVA SUBJECTIVA</b> .....	274
I.A.1. AMB VERBS ESTRINGENT VISUALS .....	274
<b>I.A.1.α. Neutralitat visual</b> .....	274
I.A.2. AMB VERBS NO ESTRINGENT VISUALS .....	278
<b>I.A.2.α. Activitat visual</b> .....	278
<b>I.A.2.β. Experiència visual</b> .....	280
<b>I.B. PERSPECTIVA OBJECTIVA</b> .....	282
I.B.1. ACTES D'APARICIÓ .....	282
I.B.2. ACTES DE MOSTRA .....	285
<b>I.C. CONDICIONANTS VISUALS</b> .....	286
<b>ANNEX II. EL RECURS DE L'ENARGEIA</b> .....	<b>289</b>
<b>II.A. EKPHRASEIS TOPOGRÀFIQUES</b> .....	291
<b>II.B. EKPHRASEIS PROSOPOGRÀFIQUES</b> .....	315
<b>ANNEX III. EL RECURS DE L'AUTAKOUSMA</b> .....	<b>329</b>
<b>III.A. PERSPECTIVA SUBJECTIVA: NEUTRALITAT AUDITIVA</b> .....	330
<b>III.B. PERSPECTIVA OBJECTIVA: DIVERSITAT SONORA</b> .....	331
III.B.1. ACTES GENÈRICS D'EMISSIÓ D'UN SO QUALSEVOL .....	331
III.B.2. ACTES ESPECÍFICS D'EMISSIÓ D'UNA VEU .....	332
<b>III.B.2.α. Veus rítmiques: cants i súpliques</b> .....	332
<b>III.B.2.β. Veus arrítmiques: apel·lacions, crits, salutacions i rialles</b> .....	334

III.B.3. ACTES ESPECÍFICS D'EMISSIÓ DE SONS DE LA NATURA .....	335
<b>III.B.3.α. Zoològics</b> .....	335
<b>III.B.3.β. Espacials i meteorològics</b> .....	336
III.B.4. ACTES ESPECÍFICS D'EMISSIÓ D'UN SO MUSICAL .....	336
III.B.5. ACTES D'EXISTÈNCIA D'UN SO: PRESENCIA, ADVENIMENT I PRONUNCIACIÓ.....	337
<b>III.C. PERSPECTIVA RECÍPROCA: SITUACIONS DIALÒGIQUES</b> .....	338
<b>ANNEX IV. RECURS I CLASSIFICACIÓ DE PLANTES</b> .....	<b>349</b>
<b>IV.A. LLISTAT DE PLANTES</b> .....	349
<b>IV.B. USOS DE LES PLANTES EN LA CONSTRUCCIÓ DEL RELAT</b> .....	350
IV.B.1. PLANTES QUE FORMEN GEOGRAFIA.....	350
IV.B.2. PLANTES QUE FORMEN ÉSSERS .....	351
IV.B.3. PLANTES QUE FORMEN OBJECTES.....	352
IV.B.4. PLANTES AMB FINALITATS TERAPÈUTIQUES .....	352
<b>ANNEX V. RECURS I CLASSIFICACIÓ D'ALIMENTS</b> .....	<b>353</b>
<b>V.A. LLISTAT D'ALIMENTS</b> .....	353
<b>V.B. USOS DELS ALIMENTS EN LA CONSTRUCCIÓ DEL RELAT</b> .....	355
V.B.1. ALIMENTS QUE FORMEN (PART DE) GEOGRAFIA.....	355
V.B.2. ALIMENTS QUE FORMEN (PART D') ÉSSERS.....	357
V.B.3. ALIMENTS QUE FORMEN OBJECTES.....	359
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>361</b>





## INTRODUCCIÓ

### Percebre, ahir i avui

Què fem contínuament el nostre dia a dia si no percebre estímuls que ens provoquen múltiples sensacions? Què fem constantment si no configurar la nostra manera de ser i d'actuar per mitjà d'aquestes experiències sensitives, si bé ens hi impliquem poc o, de vegades, excessivament? Sigui com sigui, sempre ens relacionem, de manera inevitable, amb la nostra realitat.

I és ben bé una sort que ho puguem fer perquè, si no, no seríem conscients del món que ens envolta: ens trobaríem en una mena d'estat d'amnèsia permanent i, segurament, mancats de coneixement de tot; dels espais on ens trobem i dels éssers o els objectes amb què ens relacionem. En efecte, si ens trobéssim privats dels accessos que ens menen vers l'entorn físic des que naixem, seria molt difícil –o, potser, impossible– desenvolupar una vida autènticament humana –o, almenys, tal com la coneixem.

Ubicant-nos més en el context que ens pertoca, segons Homer, la manca de vista (sens dubte el principal sentit de la percepció pel qual hom és conscient de la vida) equival a la mort. Semblantment, per als antics egipcis, qualsevol entorn absent de so, d'estímuls auditius, suposa també tot el que seria contrari a la vida. I, segons el nostre parer, podríem fer extensiva aquesta lògica a la resta dels sentits –l'olfacte, el gust i el tacte–, malgrat el seu caràcter més secundari. Per tant, podem intuir com de cabdal era, almenys antigament, disposar de tots i cadascun dels sentits de la percepció a ple rendiment, sobretot els dos més potents a nivell cognitiu: la vista i l'oïda.

En contrast amb aquestes concepcions, emperò, avui dia existeixen moltes persones que, tot i patir certes deficiències sensorials –ceguesa, sordesa o sordceguesa–, poden gaudir d'una vida certament satisfactòria pel que fa a la relació que estableixen amb el seu entorn físic, perquè compten amb la compensació d'un major desenvolupament de la resta dels sentits. Tanmateix, la cosa canvia si una persona no disposa de cap mena de mitjà per percebre la realitat. Si bé les persones amb deficiències sensorials es troben en una situació greu –però alhora guarible–, poden seguir vivint i, fins i tot, amb plenitud; ara bé, el fet d'estar anihilat de tots i cadascun dels sentits de la percepció –i, per tant, de trobar-se en un estat aïllat de l'experiència vital– equivaldria a la mort. De fet, hi ha estudiosos en la matèria que consideren que la mort no es produeix quan el cos (com a organisme) perd les seves funcions, sinó que aquesta ja és present en el moment en què la persona es troba en estat vegetatiu.

Traslladant uns paràmetres similars a un paisatge, podríem dir que, si aquest es troba mancat de components que apel·len els sentits de la percepció –degut a la seva total austeritat d'estímuls– serà un paisatge de mort, de “desolació”<sup>1</sup>. Així, en contrast amb la

---

<sup>1</sup> Tal com va dir l'astronauta Buzz Aldrin a propòsit del paisatge lunar durant la missió de l'Apol·lo 11, si bé més endavant comprovarem que hi ha llunes i llunes...

mort que comporta la manca total d'estímuls, no trobem una millor manera de sentir la vida que imaginant-nos una situació que pot despertar tots els sentits:

Un matí assolellat d'una primavera tardana, des de la posició elevadament privilegiada que ofereix el διάζωμα teatral del recinte sagrat de Delfos, un grup de grecs –acompanyats d'alguns romans grecitzats– contemplen les tonalitats verdoses de les valls suaument escarpades de la Fòcide, que fan, de la σκηνή, una προσκηνή. Aquí mateix, asseguts damunt del marbre, fresc de la rosada, senten el piular constant dels ocells i la suau brisa que s'escola a través de les branques de la vegetació mediterrània, així com també una remor llunyana de cants rituals, invisibles paraules alades. El mateix aire, tebi i humit, els acarona la pell i és el mateix que els trasllada una dolça aroma, una barreja d'encens i pol·len, mentre en els seus paladars encara es fon el regust del pa i del vi, acabats d'esmorzar.<sup>2</sup>

A l'hora d'establir un quadre d'interrelacions entre els diversos participants en qualsevol situació sensorial –ja sigui actual o bé evocada a través d'un text com el que acabem de presentar–, hem de tenir en compte almenys tres aspectes. En el cas d'aquest passatge (suposant que l'hagi compostat una persona de l'antiguitat), identificarem l'agent perceptor (un grec o un romà grecitzat de qui parla el propi autor), l'objecte percebut (cadascun dels elements que impacten els cinc ports sensorials d'aquest receptor, evidentment imaginatiu: des de la panoràmica de les valls verdoses fins al marbre fresc passant per la brisa olorosa, el piular dels ocells o el regust de l'esmorzar) i, finalment, cadascuna de les accions sensorials (o, en altres paraules, les formes verbals) que interconnecten l'agent perceptor amb l'objecte percebut.

En les línies anteriors, identifiquem tot d'estímuls que el nostre cos percep –o, com a mínim, pot percebre– i pels quals es commociona amb més o menys intensitat, però que, en tot cas, pot “aprehendre”. Ara bé, aquesta experiència fictícia que acabem d'evocar, la viuríem ben bé de la mateixa manera nosaltres avui dia? És a dir, experimentaríem totes les sensacions enumerades tal com ho haurien fet els eventuals agents perceptors de tal successió d'estímuls? Ens fixaríem més en unes coses o en unes altres? Ens provocarien unes sensacions semblants, uns records anàlegs? Evidentment, és impossible saber-ho amb total certesa, però el que sí que podem afirmar és que, per bé que la fisiologia humana no hagi canviat en excés des de l'antiguitat, la nostra pròpia concepció de la realitat, sí<sup>3</sup>. En efecte, cada cos és subtilment diferent, les especificitats culturals condicionen els estímuls i la seva experiència; i, en darrer lloc, aquestes vivències produeixen una empremta en la memòria, que permet el nostre coneixement<sup>4</sup>. Però, i si ens plantegéssim que aquesta situació a la Fòcide de l'època imperial era, en realitat, evocada verbalment per part d'un orador al mateix recinte sagrat de Delfos i en

---

<sup>2</sup> Text de composició pròpia, que podria voler crear la ficció d'un narrador de l'antiguitat adreçant-se al seu públic, si bé no hi ha res que ho indiqui de manera concreta.

<sup>3</sup> Sobre la percepció sensorial a l'antiguitat, cf. Betts (2017: 3): “Physiological functions operated the same way in ancient bodies as they do in ourselves, but the cultural context in which they were activated determined how they were experienced”; *uid.*, també, Hamilakis (2013: 410).

<sup>4</sup> Com bé observa Aristòtil (450a, 30-32 [*Mem.*]), dient que les sensacions físiques (especialment visuals) viscudes durant l'experiència vital, queden impreses a l'ànima de l'individu, com si es tractés de la pressió que exerceix un segell en una tauleta de cera.

la mateixa època primaveral? I si, per contra, l'hagués declamat al mig del fòrum de Trajà, en ple hivern, davant d'un públic atent a cada so articulat<sup>5</sup>? Com haurien afectat aquestes paraules als oients? Haurien provocat unes sensacions similars a les descrites, malgrat el fred i el tumult a hora punta en plena *Vrbs*? I la mateixa situació, però duta a terme al mig de la Plaça de Catalunya de Barcelona en ple mes de juliol davant d'un públic com el que estem acostumats a veure avui dia passejant per les Rambles...?

És evident que els contextos canvien i, anàlogament, les nostres possibilitats –o capacitats– a l'hora d'aprehendre unes o altres sensacions. Sense anar més lluny, la imaginació a l'antiguitat –una eina enriquida per les percepcions sensorials viscudes anteriorment i ben entrenada gràcies a un ús més constant de la memòria<sup>6</sup>– devia ser d'una qualitat i d'un nivell de creativitat excepcionals en comparació amb la que avui dia impera. I és que, actualment, entre d'altres malaurades coses, ens trobem en un món dominat per una viva cultura de la imatge i això afecta –de manera més positiva o negativa, segons l'escola– la imaginació de les persones, ja que no estem tan acostumats a exercitar-la o a posar-la a prova, almenys com sí que succeïa antigament.

Com podem comprovar, doncs, la percepció sensorial i les virtuts que promou –per exemple, una bona imaginació– es veu condicionada per les construccions culturals de cada moment històric, de la mateixa manera que el propi llenguatge. Per tant, pensar que els grecs i/o romans grecitzats del text haurien viscut el paisatge dèlfic de la mateixa manera que nosaltres (o viceversa) podria resultar una ingenuïtat. Per saber com sentien aquestes persones dos mil anys enrere i en aquell context, hauríem d'esbrinar abans quina concepció tenien aquestes persones de la vista, l'oïda, l'olfacte, el tacte i el gust.

De fet, durant la segona meitat del segle passat, l'estudi sobre els sentits de la percepció i les seves aportacions va deixar de ser una temàtica merament restringida als camps més relacionats amb la biologia humana o la filosofia per començar a eixamplar fronteres en l'àmbit de les ciències socials i les humanitats. Per a historiadors com ara Lucien Febvre o Robert Mandrou, els sentits són concebuts com una de les portes d'entrada a la mentalitat dels diversos temps, una tendència certament seguida fins avui dia per estudiosos com ara Alain Corbin. També podem parlar d'un interès social i humanístic per la percepció sensorial –especialment visual i auditiva– a partir de les aportacions del filòsof Marshall McLuhan o del musicòleg Robert Murray Schafer, encunyador del terme *soundscape*. De la mateixa manera, una branca de l'antropologia va començar a encarregar-se notablement del coneixement de les societats a través dels sentits de la percepció, un moviment en què destaquen estudis com els del canadenc David Howes. Segons Howes (2013), “sensory studies also encompasses many other disciplines as scholars from across the humanities and social sciences have [...] turned their attention on the sensorium”.

Com veiem, el moviment intel·lectual que analitza el món des del punt de vista sensorial és multidisciplinari i, com no podia ser de cap altra manera, ha acabat tenint un efecte, també, en els propis estudis de l'antiguitat clàssica. I aquest és l'àmbit on, de fet,

---

<sup>5</sup> A despit del sorollam que imperava en la concentració més sorollosa de tota la història: la ciutat de Roma.

<sup>6</sup> *uid.* nota 4.

pertany l'origen de tot plegat. Prova d'això són, a tall d'exemple, les recents obres dirigides per Betts (2017), Emerit (2015) o Toner (2014) i, molt particularment, la monumental col·lecció *The Senses in Antiquity*, coordinada, entre d'altres, per Shane Butler i Mark Bradley. Aquests darrers estudis que citem ofereixen una anàlisi de diversos aspectes de la percepció sensorial en l'antiguitat, partint de la font més preuada que es té per fer-ho: els textos dels autors clàssics. De fet, aquesta és l'única font evident de la qual disposem avui dia i que ens permet mirar de reconstruir com funcionava la percepció sensorial a l'antiguitat.

Així, podem afirmar que la reflexió al voltant dels sentits de la percepció va ser una qüestió tractada per diversos autors de l'antiguitat. Sense anar més lluny, va constituir un tema important d'indagació per part dels filòsofs grecs o, en altres paraules, va esdevenir un aspecte central abordat, ja, en les beceroles del pensament occidental. De la mateixa manera, la reflexió a propòsit de quin era el sentit més adient per adquirir el coneixement va gaudir de la seva importància dins de la historiografia, on existia, normalment, una dicotomia entre partidaris de la vista i d'altres de l'oïda. I la retòrica tampoc no deixava de tenir en compte tota aquesta temàtica, degut a la influència que els sentits de la percepció (especialment, de nou, la vista i l'oïda) exercien en la imaginació del públic receptor de les obres, ja fossin llegides o declamades<sup>7</sup>. I no cal enumerar les nombroses creacions literàries que, presentessin el gènere que presentessin, tenien molt en compte l'estimulació que promouen els sentits de la percepció<sup>8</sup>.

### **Llucià de Samòsata, conscient de la percepció sensorial**

Tanmateix, si haguéssim de referir-nos a un dels autors més prolífics de la literatura antiga que va tenir en compte els sentits de la percepció en les seves obres, hauríem d'anomenar, sens dubte, Llucià de Samòsata. Prova d'això és que la introducció del monogràfic de Toner (2014: 1)<sup>9</sup>, dedicat precisament a analitzar la percepció sensorial a l'antiguitat des d'un punt de vista històric i cultural, comenci, ni més ni menys, de la següent manera:

“In his *True History*, the second-century Lucian tells us about his trip to the moon. ‘I am now going to describe,’ he says, ‘the strange and novel things which I noticed there.’ Not surprisingly lunar life had many differences to that of a Syrian within the Roman Empire.”

Com podem comprovar en aquestes línies –i en les subsegüents–, Toner no només es refereix a Llucià sinó que, concretament, cita l'experiència viscuda a l'aventura de la lluna dins de *Relats verídics*: una ocasió en la qual, contràriament al paisatge de “desolació” que la missió de l'Apol·lo 11 va definir, es perceben diversos ítems que

---

<sup>7</sup> En aquest sentit, és molt interessant la contribució de Webb (2017).

<sup>8</sup> Aquí, no pretenem dur a terme una anàlisi exhaustiva de cadascun d'aquests aspectes, sinó que ens volem limitar a remetre als estudis ressenyats més amunt. Aquestes monografies, a banda de tractar diversos dels temes esmentats, els fonamenten amb una considerable bibliografia, tant a nivell quantitatiu com qualitatiu.

<sup>9</sup> Un volum que, valgui l'anècdota, vam conèixer recentment en una estada doctoral realitzada a Estrasburg. Aquest estudi va contribuir a donar encara més entitat a les nostres hipòtesis a propòsit de Llucià i del seu recurrent ús de la percepció sensorial, que ens disposem a presentar en les pàgines següents.

apel·len a tots i cadascun dels canals sensorials. Però ens preguntem: per què es deu fer servir precisament tal referència literària al començament d'aquest monogràfic dedicat a la percepció sensorial a l'antiguitat? Pensem que Llucià, com a deixeble de la *paideia* inherent a la Segona Sofística esdevé un veritable receptacle de l'antiguitat fins al seu moment vital; és a dir, recull tot el pòsit cultural dels segles anteriors, des d'Homer fins al segle II dC. De quina millor manera, doncs, podria començar una obra que vulgui fer una compilació de la tradició dels sentits durant els primers temps de la civilització occidental si no fent referència a l'obra d'un autor que n'esdevé el seu hereu? La nostra opinió, a més, podria quedar ratificada per la de Ní Mheallaigh (2014: xii) a propòsit de *Relats verídics*: "I regard *True stories* as the iconic work of its age, a work of striking postmodernity which encapsulates in its two short books the entire world of Greek literary culture in imperial era". I el cas és que, unes línies més avall de la cita anterior, Toner (2014: 2) segueix així:

"But what is clear is that Lucian's account of his ancient space travel relied heavily on the alternative use of the senses to generate an idea of how different lunar society was from his own. Lucian was not alone in placing emphasis on the importance of the senses."

Per tant, és palès que aquest estudi parteix ni més ni menys que de l'obra de l'autor siri que encapsula una erudició sense precedents, tot presentant una considerable intertextualitat. D'aquí, es dedueix inevitablement el fet que, abans de Llucià, hagi existit una referència constant als sentits de la percepció per part dels autors antics. Per la tasca que pertoca a la nostra tesi, però, aquest és el moment de recordar qui va ser aquest home de Samòsata.

Tot i la insistència d'algunes biografies<sup>10</sup> a dibuixar el pas pel món de Llucià (ca. 120 dC-190 dC) sobretot a partir de les dades que ens ofereixen les seves obres –sempre farcides d'ironia i d'equívoc–, no sabem res clar de la seva vida. El que sí que podem intuir amb força seguretat, però, és que el context històric i cultural del segle II dC fou decisiu en la seva condició de sofista –i, per tant, en la seva ja anomenada erudició– perquè, en haver-se educat en la *paideia* i en haver habitat l'Imperi d'una *pax romana* consolidada, es trobava en una situació favorable per al desenvolupament de la seva extensa i variadíssima obra. En la més estricta condició de *grapheus*, la depurada tècnica de Llucià a l'hora de produir textos de tota mena no va significar que deixés de banda la seva imaginació i la seva llibertat de creació. De fet, aquestes llicències segurament devien constituir el principal motiu pel qual Filòstrat, a *Les vides dels sofistes*, no atorgués l'honor a Llucià de ser membre de la seva anomenada Segona Sofística. En efecte, en la seva obra no només és palesa una posada en pràctica de la major part dels exercicis retòrics sinó també –i sobretot– un enginy que els hauria eixamplat, que els hauria dut més enllà. El paradigma per il·lustrar-ho són els seus innovadors diàlegs, els quals –

---

<sup>10</sup> Des d'autors com Dryden, al segle XVII –que conservem gràcies a Wallace i Guffey (1990)– fins a d'altres del segle XX com Schwartz (1965). En la mateixa línia, també trobem algun estudi força recent com el de Daniel Richter (2005). Generalment, en aquestes obres, es parteix de dades incloses en textos llucianescos com *El Somni* (anomenat també *Vida de Llucià*) per discernir les etapes vitals del nostre autor.

combinant-ne les vessants més filosòfiques i satíriques (*to spoudogeloion*)– entreteixiren la base per a una cínica sàtira de la tradició mitològica, de la literatura i, evidentment, de la història i dels valors de la Grècia clàssica o, més concretament, *classicitzada*. Tanmateix, les obres del samosatenc presenten una qualitat literària extraordinària i una voluntat de dur l’art de la composició retòrica més enllà de les fronteres canònicament establertes.

El nostre autor no fou gaire anomenat pels seus contemporanis i, un cop mort, les seves obres foren llegides, però més aviat en la intimitat; criticat i tractat d’anticristià<sup>11</sup>, les obres de Llucià no foren àvidament copiades i comentades fins que començà el Renaixement. Així doncs, el seu èxit és més aviat pòstum i no va esdevenir objecte d’estudi i d’interès fins ben entrat el segle XVI. Des d’aleshores, la seva obra –i, concretament, *Relats verídics*– ha donat lloc a múltiples traduccions. I no només això, sinó que fins i tot ha arribat a inspirar cabalosos rius de tinta a escriptors com Jonathan Swift, Thomas More o François Rabelais, que van compondre, pensant en la seva ironia tan peculiar i la seva habilitat per compondre mons ficticis, obres d’una gran transcendència per a la literatura universal<sup>12</sup>.

Durant el darrer segle, nombrosos estudis s’han dut a terme sobre l’obra de Llucià de Samòsata. Especialment paradigmàtics són els del món francòfon, potser degut a la simpatia força generalitzada que els acadèmics de França senten pel samosatenc: un sentiment que quedaria molt ben il·lustrat per l’afirmació de Plattard (1967 [1910]: 213) segons la qual una figura literària com François Rabelais va arribar a ser “le Lucien français”. En aquest sentit, és imprescindible anomenar la monumental monografia que Jacques Bompaire va confegir a mitjans del segle passat: *Lucien écrivain. Imitation et création* (1958). L’escola que inicià Bompaire segueix encara avui dia vigent amb professors com ara el Dr. Alain Billault o la Dra. Émeline Marquis<sup>13</sup>, sota la direcció dels quals s’ha publicat, recentment, una compilació d’articles sobre l’autor de Samòsata i la seva habilitat a l’hora de mesclar gèneres: *Mixis. Le mélange des genres chez Lucien de Samosate* (2017). També és destacable citar aquí la revisió que els deixebles de Bompaire han dut a terme sobre la completa traducció de les obres de Llucià –incloent-ne les espúries– que va realitzar Émile Chambry a principis del segle XX, publicada ara a Robert Laffont (2015).

La bibliografia sobre Llucià és realment extensa i considerem que no és necessari oferir-ne aquí un *status quaestionis*, sinó que, simplement, ens remetem al volum de Billault i Marquis acabat de citar, el qual ofereix, en les darreres pàgines, un magnífic recull dels estudis més rellevants; unes contribucions que han enriquit el *background* teòric de la present tesi.

---

<sup>11</sup> Tot i que els cristians també li aplaudeixen les burles que fa dels déus grecs.

<sup>12</sup> En aquest sentit i només a tall d’exemple, cf. Robinson (1979) i Highet (1976 [1949]: 304, 184-185 i 304-305).

<sup>13</sup> Una breu estada doctoral que ressenyem més avall ens va permetre establir un bon contacte amb el Dr. Billault i la Dra. Marquis, els quals ens van aportar molt bons consells en relació amb la nostra tesi.

## Antecedents i justificació

Amb tot el que hem dit fins al moment i tenint especialment en compte l'obertura de l'obra editada per Toner (2014), no hauria de resultar forassenyat plantejar un estudi a propòsit de la percepció sensorial a l'obra de Llucià i, concretament, a *Relats verídics*.

De fet, des del moment en què va quedar germinada aquesta idea en el context del nostre Treball de Fi de Màster<sup>14</sup>, ens vam proposar de reflectir, en aquesta ocasió, l'ús reiterat i versemblantment premeditat que fa Llucià de la percepció sensorial per construir la ficció de la seva narració –si bé encara d'una manera molt introductòria. Aquesta empresa va comportar un buidatge de diversos passatges de *Relats verídics* en què es feia referència a una experiència viscuda amb els ulls i l'oïda, però també a d'altres més puntuals, viscudes amb el nas, la boca o el propi cos (entenent-lo, aquest darrer, com un extens òrgan del tacte). Tal compilació de situacions sensorials –val a dir que encara molt incipient– es trobava precedida per un estudi preliminar a propòsit d'alguns elements retòrics que, segons el nostre criteri, estaven implicats en el seu ús aparentment reiterat.

En poques paraules, vam fer èmfasi en l'*ekphrasis* –la descripció retòrica per excel·lència– i la relació que aquesta mantenia amb la ficció (*pseudos*) del relat, tot convertint-la en quelcom paradoxal (*paradoxon*). Es tractava d'uns elements que, tal com argumentàvem, haurien donat pes al fet que el samosatenc fes un reiterat ús de la percepció sensorial a la seva obra. En efecte, vam comprovar primerament com les ocasions d'*ekphrasis* a *Relats verídics* propicien una imaginació merament visual de les circumstàncies de la narració; a banda, vam fixar-nos que l'aparentment reiterada vivència sensorial d'una ficció declarada a priori com irreal l'acabava convertint en molt realista (i, per tant, paradoxal); i, també, ens va interessar tractar superficialment la construcció d'un *pseudos* (o, potser, més aviat *plasma*) que té com a finalitat la burla –declarada en el pròleg– dels autors que han escrit sobre coses pretesament viscudes –per tant, “vistes”, “experimentades”– en primera persona, sobretot, alguns historiadors i l'Odisseu homèric.

La investigació d'aquests elements ens va fer encuriosir, principalment, per la temàtica de l'*ekphrasis* i, més especialment, pel component retòric que fa que aquest *progymnasma* sigui una realitat: l'*enargeia*. Aquesta “vividesa”<sup>15</sup>, com a element essencial de l'*ekphrasis*, és ratificada per reconeguts rètors com ara Teó (i, de la mateixa manera, Aftoni i Nicolau), els quals la consideren eminentment visual. Ho podem comprovar, a tall d'exemple, a partir de la següent cita de Teó:

---

<sup>14</sup> Precursor d'aquesta tesi i els antecedents del qual hem exposat, ja, al prefaci.

<sup>15</sup> Neologisme de composició pròpia que mira de representar, el més fidelment possible, el concepte d'*ἐνάργεια*, substantiu derivat d'*ἐναργής* (“vivid”). De fet, hem aprofitat l'adjectiu en català per crear-ne el suposat substantiu. Aquest neologisme ha sigut necessari degut a la importància que, dins la tesi, té el concepte d'*enargeia* i és per això que calia deixar-lo ben acotat en català. A partir d'ara, la paraula apareixerà sempre sense cometes.



Theon *Prog.* 118.6-119-35<sup>16</sup> Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον. γίνεται δὲ ἔκφρασις προσώπων τε καὶ πραγμάτων καὶ τόπων καὶ χρόνων.

“Una *ekphrasis* és un discurs que exposa **vívidament** l’objecte indicat **sota de la vista**. Hi ha *ekphrasis* de persones, de fets, de llocs i de temps.”

Així doncs, se’ns va fer aleshores evident que aquesta vividesa es troba en plena sintonia amb les múltiples imatges que Llucià, tal com fa en d’altres obres seves –les *Imatges, Sobre la sala o Hípias*–, inclou a *Relats verídics*. Tot i així, segons el nostre criteri, no hauria sigut forassenyat pensar que l’autor no fes una apel·lació exclusiva a l’experiència visual de la ficció i, per tant, a la seva descripció en termes eminentment percebuts a través dels ulls. En efecte, pel que podíem llegir al text –i procurant no caure en una perillosa i temptadora *sobreinterpretació*–, ens semblava que l’autor feia emanar una experiència *multisensorial* del relat. És a dir, segons la nostra intuïció, Llucià podria estar proposant una vivència de les circumstàncies de l’argument a través de tots i cadascun dels sentits de la percepció. Es tractaria d’una experiència que viuen, sobretot, els protagonistes de l’obra i, de la mateixa manera, la resta de personatges de la ficció; i, en conseqüència, aquesta experiència es traslladaria al públic receptor de l’obra. Per tant, degut al caràcter transgressor (o com a mínim genuí) propi del samosatenc, vam considerar que, almenys a l’estrambòtica narració de *Relats verídics*, l’autor vol portar l’*enargeia* visual –canònica de les *ekphraseis*– més enllà, és a dir, ampliar-la en termes auditius, olfactius, gustatius i tàctils.

Va ser en una de les primeres lectures que vam dur a terme del llibre de Webb (2009) quan vam topar amb una definició d’*enargeia* que ens va sorprendre i, alhora, va donar entitat a la idea que estàvem barrinant al cap. Es tractava de la vividesa que el rètore Dionís d’Halicarnàs considerava que tenien els discursos de l’orador Lísius:

D. H. *Lys.* 7 ἔχει δὲ καὶ τὴν ἐνάργειαν πολλὴν ἢ Λυσίου λέξις. αὕτη (*sc.* ἐνάργεια) δ’ ἐστὶ δύναμις τις ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις ἄγουσα τὰ λεγόμενα, γίνεται δ’ ἐκ τῆς τῶν παρακολουθούντων λήψεως.

“També té molta **vividesa** l’expressió de Lísius. Aquesta (*sc.* vividesa) és una mena de força que porta les coses dites **sota dels sentits**, i s’esdevé a partir de la concepció dels fets reals.”

Tenint en compte aquesta definició en la qual es concreta que un discurs pot portar allò expressat ben bé “sota dels *sentits*” –en plural–, vam pensar que Llucià hauria tingut molt més present aquest tarannà de Lísius considerat per Dionís d’Halicarnàs a l’hora d’executar els seus textos –o, com a mínim, *Relats verídics*– que no pas el de la resta de rètors esmentats abans. En efecte, consideràvem que el samosatenc faria servir aquesta expressivitat *multisensorial* per tal de recrear el que explica d’una manera més plàstica en la imaginació del públic i, en conseqüència, fer-l’hi directament partícip. Aquesta seria, per tant, la manera com el samosatenc duria a terme una ficció encara més

---

<sup>16</sup> Seguint l’edició de Patillon (1997).

paradoxal: l'experiència d'uns esdeveniments irreal<sup>17</sup> però alhora perceptibles a través d'ulls, oïdes, nas, boca i cos.

Fins al moment, ens havíem interessat de manera especial per tots aquells elements relacionats amb la percepció visual i auditiva i, concretament, pels que es troben inclosos en les considerades “aventures principals” del relat com són la lluna, la balena i l'illa dels benaurats. Ens quedaven, emperò, qüestions pendents. D'una banda, calia apuntar amb més detall en quines ocasions s'usava el recurs de la percepció sensorial, a través de quin lèxic i mitjançant quins recursos retòrics. A més, calia abordar en línies semblants i amb més fonament els sentits secundaris (olfacte, gust i tacte). I, per últim, era necessari procurar fer una anàlisi exhaustiva de tota l'obra i no només de les aventures principals. Tot plegat eren qüestions que procuraríem respondre en futurs estudis de doctorat.

### **Plantejament, hipòtesis i objectius**

El plantejament del present treball, doncs, va partir dels resultats obtinguts en aquesta primerenca recerca de màster. Fins al moment, havíem pogut comprovar *grosso modo* que Llucià feia una apel·lació a les vivències sensorials de la ficció, tot havent-ne extret diversos passatges i havent-los comentat d'una manera molt general i supèrflua. Així, seguint les mateixes hipòtesis que ja havíem plantejat anteriorment –tot i que fent més èmfasi en l'*enargeia* del discurs i la pròpia vivència paradoxal de la ficció–, era el moment de ratificar-les i d'ampliar-les amb més fonament. Érem conscients que calia establir una metodologia més acurada i seriosa que, malgrat no trobar-se encara definida, havia de comportar necessàriament un buidatge exhaustiu de la totalitat del text a partir d'una anàlisi prèvia, una classificació del material compilat i un comentari que ho recollís tot plegat.

Val a dir aquí que, en un primer moment, la voluntat era estendre l'anàlisi que havíem fet de *Relats verídics* a la totalitat del corpus de Llucià per tal d'esbrinar com funcionaven els ítems sensorials –sobretot visuals i auditius, però també els de la resta de sentits– en altres obres seves. En ser conscients de les dimensions de la tasca, emperò, vam decidir reduir el corpus objecte d'estudi fins que, finalment, vam prendre la decisió d'optimitzar el treball dut a terme amb la narració llucianesca per excel·lència.

Abans de tot, cal constatar que és certament difícil classificar *Relats verídics* en un gènere literari concret. Es pot dir a priori que es tracta d'una novel·la, per tal com el seu argument està ben farcit d'aventures, però es troba mancat, alhora, d'un component essencial del gènere novel·lesc grec com és l'amor apassionat entre els protagonistes. I,

---

<sup>17</sup> Per tal de no contradir l'afirmació de Dionís d'Halicarnàs segons la qual la vividesa del discurs de Lísiades és possible sempre que es parteixi d'elements “reals” (ἐκ τῆς τῶν παρακολουθούντων λήψεως), hem d'explicitar que, si bé Llucià exposa una ficció del tot irreal, sempre la construeix –val a dir que de manera inevitable– a partir d'elements que pertanyen a la pròpia realitat. Prova d'això són, només a tal d'exemple, els estrambòtics éssers híbrids que es troben en el decurs de tot el relat, que compten amb parts del tot reconeixibles per a qualsevol (aliments d'ús quotidià, membres corporals d'animals, etc.).

si bé hom hi pot trobar situacions on l'amor (o, més aviat, el sexe) és present, aquest fet no és del tot suficient per classificar la narració llucianesca estrictament dins d'aquest gènere literari. Per contra, *Relats verídics* inclou tot de referències a d'altres formats textuais, com ara la historiografia, l'èpica o la filosofia. En definitiva, es pot afirmar que es tracta d'una *novel·la* molt particular que constitueix un complex i complet exercici retòric (una mena de *progymnasma*), que pot agradar tant a un públic general com, sobretot, a un de més intel·lectual.

Com sol passar amb la novel·la o amb la historiografia antigues, *Relats verídics* comença amb un pròleg on l'autor demostra les característiques i l'objectiu del relat que començarà tot seguit. Aquí, Llucià anuncia que es tracta d'una història que serà divertida i, al mateix temps, que farà reflexionar; que serà, doncs, instructiva. De fet, es presenta un text en el qual caldrà interpretar totes les referències literàries que hi ha al darrere, quelcom que requerirà, evidentment, una considerable erudició del públic. A més, l'autor deixa clar que allò que l'ha empès a escriure *Relats verídics* és una voluntat de crítica i paròdia de certes obres literàries d'autors que, segons ell, han explicat moltes mentides: parla d'historiadors com Ctèsias o Iambul, però també d'un dels personatges més cèlebres de la literatura grega: Odisseu ("el primer gran mentider", segons el samosatenc). Per tal de criticar aquestes personalitats al més contundentment possible, Llucià adverteix que escriurà un relat ple a vessar de mentides: una cadena d'aventures del tot falses. Tanmateix, contràriament a aquests autors i personatges mentiders, ell serà el més honest de tots perquè reconeixerà, dins d'aquest mateix pròleg, que mentirà tota l'estona. Hom pot verificar-ho, tot plegat, en el passatge més destacable –certament paradigmàtic de la ficció i que es troba àmpliament estudiat i comentat– d'aquestes primeres línies introductòries:

1.4 Διόπερ καὶ αὐτὸς ὑπὸ κενοδοξίας ἀπολιπεῖν τι σπουδάσας τοῖς μεθ' ἡμᾶς, ἵνα μὴ μόνος ἄμοιρος ᾧ τῆς ἐν τῷ μυθολογεῖν ἐλευθερίας, ἐπεὶ μηδὲν ἀληθὲς ἱστορεῖν εἶχον —οὐδὲν γὰρ ἐπεπόνθειν ἀξιόλογον— ἐπὶ τὸ ψεῦδος ἐτραπόμην πολὺ τῶν ἄλλων εὐγνωμονέστερον· κἄν ἐν γὰρ δὴ τοῦτο ἀληθεύσω λέγων ὅτι ψεύδομαι. οὕτω δ' ἂν μοι δοκῶ καὶ τὴν παρὰ τῶν ἄλλων κατηγορίαν ἐκφυγεῖν αὐτὸς ὁμολογῶν μηδὲν ἀληθὲς λέγειν. γράφω τοίνυν περὶ ὧν μήτε εἶδον μήτε ἔπαθον μήτε παρ' ἄλλων ἐπυθόμην, ἔτι δὲ μήτε ὄλως ὄντων μήτε τὴν ἀρχὴν γενέσθαι δυναμένων. διὸ δεῖ τοὺς ἐντυγχάνοντας μηδαμῶς πιστεύειν αὐτοῖς.

“Per això, jo mateix també, empès per la vanitat i per tal de cedir quelcom als qui ens succeiran, amb la finalitat de no ser l'únic privat de la llibertat d'explicar fabulacions, com que no tenia res del cert per investigar –car no he viscut en persona res digne de ser explicat–, **m'he dedicat a la mentida però molt més sincerament que la resta, car, aquí i ara, diré una sola veritat, ja que declaro que menteixo.** Així, em sembla, jo mateix puc defugir l'acusació de la resta convenint a no dir res vertader. **Escric, precisament, sobre coses que ni he vist, ni he viscut ni he escoltat d'altri** i, igualment, sobre coses que ni existeixen ni poden generar un principi. **Per tant, cal que els que es topin amb la seva lectura no se les creguin gens ni mica.**”

Aquí és on comprovem que el títol de l'obra, *Relats verídics*, és certament paradoxal, ja que només inclou mentides. Aquestes mentides es troben distribuïdes en dos llibres, cadascun dels quals compta amb una aventura principal del tot estranya: en el primer, els protagonistes s'enlairen fins a la lluna, habitada per uns personatges molt particulars; en el segon, arriben fins a l'illa dels benaurats o, en altres paraules, els Camps Elisis dels Inferns –on tota una sèrie de *celebrities* de la cultura grega conviuen amb

personatges ficticis arxiconeguts; i, entre els dos llibres, a tall de frontissa, els personatges principals fan una llarga estada dins la panxa d'una enorme balena. Aquestes són, entre moltes altres, les aventures viscudes en primera persona pels protagonistes: un home anomenat “Llucià” i els seus camarades anònims –possibles col·legues seus de la Segona Sofística–, que s'embarquen conjuntament en un vaixell. Però el que és curiós és que Llucià té tot el dret de mentir en el decurs de la seva història gràcies a l'indret geogràfic on comença el periple, que és certament estratègic. Es tracta de les columnes d'Hèracles (l'actual estret de Gibraltar), on, segons l'imaginari col·lectiu de l'antiguitat, hi havia “la fi del món” o, com a mínim, del món conegut: una ubicació que serveix a l'autor com a pretext per crear una ficció tan fictícia com pugui desitjar<sup>18</sup>. I en treu tot el profit.

Tal com acabem de veure, doncs, dins del pròleg de *Relats verídics* (1.1-1.4), Llucià vol explicar tot de coses que no són en absolut reals. Tanmateix, aquest “Llucià” té un triple rol: efectivament, d'una banda és el nom de l'autor i, d'una altra, el nom del narrador de la novel·la, que és, al seu torn, el protagonista dels fets<sup>19</sup>. Així, sigui qui sigui, en tot cas, quan hom acaba la lectura dels *Relats verídics*, s'adona que aquest complex “Llucià” viu tot d'aventures que, en principi, són declarades com absolutament falses, irreal. I és en aquest punt on ens cal fer un cert èmfasi. Llucià, com a autor, diu textualment en el pròleg que escriurà sobre coses que ell mateix no ha “vist” mai (en aquest cas, mitjançant el verb ὀράω), ni ha “percebut a través dels sentits” (una idea expressada amb el verb πάσχω, on identifiquem la idea de πάθος), ni “ha sentit de part d'altri” (on trobem πυνθάνομαι, un verb d'indagació que implica necessàriament l'oïda). En poques paraules, Llucià confirma la pretesa honestedat del seu propòsit. Tot i així, ens podem adonar de fins a quin punt Llucià posa en pràctica el seu *pedigree* irònic i el seu humor contradient-se a ell mateix durant tot l'argument. Efectivament, si bé havia promès en un principi escriure sobre coses “no pas vistes”, no para de “veure”; si bé havia promès escriure sobre coses “no pas percebudes a través dels sentits”, tanmateix, ell “sent”, “toca”, “olora” i “degusta” dins del seu relat; si bé havia promès escriure sobre coses “no pas sentides per part d'altri”, escolta històries que, de fet, justifiquen o ratifiquen coses que, just abans, ha viscut amb els sentits.

En aquesta línia, l'article “Lucien ethnographe” de Saïd (1994) desxifra perfectament el joc que, a *Relats verídics*, l'autor duu a terme amb la vista, que és el sentit més evident i el més freqüentment reiterat a la narració. Saïd posa en relleu que el narrador-protagonista de la història “veu” i insisteix sobre aquest acte sensorial en els moments en què percep amb els ulls, precisament, les coses més difícils de creure. I què hi ha que no sigui *increïble*, a *Relats verídics*? Seguint aquesta tendència, es podria constatar, efectivament, que Llucià no solament “veu” i insisteix en aquest fet (és a dir, en percebre a través del principal canal sensitiu de l'ésser humà), sinó que també (i vet aquí la nostra principal hipòtesi) fa referència a l'experiència viscuda amb tots els altres sentits. I és aquí on recuperem una de les preguntes que ja ens vam plantejar en els primers estadis de la nostra recerca: “per què ho fa, això?” A parer nostre, mira de fer el públic

---

<sup>18</sup> Georgiadou i Larmour (1998a: 312).

<sup>19</sup> *uid.* Camerotto (2014: 15-63) i Dubel (1994) per a la temàtica de les màscares de Llucià.

protagonista de la seva ficció, d'implicar-l'hi. Es tracta d'una ficció que, declarada irreal en un principi, passa a ser *sensible* o *perceptible* constantment un cop iniciat el relat; en altres paraules, tot i ser una narració fictícia es converteix, paradoxalment, en *hiperrealista*. A través d'una insistència molt remarcable en el vocabulari de la percepció sensorial i de la vividesa retòrica del seu relat, el Lluetà narrador i protagonista, juntament amb els altres personatges, viu d'una manera molt vívida la ficció i, per extensió, fa experimentar la mateixa sensació al seu públic.

Ja hem fet referència a aquesta vividesa o *enargeia*, és a dir, a la força expressiva dels mots i de les estructures utilitzades dins d'un text que provoquen uns certs efectes en la imaginació del públic. Malgrat que existia una concepció merament visual de l'*enargeia* per part de la majoria de retors, no hem de menystenir la de Dionís d'Halicarnàs, que n'ofereix una definició ampliada a la resta dels sentits. Amb aquesta *multisensorial* vividesa, hom tindria la sensació de trobar-se dins dels personatges, dels indrets o de les circumstàncies de les quals parla el narrador, que conformen el *logos*. I vet aquí el que, segons la nostra opinió i tal com hem anat reiterant, hauria volgut aconseguir Lluetà amb els seus *Relats verídics*.

La provocació de la insistència sensorial i de l'*enargeia* és doble. D'una banda, el narrador voldria contradir-se o, més aviat, parodiar-se ell mateix (Lluetà com a autor) i, alhora, criticar tots aquells que, abans d'ell, han promès dir la veritat i no han explicat res més que mentides (bàsicament, poetes, historiadors, filòsofs i autors de novel·la). D'altra banda, amb això, l'autor pretendria fer la ficció hiperbòlicament *perceptible* i, per tant, hiperrealista gràcies a l'experiència que els sentits evocats comportarien. Aquesta estimulació sensorial –que repercuteix clarament en la imaginació–, a més, aporta gaudi al públic, tal com Hermògenes de Tarsos (*Id.*, 2.4) explica a propòsit del gènere de la novel·la. En efecte, segons aquest retor, es tracta que les obres novel·lesques transmetin un plaer (ἡδονή) certament efectiu en el moment en què hom fa front a passatges del text amb referències a la percepció sensorial: agradables descripcions de paisatges, unions sexuals, etc. De la mateixa manera que podem trobar passatges d'aquesta mena dins d'obres considerades com novel·les gregues “prototípiques” (*Dafnis i Cloe* de Longus, *Leucipe i Clitofont* d'Aquil·les Taci, etc.), podem constatar la presència d'exemples similars dins d'un altre tipus de novel·les que conformen l'anomenada paradoxografia, és a dir, els “escrits sobre meravelles” (com ara *Les meravelles de més enllà de Tule* d'Antoni Diògenes). I Lluetà de Samòsata, com a *pepaideumenos* de la Segona Sofística, beu, de ben segur, de totes aquestes fonts –entre d'altres– per tal de crear la *novel·la* tan particular que conforma *Relats verídics*.

Així doncs, per tal de fer evident la doble intenció amb què Lluetà utilitza el recurs de la percepció sensorial a *Relats verídics* –és a dir, criticar els autors anteriors i contemporanis a ell tot insistint en la vivència de la ficció per part dels personatges que la conformen i, d'altra banda, construir un relat *perceptible* pel públic–, vam establir una sèrie d'objectius principals que hem dut a terme en aquesta tesi, els quals es poden aplegar resumidament en els cinc punts següents:

Primerament, mirem de fer reflexionar sobre una hipotètica voluntat programàtica del pròleg de *Relats verídics*, on hem identificat aspectes literaris i retòrics que poden servir de punt de partida per al recurs constant de la percepció sensorial en tot l'argument narratiu.

Després, procurem demostrar sistemàticament la riquesa considerable del vocabulari de la percepció sensorial que Lluçia fa servir dins la seva obra, quelcom que confirmaria la voluntat programàtica del pròleg, així com la ironia constant del narrador i, també, la crítica a les figures literàries –anterior i contemporània a l'autor– que titlla de grans mentiders.

Per tal d'aconseguir l'anterior objectiu, ens ha calgut l'elaboració prèvia d'una complexa i nova metodologia per tal d'analitzar el text i classificar els exemples d'una manera ordenada, quelcom que expliquem més detalladament en el següent apartat.

A més, presentem passatges concrets (interconnectats amb d'altres, anàlegs o oposats) que, més enllà del vocabulari sensorial que contenen, es troben construïts amb recursos retòrics, literaris i culturals que nodreixen la vividesa del text i esdevenen, en conseqüència, més *perceptibles* en la imaginació.

Finalment, considerant una hipotètica declamació i *performance* de *Relats verídics*, hem apuntat, en el decurs dels nostres comentaris, múltiples aspectes del text que, segons el nostre parer, presenten plausibles sonoritats i ritmes prosaics, els quals haurien reforçat l'*enargeia* del text i, per tant, la seva pròpia percepció en termes imaginatius.

## **Metodologia i estructura**

Per tal d'assolir els nostres objectius, ha sigut necessari trobar una metodologia de treball. I, atès que el propòsit de la tesi no tenia precedents, calia formular-ne una des de zero. Tenint en compte això, doncs, és evident que la pròpia construcció del mètode ha constituït una part central i decisiva de la nostra recerca. Fins arribar a construir-lo, hem hagut d'anar explorant diversos enfocaments, que tot seguit ens centrem a exposar.

Com hem indicat més amunt, inicialment preteníem l'objectiu –certament agosarat– d'analitzar tot el corpus textual de Lluçia en termes de percepció sensorial. Atès que, en el prolífic corpus de l'autor, comptem amb obres que s'ajusten a diversos formats retòrics i partint de la premissa que la forma del text podia determinar el seu contingut, en primer lloc, vam dur a terme una lectura exhaustiva dels *progymnasmata*, presentats acuradament per Berardi (2017). Aquí, vam mirar d'identificar quina mena d'exercicis retòrics podien incloure –per motius temàtics o formals– apel·lacions als sentits de la percepció. A partir d'aquest estudi, pensàvem que podríem cenyir millor l'objecte de treball: en efecte, si esbrinàvem en quins *progymnasmata* podien aparèixer apel·lacions als sentits de la percepció, podíem decidir, en principi, en quines obres llucianesques hauria sigut lògic que n'apareguessin.

Un cop feta aquesta lectura, ens vam adonar immediatament que els formats retòrics que més podien presentar elements relatius a la percepció sensorial eren, com ja havíem intuït anteriorment, l'*ekphrasis* i, també, el *diegema*. Ens vam basar, sobretot, en l'*enargeia* que aquests textos *necessàriament* han de presentar –una vividesa que, com ja hem dit, pot ser *multisensorial*– i, també, en el fet que, temàticament, s’hi evoquen experiències viscudes que s’han de trenar, d’una manera lògica, amb lèxic referent a la percepció sensorial. Tanmateix, decidir-se per analitzar totes i cadascuna de les obres en què Lluccià incloïa *ekphraseis* o presentava ingredients de *diegema* hagués comportat una tasca més aviat inassumible, ja que són moltes les ocasions en què el samosatenc explota aquests dos *progymnasmata*, tal com correspon al gènere mixt de les seves composicions.

Per tant, aquest primer mètode de treball ens va proporcionar un objecte d’estudi, però alhora ens va ajudar a comprovar que aquest era excessiu. En efecte, si haguéssim plantejat un estudi de tantes obres de Lluccià, hauríem corregut, encara, el perill de desenvolupar una tesi massa general que, potser, hagués aportat uns resultats més aviat poc consistents. Així doncs, si ens cenyíem a un corpus d’estudi molt més reduït, podíem demostrar amb més solidesa els resultats sortits d’una anàlisi més detinguda i acurada. Va ser per això que, aleshores, ens vam plantejar reduir el corpus de treball a *Relats verídics* –el *diegema* llucianesc per excel·lència– i, complementàriament, a una selecció d’obres descriptives del samosatenc: *Sobre la sala* i *Hípias*. Però, després de reflexionar-ho, si bé no vam acabar de deixar del tot de banda el nostre interès per la *prolalia* centrada en l’elogi de la sala de declamacions, ens vam decantar, sobretot, per seguir optimitzant el treball sensorial ja emprès a la narració de Lluccià. A més, ens va resultar molt útil poder partir de la primera recerca duta a terme un temps enrere.

Arribats en aquest punt, érem conscients que, a *Relats verídics*, hi havia contingut sensorial, considerant l’estudi previ emprès a propòsit dels *progymnasmata* i la ja incipient recerca en el Treball de Fi de Màster. La qüestió principal consistia llavors a esbrinar com extreure i ordenar aquest contingut de caire sensorial, de tal forma que ens servís per demostrar i fonamentar les nostres hipòtesis. És a dir, calia trobar de quina manera podíem recollir els ítems sensorials inclosos a *Relats verídics* per tal de presentar-los d’una manera ordenada i trenar, així, la nostra argumentació.

Per fer-ho, calia d’entrada emprendre una nova tasca d’acotament. En efecte, era necessari decidir què volíem treballar ben bé de *Relats verídics*: passatges que impliquessin una experiència sensorial (o *multisensorial*) o, més aviat, lèxic relatiu als cinc sentits de la percepció?

D’entrada, optant per la primera opció, vam acotar diversos passatges, com ara el de l’aventura de l’illa de Dionís (entre d’altres), on ens va semblar que molts sentits de la percepció entraven en joc, quelcom que certament anava en la línia de demostrar la presència d’estímuls sensorials a l’obra. Efectivament, en el primerenc episodi de *Relats verídics* que acabem d’esmentar (1.6-1.9), hi podem identificar la visualització constant (expressada amb diferents verbs del camp semàntic visual) dels elements que els protagonistes troben en aquelles contrades, l’audició de la veu i dels crits de les dones-vinyes, el gust del riu i dels peixos vinosos o el tacte a l’hora d’enredar-se sexualment

amb els monstres femenins. Així, si bé hauríem pogut centrar la tesi a comentar passatges d'aquesta naturalesa –sens dubte estimulants–, ens feia l'efecte que el treball final hauria resultat excessivament superflu i, sobretot, mancat d'un mètode que ordenés la informació sensorial present en el text, la qual cosa ens havia de permetre argumentar les nostres hipòtesis principals.

Tenint en compte, per tant, les dificultats d'aprofundiment i sistematització que podien oferir els comentaris d'aquests passatges, ens vam centrar a treballar en la segona línia que hem esmentat; és a dir, vam procedir a extreure el lèxic relatiu als cinc sentits de la percepció inclòs a *Relats verídics*. Després de múltiples lectures del text, vam decidir aïllar totes aquelles situacions en què, a la narració, apareixien els tres elements fonamentals que es veuen implicats en una situació sensorial –i que ja hem avançat en les primeres pàgines d'aquesta introducció a propòsit del text dèlfic: un agent perceptor, un verb de percepció i un objecte percebut. Per fer-ho, vam utilitzar el text original de *Relats verídics* en la versió de MacLeod, (1972), *Luciani opera*, 1 (Oxford: Clarendon Press, 82-125), l'edició que, de fet, hem anat citant en el decurs del nostre treball. La tria per aquesta edició es deu al fet que és la més canònica del text llucianesc de la qual disposem avui dia.

En aquestes reiterades lectures, ens fixàvem, en primer lloc, en els verbs que indicaven accions de la percepció sensorial relacionades amb qualsevol dels cinc sentits. Per a cadascun d'ells, paràvem esment, també, a quina paraula exercia com a objecte percebut i qui n'era l'agent perceptor. Reunint aquests tres elements, comptàvem amb una evocació concreta a un sentit de la percepció específic.

Cadascuna d'aquestes evocacions la vam acolorir d'una manera concreta, fent servir un codi de colors. Quan els tres elements que conformaven cada evocació –amb especial protagonisme del verb– indicaven una **percepció visual**, els marcàvem en color turquesa; quan es remetien a una **percepció auditiva**, els pintàvem de groc; quan es referien a l'**olfacte**, els acoloríem en color rosa; quan apel·laven al **gust**, en porpra; i, quan eren evocacions referides al **tacte**, les destacàvem en color verd. En totes i cadascuna d'aquestes situacions, a més, vam anar marcant els seus tres elements principals a través d'un codi de format concret, juntament amb un altre d'un caire més complementari. En cursiva, destacàvem l'*agent perceptor*; en negreta, el **verb de percepció**; i, en negreta i subratllat, l'**objecte percebut**. A més, miràvem de destacar en negreta, cursiva i subratllat els ***elements que complementaven l'objecte percebut***, és a dir, que el concretaven i/o que el descrivien. Amb aquest últim procediment, a més, aprofitàvem per delimitar les *ekphraseis* contingudes a *Relats verídics*.

Els criteris per identificar cadascun dels elements de cada evocació sensorial es basaven en una observació acurada en tot moment. Pel que fa als agents perceptors, normalment eren pronoms personals (o demostratius) que, en general, se solien sobreentendre, si bé les desinències personals dels verbs de percepció stricto sensu ajudaven a identificar-lo. A propòsit dels verbs de percepció –element nuclear de tota evocació sensorial–, assenyalàvem aquelles formes que implicaven tant una acció sensorial com, també, una acció duta a terme per un emissor que projectava una



informació necessàriament perceptible; és a dir, consideràvem tant estructures del tipus “hom sent un crit” com “hom crida a algú” (dues situacions en què, sigui com sigui, hi ha una audició). Finalment, pel que fa als objectes percebuts, normalment eren o bé complements directes (o de règim verbal) de la primera estructura esmentada dels verbs de percepció o bé subjectes de la segona estructura. Aquests objectes percebuts podien representar éssers i elements de tota mena, així com entitats més difícils de classificar (fenòmens meteorològics, etc.). De manera complementària, els elements que complementaven l’objecte percebut consistien en complements del nom, adjectius o passatges sencers que conformaven *ekphraseis*.

Per tal d’il·lustrar breument aquesta tasca, exposem a continuació l’exemple d’un text treballat a partir d’aquest codi de colors i de formats. Per tal d’il·lustrar la multiplicitat d’estímulus que presenta l’aventura de l’illa de Dionís, n’escollim un petit passatge:

1.8 Τότε δὲ τὸν ποταμὸν διαπεράσαντες ἦ διαβατὸς ἦν, εὕρομεν ἀμπέλων χρῆμα τεράστιον· τὸ μὲν γὰρ ἀπὸ τῆς γῆς, ὁ στέλεχος αὐτὸς εὐερνῆς καὶ παχύς, τὸ δὲ ἄνω γυναικες ἦσαν, ὅσον ἐκ τῶν λαρόνων ἅπαντα ἔχουσαι τέλεια—τοιαύτην παρ’ ἡμῖν τὴν Δάφνην γράφουσιν ἄρτι τοῦ Ἀπόλλωνος καταλαμβάνοντος ἀποδενδρουμένην. ἀπὸ δὲ τῶν δακτύλων ἄκρων ἐξεφύοντο αὐταῖς οἱ κλάδοι καὶ μεστοὶ ἦσαν βοτρυῶν. καὶ μὴν καὶ τὰς κεφαλὰς ἐκόμων ἔλιξι τε καὶ φύλλοις καὶ βότρυσι. προσελθόντας δὲ ἡμᾶς ἠσπάζοντο καὶ ἐδεξιοῦντο, αἱ μὲν Λύδιον, αἱ δ’ Ἰνδικήν, αἱ πλείσται δὲ τὴν Ἑλλάδα φωνὴν προϊέμεναι. καὶ ἐφίλουν δὲ ἡμᾶς τοῖς στόμασιν· ὁ δὲ φιληθεὶς αὐτίκα ἐμέθυεν καὶ παράφορος ἦν. δρέπεσθαι μέντοι οὐ παρεῖχον τοῦ καρποῦ, ἀλλ’ ἤλγουν καὶ ἐβόων ἀποσπωμένου.

Llavors, havent passat a través del riu per on era franquejable, trobarem uns extraordinaris exemplars de vinyes. Car allò que sortia de la terra era la pròpia soca, esponerosa i robusta, i la part de dalt eren dones, amb tot el cos ben formós cintura amunt—de tal manera com ens pinten Dafne tot convertint-se en arbre, mentre Apol·lo l’empaita. De les puntes dels dits, els creixien les branques i aquestes estaven plenes de gotims. A més, als seus caps, hi creixien circells, fulles i penjolls de raïm. En haver-nos-hi apropat, ens donaven la benvinguda i ens acollien, algunes d’elles deixant anar paraules en lidi i d’altres, en indi; però la majoria, en llengua grega. També ens feien petons a la boca i qui era besat s’embriagava immediatament i anava tentinejant. Certament, no es deixaven collir el fruit, sinó que es queixaven de dolor i xisclaven, quan els era arrencat.

En aquestes línies pertanyents a la primera aventura de *Relats verídics*, comptem amb la presència d’almenys quatre tipus de referències a la percepció sensorial, tal com ens indiquen els colors emprats: en turquesa, disposem d’una contundent evocació visual, que consta del verb de percepció εὕρομεν, de l’objecte percebut ἀμπέλων χρῆμα τεράστιον (el complement directe) i, a continuació, de tota una *ekphrasis* a propòsit d’aquest objecte percebut. L’agent perceptor no el podem marcar pel fet que el subjecte de εὕρομεν és el·líptic, però és evident que es tractaria d’un pronom en primera persona del plural (*sc.* ἡμεῖς) que representa el narrador i els seus acompanyants, tenint en compte la desinència personal del verb. En color groc, tenim diversos elements a considerar a propòsit de la percepció auditiva: el verb ἠσπάζοντο (per tal com implica a priori sentir

la salutació de part de les dones-vinyes); els objectes percebuts són, en aquest cas, el subjecte del verb de percepció: les dones-vinyes (αἱ [...] αἱ [...] αἱ πλεῖσται), les quals saluden tot “emetent” (per tant, amb un nou verb de percepció auditiva: προῖέμεναι) la seva veu (τὴν φωνήν); una veu que, com bé es diu, es projecta en idiomes diferents (Λύδιον [...] Ἰνδικήν [...] Ἑλλάδα), una apreciació que, en certa manera, especifica l’objecte percebut i, per això, marquem amb una font cursiva, negreta i subratllada. A més, disposem d’altres verbs que emeten aquests objectes percebuts com ara ἤλθουν i ἐβόων. D’altra banda, tenim una al·lusió al gust, com podem comprovar amb els petons que els monstres fan (ἐφίλουν) als protagonistes, un agent perceptor que aquí sí que es troba explícit (ἡμᾶς) i al qual ajuntem, per necessitat, l’indret concret on la percepció és experimentada (τοῖς στόμασιν). Si bé aquesta acció podria ser considerada eminentment tàctil, els efectes embriagadors que el text expressa just després ens fan pensar que, en aquests petons, hi ha “gust” de vi. Per tant, és lògic que, “qui és petonejat” (ὁ [...] φιληθεὶς) esdevingui l’agent perceptor d’aquest gust tan concret. En relació amb el tacte, contemplem un contacte dels protagonistes amb les dones-vinyes, ja que intenten arrencar-los (δρέπεσθαι) el fruit (τοῦ καρποῦ).

Seguint aquesta dinàmica de treball –aplicada, sobretot, a les situacions sensorials que consideràvem més rellevants i evidents– i els raonaments exposats, va ser com vam acabar analitzant la totalitat del text de *Relats verídics* des d’un punt de vista sensorial. Mentre ho fèiem, emperò, ens vam adonar que molts sentits de la percepció –com ara la vista o el tacte– eren certament permeables amb d’altres sentits o bé amb d’altres camps lèxics. Per exemple, ens vam trobar amb situacions que a priori vam considerar de caire visual però que, en realitat, formaven més aviat part del camp semàntic del coneixement, per tal com es trobaven trenats amb verbs com ara νοέω o εἰκάζω. Vam solucionar aquesta dificultat a partir d’una acurada exploració de les entrades del diccionari d’aquests verbs i, també, a partir d’algunes converses amb la nostra directora. En efecte, com que es tractava d’uns verbs que no eren stricto sensu sensorials, sinó més aviat cognitius es trobaven allunyats del propòsit de recerca i vam decidir ometre’ls. De la mateixa manera –i com podem comprovar en el text objecte de treball que hem citat–, en un primer moment vam considerar la **cinestèsia** (marcada en color turquesa fosc, amb les evocacions τὸν ποταμὸν διαπεράσαντες i προσελθόντας [...] ἡμᾶς), un sentit de la percepció (definit com “la sensació del moviment”) que, per motius pràctics, vam acabar englobant en el tacte, justificat pel fet que tant tacte com cinestèsia formen part, en realitat, d’un complex sistema biològic anomenat somatosensorial.

Aquesta anàlisi ens va permetre disposar d’un buidatge de les diverses situacions sensorials incloses a *Relats verídics*. Tenint-les ja marcades i delimitades, va arribar el moment d’ordenar-les i classificar-les d’una manera adient per al nostre propòsit. Primerament, vam aïllar-les en diversos documents segons el sentit de la percepció que apel·laven. A partir d’aquí, vam procedir a observar com estaven construïdes aquestes situacions sensorials –donant preeminència a la naturalesa semàntica del verb– a fi d’organitzar la informació extreta d’una manera encara més precisa. El caràcter inèdit de la nostra tasca, però, ens va dificultar molt com fer aquestes precisions internes de les evocacions a cada sentit de la percepció.

Afortunadament, en aquest context vam descobrir l'estudi de Viberg (2001) a propòsit dels verbs de percepció en anglès. Aquest article classifica les paraules del camp lèxic en qüestió des d'un punt de vista semàntic i estructural. Partint d'aquesta contribució, de les aportacions de Prévot (1934 i 1935) –entre d'altres– i gràcies a l'ús de diccionaris com el de Liddell-Scott-Jones, el d'Anatole Bailly i el de l'Enciclopèdia Catalana<sup>20</sup>, vam construir una sèrie de taules per tal de classificar les diverses possibilitats que el grec tenia d'expressar una vivència sensorial (en termes visuals, auditius, olfactivus, gustatius i tàctils). Per fer-ho, ens vam fixar sobretot en el significat de les formes verbals que trenaven les evocacions identificades, ja que, de la seva naturalesa semàntica, en depenia el caràcter de l'evocació sensorial en conjunt. Així, considerant si el verb indicava una acció sensorial duta a terme per part d'un agent perceptor o bé una emissió d'un ítem susceptible de ser percebut, vam acabar diferenciant dues perspectives principals: perspectiva subjectiva i perspectiva objectiva. Si bé en un primer moment vam dur a terme aquesta classificació amb totes les evocacions analitzades, vam adonar-nos que resultava sobretot aplicable en les nombrosíssimes i complexes evocacions que havíem detectat referents a la vista i, també, a l'oïda. A més, en funció dels matisos semàntics dels verbs emprats per a aquests dos sentits, vam identificar diverses subclassificacions de les evocacions en qüestió (verbs d'activitat visual, d'emissió d'un so, etc.), unes especificitats que es trobaran comentades en els capítols que pertoquin.

Els quadres que vam dissenyar ( presents en els annexos), pretenen demostrar l'ús del lèxic de la percepció sensorial a l'obra tant en termes quantitius com també qualitius. Tal com explicarem quan pertoqui, els quadres en qüestió no només aïllen cada evocació sensorial concreta sinó que, també, delimiten els tres elements més principals de cadascuna d'elles (agent perceptor, verb de percepció i objecte percebut), tot fent referència al paràgraf de *Relats verídics* d'on s'ha extret i atribuïnt-li un número. Així, mirem de promoure una consulta pràctica i tan poc feixuga com ens ha sigut possible per tal de poder seguir amb més fonament el comentari dels exemples en qüestió (numerats amb el dígit atribuït en els quadres) en el cos del treball.

En termes visuals, és destacable avançar aquí, també, el buidatge i la classificació d'*ekphraseis* identificades en el si del text. Vam decidir centrar-nos, només, en les descripcions de caire topogràfic i prosopogràfic (les quals, alhora, inclouen inevitablement descripcions d'objectes) per tal d'acotar el material d'estudi en aquest apartat. Aquestes *ekphraseis*, les presentem annexades i analitzades amb un codi de colors i de format –diferent del que hem presentat més amunt i que es trobarà definit en el moment de la tesi que pertoqui– per tal de deixar palesos els nivells de composició dels elements que les conformen i, també, les seves característiques visuals. Tal com hem plantejat aquesta part annexada, se'n pot fer una lectura sense haver de remetre's al cos del capítol en qüestió. De fet, no hi oferim cap comentari específic de totes i cadascuna de les *ekphraseis*, però sí que ens dediquem a compilar la generalitat dels resultats per tal

---

<sup>20</sup> Que, en el decurs de la tesi, abregem respectivament de la següent manera: LSJ 1996, Bailly 1963 i Diccionari EC 2015.

d'oferir una visió global i concloent a propòsit dels nivells de composició i de les característiques visuals estudiades.

Pel que fa a les evocacions referides a l'olfacte i al gust, considerant que són menys nombroses que la resta, no n'hem ofert una classificació en els annexos, però sí que en comentem les especificitats en els capítols en qüestió. El que tanmateix sí que presentem annexat en relació amb aquests dos sentits és un recull de tot el lèxic nominal que, per la seva pròpia càrrega semàntica, hauria pogut estimular una experiència olfactiva o gustativa. Es tracta d'un llistat de les plantes i dels aliments que apareixen a l'obra llucianesca i una presentació dels usos que en fa Llucià per construir la ficció. Deixem constància aquí que el recurs del tacte no disposa de cap taula annexada.

Va ser quan ens trobàvem en aquest punt del treball que vam començar a estructurar el nostre estudi per sentits –i no pas per *progymnasmata* inclosos a *Relats verídics* o per episodis temàtics de l'obra (uns formats que, segons el nostre parer, haurien donat com a resultat un treball excessivament superficial). En efecte, degut a la magnitud d'exemples d'alguns dels sentits i a les diferències semàntiques entre ells mateixos, vam considerar que aquesta seria una ordenació molt més lògica i profitosa. Com és evident, aquest raonament va tenir una clara incidència en l'estructuració dels capítols de la tesi.

Atès que les evocacions sensorials més nombroses i complexes eren, sens dubte – i d'una manera lògica–, les que feien referència al sentit de la vista i, en segon lloc, a l'oïda, van ser les dues categories a les quals vam dedicar més temps i, finalment, van acabar ocupant més espai en el nostre treball.

Per als apartats dedicats a l'olfacte i al gust, vam dur a terme una classificació de passatges concrets, analitzats a nivell de composició retòrica i literària. D'aquests, a més, en vam oferir un comentari amb anotacions antropològiques i una traducció. Una tasca semblant va ser la que vam acabar desenvolupant amb el recurs del tacte, on vam dedicar-nos a comentar els breus passatges més explícitament tàctils del relat i a presentar, en termes molt generals, els ítems que, a *Relats verídics*, es poden percebre en termes somatosensorials.

Com hem vist fins aquí, doncs, finalment vam tenir en compte les dues menes d'elements que volíem buidar de la narració llucianesca en un principi –tant passatges com lèxic sensorial–, però amb enfocaments diferents. D'una banda, vam analitzar el lèxic de totes les evocacions sensorials –si bé amb més profunditat en la vista i l'oïda– i, d'altra, vam comentar diversos passatges des d'un punt de vista literari, retòric, cultural i amb alguns apunts antropològics que apel·laven, sobretot, a un sentit de la percepció concret (si bé sempre hi trobàvem situacions constantment permeables o complementàries amb d'altres sentits). Per tant, podem concloure, en termes metodològics que, si bé el primer plantejament era insatisfactori degut a la falta de sistematització, el fet d'haver-lo combinat amb una anàlisi lèxica prèvia, sí que reunia les notes de claredat que li faltaven i que, per tant, el feien útil per defensar les hipòtesis.

A més, tots i cadascun dels capítols compten amb una explicació prèvia de cada sentit més extensiva o menys, depenent de la seva importància tenint en compte el nombre

d'exemples extrets i la seva importància en termes cognitius i d'efectivitat dins del relat. Aquests apartats s'han confegit fonamentalment a partir d'una extensa lectura de bibliografia tant primària com secundària, destacant especialment la col·lecció *The Ancient Senses*.

Per introduir el reguitzell de capítols dedicats al comentari de cada sentit, val a dir que en vam realitzar un altre, consistent en un estudi previ del pròleg de *Relats verídics*. En efecte, tenint en compte que el pròleg d'aquesta obra constitueix una clara declaració d'intencions per part de l'autor, vam considerar oportú realitzar-ne un estudi previ. Pensàvem que, si en aquesta declaració d'intencions, hi trobàvem immiscits aspectes que podien presentar una voluntat sensorial del relat, això reforçaria encara més els subsegüents comentaris de la tesi. En altres paraules, a partir d'aquest exercici, volíem mirar d'identificar elements de caire programàtic que podien convidar el públic de la narració a entendre que, durant l'obra subsegüent, es trobaria amb el recurs de la percepció sensorial, és a dir, que "viuria" la narració. Tenint tot això en compte, vam dur a terme diverses lectures detingudes i vam analitzar el text a nivell de composició retòrica, així com també eufònica i, de vegades, prosòdica, tot obtenint una sèrie de resultats.

Així doncs, tal com podem constatar, la metodologia emprada que acabem de presentar, a banda de no tenir precedents, és d'un caràcter inductiu. En efecte, la lectura i anàlisi de la totalitat del text de *Relats verídics* ens ha fornint d'una multiplicitat d'exemples que ha calgut en primer lloc organitzar i ordenar d'una manera coherent per a la seva presentació. Un cop classificats i comentats, han constituït els fonaments sobre els quals hem pogut construir la nostra argumentació per tal de defensar les hipòtesis plantejades: el joc irònic i humorístic alhora que estèticament provocatiu i agradable per al públic que duu a terme Lluçia mitjançant el recurs de la percepció sensorial.

Finalment, val a dir que l'estructura del treball ha estat del tot condicionada per la metodologia emprada. Com hem anat comentant, les diferències –quantitatives i qualitatives– que caracteritzen el recurs dels diversos sentits de la percepció al llarg del relat ens han menat a estudiar-los per separat. Aquest fet ha conduït a la conseqüent estructuració de la tesi, que es basa, sobretot, en dues grans parts.

D'una banda, hem ubicat l'anàlisi i el comentari del pròleg dels *Relats verídics* al principi (capítol 1), ja que, a banda d'introduir el tema objecte d'estudi, esdevé un lloc de referència constant en els subsegüents capítols. A aquest capítol, el segueixen cinc altres, cadascun dels quals dedicat a les especificitats que representa el recurs de cada sentit de la percepció dins de l'obra. Alhora, hem ordenat aquests capítols en funció de la importància del sentit en qüestió, començant pels dos més importants: el que hem dedicat a la vista (capítol 2) i el de l'oïda (capítol 3). Tot seguit, ubiquem els capítols en què tractem el recurs de l'olfacte (capítol 4) i el del gust (capítol 5). Finalment, hem dedicat el capítol 6 al tacte i no pas perquè sigui el sentit menys explotat a la narració –tal com reitem en aquell punt de la tesi, és un sentit molt present a *Relats verídics* però alhora molt complex d'analitzar, així que n'hem ofert uns apunts de caire general que, sens dubte, serviran de base per a futurs treballs més aprofundits. Malgrat aquesta divisió en capítols que aborden cadascun dels sentits d'una manera independent, no volem deixar

de recordar que es produeixen interconnexions dels uns amb els altres. Això també s'ha vist palès amb el fet que, en més d'un capítol, citem un mateix passatge de la narració.

Com es podrà comprovar, cada capítol es troba dividit en diverses parts més o menys paral·leles. En tots ells, oferim uns apunts previs a propòsit del sentit en qüestió que abordem, relacionat sobretot amb aspectes històrics, literaris, culturals i antropològics de l'antiguitat. Tot seguit, presentem el catàleg d'exemples analitzats (fonamentalment, lèxic verbal) en format de comentari –quelcom que es trobarà, específicament, en els capítols 2 i 3– i, finalment, trobem una selecció i un comentari de passatges de *Relats verídics*, on hem identificat l'ús de recursos sensorials concrets a uns sentits o a uns altres i on és més palesa l'*enargeia* del text (motivada no només per aspectes retòrics sinó també pel propi lèxic, especialment nominal o adjectival, però també verbal). Finalment, una recapitulació tanca cadascun dels capítols per tal de recollir les idees principals extretes de cadascun d'ells.

Tal com pertoca a qualsevol tesi, també cloem la nostra amb un apartat on recollim les conclusions derivades de l'estudi i l'esment d'alguns possibles treballs futurs que es podran seguir duent a terme en les línies de treball plantejades.

Finalment, en els annexos, s'hi trobaran inclosos els quadres que recullen, d'una manera pretesament pràctica, el material sensorial analitzat.

### **Consideracions prèvies**

La present tesi s'ha confegit amb vistes a obtenir la menció internacional de doctor. Per aquest motiu, es trobaran les conclusions escrites en llengua francesa, de la mateixa manera que alguns apartats concrets del capítol 3. La tria del francès no es deu només a un gust personal per aquesta llengua sinó també al fet de voler homenatjar les dues estades doctorals que hem desenvolupat en el decurs de la nostra formació doctoral a França. Aquestes estades han sigut cabdals per tal d'optimitzar els principals plantejaments de la tesi, ampliar coneixements, compartir els treballs realitzats i establir valuosos vincles amb diversos especialistes.

La primera estada –finançada per la Fundació Montcelimar i la Universitat de Barcelona– va ser a l'École Normale Supérieure de París durant els mesos de setembre i d'octubre de l'any 2018. En aquella ocasió, vam tenir l'oportunitat de presentar el projecte de tesi –aleshores encara força incipient– a la Dra. Émeline Marquis. A banda de visitar les biblioteques de l'École Normale Supérieure i la de l'Université Paris-Sorbonne, vam poder dur a terme interessants intercanvis d'opinions amb la pròpia Dra. Marquis, el Dr. Alain Billault, la Dra. Cathérine Darbo-Peschanski i la Dra. Isabelle Gassino. Arran d'aquestes trobades, vam copsar, en primer lloc, la necessitat de delimitar el corpus de treball –aconsellat per la Dra. Marquis– i ratificar, de nou, l'actuació a *Relats verídics*. La Dra. Marquis ens havia proposat, també, que ens trobéssim amb el Dr. Sylvain Perrot, especialista en paisatges sonors en l'antiguitat grega.

I així va ser com poc després vam conèixer el Dr. Perrot, que, en escoltar amb molt d'interès les nostres hipòtesis, ens va convidar a participar a la XX<sup>e</sup> École de

*Métrique Antique* que tindria lloc a la Université Paris – Sorbonne la primavera del 2019. Va ser en aquesta ocasió on, després d’haver compartit el projecte amb la resta d’assistents, vam poder emprendre amb més fonament l’anàlisi de les evocacions a la percepció auditiva. Posteriorment, la primavera i l’estiu de l’any 2021, vam realitzar dues estades –finançades pel projecte de recerca en el qual ens trobàvem inscrits, dirigit per la Dra. Francesca Mestre– a la Maison Interuniversitaire des Sciences de l’Homme d’Alsace, a Estrasburg, totes elles dirigides pel propi Dr. Perrot. Durant les setmanes transcorregudes a la *capital d’Europa*, vam poder ampliar més coneixements sobre aspectes de percepció auditiva en l’antiguitat i el component estètic –parlant des d’un punt de vista eufònic i rítmic– dels textos, que menen a la seva pròpia audició. Aquests mesos també van ser decisius per desenvolupar una extensa redacció del nostre treball i acabar de definir-ne l’estructura.

Abans de donar entrada a la lectura de les subsegüents pàgines, cal dir que les traduccions dels textos grecs que hi apareixen, si no s’indica el contrari, són pròpies, ja que procuren emfasitzar les especificitats de caire sensorial que hem analitzat i comentat. De tota manera, hem de reconèixer que, degut a la lectura sovintejada de les edicions d’Ozanam (2016<sup>3</sup>), Billault i Marquis (2015), Mestre i Gómez (2007), Berrio (1995) i Vintrol (1974), la inspiració a l’hora de traduir se n’ha vist certament influïda. A més, val a dir que fem servir Ozanam quan citem els textos en francès de *Relats verídics* i Billault i Marquis quan citem els que pertanyen a les altres obres de Lluçà<sup>21</sup>.

En aquest sentit, constatem aquí que només s’han dut a terme les traduccions dels passatges que es van citant en el cos del text; així doncs, els textos presents en els annexos no compten amb una traducció degut a diverses qüestions pràctiques, entre les quals la seva pròpia ubicació i format –qüestió que vam acabar d’acordar amb la nostra directora. De tota manera, per a aquests textos mancats de traducció, recomanem la lectura de les edicions acabades de citar.

Finalment, voldríem afegir que considerem difícil o impossible donar per acabat l’estudi que plantejem a continuació. Les pàgines que segueixen són una culminació merament provisional de la recerca i de la reflexió que aquests anys ens han dut a aprofundir sobre la temàtica presentada. En efecte, amb tota la humilitat que procurarem fer evident, pretenem posar en relleu una certa innovació literària duta a terme per part de Lluçà, un autor tan polifacètic que, tal com demostren múltiples estudis avui dia, encara es presta a ser reflexionat i replantejat; a fer-ne innumerables indagacions. En resum, l’autor de Samòsata no deixa de ser un clàssic més.

---

<sup>21</sup> Som conscients que, tot i que citem aquestes traduccions com Ozanam (2016<sup>3</sup>) i Billault i Marquis (2015), en el cas d’Ozanam, la traducció de *Relats verídics* –tal com indica la portada del llibre– ha estat realitzada per Jacques Bompaire i que, en el cas de Billault i Marquis (2015), aquests autors han revisat i anotat l’antiga traducció d’Émile Chambry.

## ASPECTES PROGRAMÀTICS DEL PRÒLEG

### 1.1. UN MANUAL D'ÚS PER AL PÚBLIC (1.1-1.4)

Molts pròlegs són obviats i romanen oblidats per l'avidesa d'accedir immediatament a l'acció argumental o al contingut principal dels llibres. Cal dir, però, que els qui ens dediquem a la filologia mirem de parar atenció als pròlegs de les obres, ja que normalment contenen una gran informació sobre el plantejament i la intenció de l'autor. El de *Relats verídics*<sup>22</sup> n'és un cas més, molt paradigmàtic però no menys revelador que els primers versos de la *Teogonia* d'Hesíode, per exemple. De fet, el que trobem en els pròlegs és sovint tan útil i indispensable com el que, sens dubte, podem extreure del de *VH*<sup>23</sup>. És només a partir de la informació que aquí se'ns transmet que podem copsar –o, com a mínim, reflexionar– el sentit de tot el que viurem en els següents episodis, que ens duren més enllà de la fi del món de l'antiguitat<sup>24</sup>.

És per això que, a fi d'establir un precedent en la presentació dels passatges treballats en els capítols subsegüents, hem dedicat aquest primer a analitzar el pròleg de *VH* des d'un punt de vista programàtic sensorial, que té en compte elements de caire temàtic i formal<sup>25</sup>.

Aliè als continguts merament argumentals tot i que plenament relacionat en termes metaliteraris<sup>26</sup>, el pròleg de *VH* és pronunciat per la veu del propi autor abans de donar la paraula al narrador-protagonista, que és un altre “Llucià”<sup>27</sup>. La neutralitat del

<sup>22</sup> D'ara endavant, *VH* (*Verae Historiae*).

<sup>23</sup> El pròleg, que correspon als quatre primers episodis del primer llibre (1.1-1.4), apareix referit en gairebé totes les contribucions acadèmiques sobre *VH* ja que, com destacarem tot seguit, permet identificar diversos símptomes de caràcter programàtic. Gairebé qualsevol contribució científica que tracti sobre *VH*, farà esment al seu pròleg. Només a tall d'exemple, però, citem dos llocs on es pot trobar una anàlisi rellevant d'aquestes primeres línies de l'obra de Llucià: Cabrero (2006: 76-95) i, sobretot, Georgiadou i Larmour (1998a: 51-59).

<sup>24</sup> Com veurem més endavant, cal tenir molt en compte l'indret del qual parteixen els protagonistes a 1.5: Ὀρμηθεὶς γὰρ ποτε ἀπὸ Ἡρακλείων στηλῶν καὶ ἀφείς εἰς τὸν ἐσπέριον ὠκεανὸν (“Doncs bé, partint un dia des de les Columnes d'Hèracles i salpant vers l'oceà occidental”). En efecte, les columnes d'Hèracles – l'actual estret de Gibraltar – suposaven, per a la tradició antiga, la porta a un món desconegut, ja que l'oest de l'*oikoumene* quedava delimitada en aquest punt geogràfic. Un cop el públic hagi llegit o escoltat el pròleg, no el sorprendrà (i, a més, comprendrà) que Llucià hagi triat aquest punt de partida tan reconegut.

<sup>25</sup> On també observarem recursos rítmics i sonors (com ara assonàncies o paronomàsies) que actuen com a elements emfasitzants d'alguns conceptes, uns efectes que seguirem identificant en d'altres passatges de *VH*.

<sup>26</sup> Concretament, en termes de “metaficció”, un estil d'escriptura que, de manera autoconscient, recorda al lector que es troba davant d'una obra de ficció i estableix un joc que polemilitza la relació entre la pròpia ficció i la realitat. Batista (2012) es refereix a una veu “metaficcional” de Llucià en el pròleg de *VH*.

<sup>27</sup> A 2.28, Homer dedica un parell d'hexàmetres al protagonista del viatge, anomenat Λουκιανός. Aquest paper tripartit d'autor-narrador-protagonista sota el nom de “Llucià” provoca un cert sentiment de confusió i, alhora, d'emmirallament: l'autor, malgrat la incredulitat expressada al pròleg sobre les històries fictícies,



context locatiu i temporal, tal com correspon a qualsevol pròleg, permet al siri dotar el públic de diverses informacions, a tall de prospecte, que el condicionaran per interpretar el relat amb més propietat. Així, primerament, després de dirigir-se eventualment al receptor de l'obra –conformat segurament pel cercle d'intel·lectuals que envolta Lluçia i fins i tot, potser, ell mateix–, l'autor especifica els objectius de l'obra (1.1-1.2); en segon lloc –i sense voler fer cap digressió– expressa el seu parer sobre els qui escriuen relats o històries (1.3)<sup>28</sup>; i, finalment, explica per què vol compondre tan *innovador* com *VH*, es compromet fermament amb la veritat i allunya de la realitat més empírica tot allò que relatarà (1.4).

## 1.2. PER UNA EXPERIÈNCIA SENSORIAL DEL TEXT

A continuació, destacarem una sèrie d'indicis que permetrien identificar un caràcter programàtic del pròleg de *VH* en termes d'insistència sensorial en relació amb els fets argumentals. Analtzarem com s'introdueix aquesta novetat temàtica principalment a partir de tres premisses: en primer lloc, l'establiment d'una íntima relació entre el cos físic i la ment dels receptors; segonament, una èmfasi especial en la construcció d'un relat que aportarà "imatge" i "so"; i, per últim, la promesa d'escriure sobre coses que no s'han viscut mai en persona<sup>29</sup>, amb tots els ports sensorials que això (no) implica. En termes generals, doncs, observarem que Lluçia concep la narrativa com una ficció declarada i justificada, que queda excusada davant de les mentides pretensioses que molts autors recreen, fet que l'autoritzarà a posar en pràctica una llibertat compositiva sense límits<sup>30</sup>.

### 1.2.1. ESMENT AL COS I A LA MENT, ENTITATS INSEPARABLES

El relat declaradament fictici aportarà entreteniment amb dos objectius diferents i, alhora, complementaris: alliberar el públic de càrregues anteriors i, al mateix temps, exercitar-lo per a un millor rendiment posterior en el seu ofici, sigui quin sigui. Es tracta d'una doble finalitat que es deixa entreveure al primer episodi, on podria dirigir-se al cercle

---

n'escriu i és protagonista d'una d'elles, potser una de les més extremes que s'hagin fet mai, plena d'esdeveniments sorprenents anomenats amb mots com *θαῦμα*, *παράδοξον*, *τεράστιον* i anàlegs. D'altra banda, és molt conegut el tòpic del joc constant de les "màscares" o alter ego que estableix el de Samòsata amb la seva identitat, tot atribuint-se una sèrie de pseudònims. La narració de *VH* és una de les escasses vegades on Lluçia s'autoanomena amb el seu propi nom i no pas Parresiades, Licini, Luci o el gentilici "siri" –a tall d'exemple–, com sí que fa en d'altres ocasions. Sobre la triple caracterització de Lluçia a *VH* i el tòpic de les màscares en la posada en escena de les seves composicions, *uid.* Camerotto (2014: 15-63) i Dubel (1994).

<sup>28</sup> Tòpic que desenvolupa a bastament en altres obres, sobretot en relació amb la prosa historiogràfica: *uid.* *Hist. Conscr.*

<sup>29</sup> Cosa que entenem que sí que complirà irònicament al llarg de l'argument, tot identificant-se amb el narrador-protagonista, tal com proposa Saïd (1993).

<sup>30</sup> En definitiva, una mena de carta blanca per a la *parrhesia*. De la mateixa manera que Lluçia aboga per la *parrhesia* –element que forma part de la doctrina cínica– en altres aspectes de la vida, ens preguntem per què no ho hauria de fer en la creació de ficció. Sobre les fronteres entre la realitat i la ficció a *VH*, *uid.* Gassino (2010).

d'intel·lectuals –dins del qual es troba, potser, ell mateix<sup>31</sup>, tot comparant-lo directament amb els atletes i els seus hàbits:

1.1 Ὡσπερ τοῖς ἀθλητικοῖς καὶ περὶ τὴν τῶν σωματίων ἐπιμέλειαν ἀσχολουμένοις οὐ τῆς εὐεξίας μόνον οὐδὲ τῶν γυμνασίων φροντίς ἐστίν, ἀλλὰ καὶ τῆς κατὰ καιρὸν γινομένης ἀνέσεως —μέρος γοῦν τῆς ἀσκήσεως τὸ μέγιστον αὐτὴν ὑπολαμβάνουσιν— οὕτω δὴ καὶ τοῖς περὶ τοὺς λόγους ἐσπουδακόσιν ἠγοῦμαι προσήκειν μετὰ τὴν πολλὴν τῶν σπουδαιοτέρων ἀνάγνωσιν ἀνιέναι τε τὴν διάνοιαν καὶ πρὸς τὸν ἔπειτα κάματον ἀκμαιοτέραν παρασκευάζειν.

“De la mateixa manera que als atletes, que es dediquen a l'exercitació dels seus cossos, no només els preocupa estar en bona forma i fer exercicis gimnàstics, sinó també disposar del descans quan pertoca –ja que aquesta la consideren com la part més important del seu entrenament–, així, als qui es dediquen a les lletres, crec, els convindrà, després de l'abundant lectura dels autors més preuats, descansar la ment i preparar-la per a un posterior esforç més enfortit.”

Com veiem, des d'un primer moment, el domini dels preceptes de la *paideia* per part de l'autor és evident. En efecte, el caràcter d'una comparació construïda a partir de la reconeguda estructura “de la mateixa manera que A, així, B” aporta, ja només començar, un remarcad gust homèric al paladar del públic. Això ens fa pensar en un subtil gest de complicitat sobre la pròpia temàtica de l'obra: una narració amb reminiscències homèriques que pren majoritàriament com a exemple<sup>32</sup> les històries del primer gran *fanfarró* fictici per excel·lència: Odisseu<sup>33</sup>. Tot i així, l'objecte de la comparació és un col·lectiu social i no pas un element de la natura extern al fil argumental, com sol correspondre als símls que trobem a la poesia èpica<sup>34</sup>. A més, es troba plenament lligat amb l'element amb qui s'estableix la comparació, que, en aquest cas, es tracta dels ἀθληταί (“lluitadors” o “atletes”), els quals Llucià utilitza per convidar el públic a viure la seva obra, en gran part, des d'un punt de vista sensorial, com proposarem tot seguit.

La tendència relacionada amb els sentits de la percepció que defensem podria partir de la idea que, aquí, ja al començament de l'obra, l'autor tracti de connectar una experiència física, com la que viuen els atletes amb el seu constant esforç motriu a base de *ta gymnasia* –és a dir, una activitat somàtica–, amb una altra vivència més abstracta i

---

<sup>31</sup> Tot i que ἀθλητικοῖς presenti en el text una funció sintàctica de datiu possessiu o d'interès, el fet que l'obra comenci amb aquest mot en aquest cas hauria pogut reforçar la insinuació al destinatari. Sobre la naturalesa del públic de *VH*, en defensem un plausible caràcter oient, ja sigui per part de la declamació d'un orador o per la pròpia veu del lector: *uid.* Capítol 3.

<sup>32</sup> Principalment pel format heretat del mític viatge marítim, tot i que trobem d'altres referències a la trama homèrica. Per a una anàlisi de *VH* que té en compte el paper de la figura d'Homer, *uid.* Ní Mheallaigh (2014: 232-240) o Kim (2010: 140-174).

<sup>33</sup> 1.3 ἀρχηγὸς δὲ αὐτοῖς καὶ διδάσκαλος τῆς τοιαύτης βωμολοχίας ὁ τοῦ Ὀμήρου Ὀδυσσεύς (“instaurador i mestre de tals romanços va ser Odisseu, el d'Homer”).

<sup>34</sup> En aquest gènere literari, són abundants les comparacions amb fenòmens meteorològics, elements zoològics, botànics, etc., però sempre es troben allunyats del tema principal en què es contextualitzen. Tal com exposa Merker (2015: 85), “un des charmes de la lecture d'Homère réside dans les comparaisons que le poète fait, à longueur de chant, dans l'*Illiade*, et moins souvent dans l'*Odyssee*. La structure est toujours un Comme..., Ainsi... ; le Ainsi... nous faisant reprendre le fil de l'épopée, tandis que le Comme... nous avait emmenés ailleurs, dans un hors-sujet qui ne craint pas les développements”.

mental, encarnada pel públic explícit al qual va destinada l'obra, que està acostumat a exercitar-se<sup>35</sup> a base de *progymnasmata*—una activitat intel·lectual, com la que es proposa ser *VH*. En altres paraules, el públic<sup>36</sup> esdevindria una mena de “protagonista” de l'acció relatada només si aconseguís posar en pràctica alhora tant el seu cos (és a dir, els seus ports sensorials des d'un punt de vista cognitiu) com el seu intel·lecte (la informació rebuda i traduïda mentalment a través dels sentits)<sup>37</sup>. I és que, de fet, la importància d'aquests entrenaments físics i intel·lectuals era exactament la mateixa per a les elits de la societat<sup>38</sup>.

En relació a tot això, podem remetre'ns a l'obra llucianesca de temàtica atlètica per excel·lència que és *Anacarsis*, tot interpretant-ne un rerefons de paròdia retòrica<sup>39</sup>. Certament, de la mateixa manera que els atletes duen a terme els seus exercicis (tal com descriu el propi escita protagonista<sup>40</sup>), metafòricament, a *VH*, els aspirants a la *paideia* (o ja *pepaideumenoi*) s'instrueixen, és a dir, “ungeixen” el seu propi intel·lecte, posen en pràctica llurs *progymnasmata* (per tant, “s'embruten de fang” o, en altres paraules, s'equivoquen per millorar; en definitiva, evolucionen) i, finalment, executen les seves *performances* (“lluiten”, competeixen), tot rebent elogis o crítiques per les seves

<sup>35</sup> De fet, ἀθλητής, en essència, significa “home exercitat en” (Diccionari EC 2015); “practised in, master of” (LSJ 1996); “homme exercé à, qui a l'expérience de” (Bailly 2000).

<sup>36</sup> És a dir, aspirants a assolir la *paideia* o ja *pepaideumenoi* que han de seguir potenciant la genialitat de llurs composicions. El propi conjunt de la narració de *VH* ja constitueix una sofisticada pràctica que duu a terme l'autor, des que opta per la Παιδεία i no per la Ἑρμογλυφικὴ τέχνη (*Somn.* 18). Tanmateix, considerem que *VH* també hauria pogut ser gaudida per part d'un públic més *apaideutos* (*uid.* Capítol 3, Secció 3.2).

<sup>37</sup> Evidentment, segons la paradigmàtica filosofia aristotèlica (*Arist. de An.* i *Metaph.*), els ports sensorials són els que transmeten el coneixement de la realitat, i aquí, malgrat el context fictici, es presenten ítems que el públic interpretarà com a propis de la vida real, tot menant-lo a la confusió.

<sup>38</sup> “This was an age when gymnasium education, rhetorical prowess (with its obsessive attention to the bearing and physical training of the orator), and philosophically informed attention to bodily self-care were more prestigious than they ever had been” (König 2008: 127). Al corpus llucianesc, és habitual trobar-se amb referències atlètiques, com la d'*Hermòtim* (*Herm.* 33), on Licini compara un entrenament físic fet a debades en relació amb la cega iniciació d'*Hermòtim* en la filosofia estoica. A més, el tractat *Sobre la sublimitat* de Pseudo-Longí aproximadament contemporani de Llucià, presenta múltiples metàfores atlètiques aplicades a l'esforç de l'escriptor que admira i imita els grans clàssics, quelcom que també podria quedar recollit implícitament aquí.

<sup>39</sup> Fet que no hauria de sorprendre, tenint en compte la intertextualitat interna que Llucià exerceix constantment amb les seves pròpies obres (com ara *Mestre de retòrica* o *Sobre la sala*) i el tòpic de la crítica de les pràctiques oratòries. En aquest sentit, *cf.*, a tall d'exemple, Romm (1990) i Whitmarsh (2001: 75-78).

<sup>40</sup> Havent-se ungit d'oli, bruts de fang, es colpegen i competeixen entre ells: *Anach.* 1 Ταῦτα δὲ ὑμῖν, ὦ Σόλων, τίνας ἔνεκα οἱ νέοι ποιοῦσιν; οἱ μὲν αὐτῶν περιπλεκόμενοι ἀλλήλους ὑποσκελίζουσιν, οἱ δὲ ἄγχουσι καὶ λυγίζουσι καὶ ἐν τῷ πηλῷ συναναφύρονται κυλινοδόμενοι ὥσπερ σύες, καίτοι κατ' ἀρχὰς εὐθὺς ἀποδυσάμενοι—ἐώρων γάρ—λίπα τε ἠλείψαντο καὶ κατέψησε μάλα εἰρηνικῶς ἄτερος τὸν ἕτερον ἐν τῷ μέρει. μετὰ δὲ οὐκ οἶδ' ὅ τι παθόντες ὠθοῦσί τε ἀλλήλους συννευκότες καὶ τὰ μέτωπα συναράττουσιν ὥσπερ οἱ κριοί. (“Aquestes coses, Soló, per quin motiu les fan els joves entre vosaltres? Els uns, entrelaçant-se entre ells, es fan la traveta i s'escanyen i es dobleguen i **es rebolquen en el fang** tot giravoltant-hi com porcs. Tanmateix, al començament, immediatament després de despullar-se, –i és que així ho veia!– **es van ungir abundantment** i es van acariciar molt tranquil·lament els uns als altres de manera proporcionada. Després, però, sense saber què els passa, **s'empenten els uns als altres inclinats** i repiquen els caps com moltons.”)

composicions (quelcom que seria equiparable als “cops de puny” dels atletes com a resposta a d’altres impactes físics rebuts i, també, als aplaudiments dels assistents). D’altra banda –i seguint amb aquesta interpretació metafòrica–, el públic erudit que Soló (*Anach.* 12) diu que assisteix als espectacles esportius podria ser identificat, sens dubte, amb el conjunt de *pepaideumenoí* o gent més *apaideutos* que esdevé auditori de declamacions oratòries. Així, tot i que l’escita Anacarsis potser no acaba de comprendre ni el contingut ni la forma dels jocs esportius (com tampoc ho faria de les pròpies declamacions oratòries), que sí que cridaven l’atenció del públic, Soló el convida a viure l’experiència d’un d’aquests esdeveniments i ja el preveu aplaudint i elogiant tot allò que viurà en directe. Per tant, si prenem aquest símil de *VH* com una reminiscència d’*Anacarsis* en qualitat de paròdia retòrica, entenem que, així com els atletes necessiten repòs en totes les seves escomeses per tal d’acabar sent aplaudits i lloats, també el requereixen els mateixos que es dediquen a les lletres amb una finalitat semblant; i, potser, un dels mètodes de descans de l’activitat intel·lectual és l’activitat física. En efecte, si ens fixem en diversos episodis de *VH*, veurem com són els propis personatges de l’obra els qui duen a terme exercici físic, però sempre en un context de vida quotidiana, quan s’entén que hi ha una certa tranquil·litat<sup>41</sup>. Trobem exemples d’aquesta mena a la descripció etnogràfica de la lluna<sup>42</sup>, un cop fet el tractat de pau amb els heliotes; en el moment en què s’ha aconseguit pacificar el món interior de la balena<sup>43</sup>; i els jocs atlètics celebrats a l’illa dels benaurats<sup>44</sup>, després d’haver presentat tots els personatges que habiten l’indret, com a resultat del judici de Radamantis i just abans de l’escomesa contra els impius.

Finalment, cal recordar que l’exercici físic és quelcom que millora tant l’ànim com el cos amb vista a practicar més convenientment activitats intel·lectuals. En efecte, tal com recorda Johnson (2000: 621) parafrasejant les activitats diàries de Spurinna, descrites per Plini el Jove, “the morning’s reading typically regards a more challenging

---

<sup>41</sup> Una distensió que es troba allunyada, doncs, del dia a dia en què hom es dedica a la lectura dels *σπουδαιότερων*. Les situacions que enumerarem tot seguit corresponen a moments en què s’han acabat de desenvolupar (o encara no han començat) conflictes bèl·lics o judicis; per tant, es tracta de tempos d’una certa calma que inciten a la pausa i a la contemplació; sobre el recurs de moments de distensió per incorporar *ekphraseis* plaents, és molt útil l’estudi que en fa Homar (2015). Aquests exemples es troben encabits, precisament, en les tres aventures principals de *VH*: la lluna, la balena i l’illa dels benaurats. A més, aquestes referències atlètiques recrearien escenes d’estil costumista: la presència d’objectes o actituds de la quotidianitat és un dels recursos que Llucià utilitza per tal de fer més plausibles en l’imaginari del públic situacions o indrets que són completament inversemblants, tal com anirem comentant, però que Ní Mheallaigh (2014: 206 i ss.) ja presenta.

<sup>42</sup> 1.24 *κάπειδαν ἢ πονῶσιν ἢ γυμνάζονται, γάλακτι πᾶν τὸ σῶμα ἰδροῦσιν* (“quan treballen o **fan exercici físic** tot el cos els sua llet”).

<sup>43</sup> 1.39 *ἡμεῖς δὲ τὴν χώραν ἐπελθόντες ἔρημον ἦδη οὔσαν τῶν πολεμίων τὸ λοιπὸν ἀδεῶς κατακοῦμεν, τὰ πολλὰ γυμνασίοις τε καὶ κνηγεσίοις χρώμενοι καὶ ἀμπελουργοῦντες καὶ τὸν καρπὸν συγκομιζόμενοι τὸν ἐκ τῶν δένδρων, καὶ ὅλως ἐφκειμεν τοῖς ἐν δεσμωτηρίῳ μεγάλῳ καὶ ἀφύκτῳ τρυφῶσι καὶ λελυμένοις* (“un cop net d’enemics, recorrem el territori, ens instal·lem i vivim sense temor, dedicats als **exercicis gimnàstics** i a la caça, al treball de la vinya i a la recollida dels fruits dels arbres. En poques paraules, érem com els presoners que porten una vida plàcida i regalada a dins d’una presó gran i inexpugnable”).

<sup>44</sup> 2.22 *προϊόντος δὲ τοῦ χρόνου ἐνέστη ὁ ἄγων ὁ παρ’ αὐτοῖς, τὰ Θανατούσια* (“passat un temps [*sc.* després de la superació (o no) del judici de Radamantis per a tots els nouvinguts], van celebrar-se **uns jocs**, els Jocs Mortuoris”).

text, in explicit contrast and comparison with the reading that follows the afternoon bath, which is of something *remissius... et dulcius*.” La virtut de *VH* és que, segons la veu del propi Lluçà, constitueix un “challenging text” i, alhora, pel que fa a l’estil, quelcom *remissus... et dulcius*<sup>45</sup>. Per tant, ens trobem davant d’un text que combina alhora entrenament i entreteniment.

En definitiva, la connexió temàtica entre atleta i intel·lectual estableix una forta èmfasi en el receptor de l’obra<sup>46</sup>, que demana ser dotat d’unes certes bases teoricopràctiques prèvies i d’una predisposició favorable a posar-les a prova durant el seu moment de distensió. Ambdós “cossos” interpel·lats (el físic i l’intel·lectual), que s’han de tenir alerta durant la lectura o l’audició del relat, es troben íntimament relacionats si ens fixem en l’estructura interna d’aquest primer episodi, que és certament paral·lela. Així, a grans trets, podem observar que consta de dues parts diferenciades: el propi objecte de comparació atlètica (ὥσπερ τοῖς ἀθλητικοῖς καὶ περὶ τὴν τῶν σωμάτων ἐπιμέλειαν ἀσχολουμένοις οὐ τῆς εὐεξίας μόνον οὐδὲ τῶν γυμνασίων φροντίς ἐστίν, ἀλλὰ καὶ τῆς κατὰ καιρὸν γινομένης ἀνέσεως—μέρος γοῦν τῆς ἀσκήσεως τὸ μέγιστον αὐτὴν ὑπολαμβάνουσιν—) i l’entitat a la qual s’assimila (οὕτω δὴ καὶ τοῖς περὶ τοὺς λόγους ἐσπουδακόσιν ἡγοῦμαι προσήκειν μετὰ τὴν πολλὴν τῶν σπουδαιοτέρων ἀνάγνωσιν ἀνιέναι τε τὴν διάνοιαν καὶ πρὸς τὸν ἔπειτα κάματον ἀκμαιοτέραν παρασκευάζειν), és a dir, eventualment, el públic. A l’interior d’aquests dos complexos membres principals, identifiquem d’altres elements compositius que presenten un alt grau de paral·lelisme els uns amb els altres i que presentem tot seguit.

En primer lloc, trobem els nuclis d’ambdós elements comparats: d’una banda, τοῖς ἀθλητικοῖς καὶ περὶ τὴν τῶν σωμάτων ἐπιμέλειαν ἀσχολουμένοις (introduït per ὥσπερ) i, d’altra, τοῖς περὶ τοὺς λόγους ἐσπουδακόσιν (introduït per οὕτω δὴ καὶ). Aquí, observem que ambdues construccions contenen participis atributius (ἀσχολουμένοις i ἐσπουδακόσιν), el primer dels quals complementant directament el seu referent explícit (τοῖς ἀθλητικοῖς) i, el segon, si bé el podem considerar una substantivació mitjançant l’article τοῖς (degut a la manca específica de referent), també podem interpretar-lo com a qualificador d’una el·lipsi del primer membre de la comparació (ἀθλητικοῖς), tot reforçant, així, la idea que parlem d’una altra mena d’“atletes”. D’aquesta manera, disposaríem dels atletes que es dediquen al seu cos al costat d’uns altres que s’interessen més pel seu intel·lecte. Sigui com sigui, el paral·lel entre ambdues construccions és evident pel fet que contenen, igualment, un complement preposicional introduït per la preposició περὶ seguida d’un acusatiu: περὶ τὴν τῶν σωμάτων ἐπιμέλειαν i περὶ τοὺς λόγους. Justament després d’aquests dos grans nuclis nominals, s’especifiquen les activitats habituals de cadascun dels col·lectius de dues maneres diferents: οὐ τῆς εὐεξίας μόνον οὐδὲ τῶν γυμνασίων com a complements del nom de l’expressió φροντίς ἐστίν (de

---

<sup>45</sup> Una “dolçor” promoguda per les referències sensorials, tal com explicita Hermògenes de Tarsos (*uid. infra*).

<sup>46</sup> Element que, com ja hem començat a apuntar abans, es potencia amb el cas datiu d’ambdós membres (τοῖς ἀθλητικοῖς καὶ περὶ τὴν τῶν σωμάτων ἐπιμέλειαν ἀσχολουμένοις, d’una banda i τοῖς περὶ τοὺς λόγους ἐσπουδακόσιν, de l’altra) i que, alhora, justificaria una potencial lectura declamàtoria de l’obra o d’algun dels seus episodis davant d’un públic: *uid. Capítol 3 (Secció 3.2)*.

la mateixa manera que ho és ἀλλὰ καὶ τῆς κατὰ καιρὸν γινομένης ἀνέσεως, que tot seguit comentarem) i μετὰ τὴν πολλὴν τῶν σπουδαιοτέρων ἀνάγνωσιν, com a complement circumstancial temporal de προσήκειν.

Segonament, es presenta el relaxament desitjat per part d'ambdues entitats: un repòs físic (ἀλλὰ καὶ τῆς κατὰ καιρὸν γινομένης ἀνέσεως) per als atletes, i un d'intel·lectual (ἀνιέναι τε τὴν διάνοιαν) per als homes de lletres. Aquí, com veiem, tots dos membres compten amb una marcada presència de la idea d'ἀνίημι (ἀνέσεως i ἀνιέναι). És curiós fixar-se, a més, en dues rimes o semblances sonores entre ἀνέσεως i ἀσκήσεως (només tres mots endavant); i ἀνιέναι i διάνοιαν, el seu complement directe.

Finalment, s'exposa allò que aquesta pausa comporta a ambdós actors, sempre en vistes a un futur millor rendiment: el primer s'expressa amb una oració parentètica explicativa (—μέρος γοῦν τῆς ἀσκήσεως τὸ μέγιστον αὐτὴν ὑπολαμβάνουσιν—) i el segon, amb un infinitiu que suscita, en conjunt, una idea de finalitat (πρὸς τὸν ἔπειτα κάματον ἀκμαιοτέραν παρασκευάζειν); existeix, doncs, una *uariatio* formal que en cap cas no diferencia els continguts temàtics paral·lels que interpretem, només el matís adverbial.

En resum, podem llegir en aquest episodi (1.1) un esquema paral·lel ben ordenat  $A^1-A^2-B-C/A^1-A^2-B-C$ , on A correspondria a la pròpia persona ( $A^1$ ) i els seus hàbits ( $A^2$ ), B representaria la necessitat puntual (dues pauses diferents) i C, la seva causa o finalitat.

A banda de tot això, és interessant fixar-se en el nombre de síl·labes d'algunes estructures que hem comentat. Així, si bé tot el primer membre presenta una quantitat sil·làbica més elevada (fet que podem pensar que és degut a l'èmfasi que Llucià vulgui donar a la part física), existeix un relatiu equilibri d'algunes parts com, per exemple, la dels hàbits ( $A^2$ ) i la de la causa-finalitat de la pausa de cadascú (C), quelcom que podria emfasitzar l'element central (B) d'ambdós, que és el que més interessa en aquest pròleg.

Sigui com sigui, doncs, la connexió entre “món físic” i “intel·lectual” –atletes i erudits, respectivament– en aquest primer episodi es troba ben il·lustrada a partir de la disposició interna dels seus elements, complementada amb una certa harmonia sil·làbica. En conjunt, podem sintetitzar més visualment tota l'estructura comentada a partir del següent quadre<sup>47</sup>:

---

<sup>47</sup> Les paraules subratllades (en dos formats diferents) pretenen il·lustrar millor els paral·lels entre el primer membre del símil i el segon. Això mateix és aplicable, quan escaigui, a la resta de taules del present Capítol.

Símil	Primer membre (“Ὡσπερ...)	Segon membre (οὕτω δὴ καὶ...)	Síl.l.
Qui són? (A <sup>1</sup> )	Atletes – competidors físics (τοῖς ἀθλητικοῖς καὶ περὶ τῆν τῶν σωμάτων ἐπιμέλειαν ἀσχολουμένοις)	<i>pepaideumenoi</i> / aspirants a <i>paideia</i> /– competidors intel·lectuals (τοῖς [sc. ἄθλητικοῖς?] περὶ τοὺς λόγους ἐσπουδακόσιν)	23/ 11
A què es dediquen? (A <sup>2</sup> )	Bona forma corporal i gimnàstica (exercitació física) οὐ τῆς εὐεξίας μόνον οὐδὲ τῶν γυμνασίων [φροντίς ἐστίν]	Lectura dels més importants (exercitació intel·lectual) μετὰ τὴν πολλὴν τῶν σπουδαιοτέρων ἀνάγνωσιν	15/15
Què necessiten puntualment? (B)	Repòs físic (ἀλλὰ καὶ τῆς κατὰ καιρὸν γινομένης ἀνέσεως) [φροντίς ἐστίν]	Repòs intel·lectual (ἀνιέναι τε τὴν διάνοιαν) [προσῆκειν]	16 / 9
Per (a) què ho necessiten? (C)	Major rendiment físic (μέρος γοῦν τῆς ἀσκήσεως τὸ μέγιστον αὐτὴν ὑπολαμβάνουσιν)	Major rendiment intel·lectual (πρὸς τὸν ἔπειτα κάματος ἀκμαιοτέραν παρασκευάζειν)	20 / 18

Abans de seguir amb el comentari de la resta del pròleg, volem destacar el nucli del darrer sintagma d’aquesta construcció introductòria: κάματος ἀκμαιοτέραν. Aquest “esforç més enfortit” (o “vigorós”) <sup>48</sup> és, al capdavant, l’objectiu final que persegueix l’obra, de caire fortament pedagògic<sup>49</sup>. Efectivament, per tal d’entrenar bé la ment, els *pepaideumenoi* com Llucià sabien que, com més estètic, agradable i entretingut fos un discurs, molts més avantatges tindria per a ser comprès i aplicat a posteriori. I tots aquests ingredients són els que promet tenir *VH*, tal com anirem veient més endavant i podem

<sup>48</sup> A la traducció, hem intentat conservar l’assonància entre el substantiu i l’adjectiu grecs, tot i que contemplem, de la mateixa manera, les nocions de “vigor” i, sobretot, de “maduresa” (en aquest cas, intel·lectual) que comportaria ἀκμαῖος en aquest context.

<sup>49</sup> *VH* constitueix, des del començament, una mena de “quadern de vacances” o, per evitar l’anacronisme, de *meletai* (exercicis retòrics de les etapes culminants de la *paideia*) fet per un *pepaideumenos* i dedicat a d’altres *pepaideumenoi* o a homes –perquè el públic, en la seva totalitat, era d’homes: cf. Bowie (1992)– que estiguessin formant-se en la *paideia*.

començar a intuir aquí<sup>50</sup>. Per tant, si a banda del fort paral·lelisme que venim d’analitzar ens fixem en *κάματος ἀκμαιοτέρων*, veiem que l’autor hauria volgut acabar aquesta primera oració amb una potent sonoritat, tot combinant –de manera doble– dues oclusives sordes (κ i τ) amb una nasal (μ) en posició intermèdia, intercalada per ni més ni menys que cinc alternants posicions d’α, la més musical de totes les vocals<sup>51</sup>. Amb aquesta evocació sonora de [kmt], potser Llucià hauria volgut recordar, de manera anàloga i amb una certa paronomàsia, la sonoritat d’una paraula segurament força reconeguda pels *pepaideumenoi*: *κτῆμα*<sup>52</sup>. Per tant, en aquest context, interpretem que, a través de l’exercici intel·lectual que el públic haurà dut a terme a *VH*, es pretén aportar una rica “adquisició” en forma d’esforç. És a dir, un resultat de solidesa intel·lectual, fruit de l’exercitació, en vistes a facilitar un enfrontament més consolidat i crític amb altres obres a posteriori. A més, hem de considerar que *VH* constitueix una composició prosaica que és un “resultat” de l’amalgama d’un patrimoni cultural anterior i, alhora, un “model” per a la posteritat, tal com l’autor pretindrà proposar a la darrera part del pròleg<sup>53</sup>, quelcom que, sens dubte, va aconseguir<sup>54</sup>. I no trobem cap altra declaració d’intencions més representativa d’aquesta noció que no sigui la del famós *κτῆμα ἐξ ἀεὶ* de Tucídides (1, 22, 4). De fet, com ja hem apuntat, Llucià, així com els (mals) historiadors i els autors d’històries fictícies, també duu a terme –potser per una mena de *zelos*<sup>55</sup>– una aportació literària que queda fixada amb el seu segell per a la posteritat<sup>56</sup>. Per tant, si bé Tucídides construeix una àrdua i seriosa prosa historiogràfica, un monument literari que vol allunyar-se del caràcter agonístic (i, per tant, declamador) que sí que podria haver tingut

---

<sup>50</sup> En relació amb els possibles orígens de *VH* en base a extrems de *controuersiae*, *uid*. Capítol 3. Aquesta mena de trets estilístics seran centrals en els nostres comentaris sobre passatges sensorials, especialment en parlar de la seva *enargeia*.

<sup>51</sup> Perrot (2016), Kaimio (1977) i Stanford (1967).

<sup>52</sup> En aquest sentit, cal tenir en compte el precepte pedagògic de la *kinaesthetic mimesis* (Stanford 1967: 110-111), segons el qual un so percebut auditivament creava unes sensacions vocàliques físiques que estimulaven l’aprehensió de les paraules. Aquí, doncs, s’hauria promogut una relació analògica entre ambdós termes: *κάματος* i *κτῆμα*.

<sup>53</sup> 1.4. διόπερ καὶ αὐτὸς ὑπὸ κενοδοξίας ἀπολιπεῖν τι σπουδάσας τοῖς μεθ’ ἡμᾶς, [...] ἐπὶ τὸ ψεῦδος ἐτραπόμην (“per això, jo mateix també, emprès per la vanitat i per tal de cedir quelcom als qui ens succeiran, [...] m’he dedicat a la mentida”)

<sup>54</sup> Àvidament copiada durant el Renaixement, l’obra de Llucià (especialment els seus diàlegs i *VH*) va ser motiu d’inspiració per a autors com François Rabelais –*cf.* Plattard (1967 [1910]) i Solé (2019a)–, Perrot d’Ablancourt –que fins i tot va proposar-ne un tercer i quart llibres– i, també, va influir directament a Cyrano de Bergerac i a Voltaire.

<sup>55</sup> Segons *Sobre la sublimitat* (7.4, 14.1 i 44.11), el *zelos* és una vessant de la imitació consistent en un impuls de l’ànima vers allò bell, quelcom objecte de “gelosia”, però també d’emulació i d’admiració (en contrast amb la *mimesis*, una imitació més tècnica). Llucià tenia una forta predilecció per Heròdot i, sobretot, per Tucídides, historiador que proposa com a model a *Com s’ha d’escriure la història*. De fet, l’autor hi explicita que la història és la composició prosaica que necessita més reflexió per tal que esdevingui –tot citant Tucídides– un *ἐξ ἀεὶ κτῆμα* (*Hist. Conscr.* 5). Es tracta d’una reflexió que, sens dubte, també hauria impregnat la confecció d’una peça prosaica tan complexa com *VH*.

<sup>56</sup> Amb la gran diferència que Llucià serà el més honest de tots ells, declarant d’antuvi que mentirà tota l’estona.



l'obra d'Heròdot<sup>57</sup>, Llucià, a més de construir una obra per a la posteritat, ofereix una prosa rica en recursos literaris per tal de ser declamada (parcialment o total)<sup>58</sup> i gaudida a través dels múltiples ports sensorials que l'experiència de la *performance* comporta. D'altra banda, aquesta idea de κτήμα podria quedar recollida (tot i que d'una manera allunyada temàticament però molt més propera sonorament) al final del següent paràgraf (1.2), amb el nom propi de Ctèsias i la insistència en el seu parentiu i la seva procedència: **Κτησίας ὁ Κτησιόχου ὁ Κνίδιος**.

### 1.2.2. PRESENTACIÓ D'UN TEXT PROVEÏT D'“IMATGE” I “SO”

Un cop duta a terme la doble caracterització –física i mental– dels possibles receptors de l'obra, tot seguit veiem com l'autor passa a destacar que la seva obra compta amb els elements que calen per a un bon “descans”:

1.2 γένοιτο δ' ἂν ἐμμελῆς ἢ ἀνάπαυσις αὐτοῖς, εἰ τοῖς τοιούτοις τῶν ἀναγνωσμάτων ὀμιλοῖεν, ἃ μὴ μόνον ἐκ τοῦ ἀστείου τε καὶ χαρίεντος ψιλῆν παρέξει τὴν ψυχαγωγίαν, ἀλλὰ τινα καὶ θεωρίαν οὐκ ἄμουσον ἐπιδείξεται, οἷόν τι καὶ περὶ τῶνδε τῶν συγγραμμάτων φρονήσιν ὑπολαμβάνω· οὐ γὰρ μόνον τὸ ξένον τῆς ὑποθέσεως οὐδὲ τὸ χαρίεν τῆς προαιρέσεως ἐπαγωγὸν ἔσται αὐτοῖς οὐδ' ὅτι ψεύσματα ποικίλα πιθανῶς τε καὶ ἐναλήθως ἐξενηνόχαμεν, ἀλλ' ὅτι καὶ τῶν ἱστορουμένων ἕκαστον οὐκ ἀκωμωδῆτως ἦνικται πρὸς τινὰς τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ τεράστια καὶ μυθώδη συγγεγραφότων, οὓς καὶ ὀνομαστί ἂν ἔγραφον, εἰ μὴ καὶ αὐτῶ σοι ἐκ τῆς ἀναγνώσεως φανεῖσθαι ἔμελλον <ὦν> Κτησίας ὁ Κτησιόχου ὁ Κνίδιος,

“Els seria profitosa aquesta pausa, sempre que es dediquessin a totes aquelles lectures que no només els aporten un simple entreteniment, producte de l'enginy i de la gràcia, sinó que també els presenten alguna imatge<sup>59</sup> no pas desproveïda de l'art de les Muses, com considero que hom opinaria d'aquesta obra. Car no només els serà seductora l'estranyesa de l'argument, la gràcia d'allò que ens proposem i el fet que expressem mentides de tot tipus de manera creïble i versemblant, sinó també el fet que cadascuna de les històries es refereixi enigmàticament, i no pas sense comicitat, a alguns dels antics poetes, historiadors i filòsofs que han deixat escrits molts prodigis i historietes, dels quals n'hauria plasmat el nom, si, en llegir-ho tu, no volgués semblar-te [*sc. jo*] Ctèsias, el fill de Ctèsias, el cnidi...”

Segons Llucià, la pausa (ἢ ἀνάπαυσις) s'assolirà gràcies a aquelles obres que aportin no només un simple (ψιλῆν) gaudi o entreteniment (ψυχαγωγίαν)<sup>60</sup> sinó que també dotin d'un coneixement (τινα καὶ θεωρίαν), és a dir, que, en conjunt, captivin, facin qüestionar i, per tant, retinguin l'atenció del receptor a través de la seva forma

---

<sup>57</sup> De fet, la pròpia cita sencera de Tucídides (1, 22, 4) ens il·lustra que la seva obra no pretén ser una peça de concurs per ser escoltada en un moment determinat: κτήμά τε ἐς αἰεὶ μᾶλλον ἢ ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν ξύγκειται.

<sup>58</sup> *uid.* Capítol 3.

<sup>59</sup> Hom sol traduir θεωρίαν per quelcom anàleg a “teoria” o a “especulació teòrica”. A continuació, justificarem la nostra interpretació.

<sup>60</sup> Interpretem, a la nostra traducció –tal com fan Billault i Marquis (2015)–, que els complements preposicionals ἐκ τοῦ ἀστείου τε καὶ χαρίεντος depenen de ψιλῆν [...] τὴν ψυχαγωγίαν, amb el substantiu com a nucli, i no pas directament de l'adjectiu.

compositiva, que ha de ser οὐκ ἄμουσον. Tanmateix, què és, en essència, θεωρίαν οὐκ ἄμουσον? Tot i que Llucià vulgui fer veure que cal trobar instrucció a banda d'entreteniment en aquesta mena d'obres, les arrels de θεωρίαν i ἄμουσον ens haurien de fer pensar en el seu sentit més literal. En aquest punt, doncs, és molt interessant recórrer a l'etimologia. D'una banda, l'arrel del primer mot rau, sens dubte, en el verb θεάομαι, que significa, en essència, “veure” (per tant, en la seva forma substantiva, “contemplació”); i, d'altra banda, el nucli de la lítote οὐκ ἄμουσον és derivat de la paraula Μοῦσα, que, a més d'evocar la tradició èpica i la inspiració, expressaria, juntament amb l'adverbi de negació i l'alfa privativa, el significat de “no pas desproveït de l'art de les Muses”, és a dir, d'elements referents a la poesia i, en definitiva, al seu so i la seva musicalitat<sup>61</sup>. I és justament en aquest punt del pròleg on Llucià posa la seva pròpia obra com a exemple d'un escrit que aporta “tableaux qui ne sont pas indignes des Muses”<sup>62</sup>, és a dir, d'imatges plaents per als receptors. Així, l'autor lliga *VH* amb aquest component “audiovisual” (θεωρίαν οὐκ ἄμουσον) tan potent a través d'un adjectiu relatiu: οἷόν τι καὶ περὶ τῶνδε τῶν συγγραμμάτων<sup>63</sup> φρονήσειν ὑπολαμβάνω, una frase que no deixa de tenir un cert regust de *captatio benevolentiae*. En altres paraules, Llucià transmet que *VH* aportarà una θεωρίαν proveïda de Μοῦσα, és a dir, imatge i *poiesis*; per tant, un discurs molt estètic que permetrà viure “espectacles” complementats o expressats a través de recursos sonors, i molts dels quals propis de la poesia, tal com correspon a la seva tradició oral. De fet, qualsevol cosa relatada que sigui plaent als sentits de la percepció (en aquest cas, vista i oïda), ho serà, alhora, per als sentits del propi públic<sup>64</sup>. Però el que aquí volem destacar és que, al llarg del relat, Llucià aportarà uns *tableaux* que, estilísticament sonors, comptaran amb elements temàtics referents no només a la vista i l'oïda sinó també a l'olfacte, al gust i al tacte.

### 1.2.3. VIVINT (O NO) LA FICCIÓ: LA SINCERITAT, CLAU DE LLIBERTAT DISCURSIVA

A banda d'aquestes consideracions, Llucià convida a fer una lectura de *VH* acurada, atenta i erudita que cerqui totes aquelles referències a autors del passat que han escrit obres sobre prodigis (πρὸς τινὰς τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ τεράστια καὶ μυθώδη συγγεγραφότων), dels quals no en cita el nom, excepte el d'alguns (mals) exemples. En tot cas, el repòs desitjat que ha exposat només s'assolirà si es posa en pràctica la lectura des de dues vessants: d'entreteniment (per tant, tenint molt en compte l'estil<sup>65</sup>) i d'especulació de les fonts (tal com és habitual entre els membres de la

<sup>61</sup> L'adjectiu ἄμουσον també significa “que no té oïda” o “que no té sensibilitat musical” (Diccionari EC 2015).

<sup>62</sup> Seguint la traducció de Billault i Marquis (2015).

<sup>63</sup> La paraula σύγγραμμα, a més, es pot referir a “discursos escrits” i, per tant, que també poden ser pronunciats. A banda d'això, pensem –de manera anàloga a σύγγραμμα– en el συνέγραψε que obre la *Història* de Tucídides (1.1).

<sup>64</sup> Segons Hermògenes de Tarsos: cf. Hunter (1983: 93-96).

<sup>65</sup> De fet, la concepció d'estil per a la ficció a l'antiguitat pot quedar encavalcada amb la pròpia retòrica, tal com demostra Laird (2008: 202-203), que exposa: “The rhetoric, the major determinant of fictional style in antiquity: there is the possibility that rhetoric, far more than being a mere adornment of fiction, may have

Segona Sofística). Tot això serà possible perquè els lectors-oients trobaran una sèrie d'elements que faran de *VH* una narració veritablement innovadora<sup>66</sup>. De fet, sempre s'ha dit<sup>67</sup> que *VH* no encaixa dins del llistat de les novel·les convencionals de la literatura grega d'època romana i que això es deu, en gran part<sup>68</sup>, a les consignes que Llucià presenta al pròleg i que posarà en pràctica tot seguit. En primer lloc, anuncia, d'una banda, “l'estranyesa de l'argument” (τὸ ξένον τῆς ὑποθέσεως), que, tot i que la majoria de traduccions aposten per “novetat”, nosaltres hem fet valdre el propi caràcter “estranger” inherent a l'arrel de ξένος<sup>69</sup>; i, d'altra banda, “la gràcia del plantejament” (τὸ χάριεν τῆς προαιρέσεως), quelcom que ja contenen algunes obres fetes fins al moment: totes aquelles que aporten una ψιλὴν ψυχαγωγίαν. Veiem que aquests dos sintagmes nominals, τὸ ξένον τῆς ὑποθέσεως i τὸ χάριεν τῆς προαιρέσεως, consistents en un adjectiu substantivat i un complement del nom femení de la tercera declinació, presenten una estructura rítmica i assonant molt paral·lela, a més de ser gairebé idèntica sil·làbicament (un enneasíl·lab i un decasíl·lab), cosa que afegiria un cert component de “gràcia” –valgui, doncs, la redundància– melòdica al propi anunci del contingut formal de l'obra. Ambdós elements s'equiparen a dues construccions subordinades substantives (amb un potent matís causal, com demostren la majoria de traduccions) que informen, d'una banda, la presència de mentides de tota mena convincents i versemblants (οὐδ' ὅτι ψεύσματα ποικίλα πιθανῶς τε καὶ ἐναλήθως) i, d'altra, la part més enginyosa, la més innovadora respecte les novel·les convencionals, que Llucià deixa pel final i que coordina amb ἀλλ' [...] καὶ, per tal de donar-li encara més èmfasi: la de la intertextualitat crítica amb la *mixis*<sup>70</sup> de fonts literàries que caldrà que el públic discerneixi (ἀλλ' ὅτι καὶ τῶν ἱστορουμένων ἕκαστον οὐκ ἀκωμωδῆτως ἤνικται πρὸς τινὰς τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ τεράστια καὶ μυθώδη συγγεγραφότων).

---

been responsible for generating it in the first place”. I conclou: “Pragmatically, fiction and rhetoric can virtually be equated: both work on the levels of content and form; both of them can trick us in a disquietingly similar way” (*ibid.* 215).

<sup>66</sup> Entenem aquesta innovació sobretot en termes de composició estilística i referencial als sentits de la percepció per a una experiència hiperbòlica i paradoxal de la ficció.

<sup>67</sup> Whitmarsh (2008), García Gual (1972: 76 i ss.), Reardon (1971: 177 i ss.), Bompaire (1958: 658 i ss.), entre d'altres. Tanmateix, és evident que, des del punt de vista modern dels gèneres literaris, *VH* té forma de novel·la i manlleva recursos de la mateixa novel·la grega “canònica”. Si bé el públic intel·lectual d'aquella època no mostrava gaire interès per les novel·les a causa del seu caràcter ingenu (*cf.* Bowie: 1992), la de Llucià era substancialment diferent.

<sup>68</sup> Com hem vist, hi ha d'altres factors que la fan una novel·la revolucionària, sobretot lligada amb els sentits. En efecte, la novel·la convencional és més visual enfront de *VH*, que és més multisensorial. Aquest fet deriva de les diverses concepcions existents d'*enargeia*: rètors com Teó o Aftoni, que primaven un enfocament més “visual”, enfront del de Dionís d'Halicarnàs, que en primava un de més “multisensorial”. En aquest sentit, *uid.* Introducció.

<sup>69</sup> I és que una de les múltiples possibilitats semàntiques de ξένος també seria la de “no-grec”, una noció que hauria pretès allunyar geogràficament l'argument de l'epicentre físic del món cultural d'època romana.

<sup>70</sup> Diverses aportacions sobre l'enginy llucianesc d'entretreure diverses formes i gèneres literaris (en tota la seva obra, no només a *VH*) s'han recollit recentment a Deriu (2017) i a Marquis i Billault (2017), volum del qual destaquem l'estudi de Briand (2017).

Finalment, cal destacar que, en aquest paràgraf 1.2, són d'especial interès els termes πιθανῶς i ἐναλήθως mitjançant els quals l'autor vol "expressar" (ἐξενηνόχαμην<sup>71</sup>) ψεύσματα ποικίλα. En efecte, és aquí on intuïm que Lluccià ens relatarà uns fets que no existeixen però que ho farà amb una voluntat plenament irònica i provocativa; i aquests fets, al públic –convençut–, li resultaran tan plaents com si fossin certs, fins al punt que entrarà en el joc d'"empassar-se'ls". El que ens volem plantejar, però, és de quina manera la construcció del discurs farà que aquestes mentides apareguin com a persuasives i versemblants als sentits cognitius del públic i, conseqüentment, a la seva imaginació. Abans d'exposar la nostra proposta, ens limitarem a dir que el propi autor no especifica enlloc els recursos amb els quals construirà unes mentides persuasives i versemblants, sinó que simplement assegurarà que no tindran el mateix caràcter (mentider) que els mals exemples que, al mateix temps, vol caricaturitzar: entre d'altres anònims, Ctèsias de Cnidos, Iambul i, el més important de tots, Odisseu:

1.3 ὃς συνέγραψεν περὶ τῆς Ἰνδῶν χώρας καὶ τῶν παρ' αὐτοῖς ἃ μῆτε αὐτὸς εἶδεν μῆτε ἄλλου ἀληθεύοντος ἤκουσεν. ἔγραψε δὲ καὶ Ἰαμβούλος περὶ τῶν ἐν τῇ μεγάλῃ θαλάττῃ πολλὰ παράδοξα, γνώριμον μὲν ἅπασιν τὸ ψεῦδος πλασάμενος, οὐκ ἀτερπῆ δὲ ὅμως συνθεὶς τὴν ὑπόθεσιν. πολλοὶ δὲ καὶ ἄλλοι τὰ αὐτὰ τούτοις προελόμενοι συνέγραψαν ὡς δὴ τινὰς ἑαυτῶν πλάνας τε καὶ ἀποδημίας, θηρίων τε μεγέθη ἱστοροῦντες καὶ ἀνθρώπων ὁμότητος καὶ βίων καινότητος· ἀρχηγὸς δὲ αὐτοῖς καὶ διδάσκαλος τῆς τοιαύτης βωμολοχίας ὁ τοῦ Ὀμήρου Ὀδυσσεύς, τοῖς περὶ τὸν Ἀλκίνοον διηγούμενος ἀνέμων τε δουλείαν καὶ μονοφθάλμους καὶ ὠμοφάγους καὶ ἀγρίους τινὰς ἀνθρώπους, ἔτι δὲ πολυκέφαλα ζῶα καὶ τὰς ὑπὸ φαρμάκων τῶν ἐταίρων μεταβολάς, οἷς πολλὰ ἐκεῖνος πρὸς ἰδιώτας ἀνθρώπους τοὺς Φαίακας ἐτερατεύσατο.

“el qual [*sc.* Ctèsias] va escriure sobre el territori dels indis i sobre els seus hàbits, coses que ell en persona ni va veure ni va escoltar per part de ningú fidedigne. També Iambul va escriure molts fets paradoxals sobre els que habiten al llarg de l'ample mar, tot modelant la falsedat coneguda per tothom, però havent aconseguit, igualment, un argument no pas desagradable. Molts altres, havent preferit tals històries, també van escriure així, com si es tractés d'uns viatges errants i llunyans que havien fet ells mateixos, tot investigant dimensions descomunals de bèsties, crueltats d'individus i costums particulars de gentes. Instaurador i mestre de tals romanços va ser Odisseu, el d'Homer, que, als de la cort d'Alcínous, explicava relats sobre la submissió als vents, sobre homes d'un sol ull i menjadors de carn crua, tots ells salvatges, i també sobre animals de múltiples caps i sobre transformacions dels seus companys per culpa d'encanteris; tot de coses amb les quals va entabanar<sup>72</sup> els ingenus dels feacis.”

Així, aquests autors són considerats com el model que no s'ha de seguir, ja sigui perquè es vanten d'escriure realitats que no han viscut en primera persona o perquè parlen d'uns fets excessivament estrambòtics, supranaturals, i, per tant, impossibles de creure.

<sup>71</sup> Forma d'ἐκφέρω, que també admet les accepcions de “pronunciar” o “emetre sonorament” (Diccionari EC 2015); “reproduce”, “pronounce” (LSJ 1996); “émettre (un son), d'où prononcer (une lettre ou un mot)” (Bailly 2000).

<sup>72</sup> O, en altres paraules va persuadir-los –tal com, suposadament, succeeix a *VH*– degut a la bellesa i escaiença del seu relat, amb independència de la seva veracitat. Que el resultat fos el que pretenia Odisseu no ha d'estar necessàriament relacionat amb la veracitat, sinó potser només amb el gaudi dels que el van escoltar. Així doncs, Lluccià fa una aclucada d'ull també al seu hipotètic públic.

El que aquí segurament deuria suscitar més d'una riulla és veure com Llucià tracta d'estúpids els oients que es creuen aquesta mena de mentides i, especialment, els feacis, embadalits per les contalles d'Odisseu. De fet, si bé el samosatenc considera fidedignes tant la narració d'Homer, com l'existència d'Odisseu i el fet que expliqui històries i els altres se les creguin, el que aquí blasma és el caràcter irreal de les pròpies contalles del rei d'Ítaca i, sobretot, la predisposició favorable i la credulitat ingènua dels feacis<sup>73</sup>, tot titllant-los, textualment, d'"ingenus": ἐκεῖνος [sc. ὁ τοῦ Ὀμήρου Ὀδυσσεύς] πρὸς ἰδιώτας ἀνθρώπους τοὺς Φαίακας ἑτερατεύσατο. De fet, la credulitat sobre fenòmens extraordinaris per part d'ignorants és un tòpic desenvolupat també a *Hermòtim* (*Herm.* 72).

El públic específic del nostre autor, però, haurà de ser suficientment intel·ligent (no com els feacis ni com Hermòtim) per tal de no creure's ni el que relata Odisseu, ni les descripcions geotnogràfiques de Ctèsias o Iambul i encara menys el que explica Llucià en el decurs de l'obra, encara que li sembli convincent i versemblant, cosa que els altres autors ni tan sols aconseguien fer. Per tant, l'autor irònicament apel·la els receptors a no ser ingenus i a interpretar el rerefons crític creat *ad hoc* en les diverses situacions descrites<sup>74</sup>.

Ara bé, si Llucià explicarà ψεύσματα ποικίλα com fan els altres escriptors, quin és l'aspecte que diferencia la seva obra? Podem esbrinar-ho a través de la declaració d'intencions plenament sincera que explicita en el següent paràgraf, on per primer cop el discurs passa a primera persona del singular:

1.4 τούτοις οὖν ἐντυχὼν ἅπασιν, τοῦ ψεύσασθαι μὲν οὐ σφόδρα τοὺς ἄνδρας ἐμεμψάμην, ὁρῶν ἤδη σύνηθες ὄν τοῦτο καὶ τοῖς φιλοσοφεῖν ὑπισχνουμένοις· ἐκεῖνο δὲ αὐτῶν ἐθαύμασα, εἰ ἐνόμιζον λήσειν οὐκ ἀληθῆ συγγράφοντες. διόπερ καὶ αὐτὸς ὑπὸ κενοδοξίας ἀπολιπεῖν τι σπουδάσας τοῖς μεθ' ἡμᾶς, ἵνα μὴ μόνος ἄμοιρος ᾖ τῆς ἐν τῷ μυθολογεῖν ἐλευθερίας, ἐπεὶ μηδὲν ἀληθὲς ἱστορεῖν εἶχον —οὐδὲν γὰρ ἐπεπόνθειν ἀξιόλογον— ἐπὶ τὸ ψεῦδος ἐτραπόμην πολὺ τῶν ἄλλων εὐγνωμονέστερον· κἂν ἐν γὰρ δὴ τοῦτο ἀληθεύσω λέγων ὅτι ψεύδομαι. οὕτω δ' ἄν μοι δοκῶ καὶ τὴν παρὰ τῶν ἄλλων κατηγορίαν ἐκφυγεῖν αὐτὸς ὁμολογῶν μηδὲν ἀληθὲς λέγειν. γράφω τοίνυν περὶ ὧν μήτε εἶδον μήτε ἔπαθον μήτε παρ' ἄλλων ἐπιθόμην, ἔτι δὲ μήτε ὄλως ὄντων μήτε τὴν ἀρχὴν γενέσθαι δυναμένων. διὸ δεῖ τοὺς ἐντυχάνοντας μηδαμῶς πιστεύειν αὐτοῖς.

---

<sup>73</sup> Que, malgrat tot, eren *la crème de la crème*, tenint en compte el paral·lel hesiòdic pel qual visqueren durant la mítica edat d'or (*Op.* 106 i ss.).

<sup>74</sup> El discerniment de les fonts literàries amb què Llucià s'inspira per als seus passatges (és a dir, la seva intertextualitat) és un tema complex que, tot i que ha donat lloc a llargs rius de tinta, avui dia, segueix sent objecte d'especulació i de joc per part de molts acadèmics. En efecte, tot i que comptem amb l'anàlisi de diversos paral·lels que semblen evidents (alguns d'ells autèntics *topoi* literaris, com la *katabasis*) amb d'altres autors, mai sabrem amb exactitud quins models volien ser imitats (o emulats) en cada cas. De fet, com bé diu Gómez Espelosín (2010: 182), "Luciano, viajero en la vida quizá a su pesar, prefirió ciertamente viajar con el pensamiento y la imaginación dentro del terreno de la literatura que le permitía una serie de licencias cuyo alcance intertextual e ideológico no siempre somos capaces de comprender del todo dentro de un incesante y complejo juego literario en el que nuestro autor alcanza algunas de sus mejores cotas". D'altra banda, també podríem interpretar que aquesta mescla de referències es tracta, simplement, d'un capmàs de la tradició.

“En efecte, després d’haver-me topat<sup>75</sup> amb aquestes lectures, no he criticat vehementment els autors de tanta mentida, ja que ja veig que aquest és un hàbit també pels qui es comprometen a fer filosofia; però el que admirava d’ells era que pensessin que els seus escrits em passarien desapercebuts com a no vertaders<sup>76</sup>. Per això, jo mateix també, empès per la vanitat i per tal de cedir quelcom als qui ens succeiran, amb la finalitat de no ser l’únic privat de la llibertat d’explicar fabulacions, com que no tenia res del cert per investigar –car no he viscut en persona res digne de ser explicat–, m’he dedicat a la mentida però molt més sincerament que la resta, car, aquí i ara, diré una sola veritat, ja que declaro que menteixo. Així, em sembla, jo mateix puc defugir l’acusació de la resta convenient<sup>77</sup> a no dir res vertader. Escric, precisament, sobre coses que ni he vist, ni he viscut ni he escoltat d’altri i, igualment, sobre coses que ni existeixen ni tan sols poden començar a existir. Per tant, cal que els que es topin amb la seva lectura no se les creguin gens ni mica.”

Com veiem, Lluccià reconeix que l’única veritat que dirà és que mentirà (κᾶν ἐν γὰρ δὴ τοῦτο ἀληθεύσω λέγων ὅτι ψεύδομαι) tot creant, almenys a priori, un lligam de confiança amb el receptor, el qual, d’aquesta manera, no tindrà cap necessitat de creure’s res del que descobrirà en el fil argumental (διὸ δεῖ τοὺς ἐντυγχάνοντα μὴδαμῶς πιστεῦειν αὐτοῖς). Tanmateix, segueix encara molt latent la idea de πιθανῶς τε καὶ ἐναλήθως expressada a 1.2 i, per tant, les fronteres entre la declaració de mentider i la seva voluntat, alhora, de no fer tan escandalosament falses les seves mentides crearà un permanent estat de confusió al públic<sup>78</sup>. Dir o no la veritat és, doncs, un símptoma que demostra la crítica obsessió de l’autor –i, de fet, la pròpia posada en pràctica a *VH!*– de la incongruència entre el propòsit d’alguns textos com aquells als quals ha fet referència abans, que expliquen fets que haurien d’existir o haurien de ser creguts, i els propis textos: ja sigui pel seu contingut, perquè acaben demostrant que aquests fets no existeixen a causa de la seva manca d’*autopsia* –o “*autakousma*”<sup>79</sup> o, fins i tot, “*autaisthesia*”<sup>80</sup>–, ja sigui per la seva forma, perquè presenten un estil molt poc persuasiu. Aquest rebuig de la incongruència entre la teoria i la pràctica és un tòpic que Lluccià explota en molts àmbits. Un dels més reconeguts és el de la severa crítica dels filòsofs, com veiem a obres com *Hermòtim*, però també dels mals oradors o historiadors, com sabem, respectivament, per *Mestre de retòrica* o *Com s’ha d’escriure la història*. En efecte, Lluccià (*Rh. Pr.* 16) critica

<sup>75</sup> Segons Ní Mheallaigh (2014: 208), “Lucian repeatedly exploits de double meaning of the verb *entungkhanō*, which means both ‘I encounter’ and ‘I read’, so that the series of fictional encounters in the narrative become an allegory of so many readerly encounters with the literature of the past [...]”. Aquí, volem fer valdre aquesta primera accepció més sensorial que comporta “veure’s físicament” amb algú; en aquest cas, amb lectures (τούτοις... ἄπασιν) d’una banda, i amb experiències no viscudes (αὐτοῖς) de l’altra.

<sup>76</sup> A la nostra traducció, hem volgut conservar la remarcable composició en lítote que Lluccià expressa, especialment, a λήσειν οὐκ ἀληθῆ. En efecte, veiem com es repeteix l’arrel de λανθάνω dues vegades, entre les quals, a més, trobem una doble negació: la d’οὐκ i la de l’α privativa de l’adjectiu neutre. Aquest és un recurs que promouria una atmosfera encara més confusa entre la realitat i la ficció per tal de posar a prova l’intel·lecte del públic.

<sup>77</sup> És a dir, defugint l’acusació d’altres *pepaideumenoi* (però també del propi Lluccià), tot convenint un acord amb ells mateixos, que constitueixen el públic.

<sup>78</sup> Gassino (2010: 93-98).

<sup>79</sup> *uid.* Capítol 3.

<sup>80</sup> Neologisme que creem, com es pot intuir, a partir d’αὐτός i αἴσθησις.

els ornaments que proposa dur a terme un mal mestre de retòrica (és a dir, aticismes usats aleatòriament per amanir el discurs) i també (*Hist. Conscr.* 20) blasma el (sobre)abús de l'*ekphrasis* per part dels historiadors<sup>81</sup>. Ara bé, d'una manera anàloga a les males pràctiques que critica en aquestes dues obres, veurem com a *VH* Lluccià mateix farà servir un constant “ornament” consistent en situacions que apel·len els cinc sentits de la percepció i sovint encabit en contextos d'*ekphraseis*. En efecte, aquestes vivències de l'espai fictici per part del narrador-protagonista entraran en plena contradicció amb l'oració que pronuncia l'autor en aquest darrer punt del pròleg, d'una importància cabdal per a la nostra tesi: γράφω τοίνυν περὶ ὧν μήτε εἶδον μήτε ἔπαθον μήτε παρ' ἄλλων ἐπυθόμην.

En aquest context, cal comentar que Lluccià és un ferm defensor de la idea que la visió dels esdeveniments per part d'un mateix (l'*autopsia*) és essencial per conèixer la veritat però, alhora, tampoc menysprea la informació rebuda a través de l'oïda (tot i que sigui menys fidedigna i més fàcil d'ésser substituïda per la vista), com es pot comprovar a *Sobre la sala*<sup>82</sup>. En el punt en què ens trobem del pròleg, emperò, veiem que Lluccià amplia encara més el que per a ell suposa l'adquisició de quelcom que és veritat. En efecte, entenem que escriurà una ficció encara més extrema que la de Ctèsias de Cnidos, de qui ens ha dit, només, que no va “veure” ni “escoltar” res<sup>83</sup>. Aquí, la idea visual la tornem a trobar expressada amb εἶδον (és a dir, “haver vist”), la de l'oïda amb παρ' ἄλλων ἐπυθόμην (és a dir, haver-se adonat per part d'altres persones, a través del que s'ha explicat en veu alta i, per tant, quelcom que es trasllada a l'intel·lecte a través de l'oïda) i, finalment, ens trobem amb la forma ἔπαθον (és a dir, l'experiència pròpia de la realitat a través de tots els sentits). A més, és remarcable la privilegiada posició en què l'autor ubica aquest verb πάσχω, entremig de l'acció visual i l'auditiva, tot establint un lligam indispensable de l'experiència personal més completa amb la que comporta “només” veure i escoltar. De fet, l'ordre en què Lluccià disposa aquesta percepció sensorial és equiparable a l'ordre que estableix Galè<sup>84</sup> sobre el plaer (de menor a major grau) que aporta cada sentit de la percepció si, com hem interpretat, πάσχω incorpora versemblantment el tacte, el gust i l'olfacte.

Aquesta frase trimembre, doncs, estableix un veritable nexce d'unió amb la pròpia experiència de la narració, que és la que ens proposem analitzar en tot aquest sentit sensorial: Lluccià, amb màscara d'autor, anuncia que escriu sobre el que no ha vist, ni ha

---

<sup>81</sup> Sense especificar-ne cap cas concret, Fowler (1991: 26) suggereix que el tema de la descripció historiogràfica “has tended to make people nervous” com, segons podem intuir aquí, el propi Lluccià.

<sup>82</sup> *uid.* Capítol 3 i Solé (2021a).

<sup>83</sup> 1.3 ὃς συνέγραψεν περὶ τῆς Ἰνδῶν χώρας καὶ τῶν παρ' αὐτοῖς ἃ μήτε αὐτὸς εἶδεν μήτε ἄλλου ἀληθεύοντος ἤκουσεν (“el qual [*sc.* Ctèsias] va escriure sobre el territori dels indis i sobre els seus hàbits, coses que ell en persona ni va veure ni va escoltar per part de ningú fidedigne”).

<sup>84</sup> Gal. *De symptomatum causis*, 7.115 (Seguim l'edició de Kühn 1821-1833): “Ἦδεσθαι δὲ καὶ ἀλγεῖν ἀπάσαις μὲν ἐγγίγνεται ταῖς αἰσθήσεσιν, οὐχ ὁμοίως δὲ ἐναργῶς, ἀλλ' ἐν μὲν τῇ τῆς ὀψεως ἤκιστα, μάλιστα δὲ ἐν τῇ τῆς ἀφῆς τε καὶ γεύσεως· ἐφεξῆς δὲ τούτων ἐν ὀσφρήσει· καὶ μετὰ ταύτας ἐν ἀκοῇ. (“Resulta que no es gaudeix ni se sent dolor de la mateixa manera vívida en totes les sensacions, sinó que molt poc [*sc.* es gaudeix i se sent dolor] en la de la vista, però sobretot [*sc.* sí que es gaudeix i se sent dolor] en la del tacte i el gust; tot seguit a aquests, en l'olfacte; i, després d'aquests, en l'oïda.”).

escollat ni ha experimentat en persona, però el cas és que ell mateix, amb màscara de narrador-protagonista, afirma que veu, escolta i també experimenta (amb la resta dels sentits) molts prodigis i coses sorprenents<sup>85</sup>.

Tanmateix, abans d'analitzar aquestes experiències sensorials, caldrà conèixer en quina mena de *circumstantiae* Llucià vol implicar el seu públic, quelcom que presenta en un paràgraf que interpretem, en el següent apartat, a tall de post-pròleg o pre-relat.

### 1.3. UN PRÒLEG 2.0 O UNA TRANSICIÓ EXTRA-INTRADIEGÈTICA (1.5)

Un cop exposats els preceptes per a una convenient experiència (sensorial) del relat, Llucià ofereix un paràgraf-pont, el to del qual suposa un encavalcament entre el pròleg (1.1-1.4) i la pròpia narració (1.6-2.47). En efecte, si fins ara l'autor ha informat al públic de què trobarà formalment a la seva obra i de quina manera hi haurà de fer front, a 1.5, durà a terme una sèrie d'especificacions per tal de situar el públic temàticament dins del relat. És precisament per això que, per primer cop, intuirem que no (o no només) serà la veu de l'autor la que parlarà sinó la del narrador (i alhora protagonista) de la història. Tanmateix, aquesta veu narrativa encara conservarà reminiscències formals de la del pròleg, ja que, de fet, la persona verbal utilitzada seguirà sent –com ho ha estat en tota la declaració d'intencions formulada a *VH* 1.4– la primera del singular<sup>86</sup>. En canvi, la primera persona del plural serà la que imperarà en el decurs del relat, tot i que no exclusivament, però sí de forma majoritària<sup>87</sup>.

Així doncs, ens trobem encara en una situació d'*impasse* entre la presentació teòrica i formal de l'obra i l'endinsament en el fil argumental, ja que, si bé és cert que se situa el públic en un context determinat<sup>88</sup>, manté encara un format proper al pròleg en termes de descripció metaliterària i no serà fins al següent paràgraf (1.6) que començarà l'acció en un espai declaradament fictici:

1.5. Ὁρμηθεὶς γάρ ποτε ἀπὸ Ἡρακλείων στηλῶν καὶ ἀφείς εἰς τὸν ἐσπέριον ὠκεανὸν οὐρίῳ ἀνέμῳ τὸν πλοῦν ἐποιούμην. αἰτία δέ μοι τῆς ἀποδημίας καὶ ὑπόθεσις ἡ τῆς διανοίας περιεργία καὶ πραγμάτων καινῶν ἐπιθυμία καὶ τὸ βούλεσθαι μαθεῖν τί τὸ τέλος

---

<sup>85</sup> Gómez Espelosín (2010: 181): “La confesión inicial de absoluta invención con que se inicia el relato no le impide recurrir constantemente a las diferentes estrategias narrativas de veracidad como la numeración de las distancias o de los contingentes, la aparición de pruebas materiales en forma de inscripciones o de huellas sobre las rocas, la especificación de sus lenguas, la aportación de una explicación racional o científica de algunos fenómenos excepcionales o su aparente medida a la hora de describir maravillas dejando en el tintero cosas todavía más increíbles.” Serà precisament en aquestes situacions on Llucià jugarà amb els sentits de la percepció per tal de fer percebre amb més o menys intensitat les proves “arqueològiques” de l'espai fictici.

<sup>86</sup> I, de fet, segons Laird (2008: 213), “first person fiction is closer to oratory than any other kind of writing although the connections between the two have yet to be explored in depth”.

<sup>87</sup> Evidentment, el fet que els expedicionaris siguin el propi narrador i els seus companys justificaria l'ús del plural però, al mateix temps, aquest no deixaria de ser un útil recurs per implicar narrativament el públic, tot fent-lo partícip del “nosaltres”.

<sup>88</sup> A diferència de l'espai i el temps del pròleg, que són d'una neutralitat absoluta. Tanmateix, tot seguit, considerarem que el context de 1.5 també presenta una neutralitat destacable.



ἐστὶν τοῦ ὠκεανοῦ καὶ τίνες οἱ πέραν κατοικοῦντες ἄνθρωποι. τούτου γέ τοι ἕνεκα πάμπολλα μὲν σιτία ἐνεβαλόμην, ἱκανὸν δὲ καὶ ὕδωρ ἐνεθέμην, πεντήκοντα δὲ τῶν ἡλικιωτῶν προσεποησάμην τὴν αὐτὴν ἐμοὶ γνώμην ἔχοντας, ἔτι δὲ καὶ ὄπλων πολὺ τι πλῆθος παρεσκευασάμην καὶ κυβερνήτην τὸν ἄριστον μισθῷ μεγάλῳ πείσας παρέλαβον καὶ τὴν ναῦν —ἄκατος δὲ ἦν— ὡς πρὸς μέγαν καὶ βίαιον πλοῦν ἐκρατυνάμην.

“Doncs bé<sup>89</sup>, un dia, havent salpat de les columnes d’Hèracles i havent posat rumb vers l’oceà occidental, anava navegant amb vent favorable. Causa i propòsit de la meva partença era la tafaneria de la meva ment, el delit de noves experiències<sup>90</sup> i la voluntat d’apercebre quina era la fi de l’oceà i quina mena d’homes habitaven més enllà. És per això que vaig abarrostar molt de menjar i vaig carregar aigua suficient; vaig portar amb mi<sup>91</sup> una cinquantena de companys de la meva edat<sup>92</sup>, que tenien el mateix tarannà que jo; també, a més, vaig preparar una gran multitud d’estris<sup>93</sup>; vaig emportar-me un capità –de fet, el millor– després d’haver-lo persuadit amb un sou important; i, finalment, vaig reforçar la nau –que era un petit veler<sup>94</sup>– amb vista a una navegació llarga i violenta<sup>95</sup>.”

### 1.3.1. PRESENTACIÓ PRÈVIA DE LES *CIRCUMSTANTIAE*

Si bé la conjunció γάρ ens indica en certa manera que comença la demostració de tot allò que l’autor ha dit que oferirà al pròleg<sup>96</sup>, observem que la veu narrativa encara no avança

---

<sup>89</sup> Volem posar èmfasi en el γάρ, com a element que lliga l’anterior exposició formal del pròleg amb el relat que, en principi, aquí comença.

<sup>90</sup> Billault i Marquis (2015) opten per una interpretació concretament visual: “le désir de voir du nouveau”.

<sup>91</sup> El verb προσποιέω també significa “portar al favor d’algú”, acció que hauria comportat una certa persuasió de Llucià envers la tripulació que l’acompanya. Aquest fet establiria una equiparació dels companys de l’autor-narrador-protagonista amb el propi públic, a qui, d’alguna manera, el samosatenc vol persuadir, tot convidant-lo al seu viatge d’iniciació retòrica.

<sup>92</sup> Considerant que la forma i el contingut de *VH* és d’una gran maduresa, podríem pensar que Llucià l’hauria escrita en una edat més aviat tardana. És aquesta estreta proximitat entre πεντήκοντα (“cinquanta”) i ἡλικιώται (literalment “companys de la mateixa edat”) una sospitosa declaració de la seva edat com a autor en aquell moment? Si fos així, situaríem la culminació de *VH* vers el 170-175 dC, poc abans de l’any que s’acorda per la mort de Llucià a Atenes o Alexandria: Schwartz (1965). També podríem entendre que es refereix a la seva edat com a protagonista del relat, que, tot i ser certament excessiva per anar a l’aventura, no ho seria per discernir, en primera persona, tot allò que amaguen (simbòlicament) els personatges i els indrets que es troben.

<sup>93</sup> Si bé la majoria de traduccions proposen una noció d’“armament”, hem de tenir en compte que, al llarg del seu relat, Llucià fa referència tant a les armes com a tots els altres materials carregats (àmfores, etc.). Billault i Marquis (2015) ho consideren “instruments”.

<sup>94</sup> Billault i Marquis (2015) proposen “brigantin” (un veler de dos pals), però considerem que aquesta és una embarcació de massa envergadura. La nau a la qual es deu referir Llucià és encara més simple i lleugera (quelcom que hauria facilitat, també, el viatge aeri): de fet, Mestre i Gómez (2007) proposen “barca ligera”. Tanmateix, penso que la tria per una barca tan petita i resultaria absurda –còmica– ja que, amb tota la càrrega que Llucià hi posa, deu anar ben atapeïda...

<sup>95</sup> L’adjectiu βίαιον també vol dir “no natural”. De fet, traspasar els límits del món és un desafiament que podríem considerar antinatural, tal com correspon a la *katabasis*, tòpic que Llucià inclourà a 2.5 i ss.

<sup>96</sup> És curiós observar com γάρ, fins al moment, només s’ha utilitzat en tres ocasions, i totes elles estretament relacionades amb la justificació de la pròpia obra: a 1.2, a l’hora d’introduir els aspectes més “atractius” que inclourà (οὐ γὰρ μόνον τὸ ξένον τῆς ὑποθέσεως οὐδὲ τὸ χαρίεν τῆς προαιρέσεως ἐπαγωγὸν ἔσται αὐτοῖς οὐδ’ ὅτι ψεύσματα ποικίλα πιθανῶς τε καὶ ἐναλήθως ἐξενήνοχάμεν, ἀλλ’ ὅτι καὶ τῶν ἱστορουμένων

cap acció concreta sinó que, simplement, en fa una *mise en place* contextual. Així, veiem com Llucià es limita a establir les respostes corresponents a les preguntes que formulen els elements que impregnaran de manera constant l'argument, tot i ser objectes de canvis permanents. Es tracta, doncs, de fer conèixer al públic les anomenades *circumstantiae* de la narració. En efecte, el text que comentarem especifica el “què” (*pragma*), el “qui” (*prosopon*), el “quan” (*chronos*), l’“on” (*topos*), el “per què” (*aitia*) i el “com” (*tropos*) referents a la narració subsegüent<sup>97</sup>. Aquests “elements” són imprescindibles per a la construcció de les narracions però alhora, també, de les *ekphraseis*<sup>98</sup>. Tot i que Llucià dugui a terme aquesta presentació sense especificar gaires detalls, veiem que 1.5 compta alhora amb un simbolisme retòric, que seguirà reforçant, doncs, les idees expressades a 1.1-1.4, especialment a través del *pragma* (corresponent al tema principal de l’obra), el qual es troba estretament connectat amb el *topos*. Abans de comentar aquest rerefons, però, és interessant analitzar les *στοιχεῖα* detectades, per tal d’establir-ne un pla general i observar-ne diverses particularitats de caire compositiu, que sovint compten amb una presència de sonoritats i ritmes especials que farien de l’episodi una introducció relativament musical, tot i que diferent de les que trobem a novel·les com *Dafnis i Cloe*<sup>99</sup>:

<i>circumstantiae</i>	1.5
Què? ( <i>pragma</i> )	<p>1. οὐρίῳ ἀνέμῳ τὸν πλοῦν ἐποιούμην. [cf. 2ε de <i>tropos</i> ~ <i>hyle</i>]</p> <p>2. [sc. τὴν ναῦν] πρὸς μέγαν καὶ βίαιον πλοῦν ἐκρατυνάμην.</p>

---

ἕκαστον οὐκ ἀκωμωδῆτως ἦνικται πρὸς τινὰς τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ τεράστια καὶ μυθώδη συγγεγραφότων); i, a 1.4, per a justificar que l’autor no ha viscut res digne de ser explicat (—οὐδὲν γὰρ ἐπεπόνθειν ἀξιόλογον—) i, molt especialment, per a introduir la sentència que condicionarà la concepció de tot el fil argumental (καὶ ἐν γὰρ δὴ τοῦτο ἀληθεύσω λέγων ὅτι ψεύδομαι).

<sup>97</sup> Fins i tot observem una certa referència a la “matèria” (*hyle*), una categoria semblant al *tropos* que afegeixen alguns rètors com Nicolau: *Prog.* 13, 19-14, 3.

<sup>98</sup> Berardi (2017: 223-224) i Webb (2009: 63 i ss.).

<sup>99</sup> El pròleg de Longus està dotat d’una musicalitat i d’una assonància encara més evidents que les que Llucià presenta aquí: cf. Hunter (1983: 84 i ss.).

<i>circumstantiae</i>	1.5
<p>Qui?<sup>100</sup> (<i>prosopon</i>)</p>	<p><b>1.</b> 1a persona del singular (ἐγώ):</p> <p><b>1α.</b> Pronoms personals μοι i ἐμοί.</p> <p><b>1β.</b> 1a persona verbal (ἐπιούμην, ἐνεβαλόμην, ἐνεθέμην, προσεποισάμην, παρεσκευασάμην, παρέλαβον i ἐκρατυνάμην).</p> <p><b>1γ.</b> Participis en nominatiu singular (ὀρμηθεῖς i ἀφεις).</p> <p><b>2.</b> 3a persona plural (αὐτοὶ):</p> <p><b>2α.</b> La tripulació: πεντήκοντα δὲ τῶν ἡλικιωτῶν (sc. προσεποισάμην) τὴν αὐτὴν ἐμοὶ γνώμην ἔχοντας, [cf. 2β de <i>tropos</i> ~ <i>hyle</i>]</p> <p><b>2β.</b> El capità: καὶ κυβερνήτην τὸν ἄριστον μισθῷ μεγάλῳ πείσας (sc. παρέλαβον) [cf. 2δ de <i>tropos</i> ~ <i>hyle</i>]</p> <p>ἐγὼ + αὐτοὶ = ἡμεῖς<sup>101</sup></p>
<p>Quan? (<i>chronos</i>)</p>	<p>ποτε</p>
<p>On? (Des d'on/Cap a on?) (<i>topos</i>)</p>	<p><b>1. πόθεν:</b> ὀρμηθεῖς [...] ἀπὸ Ἡρακλείων στηλῶν.</p> <p><b>2. ποῖ:</b> ἀφεις εἰς τὸν ἐσπέριον ὠκεανόν.</p>
<p>Per què? (<i>aitia</i>)</p>	<p>αἰτία δέ μοι τῆς ἀποδημίας καὶ ὑπόθεσις</p> <p><b>1.</b> ἡ τῆς διανοίας περιεργία</p> <p><b>2.</b> καὶ πραγμάτων καινῶν ἐπιθυμία</p> <p><b>3.</b> καὶ τὸ βούλεσθαι μαθεῖν</p> <p><b>3α.</b> τί τὸ τέλος ἐστὶν τοῦ ὠκεανοῦ</p> <p><b>3β.</b> καὶ τίνες οἱ πέραν κατοικοῦντες ἄνθρωποι.</p>

<sup>100</sup> És a dir, les persones que compondran l'expedició.

<sup>101</sup> L'ús d'aquesta primera persona del plural podria suposar una eventual implicació del públic en l'expedició, a banda de referir-se, naturalment, al conjunt d'expedicionaris.

<i>circumstantiae</i>	1.5
Com? ( <i>tropos</i> ~ <i>hyle</i> )	<p><b>1.</b> Condicions físiques: οὐρίῳ ἀνέμῳ / μέγαν καὶ βίαιον.</p> <p><b>2.</b> Mitjans materials (i humans):</p> <p><b>2α.</b> πάμπολλα μὲν σιτία ἐνεβαλόμην, ἰκανὸν δὲ καὶ ὕδωρ ἐνεθέμην,</p> <p><b>2β.</b> πεντήκοντα δὲ τῶν ἡλικιωτῶν προσεποιησάμην τὴν αὐτὴν ἐμοὶ γνώμην ἔχοντας, [cf. 2α de <i>prosopon</i>]</p> <p><b>2γ.</b> ἔτι δὲ καὶ ὄπλων πολὺ τι πλῆθος παρεσκευασάμην</p> <p><b>2δ.</b> Καὶ κυβερνήτην τὸν ἄριστον μισθῷ μεγάλῳ πείσας παρέλαβον [cf. capitā; 2β de <i>prosopon</i>]</p> <p><b>2ε.</b> καὶ τὴν ναῦν—ἄκατος δὲ ἦν—ὡς πρὸς μέγαν καὶ βίαιον πλοῦν ἐκρατυνάμην. [cf. 1 de <i>pragma</i>]</p>

En primer lloc, veiem com Lucià presenta, en una certa estructura de *Ringkomposition* el tema principal de l'obra, que no és altre que una navegació (πλοῦν) en vaixell. En efecte, la part final de la primera i última oracions del paràgraf expressen el principal ítem de les *circumstantiae* (*pragma*) a partir d'una disposició interna fortament paral·lela A-B-C / A-B-C: οὐρίῳ ἀνέμῳ τὸν πλοῦν ἐποιούμην (1 de *pragma*), d'una banda, i [*sc.* τὴν ναῦν] πρὸς μέγαν καὶ βίαιον πλοῦν ἐκρατυνάμην (2ε de *tropos* ~ *hyle*), de l'altra. Si ens fixem en els elements compositius, doncs, trobem que A expressa la qualitat de la navegació, la qual és “favorable” (οὐρίῳ ἀνέμῳ) en el moment inicial, però també “perillosa” (μέγαν καὶ βίαιον), tot predeterminant el que vindrà<sup>102</sup>. Després, B designa la pròpia navegació: primer, amb un complement directe τὸν πλοῦν i, a la darrera oració, amb un complement circumstancial de direcció amb matís final (πρὸς μέγαν καὶ βίαιον πλοῦν), el nucli del qual també és πλοῦν. Per últim, C representa les accions verbals pronunciades, totes dues en veu mitjana-passiva: ἐποιούμην “fer [*sc.* la navegació]” (en imperfet, tot dibuixant el decorat en el qual es troba el propi protagonista en el moment) i ἐκρατυνάμην “reforçar [*sc.* la nau]” (en aorist, tot especificant aquesta acció concreta, feta anteriorment, per a fer convenient la navegació en tot moment a posteriori).

A més, és interessant fixar-se en l'equilibri sil·làbic d'ambdós membres analitzats, els quals compten amb uns patrons mètrics realment similars, especialment les darreres parts dels *kola*, fins i tot coincidents a nivell d'accentuació<sup>103</sup>:

<sup>102</sup> Quelcom que expressa un matís temàtic contradictori: primer, hi ha tranquil·litat però s'auguren canvis. Aquests dos ítems lliguen amb la primera subcategoria de *tropos*, que veurem més endavant. A més, se'ns acut que es tractaria d'una excel·lent descripció dels viatges marins o simplement de la “relació” humana amb el mar, ja que aquestes expedicions alternen calma i violència.

<sup>103</sup> El format en negreta vol destacar les parts del text analitzades mètricament. En aquest cas concret, coincideix que són totes les paraules. En l'apartat d'accentuació final (abreujat aquí com Acc. f.), referent al darrer peu mètric de cada *kolon*, hem marcat les síl·labes accentuades amb un símbol **0** i les no

<i>kola</i>	Esquema mètric	Acc. f.	Síl.
οὐρίῳ ἀνέμῳ τὸν πλοῦν ἐποιούμην	_ u _ u   u _ _ _   u _ _ _	ooθo	12
μέγαν καὶ βί αιον πλοῦν ἐκρατυνάμην	u _ _ u   _ _ _ u   u _ _ _	ooθo	12

Segonament, el *prosopon* apareix representat per dos actors diferents, que acaben fusionant-se en un de sol. D’una banda, tenim les formes en datiu d’ἐγώ (μοι i ἐμοί) i també –sobretot– els múltiples verbs en primera persona del singular que trobem en la totalitat d’aquests tres períodes oracionals: ἐποιούμην, ἐνεβαλόμην, ἐνεθέμην, προσεποιησάμην, παρεσκευασάμην, παρέλαβον i ἐκρατυνάμην. Com podem observar, la majoria d’ells són formes en veu mitjana-passiva, cosa que reforçaria la idea que l’acció recau sobre el propi protagonista, estretament identificat amb l’autor en aquest punt. Són unes accions, doncs, que es duen a terme pel propi interès del subjecte (l’autor-narrador-protagonista) però també, de passada, pels seus acompanyants (expressats, aquests, al final de l’episodi)<sup>104</sup> i, en darrer terme, pel públic receptor; en definitiva, tres entitats que acabaran englobant-se en un “nosaltres” predominant, que servirà de *trait-d’union*<sup>105</sup> entre ficció i realitat per tal de fer realitat l’experiència sensorial proposada. D’altra banda, trobem aquesta primera persona implícita en els primers dos participis (també passius): ὀρμηθεὶς i ἀφείς. Tot i que no trobarem cap referència explícita fins al paràgraf 1.28, el subjecte representat en tota aquesta primera persona del singular és un tal “Llucià”, que identificarem plenament amb el propi autor<sup>106</sup>. En gran part, defensem aquest paral·lelisme pel fet que el samosatenc, com a *pepaideumenos*, hauria volgut fer-se anomenar pel seu nom per part de l’argument d’autoritat més important per excel·lència com és Homer a partir d’un parell d’hexàmetres compostos per “ell mateix”<sup>107</sup>. A partir dels següents episodis, però, veurem com aquest “jo” narratiu sovint es convertirà en un “nosaltres” (que hem fet palès, al quadre anterior, amb un αὐτοί) tenint en compte la tripulació que acompanyarà el protagonista i la pròpia nau. Tanmateix, aquí volem fer prevaler aquesta primera persona del singular, per tal de defensar el caràcter transitori d’1.5.

Sobta (o potser no tant) la màxima neutralitat a l’hora d’especificar el *chronos*, expressat tan sols amb l’adverbi ποτε. En efecte, si bé ποτε és l’expressió canònica que

---

accentuades amb un símbol **o** per tal de comprovar que el ritme va alhora complementat amb una accentuació paral·lela. Finalment, especifiquem la quantitat sil·làbica (Síl.) de cada *kolon*. Les anàlisis mètriques han estat dutes a terme a partir dels preceptes que presenten Päll (2007) i Steinrück (2007).

<sup>104</sup> En aquest sentit, s’estableix un lligam del *prosopon* amb el *tropos*, ja que els recursos materials (però també humans) acompanyaran el *prosopon* en tot moment.

<sup>105</sup> Llucià és l’entitat que exerceix aquest lligam entre ficció i realitat, tot adoptant un paper privilegiat que li permet “viure” el que no existeix: cf. Gassino (2010: 89).

<sup>106</sup> Com proposa Saïd (1993).

<sup>107</sup> 2.24 i 2.28.

introdueix tota ficció<sup>108</sup>, Llucià situa l'acció un dia qualsevol, traient tota la importància a aquesta *circumstantia* que, a més, es troba encavalcada en el text amb l'especificació locativa, com veurem tot seguit. Podria tractar-se de qualsevol dia de l'actualitat contemporània de l'autor o d'un passat remot; en qualsevol cas, segons el criteri de Llucià, tant se val. Aquest fet estableix un fort contrast amb el fil argumental, on trobem la concreció (sovint hiperbòlica) de moltes quantitats numèriques: dies, setmanes, anys, distàncies o mesures d'elements i espais<sup>109</sup>. Aquí, però, pel caràcter transitori que estem comentant, no concreta cap dia, potser pel fet que, com que Llucià vol que la seva obra passi a la posteritat<sup>110</sup>, els lectors o oients pòstumus la puguin contextualitzar en el moment que considerin oportú.

Una de les *circumstantiae* més interessants que s'especifica aquí i que s'haurà de tenir molt en compte en el decurs de tot el relat és el *topos*, que s'expressa tan bon punt comença aquest episodi 1.5. Si bé Llucià no especifica una localització exacta i estable (ποῦ), podem intuir-la i visualitzar-la perfectament a través de dos indicadors. D'una banda, la seva procedència (πόθεν): [*sc.* ὀρμηθεῖς...] ἀπὸ Ἡρακλείων στηλῶν; i, d'altra, la direcció empresa (ποῖ): [*sc.* ἀφείξ] εἰς τὸν ἑσπέριον ὠκεανὸν. Per tant, és evident que partim des d'un extrem de l'*oikoumene* fins més enllà de la mateixa, qüestió que reprendrem amb més detall unes pàgines avall. Novament, és interessant comprovar aquí un cert paral·lelisme compositiu A-B-C / A-B-C de participi, preposició i nucli (adjectiu i substantiu) d'ambdós membres locatius. A més, ens adonem del cert equilibri sil·làbic existent, tenint en compte els propis participis i alhora un contrast en la quantitat de síl·labes llargues i breus en l'estructura mètrica final de cadascun:

<i>kola</i>	Esquema mètric	Acc. f.	Síl·l.
ὀρμηθεῖς [...] ἀπὸ Ἡρακλείων στηλῶν	— — — —	<b>0000</b>	11
ἀφείξ εἰς τὸν ἑσπέριον ὠκεανὸν	_ <b>u u u</b>	<b>0000</b>	12

De la mateixa manera que historiadors com Heròdot o Tucídides investiguen les causes dels fets que expliquen, Llucià exposa els *aita* del seu viatge d'una manera clara i concisa. Sense embuts, doncs, presenta què el motiva a fer aquest periple (αἰτία δέ μοι τῆς ἀποδημίας καὶ ὑπόθεσις) d'una manera ordenada, a tall d'enumeració. En primer lloc, ἢ τῆς διανοίας περιεργία; segon, καὶ πραγμάτων καινῶν ἐπιθυμία i, tercer, καὶ τὸ βούλεσθαι μαθεῖν, del qual n'especifica dos ítems: τί τὸ τέλος ἐστὶν τοῦ ὠκεανοῦ καὶ τίνας οἱ πέραν κατοικοῦντες ἄνθρωποι. Des d'un punt de vista intertextual, aquests motius del viatge són bastant equiparables –tot i que alhora contradictoris des del punt de vista de procedència geogràfica– als que porten *Tòxaris* (57), *Anacarsis* (14) o *Escita* (4) a

<sup>108</sup> Sovint representant d'un temps remot però alhora indeterminat i que, en qualsevol cas, sempre és present (i, per tant, “vàlid”). Podem recordar el conegut ἦν ποτε χρόνος que usa Plató en començar el mite de Prometeu en el seu *Protàgoras* (320d).

<sup>109</sup> Scarcella (1985).

<sup>110</sup> 1.4 διόπερ καὶ αὐτὸς ὑπὸ κενοδοξίας ἀπολιπεῖν τι σπουδάσας τοῖς μεθ' ἡμᾶς (“per això, jo mateix també, empès per la vanitat i per tal de cedir quelcom als qui ens succeiran”).

conèixer Grècia i aprendre'n els seus costums<sup>111</sup>. En aquesta tirallonga de sintagmes i oracions, podem identificar diverses combinacions de subjecte (A) i complement (B), algunes equivalències mètriques de *kola* i, també, sonoritats específiques:

<i>kola</i>	Paral·lel	Mètrica	Síl·l.
<u>αἰτία</u> δέ μοι τῆς ἀποδημίας καὶ <u>ὑπόθεσις</u>	<u>A-B-A</u>	<b>u u u _</b>	16
ἢ τῆς διανοίας <u>περιεργία</u>	<u>A-B-A</u>	<b>u _ u u</b>	11
καὶ <u>πραγμάτων καινῶν ἐπιθυμία</u>	<u>B-A</u>	<b>u _ u u</b>	11
καὶ <u>τὸ βούλεσθαι μαθεῖν</u>	<u>A-B</u>	<b>_ _ u _</b>	7
<u>τί τὸ τέλος</u> ἐστὶν τοῦ ὠκεανοῦ	<u>A-B</u>	<b>_ u u _</b>	11
καὶ <u>τίνες οἱ πέραν κατοικοῦντες ἄνθρωποι.</u>	<u>A-B-A</u>	<b>u _ _ _</b>	13

Aquesta combinació de substantius i complements del nom, la disposició dels quals es va alternant, recrea una oració viva i enèrgica, potenciada per un cert polisíndeton. En primer lloc, identifiquem sonoritats com les assonàncies finals de *περιεργία* i *ἐπιθυμία* i la pròpia seqüència de |p|, |r| i |g| a *περιεργία* καὶ *πραγμάτων*, reforçades no només pel paral·lel mètric (dos diíambes) sinó també per la quantitat coincident de síl·labes. Aquest fet ens podria fer pensar en una volguda èmfasi especial en aquests dos elements, relacionada amb la subjectivitat del protagonista que comporten la curiositat de la pròpia ment i el desig de novetats. D'altra banda, la composició trimembre del tercer element, amb dues interrogatives indirectes, exposa una voluntat d'aprendre sobre els límits de l'oceà i els costums dels pobles que hi habiten. En definitiva, es tracta de la causa "geoetnogràfica" de caire més historicista; un aspecte que expressa molta més objectivitat respecte els altres dos motius que mouen Llucià a fer el viatge. A més, el propi caràcter d'interrogativa indirecta dels dos submembres dependents de l'infinitiu *μαθεῖν* interpel·larien el públic, tot fent-lo qüestionar el mateix que es pregunta, en aquest punt, l'autor-narrador-protagonista. És destacable, a més, la sonoritat de la combinació de les tres oclusives dentals sordes amb vocals articulades en grau d'obertura fortament diferenciats que s'empren a **τί τὸ τέλος**.

La darrera *circumstantia* que especifica el text és el *tropos*. De fet, com ja hem dit, es tractaria d'una ampliació respecte als elements contextuais d'un text establerts per tradició i, en darrer terme, implicaria un cert afegit al *prosopon*. En distingim dues subcategories.

D'una banda, Llucià diu la manera com és el *pragma*, és a dir, el viatge en vaixell: al començament és favorable (οὐρίῳ ἀνέμῳ), segons el primer període, però, "posteriorment", s'augura llarga i violenta (μέγαν καὶ βίαιον), com s'expressa en el darrer. La situació actual, encara d'una certa neutralitat, representa un territori conegut

<sup>111</sup> Gómez Espelosín (2010: 180).

per Llucià, que, si l’haguéssim de situar geogràficament dins la *paideia*, es trobaria precisament als seus límits (a les “columnes d’Hèracles”), tenint en compte el seu tarannà transgressor. En canvi, el viatge encara més enllà de la *paideia* serà llarg, costós i, sobretot, “violent”, per la forta provocació constant que aquesta voluntat de transgressió comportarà respecte als cànons establerts.

D’altra banda, Llucià presenta tot el reguitzell de recursos materials i humans amb els quals comptarà en el seu viatge (quelcom que relacionaríem amb la categoria *hyle* de Nicolau): les provisions (τούτου γέ τοι ἔνεκα πάμπολλα μὲν σιτία ἐνεβαλόμην, ἰκανὸν δὲ καὶ ὕδωρ ἐνεθέμην,), la tripulació (πεντήκοντα δὲ τῶν ἡλικιωτῶν προσεποιησάμην τὴν αὐτὴν ἐμοὶ γνώμην ἔχοντας,), una sèrie d’estrís (ἔτι δὲ καὶ ὄπλων πολὺ τι πλῆθος παρεσκευασάμην), un timoner (καὶ κυβερνήτην τὸν ἄριστον μισθῷ μεγάλῳ πείσας παρέλαβον) i la pròpia nau (καὶ τὴν ναῦν—ἄκατος δὲ ἦν—ὡς πρὸς μέγαν καὶ βίαιον πλοῦν ἐκρατυνάμην). Tot plegat, doncs –un grup de mariners, un capità, materials i l’embarcació–, és quelcom que acaba lligant amb el *prosopon* i el darrer membre (és a dir, la nau) també amb el *pragma*.

En relació amb aquests elements, podem establir la següent divisió de *kola* mètriques, en què observem un cert equilibri dels elements compositius, a més de diverses sonoritats i alguns paral·lels sintàctics. Destaquem, sobretot, el paral·lelisme establert al nucli del període, que coincideix amb els principals recursos que Llucià tindrà per defensar-se de totes les contrarietats al llarg del seu periple, utilitzant-los sovint com a “escuts físics”: els companys de viatge (molts dels quals acabaran perint) i els estrís utilitzats, és a dir, l’armament.

Recursos	<i>kola</i>	Paral·lels	Mètrica	Síl·l.
Introducció	τούτου γέ τοι ἔνεκα	CC	_ u u u	7
Provisions	πάμπολλα μὲν σιτία   ἐνεβαλόμην,	CD-V	u u u _	7+5
	ἰκανὸν δὲ καὶ ὕδωρ   ἐνεθέμην,	CD-V	u u u _	7+4
Tripulació	πεντήκοντα δὲ τῶν ἡλικιωτῶν   προσεποιησάμην	CD-V	u u _ _	11+6
	τὴν αὐτὴν ἐμοὶ γνώμην   ἔχοντας,	CC (CD-V)	_ u _ _	7+3
Estrís	ἔτι δὲ καὶ ὄπλων πολὺ τι πλῆθος   παρεσκευασάμην	CD-V	u u _ _	11+6
Capità	καὶ κυβερνήτην τὸν ἄριστον	CD	u u _ _	9
	μισθῷ μεγάλῳ πείσας   παρέλαβον	CC-V	u u _ _	7+4
Nau	καὶ τὴν ναῦν —ἄκατος δὲ ἦν—	CD	u u _ _	7



Recursos	<i>kola</i>	Paral·lels	Mètrica	Síl·l.
(viatge)	ὡς πρὸς μέγαν καὶ βίαιον πλοῦν   ἐκρατυνάμην.	CC-V	u _ _ _	8+5

Una estructura contínua de complement directe (CD) i/o complement circumstancial (CC) – verb (V)<sup>112</sup> per a tots els *kola* que conformen cadascun dels elements hauria suposat (a banda d'un cert asíndeton) un to de veu metòdic i ordenat a l'hora de pronunciar-los, fet que hauria reforçat el caràcter enumeratiu dels recursos humans i materials presents al llarg del relat. A més, és destacable comentar l'equilibri de síl·labes per a cada *kolon*. A l'hora d'especificar-ne el nombre, en el nostre quadre, hem establert una separació de les síl·labes corresponents als complements, sumades a les dels verbs, per tal de fer palès que tota aquesta tendència compositiva paral·lela deu ser difícilment casual.

El complement circumstancial que obre el període coordina *de facto* la *circumstantia* causal (*aition*) de l'anterior, tot introduint els diversos recursos que s'enumeren a continuació. Després d'aquest coriambe, els *kola* que representen les provisions (d'una banda menjar: πάμπολλα μὲν σιτία ἐνεβαλόμην, i, d'altra, aigua: ἰκανὸν δὲ καὶ ὕδωρ ἐνεθέμην,) compten amb 12 i 11 síl·labes respectivament i coincideixen en estructura mètrica: dos peons 4t. En segon lloc, la tripulació és expressada en un primer membre (un jònic que tanca les 11 síl·labes del complement directe i un contundent dispondeu de les 6 del verb: πεντήκοντα δὲ τῶν ἡλικιωτῶν | προσεποιησάμην) i especificat en un segon a través d'un participi atributiu (un ditroqueu: τὴν αὐτὴν ἐμοὶ γνώμην | ἔχοντας,). Tot seguit, ἔτι δὲ καὶ ὄπλων πολὺ τι πλῆθος | παρεσκευασάμην és el *kolon* referent als estris embarcats, que, de fet, compta amb una estructura sil·làbica paral·lela al primer de la tripulació: 11 síl·labes que representen la part dels complements, acabades amb un jònic i 6, del verb, tancades també amb un dispondeu. A més, προσεποιησάμην i παρεσκευασάμην, gràcies a llur morfologia, són dues formes molt semblants sonorament. Els *kola* representant el capità i la nau mostren una estructura molt semblant: tres jònics (καὶ κυβερνήτην τὸν ἄριστον | μισθῶ μεγάλῳ πείσας παρέλαβον | καὶ τὴν ναῦν—ἄκατος δὲ ἦν—) i un epítrit (ὡς πρὸς μέγαν καὶ βίαιον πλοῦν ἐκρατυνάμην), que, en contrast, és completament antitètic amb el primer esquema mètric del període (\_ u u u VS u \_ \_ \_). Llucià anomena la nau en darrer lloc per posar-hi una èmfasi especial, ja que és la superfície que els portarà a tot arreu, la qual fins i tot acabarem interpretant com una pròpia extensió del cos humà degut a la insistència que es fa en el contacte establert amb les superfícies fictícies; una nau que, a més, acabarà cobrant “vida” i que serà objecte d'inspecció per part d'uns personatges que tenen un caràcter dual d'ésser viu i, alhora, nau, gràcies, precisament, a una “extensió” del seu propi cos com és el penis (1.41-45). La disposició en darrer terme del viatge en vaixell també es deu a la *Ringkomposition* (que hem anomenat al començament d'aquesta anàlisi)

<sup>112</sup> A partir d'aquest punt, farem servir, quan convingui, aquestes mateixes abreviacions per a aquests elements gramaticals.

consistent en els darrers quatre mots de la primera oració. Així, veurem que queden connectats *pragma*, *topos* i també *tropos* ~ *hyle*.

### 1.3.1.1. *Pragma*. “Què” vol fer Llucià, novament?

Efectivament, l'autor-narrador-protagonista es proposa dur a terme un viatge. Si ens remetem a la seva experiència personal, de ben segur que Llucià visqué una vida marcada per múltiples desplaçaments a diversos racons de l'imperi romà i, la majoria d'ells, a través del mar. En efecte, sabem del seu ofici de sofista itinerant<sup>113</sup>, que l'obligà a moure's des de la regió de la Síria fins a la Gàl·lia; el seu paper institucional amb les autoritats romanes, que el feu anar a Egipte; o les estades a Roma o a Atenes. Si bé sembla que no sentia una gran simpatia per anar d'una banda a l'altra de l'*oikoumene*, sí que trobem nombroses referències al tòpic del viatge a la seva obra, especialment a tots aquells desplaçaments damunt d'una nau, ja sigui solcant les aigües del mar o el propi espai aeri<sup>114</sup>. Tanmateix, la majoria de vegades, tenint en compte el caràcter de Llucià, aquestes situacions són interpretades com pretextos que presenten una funció referencial<sup>115</sup>. Tant és així que, cada cop que detectem el tòpic del viatge al corpus llucianesc, hauríem de preguntar-nos si podem identificar-hi un rerefons simbòlic i, en el cas de *VH*, és evident que hem de fer-ho degut a la seva temàtica principal.

De fet, estudis com el reconegut article de Georgiadou i Larmour (1998b) identifiquen *VH* com un viatge d'iniciació filosòfica que comença a partir de la primera aventura viscuda a l'illa de Dionís (1.6-1.9). Tanmateix, tot i que subscriguem aquesta cèlebre proposta, nosaltres n'interpretem una altra possibilitat, que tindrà a veure, en darrer terme, amb una experiència hiperrealista del text a través del recurs de la percepció sensorial. De fet, copsem el periple més enllà de les columnes d'Hèracles com una iniciació de caire retòric. Aquest viatge iniciàtic començaria –motivats per la meteorologia– una mica abans del que proposen Georgiadou i Larmour, ja que el situaríem al bell principi de paràgraf 1.6. Per accedir a aquesta iniciació amb propietat, però, hem de fer referència no només a tot allò que el personatge principal s'endú per accomplir-la (*tropos* ~ *hyle*) sinó també, molt especialment, al punt de partida que s'explicita en aquest pròleg 2.0 que estem comentant, un indret molt especial en l'imaginari de l'antiguitat: un lloc tan extrem cognitivament que es prestava a barrejar especulació científica i, alhora, mitològica.

---

<sup>113</sup> Quelcom prototípic dels sofistes de la Segona Sofística: cf. Whitmarsh (2001).

<sup>114</sup> Com ara *Contemplants*, *Icaromenip*, etc.

<sup>115</sup> Segons Gómez Espelós (2010: 170), “Recurre así con relativa frecuencia a la experiencia del viaje por mar para ilustrar metafóricamente diferentes situaciones emocionales o de carácter espiritual”. El mateix autor (2010: 172-179) ofereix un bon recull de les diverses ocasions llucianesques en què apareix el tòpic del viatge, tot interpretant-ne un rerefons simbòlic específic.

### 1.3.1.2. *Topos*. Salpant “des d’on” i “cap a on”? Un espai estratègic

Així, a 1.5, si bé ja no ens trobem en un espai totalment “neutre” com el que ha establert el pròleg, tampoc ens ubiquem exactament en cap indret de la ficció pròpiament dita<sup>116</sup>, sinó en un punt estratègic de transició. Evidentment, podem intuir que ens trobem al mar gràcies a la referència de la procedència, les columnes d’Hèracles (ὄρηθηεις γάρ ποτε ἀπὸ Ἡρακλείων στηλῶν), i a la direcció empresa, l’oceà occidental (ἀφεις εἰς τὸν ἐσπέριον ὠκεανὸν). Però aquí on ens trobem no es tracta, precisament, d’un lloc poc corrent: la tria dels considerats límits de l’*oikoumene*<sup>117</sup> per dirigir-se vers l’oceà no és casual. En efecte, l’accés al més enllà de la Mediterrània suposa una superació del món conegut, un allunyament del món físic i intel·lectual establert i una partida vers, suposadament, el no-res. És el punt on es produeix un trencament geogràfic i alhora cultural –“real” i “simbòlic”– amb tot el que això comporta: d’una banda, la pèrdua de la seguretat que proporciona el món conegut i l’assumpció d’uns riscos (ambdues qüestions relacionades amb la pròpia integritat corporal, física; quelcom que té a veure amb el món “real”, percebut amb els sentits) i, d’altra banda, el deslligament dels costums, de la tradició (quelcom que té a veure amb una integritat més aviat intel·lectual i, per tant, amb el repte de fer ficció o, més aviat, *plasma*). En definitiva, es tracta d’exposar-se “físicament” a allò desconegut i d’explicar-ho d’una manera ben “pensada” perquè resulti convincent. En aquest sentit, podem interpretar metafòricament un abandonament del lligam de tots els cànons tradicionals literaris imposats en la *paideia*, de la qual és evident que Llucià és un representant particular –a jutjar del silenci de Filòstrat (VS, 1.480)– i és aquest paper diferenciat el que hauria volgut fer palès aquí. Per tant, aquesta “fugida” de l’*oikoumene* física i intel·lectual (és a dir, “real”) suposaria també un accés a tots els elements en termes de composició (o, millor dit, d’invenció) retòrica. En altres paraules, es tractaria de l’accés a una *parrhesia*<sup>118</sup> extrema i a tots els “perills” que aquesta comporta, entre els quals, les acusacions d’altres *pepaideumenoí*<sup>119</sup>. En definitiva, és l’assoliment de la plena llibertat en dos sentits: un de positiu, com el que regala la distensió que afavoreix la creativitat retòrica, un alliberament de tot prejudici lligat als cànons tradicionals; i un de negatiu, com totes les pors i inseguretats que aquest fet suposa (potser una manca d’èxit, fruit d’aquesta pròpia *parrhesia*?). Així, pensem que Llucià destaca dos grans avantatges de partir cap al no-res: un estat físic i mental de màxima llicència a nivell d’imaginari creatiu i, alhora, una emulació sense límits de la composició retòrica<sup>120</sup>.

De fet, és destacable indicar que, en tot el corpus de Llucià, només trobem una altra referència a les columnes d’Hèracles. Precisament, la trobem a *Hermòtim* (*Herm.* 4) una obra en què la (correcta) “iniciació” a la filosofia és un dels temes principals. En

---

<sup>116</sup> De fet, tampoc se’ns ubica en un temps concret, utilitzant l’indeterminat adverbial *ποτε*.

<sup>117</sup> Concebut així en la tradició més antiga perquè, en època imperial romana, ja s’havia parlat de la presència humana una mica més enllà. De fet, Heròdot fa referència a Coleu de Samos, un personatge que va anar més enllà de les columnes ja al segle VII aC: cf. Plácido (1988: 246).

<sup>118</sup> Foucault (2011): la *parrhesia* està relacionada amb la “llibertat”, la “democratització” de la societat en època clàssica. Per a la concepció de *parrhesia* segons Llucià, cf. Camerotto (2014 : 225 i ss.).

<sup>119</sup> Quelcom que el propi Llucià ja ha advertit al pròleg i que hem comentat anteriorment.

<sup>120</sup> A la pràctica, però, és evident que els preceptes de la *paideia* seran visibles en la seva composició.

aquest context, l'autor, en màscara de Licini, adverteix Hermòtim de la dificultat que comporta arribar a la virtut filosòfica convenient. En efecte, equipara aquest camí al periple tan vast com el que partiria des dels límits del món (ἀπὸ Ἑρακλείων σπηλῶν) arribant fins a l'altra punta (εἰς Ἰνδοῦς), tenint en compte aquí la concepció del món representada a la *Tabula Peutingeriana*. I, a més, realitzant-lo tres vegades i visitant tots i cadascun dels indrets (desconeguts, d'altra banda) que hi ha pel camí. Sembla que Licini estigui exposant un viatge tan o més similar al que es proposa fer Llucià a *VH*. En definitiva, es tracta d'una hipèrbole en clau filosòfica que es podria traslladar, en aquest context narratiu, en clau retòrica: un viatge tan vast com per arribar a la màxima virtut sofística desitjada. Per a fer-ho, doncs, cal dur a terme un camí no només llarg i complicat com correspon a la pròpia formació en la *paideia*<sup>121</sup>, sinó també dotat d'una llibertat creativa sense límits i tots els perills (en forma d'acusacions crítiques de desprestigi, aïllament, manca d'èxit, etc.) que aquesta comporta, és a dir, la *parrhesia*.

D'aquesta manera, la *parrhesia* pot quedar representada per la màxima llibertat expressiva que l'espai del propi mar (i encara més el de l'alta mar desconeguda de l'oceà occidental que, d'alguna manera, arribaria a l'Índia donant tota la volta al món) permetrà a Llucià posar en pràctica tot el seu enginy a l'hora de construir l'acció narrativa. Aquesta lliure actitud de composició, a més d'estar molt lligada a les doctrines cíniques (de les quals Llucià en degué beure amb tota probabilitat<sup>122</sup>), també està físicament relacionada amb la pròpia condició de l'espai marítim, idea ja força observada en el moment contemporani del nostre autor. De fet, com apunten Georgiadou i Larmour (1998b: 312), les oportunitats que ofereix un viatge per mar “provided for imaginative and fictional writing were apparent to Eratosthenes, who noted that Homer placed the wanderings of Odysseus in the Ocean, because that region was ‘easy to lie about’ (εὐκατάψευστον)”. I és que el mar és una important font d'inspiració per al nostre autor, tal com demostra a *Sobre la sala* (*Dom.* 12), on evoca un plaent viatge marítim com un sentiment d'inspiració creativa. I, segons intuïm també a una altra imatge marítima a *Lexifanes* (*Lex.* 15), es tracta d'una mena d'inspiració que, quan s'empren, és molt difícil d'aturar.

Així doncs, el samosatenc aprofita aquest espai permanent *eukatapseuston* com és el mar i, concretament, l'oceà, per tal de gaudir d'una plena llicència compositiva. Aquest ús del mar com un espai de relaxament i de ple alliberament compositiu permetrà a Llucià dur a terme una vividesa narrativa i descriptiva motivada, bàsicament, per un aspecte multisensorial. Per tant, en el seu discurs, construirà una realitat inexistent d'uns territoris clarament desconeguts (inventats) però que, alhora, compten amb una credibilitat motivada pel joc constant consistent a descriure o fer referència a les qualitats sensorials de l'espai fictici per tal d'apropar al públic oient tots els mons remots i desconeguts als quals es refereix. Per tant, si bé veurem com l'autor defensa a *Sobre la*

---

<sup>121</sup> Llucià, a través de les seves obres, es mostra molt crític amb alguns dels seus col·legues intel·lectuals i fa ostentació d'una gran exigència i poques concessions a la galeria, cosa que, segons deduïm, era més freqüent del desitjable. En aquest sentit, cf. Mestre (2021).

<sup>122</sup> Tot i que aquí no ens ocuparem de la relació de Llucià amb els cínics, sí que cal dir que la bibliografia sobre la temàtica és abundant. Es poden consultar, a tall d'exemple, Bosman (2012), Desmond (2006), Branham i Goulet-Cazé (1996), Branham (1989) i Helm (1906).

sala una concepció més audiovisual que únicament visual en termes d'*enargeia*, a *VH* ens trobarem amb una *enargeia* multisensorial aplicada a la narració (i, sovint, en contextos d'*ekphraseis*). Es tracta d'una innovadora vividesa discursiva que, paradoxalment – provocativament– farà hiperrealista un món que, en termes objectius, no s'apropa gens a la realitat. El viatge més enllà de l'*oikoumene*, doncs, suposa la recerca de la *parrhesia* i, en certa manera, segons interpretem, una emulació de l'*enargeia* més tradicional, la qual es fixa en una recreació merament visual dels objectes descrits. Tanmateix, considerem que en aquest punt (1.5) ens trobem ubicats en l'espai que Llucià freqüenta sovint en les seves composicions: el màxim aprofitament de la *paideia*. De fet, ell mateix està convençut que és l'únic que respecta el que aporta aquesta formació, tal com demostren nombroses obres on critica els seus col·legues de la Segona Sofística i les seves maneres; aquests, doncs, no compleixen els requisits de la *paideia*, sinó que, d'una manera o d'una altra, la “traeixen”. Per tant, tot i que el nostre autor coneix i no deixa mai de banda les tècniques compositives apreses, aquestes no suposaran en absolut un *impedimento* que li permetrà dur a terme una molt lliure creativitat, ans al contrari. En definitiva, doncs, podríem esquematitzar aquest espai tripartit en la concepció de Llucià a *VH* de la manera següent:

<b>οἰκουμένη</b> (“realitat”) 1.1-1.4	<b>Ἡρακλείου στήλαι</b> (“transició”) 1.5	<b>ἑσπέριος ὠκεανός</b> (“ficció”) 1.6-2.47
<i>paideia</i> (cànons tradicionals; “mal” ús general i habitual de la <i>paideia</i> )	Llucià (màxim aprofitament de la <i>paideia</i> que en fa Llucià)	<i>parrhesia</i> (conseqüència del bon ús, “creatiu”, de la <i>paideia</i> ) <sup>123</sup>
<i>enargeia</i> merament visual	<i>enargeia</i> audiovisual	<i>enargeia</i> multisensorial
context general i opinió de l'autor	presentació del que farà l'(autor)-narrador- protagonista	vivència de l'(autor)- narrador-protagonista (i, per extensió, del públic)

Paral·lelament a tot el que hem explicat, aquest esquema voldria representar, en certa mesura, els nivells de ficció que percebem a *VH*. En efecte, a diferència de l'únic nivell de ficció existent en les novel·les convencionals (paral·lel al de la realitat, ja que els espais i els personatges arquetípics són coneguts en el món quotidià), interpretem que, a la narració llucianesca, existeixen almenys tres nivells sobreposats. En primer lloc

<sup>123</sup> Per tant, ens referim a una màxima expressió de la *paideia*, amb els riscos que comporta la possible *parrhesia*. Interpretem, en el cas concret de *VH*, un recurs desmesurat (però alhora premeditat) de la percepció sensorial per tal de dur a terme una ficció hiperrealista, quelcom “revolucionari”, que s'allunya dels cànons tradicionals, de la *paideia* convencional que representaria, en aquest món tripartit, l'*oikoumene*.

(nivell 0), tenim el nivell de la pròpia realitat extra-diegètica en què Lluccià-autor parla a propòsit de la seva obra (1.1-1.4). En segon lloc (nivell 1), tenim el Lluccià-narrador-protagonista que s'immisceix en el seu món fictici més enllà de les columnes d'Hèrcules (1.5). En aquest nivell 1, hi hem d'ubicar també Escíntar i Cíniras, que, procedents del mateix indret *real* (Mediterrani), s'uniran a l'expedició llucianesca (a partir d'1.33). I, finalment, contemplem el nivell 2, al qual pertanyen totes aquelles *circumstantiae* (personatges i indrets) que conformen la pròpia ficció (*plasma* més que *pseudos*) construïda excèntricament per l'autor. Es tracta d'una ficció exageradament irreal, però que resultarà alhora hiperrealista gràcies als recursos sensorials i a l'*enargeia* dels textos que treballarem en els subsegüents capítols.

### 1.3.1.3. *Tropos*. “De quina manera”? Uns preparatius ben premeditats

A *Hermòtim* (*Herm.* 28), Lluccià equipara l'elecció d'un convenient camí filosòfic amb la tria d'un bon dia i d'uns bons mitjans per a emprendre una navegació. De la mateixa manera, a 1.5, el protagonista ja parteix amb un vent favorable (οὐρίῳ ἀνέμῳ), tot havent escollit el “millor” timoner (καὶ κυβερνήτην τὸν ἄριστον μισθῷ μεγάλῳ πείσας παρέλαβον) i havent reforçat convenientment la nau (καὶ τὴν ναῦν—ἄκατος δὲ ἦν—ὡς πρὸς μέγαν καὶ βίαιον πλοῦν ἐκρατυνάμην), tot en vistes a un viatge que s'augura llarg i ple de contrarietats (μέγαν καὶ βίαιον). Així, aquests preparatius previs, que s'acorden amb els que Licini aconsella a Hermòtim, Lluccià els posa en pràctica en el seu viatge vers la llibertat compositiva sense precedents, vers un camí d'iniciació retòrica que vol compartir amb el seu públic. I és que interpretem que l'autor, mitjançant la persuasió, vol portar els receptors al seu terreny, en el sentit que els vol fer veure la seva concepció de *paideia*, de retòrica compositiva, de transgressió en el gènere de la novel·la convencional. I això, a més, ho ha de fer d'una manera no pas gratuïta, sinó que ha de pagar un bon sou perquè el guia del viatge (el capità, que identificariem al·legòricament amb la figura d'un *pepaideumenos*, d'un retòric) els porti més enllà. Si la virtut del moviment sofístic es tractava, en part, de la democratització del saber a canvi d'una certa remuneració, aquí, Lluccià “convida” el seu públic, tot facilitant-li encara més una iniciació en aquest moviment sofístic: el *seu propi* moviment sofístic. A més, d'aquesta manera, Lluccià s'equipara als seus oients, tot identificant l'autor-narrador-protagonista com un actor més entre els tripulants i, tots ells, al mateix nivell que el públic. Es tractaria, en definitiva, d'una *captatio benevolentiae* que implicaria, alhora, una proximitat física, sensorial amb els receptors. A més, trobem com aquest capità, un cop mort a la balena en bell mig del relat<sup>124</sup>, serà substituït per Escíntar, un personatge de la més profunda ficció<sup>125</sup> que, tot i ser “humà” com la resta, en aquell moment, ja havia experimentat durant més temps l'espai fictici que el propi autor; un veterà coneixedor del món de la *parrhesia*.

---

<sup>124</sup> 1.37.

<sup>125</sup> De fet, l'etimologia d'aquest nom propi prové de σκινθός (“capbussador”), no només per fer-lo convenient al context marítim en el qual es troba (dins de la balena) sinó també per indicar que es troba en un nivell realment profund de la ficció.

## RECAPITULACIÓ

El format dels primers cinc paràgrafs de *VH* és diferent en relació amb el de la resta de l'obra i inspiren el receptor perquè a posteriori es disposi a percebre l'espai fictici, amb cos i ànima.

D'una banda, els quatre primers s'identifiquen tradicionalment amb un pròleg que, com hem vist, presenta una sèrie d'indicadors que haurien transmès una voluntat programàtica de caràcter sensorial. Aquests elements, encabits generalment en contextos descriptius (*ekphraseis* de *circumstantiae* narratives)<sup>126</sup>, seran indispensables al llarg del fil argumental perquè la *phantasia* dels receptors (enriquida per la memòria i construïda, alhora, per llurs pròpies vivències empíriques) pugui viure (en) els espais i les aventures relatades d'una manera versemblant. Per tant, ens trobaríem davant la proposició d'una experiència intradiegètica que es contradiria plenament<sup>127</sup> amb algunes de les consignes exposades en el mateix pròleg. El que xoca del relat de Lluçia és el fet d'ampliar el recurs permanentment visual de les novel·les convencionals per tal de dur més enllà la vividesa (*enargeia*) del discurs i fer-hi implicar tots els altres sentits<sup>128</sup>. Amb això, doncs, veiem com la presència de tots els sentits és una característica específica de Lluçia, en contrast amb la novel·la prototípica, que potser prima l'element visual, però sobretot posa l'accent en la narració, que pretén evocar una visió estilitzada de la realitat; i, això, Lluçia no ho fa. Més aviat, diríem que l'autor de Samòsata crea un autèntic *plasma* i no un mer *pseudos*, tal com fan Iambul i altres escriptors de l'estil, cosa que ja s'anuncia amb el sintagma τὸ ψεῦδος πλασάμενος (1.3). Per tant, a través d'aquesta tendència, Lluçia “enganyarà” el públic, tot fent-lo recrear imaginativament una ficció versemblant i convincent; en definitiva, hiperrealista i provocativa, fets que representen un caràcter paradoxal de la ficció del discurs<sup>129</sup>. I és que, sense el pròleg de *VH*, hauríem pogut intuir les múltiples situacions sensorials que ens transmet Lluçia al llarg de tot el fil argumental, però potser no de la manera com ell hauria volgut, és a dir, percebent una clara paradoxa fictícia: una hiperrealitat provocativa per tal d'imaginar els espais descrits, impossibles d'existir, amb detalls empírics. La ficció, doncs, crearia una realitat alternativa que és evidentment falsa i, alhora, “millor” que la realitat<sup>130</sup>. La doble identificació cos-intel·lecte, la proposta de contemplar “imatge proveïda de so” i la (no) experiència

---

<sup>126</sup> Tot i que cal tenir en compte les fines fronteres existents entre narració i descripció, que analitza Fowler (1991: 25-31).

<sup>127</sup> Una contradicció programàtica pel fet d'aportar versemblança i persuasió al públic: Lluçia vol fer viure el que no existeix, partint de la seva (no) experiència.

<sup>128</sup> *uid.* Introducció.

<sup>129</sup> D'altra banda, tot aquest caràcter de dualitat entre credibilitat i incredulitat representaria una actitud anàloga a la que hom hauria experimentat en visitar alguna de les anomenades *Wunderkammeren*, museus d'objectes extremadament estranys (generalment extrets del mar i, de vegades, falsificats) que es podien veure, tocar, olorar i “escoltar” en època romana. Així, l'experiència de *VH* seria com la de trobar-se a dins d'un d'aquests aparadors, tot vivint coses increïbles a través dels cinc sentits que, encara que semblessin extremadament estranyes, serien, al capdavall, fonts literàries del tot familiars per a algú de la Segona Sòfistica. Per a una anàlisi de les *Wunderkammeren* des del punt de vista de la ficció en època imperial, *uid.* Ní Mheallaigh (2014: 261 i ss.).

<sup>130</sup> Ní Mheallaigh (2014: 208).

declarada dels fets relatats són els aspectes que ens menaran a aquesta proposta de *viure* el text, en tots els sentits. A partir dels comentaris als passatges sensorials que hem detectat al llarg del relat, demostrarem com l'experiència "personal" (de Llucià narrador-protagonista) i, per tant, sensorial farà que el propi auditori experimenti els espais descrits.

D'altra banda, a 1.5, si bé el relat pròpiament dit ja ha començat (però sense especificar cap acció narrativa), el to del narrador s'equipara força al de la part final del pròleg, tot presentant implícitament les *circumstantiae* essencials que cal valorar de manera temàtica i en termes d'iniciació retòrica al llarg de la narració. Tenint en compte aquesta enumeració de les *circumstantiae* narratives "permanents" en el relat que hem analitzat, a parer nostre, l'episodi 1.5 constitueix una frontissa entre el pròleg i la pròpia narració; una transició entre la realitat (és a dir, el món sensorial i intel·lectual més canònic i perceptible quotidianament, que es fa palès al pròleg) i la ficció (és a dir, tot allò extraordinari, irreal però que, programàticament, tindrà referències multisensorials); entre la metaliteratura (o metaretòrica) del pròleg i la pròpia literatura o retòrica de Llucià duta molt més enllà dels límits establerts al llarg del relat.

És per tots aquests motius, doncs, que ens trobem davant d'una obra certament *innovadora* que constitueix una *mise en abyme*, és a dir, un relat encabit dins d'una reflexió retòrica a través del caràcter tripartit d'autor-narrador-protagonista. Tot i que aquí només presenti de manera introductòria les *circumstantiae* narratives, serà durant el decurs del relat que Llucià n'anirà fent referències o descripcions *enargos* en el sentit sensorial; quelcom que demostrarà, en definitiva, la interacció de l'autor-narrador-protagonista, la tripulació (i, com hem comentat, el propi públic) amb la ficció.





## LA VISTA

### 2.1. EL MÉS TRANSPARENT ACCÉS AL MÓN SENSORIAL, REAL O FICTICI

Sens dubte, el sentit de la percepció que identifiquem d'una manera més reiterada i que compta amb una més gran complexitat a *VH* és el de la vista. De fet, es tracta de quelcom en certa manera obvi, ja que, quan hom pensa en la percepció sensorial, sol comunicar fonamentalment allò que veu. En efecte, Lluccià mostra una predilecció pel sentit mitjançant el qual els humans adquirim una informació cognitiva més directa i plausible. I és que els ulls ens permeten copsar amb immediatesa allò que tenim davant nostre deliberadament o no, d'una manera més evident o més confosa. En la mateixa línia, les representacions mentals que obtenim a l'hora de recordar o d'imaginar quelcom presenten un format eminentment visual: una sèrie d'imatges que encarnen experiències anteriors percebudes amb els ulls o d'altres que, tot i no haver-se viscut mai, es recreen a partir del material visual derivat de les que sí que s'han experimentat prèviament. En conjunt, doncs, la informació rebuda a través de la vista, plena de matisos, és la més efectiva en tots els termes, ja que el que els humans “veiem”, abans de percebre-ho amb qualsevol altre sentit, és el que ens provoca una primera reacció a nivell físic i mental. I el nostre autor n'era plenament conscient.

Abans, però, de passar a comentar els procediments concrets que Lluccià fa servir per propiciar una experiència de *VH* a través dels ulls (“físics” i “mentals”), oferirem un paisatge general sobre la importància de la vista en l'antiguitat grecoromana, en termes de realitat i ficció.

#### 2.1.1. MÓN SENSORIAL REAL: L'HEGEMONIA COGNITIVA DE LA VISTA

Si bé la quotidianitat actual, sobrecarregada d'estímuls artificials, pot haver condicionat considerablement la fisiologia sensorial humana en relació amb la de l'antiguitat, el sentit de la vista segueix ocupant una posició cognitiva privilegiada. Efectivament, es tracta del principal canal sensorial que ens fa ser conscients de la vida, al coneixement de la qual accedim, d'una manera immediata, a través dels ulls.

Tot i que no puguem saber amb exactitud com veien els antics, sí que tenim motius per afirmar que, més de dos mil·lennis enrere, ja existia un *ocularcentrism* destacable<sup>131</sup>. Aquest fet es pot palesar en alguns passatges de les beceroles de la literatura grega, segons els quals el fet de “veure” comporta “ser” un ésser subjectiu; és a dir, ras i curt, “existir”. Per il·lustrar aquesta idea, podem citar Homer (*Od.* 4.539-540)<sup>132</sup>, pel qual “veure la llum del sol” significa “seguir viu”, en contraposició a la foscor i la invisibilitat, que són uns

<sup>131</sup> Squire (2016: 8 i ss.).

<sup>132</sup> οὐδέ νύ μοι κῆρ / ἤθελ' ἔτι ζῶειν καὶ ὄρᾶν φάος ἠελίοιο.

aspectes més propers a l'imaginari de la mort<sup>133</sup>. Aquesta concepció visual hegemònica és recolzada, també, per dos altres figures destacables com Aristòtil (429a, 3 [*De An.*])<sup>134</sup> o Ciceró (*De Or.* 2.357)<sup>135</sup>, segons els quals la vista és el més desenvolupat dels sentits.

Per extensió, doncs, el simple fet de “veure” no només implica que hom “sigui” i “se senti” viu, sinó que tingui, també, la capacitat de “conèixer”. De fet, en termes filosòfics, és destacable el rol metafòric que pren la vista en l'al·legoria platònica de la caverna (514a-516e [ *R.* ]), on el coneixement (o la manca del mateix) és, en totes les seves fases, “visual”. En aquest sentit, també ens podem fixar en l'afirmació d'Aristòtil (980a, 24-31 [*Metaph.*]) segons la qual els ulls són reconeguts com l'òrgan del principal i més immediat sentit de la percepció per on s'accedeix al coneixement. El deixeble de Plató també argumenta que la vista és entesa com el millor canal sensorial que ajuda a aprehendre el món i a evidenciar-ne els seus principals matisos. Els altres sentits, en canvi, solen considerar-se sempre secundaris pel fet que aporten aspectes més selectius de la realitat, amb l'eventual excepció de l'oïda.

De fet, si bé els avantatges cognitius de la vista no poden competir amb els que ofereixen la resta de ports sensorials, més especialitzats i concrets, la informació rebuda a través de l'oïda també es pot considerar força complementària als ulls. Ara bé, malgrat la facilitat humana de percebre conjuntament (i combinada) ítems visuals i auditius<sup>136</sup>, la vista seguia dominant sobre l'oïda a l'antiguitat. Mostra d'aquest fet és, per exemple, l'analogia de Simònides segons la qual la poesia és una “pintura que parla” i, la pintura, una “poesia silent”, tal com ens explica Plutarc<sup>137</sup>. D'aquí, extraïem la idea implícita per la qual allò que es veu és molt més important i persuasiu que allò que s'escolta. Aquesta concepció és anàloga al que cita Polibi (12.27) a propòsit d'Heràclit, autor de l'aforisme segons el qual els ulls són testimonis més fiables que les oïdes. I, un cop més, trobem aquesta premissa defensada en historiadors clàssics com ara Heròdot (1.8, 1)<sup>138</sup> i Xenofont (*Mem.* 3.11, 1). En aquest punt, hem de remarcar l'*autopsia* herodotea<sup>139</sup>, és a dir, la pràctica que, segons l'historiador d'Halicarnàs, calia dur a terme per explicar la veritat. Seguint aquesta premissa, era necessari que “hom” (*autos*), en primera persona,

---

<sup>133</sup> És curiós reflexionar, però, com aquesta sàvia afirmació la formula un personatge que fou tradicionalment cec, quelcom que ens fa pensar, de manera anàloga, en la situació de Tirèsias o del malaurat Èdip, els quals, a canvi de “saber”, esdevingueren privats de vista: una paradoxal connexió cognitiva-visual.

<sup>134</sup> ἐπεὶ δ' ἡ ὄψις μάλιστα αἴσθησις ἐστὶ.

<sup>135</sup> *acerrimum autem ex omnibus sensibus esse sensum uidentis.*

<sup>136</sup> Quelcom que, avui dia, concebem amb l'audiovisual –format comunicatiu cada cop més freqüent– i, antigament, en les representacions performatives: una coordinació de la gestualitat del cos, que es veu, juntament amb la modulació de la veu, que s'escolta.

<sup>137</sup> Plut. *Mor.* 346f: Πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν. Es tracta de l'origen del tòpic literari d'Horaci *ut pictura poiesis*, un aforisme que, segons Plutarc (*Mor.* 17e), era molt repetit en el segle II dC. En tot aquest sentit, és interessant fer una lectura a Galí (1999).

<sup>138</sup> Miltsios (2016).

<sup>139</sup> Qüestió llargament tractada. A tall d'exemple, *uid.* Miltsios (2016), Darbo Peschanski (2010), Marincola (1987 i 1997) i Schepens (1980).

emprés la “vista” (*opsis*) per tal de demostrar a un públic (absent i, per tant, “cec” dels fets en qüestió) que allò que s’està explicant és cert o, com a mínim, digne de crèdit.

Així doncs, a grans trets, essent la vista el canal central per a tots els àmbits de coneixement, era considerada com la porta d’accés a la realitat i a la seva veracitat, no només des d’un punt de vista existencial sinó també pragmàtic i científic<sup>140</sup>.

Malgrat el seu tarannà habitualment trencador, Lluccià estava molt d’acord amb aquesta tendència “ocularcèntrica”. De fet, com ja hem vist en l’anàlisi del pròleg de *VH* que hem dut a terme en el capítol anterior, el samosatenc dona suma importància a la vista pel simple fet que ubica εἶδον en la primera posició de la tríada sensorial que s’expressa a 1.4: γράφω τοῖνυν περὶ ὧν μητε εἶδον, μητε ἔπαθον, μητε παρ’ ἄλλων ἐπυθόμην. A banda d’aquest cas, emperò, disposem d’una defensa de l’*autopsia* herodotea (entre d’altres aspectes historiogràfics) al tractat *Com s’ha d’escriure la història*. El nostre *pepaideumenos* és, doncs, conscient que el *pater historiae* va ser l’instaurador d’aquesta “visió en primera persona” i, en la mateixa línia, lloa la prosa tucidídia per la seva *akribeia*<sup>141</sup>, la qual parteix de la directa participació en els fets narrats<sup>142</sup>. Un cop més, al discurs llucianesc *Sobre la sala* (2), Lluccià declara que la visió (estimulada per la bellesa de la sala de conferències de la qual es parla i on, alhora, es parla) pot deixar “mut” (ἄφωνος), és a dir “privat de so, de discurs”, a qualsevol mortal i, especialment, al sofista que hi declami. Tal percepció visual, doncs, provoca que el públic, embadalit per tot el que veu, no pari atenció al que està “escoltant”<sup>143</sup>. El nostre autor, endemés, recull aquesta prevalença visual a *Sobre la dansa* (78), on també destaca la important conjuminació audiovisual que es duu a terme en tal esdeveniment.

En resum, des dels principis de la literatura grega fins a Lluccià, comptem amb més de vuit segles on existeix una concepció força compartida sobre la vista: la primordial eina sensorial per accedir a la realitat física circumdant, tot dotant-la de “veritat”.

## 2.1.2. MÓN SENSORIAL FICTICI: LA IMAGINACIÓ, FONAMENTALMENT VISUAL

A banda de l’ús de la vista com a canal fisiològic per accedir al coneixement “real” tant en termes filosòfics com científics i historiogràfics, comptem amb una important influència dels ulls des d’un prisma retòric i, conseqüentment, imaginatiu. Efectivament, no només el fet de “veure” ens aporta informació sobre una experiència física sinó també la manera com, després, la recordem, la imaginem. I encara quan l’expliquem a d’altres persones per tal que, indirectament, la visquin a través de la seva imaginació.

---

<sup>140</sup> De tota manera, això no vol dir que la vista fos sempre fidedigna. De fet, després de segles d’indagació intel·lectual, si bé coneixem molt bé com treballa fisiològicament l’ull, la nostra pròpia percepció ocular encara ens provoca grans confusions. Actualment, diversos estudis neurocientífics estudien la sincronització dels processos que fa el cervell amb la pròpia percepció visual: cf. Squire (2016: 5).

<sup>141</sup> *Hist. conscr.* 42.

<sup>142</sup> Tal com l’historiador atenès féu lluitant en la Guerra del Peloponès i explicant-la després.

<sup>143</sup> A Solé (2021a), oferim una proposta d’anàlisi de l’espai fictici evocat a *Sobre la sala* a partir dels estímuls auditius i visuals presents.

En aquest sentit, Aristòtil (450a, 30-32 [*Mem.*]) diu que totes les sensacions físiques (especialment visuals) viscudes durant l'experiència vital, queden impreses a l'ànima de l'individu, com si es tractés de la pressió que exerceix un segell en una tauleta de cera. Aquestes empremtes funcionen com un material de reserva que la nostra ment utilitza no només pel llenguatge<sup>144</sup> sinó també pel pensament. És a dir, d'una banda, algú que vulgui descriure quelcom emprarà tot un seguit de peces "visuals" –retingudes en la seva ment– per construir el seu discurs i, alhora, el públic receptor, amb les seves "empremtes mentals", visualitzarà imaginativament l'objecte descrit per part de l'emissor. Per tant, aquestes empremtes o "imatges" –*phantasias*, segons Aristòtil (450, 25-32 [*Mem.*]); *uisiones*, segons Quintilià (*Inst.* 6.2, 29)– s'estimulen i s'ordenen d'una manera determinada cada cop que la imaginació de l'individu en qüestió es posa en pràctica. Tenint en compte aquest fet, doncs, l'*ocularcentrism* de l'antiguitat i la riquesa visual del moment –que, segurament, era superior a l'actual, degut a una menor contaminació d'estímul artificial–, la imaginació devia ser d'una qualitat molt més vívida.

Aquesta vividesa, emperò, no devia ser només producte de la suposadament rica imaginació dels antics, sinó també d'un element retòric present en la gran majoria dels textos que es llegien i/o declamaven. Es tracta d'un conjunt de característiques que feien que tot allò escrit o declamat es fes "viu" –i, per tant, versemblant– a la imaginació del públic. Estem parlant de l'*enargeia*<sup>145</sup>.

De fet, la majoria de rètors consideraven aquesta vividesa com la força expressiva pròpia de les descripcions (*ekphraseis*), la qual ubicava "sota dels ulls" (de la ment), allò que s'hi exposava<sup>146</sup>. Aquesta *enargeia* textual es veia potenciada per l'expressivitat dels sofistes i la seva *performance*, uns factors que provocaven que moltes persones del públic oient, si bé no entenien el contingut dels discursos declamats, quedaven aclaparades pel conjunt de l'espectacle i, poc o molt, s'imaginaven allò que s'hi deia. D'aquesta manera, allò relatat era, per a emissor i receptor, d'una claredat imaginativa important. Si bé seguint la nostra hipòtesi considerem l'*enargeia* com un fenomen que desperta tots els sentits de la percepció tenint en compte la concepció de Dionís d'Halicarnàs, en aquest

---

<sup>144</sup> Com bé analitza Webb (2016: 208), Sant Agustí d'Hipona afirma que, quan hom vol dir una paraula, un fenomen mental intern precedeix l'expressió, i posa com a exemple que, quan ell mateix vol pronunciar el nom de "Cartago", prèviament, pensa en la seva pròpia experiència personal viscuda a Cartago i, després, com se la imagina.

<sup>145</sup> Una tècnica que rep diversos noms en l'antiguitat: *enargeia*, *evidentia*, *diatyposis*, *hypotyposis*, *ekphrasis* i *descriptio*. L'*enargeia* s'ha analitzat en molts formats textuais, sobretot en oratòria, poesia i historiografia. Sobre aquesta qüestió, *uid.* Webb (2009), Zangara (2007), Hirsch-Luipold (2002), Manieri (1998) i Zanker (1981), a tall d'exemple. Tanmateix, van ser els autors de *progymnasmata* els qui van discutir amb cura aquest efecte, tot donant detalls de com s'havia de dur a terme: Theon 66.7-8; Hermog. 10; Aphthon. i Nic. 68.8-9. Per a aquests textos, seguim les edicions de Kennedy (2003) i Patillon (1997 i 2008).

<sup>146</sup> Sobre aquest tema en parla especialment bé Berardi (2012 i 2017), de la segona publicació del qual vam confegir una ressenya a la revista *Faventia: uid.* Solé (2018). També en destaquem les aportacions de Webb (2009 i 2016). Sobre la vessant multisensorial que hem explorat al llarg de la nostra tesi, *uid.* Introducció i Webb (2017).

punt, ens dedicarem a parlar de la seva vessant essencialment visual, la qual és, malgrat tot, la que consideraven la majoria de rètors.

I és que l'*enargeia* visual és omnipresent en tots els gèneres i en tot el decurs de la literatura grega antiga. Efectivament, comptem amb nombrosos passatges que constitueixen descripcions d'obres d'art, però també de paisatges i d'altres elements, les quals despertaven tots els sentits de la percepció i, molt especialment, el de la vista. A tall d'exemple, podem parlar de la monumental i arxiconeguda *ekphrasis* de l'escut d'Aquil·les a la *Iliada* (18.478-608) o de paisatges utòpics a la poesia lírica (Sapph. *Oxy.* 2), a la filosofia (Pl. *Phdr.* 230b) i a la novel·la (Longus 1). Aquestes situacions ubiquen els personatges (i, per extensió, el públic) al lloc dels esdeveniments, ja que s'hi estimula la intimitat existent entre l'element visual (allò imaginat, el "significat") i el verbal (la paraula usada per representar el significat, és a dir, el "significant"). Així, es posa a prova la facultat de la imaginació que permet veure amb els "ulls de la ment" fins al punt que hom s'imagina coses que no ha vist mai a la vida real. Es tracta, doncs, d'imatges que són produïdes pel propi llenguatge i que, alhora, creen més llenguatge<sup>147</sup>.

Especialment destacable és l'*enargeia* dels discursos sofístics, els quals constituïen un autèntic espectacle de masses en època imperial que el nostre autor executava amb freqüència. La Segona Sofística, doncs, brinda l'oportunitat de reprendre amb força aquesta vívida virtut retòrica, explotada durant tota la literatura anterior, i potenciar-la, ampliar-la. Mostra d'aquest fet són els quadres descrits per Filòstrat<sup>148</sup>, les estàtues evocades per Cal·lístrat<sup>149</sup> i tot el bagatge i mestratge de Llucià. Fins a tal punt visuals eren les produccions de Llucià que la imaginació que estimulaven era simultània a la lectura (o audició) dels seus textos, segons Webb (2016: 208):

“Mental images deriving from sensation are therefore at the root of knowledge, thought and language and this seems to be the model that Lucian had in mind when he made his claim about beauty flowing in through the eyes of the viewer in prompting speech. Such ideas may seem strange to modern readers, accustomed as they are to a stricto division between the mind that thinks and the body that perceives. But the most unusual aspect of Lucian's claim is the fact that, in this particular case, the reception of the sight and the production of the words are almost simultaneous and not separated in time and space.”

Exemples d'aquesta *enargeia* imaginativa són l'arquitectura i les pintures evocades a *Sobre la sala o Hípias*, els quadres i les estàtues de les *Imatges* o *En defensa de les imatges* i tants d'altres passatges de tot el seu corpus; alguns dels seus *Diàlegs marins*, fins i tot, semblen ser petits quadres en moviment<sup>150</sup>. Finalment, i cenyint-nos al

---

<sup>147</sup> Webb (2016: 205-206). Aquesta idea és tan omnipresent que és difícil trobar una font sola que l'exposi clarament i succinta. En l'obra citada, Webb se centra en Quintilià, però se'n desprenen moltes nocions a múltiples punts de Plató, Aristòtil, Pseudo-Longí i Sant Agustí d'Hipona.

<sup>148</sup> Per a una anàlisi sinestèsica d'algunes de les *Imatges* de Filòstrat, *uid.* Gallé (1997-1998). Per a un estudi a propòsit de la manera com aquest autor tracta l'espai en aquesta mateixa obra, *uid.* Mestre (2013); per a un altre on s'examina la nuesa de les estàtues que hi descriu, *uid.* Mestre (2022: 66-67).

<sup>149</sup> Mestre (2022: 67-69) i Mestre i Vintró (2021).

<sup>150</sup> Gómez (2019).

tema que ens pertoca, observem múltiples referències d'aquesta potència visual en una obra d'una maduresa compositiva i d'una mixtura de gèneres tan important en el corpus llucianesc com és *VH*. Com comprovarem més endavant, trobarem tot un seguit d'*ekphraseis* però també una *enargeia* generalitzada al llarg del relat, uns recursos que promouen una complexa i completa imaginació visual de diverses *circumstantiae* narratives.

## 2.2. UN PONT PARADOXAL ENTRE REALITAT I FICCIÓ: *VH*

Acabem de tractar grosso modo la preponderància de la percepció visual a l'antiguitat en dos àmbits: a nivell cognitiu de cerca de la veritat (filosòfica, científica i historiogràfica) i en termes d'imaginació fictícia (en contextos de descripció i de vividesa discursiva en general). Segons les nostres hipòtesis i tal com procurarem demostrar, aquests dos aspectes es corresponen amb l'arma de doble tall "visual" que Lluccià posa en marxa a *VH*. En efecte, per un costat, el narrador-protagonista comprova empíricament les diverses *circumstantiae* del relat a través dels ulls i, per un altre, l'autor construeix gran part del contingut narratiu de tal manera (*enargos*) que en promou una forta imaginació visual.

Fixant-nos en el primer aspecte, sabem que el nostre autor era un gran coneixedor d'Heròdot pel que extraïem de *Com s'ha d'escriure la història* i, també, per la seva obra d'emulació herodotea *Sobre la deessa síria*. Tanmateix, a *VH* (1.3), considera que diversos historiadors (cita Ctèsias i Iambul, però s'hauria pogut referir també a Heròdot) com també l'Odisseu homèric han explicat una enorme quantitat de coses *increïbles* en el sentit més estricte de la paraula; és a dir, mentides. Efectivament, Lluccià no suporta que tots ells, vantant-se de ser testimonis fidedignes d'esdeveniments extraordinaris, hagin esdevingut dignes de crèdit per a tantes generacions de lectors i oients. De tota manera, aprofitant aquesta premissa, Lluccià es proposa arribar a escriure com si fos un d'ells amb grans dosis de paròdia. Així, a *VH*, ell mateix<sup>151</sup> es converteix en un heroi homèric, en un historiador herodoteu o en un Ctèsias o un Iambul reencarnats que "veu" tot de coses que superen els límits de la imaginació. Aquí, doncs, el *pepaideumenos* ignorat per Filòstrat fa el que la resta d'autors de la Segona Sofística no s'atreveixen del tot a fer: burlar-se explícitament de les fonts amb què practiquen la *mimesis*<sup>152</sup>. És per això que Lluccià esdevé –com a narrador però també com a protagonista de *VH*– una mena d'etnògraf dels espais que visita. És un explorador que, precisament en aquells moments més paradoxals, afirma que està duent a terme un acte visual del tot fidedigne i conscient, tal com observa molt encertadament Saïd (1994: 154-155):

“Il serait de la même manière facile de montrer que dans l'*Histoire Vraie* comme dans l'*Icaroménipe*, le 'j'ai vu' est systématiquement utilisé pour corroborer les affirmations les plus invraisemblables.”

---

<sup>151</sup> Emmascarat en un tal "Lluccià". Sobre les màscares llucianesques, *uid*. Camerotto (2014) i Dubel (1994).

<sup>152</sup> VS 1.480.

Seguint aquesta proposta, doncs, ens hem dedicat a identificar, ordenar i comentar totes les situacions en què Lluccià –sol o juntament amb els seus companys; ell/s mateix/os o d’altres personatges narratius– diu que “veu” la ficció, amb matisos i perspectives diferents. D’altra banda, el samosatenc, com a clar exponent del domini de la retòrica, no pot evitar “fer veure” al seu auditori. I és que, a través de les múltiples imatges (*ekphraseis* o passatges narratius, però sempre plens d’*enargeia*) que inclou a *VH*, el nostre autor fa que el públic, amb llurs “ulls mentals”, vegi tot de coses prèviament imaginades per ell mateix: espais i personatges. Es tracta d’elements que aporten un efecte visual concret d’una manera única en cada individu, degut a les sensacions que té impreses en la seva pròpia ànima<sup>153</sup>.

Però, per què ho fa, tot això, Lluccià? Pensem que l’autor vol crear una ficció hiperrealista: un argument narratiu basat en imatges conegudes (visualment i intel·lectualment) per part del propi públic; un relat que, per la manera com està narrat, promou la imaginació fins al punt que tot allò que sembla en primer terme surrealista acabarà resultant del tot versemblant i proper. Uns elements, doncs, que, tot i trobar-se més enllà de les columnes d’Hèracles –és a dir, del món “real”– seran ben coneguts o, almenys, mesclades híbrides d’elements ben coneguts. De fet, tal premissa encaixaria amb el fet que l’“observació”, en el conjunt de l’obra de Lluccià, sigui fruit d’un saber anterior, i només permeti trobar allò que hom coneix i no pas aprendre res de nou<sup>154</sup>.

### 2.3. RECURSOS PER “VEURE”

Com veiem, tota aquesta provocació visual es contradiu de manera evident amb la ja citada tríada sensorial del pròleg (1.4). Tal contradicció és posada en pràctica a través de dos recursos principals que fan possible, respectivament, una visió “empírica” i una visió “imaginativa” de la ficció:

-La insistència en l’experiència “autòptica” de la ficció mitjançant lèxic que implica el sentit de la vista: es tracta de la presència d’una gran diversitat de verbs de visió (“veure”, “contemplar”, “observar”, etc.) i situacions que condicionen aquestes accions visuals (llum i foscor). Un recurs d’aquesta mena permet al públic adonar-se de la broma relacionada amb l’*autopsia* de la ficció que Lluccià duu a terme.

-La presència d’una *enargeia* que promou la recreació imaginativa –visual– de la ficció: es tracta de substantius (“mirall”, “ulls”, etc.) i d’adjectius del camp lèxic visual (“gran”, “brillant”, “vermell”, etc.). Especialment, però, parlarem de la considerable presència d’*ekphraseis* i de passatges que contenen una forta càrrega visual a diferents nivells compositius. Tals situacions contenen un ric lèxic adjectival i sovint es troben

---

<sup>153</sup> “*Phantasiai*, at one remove from the objects from which they derive, may not correspond with complete accuracy to any particular entity and may not be ‘true’ in any stricto sense of the word, but this does not mean that they have no epistemological value” (Webb 2016: 216).

<sup>154</sup> Gassino (2002: 14).



trenades amb verbs d'acció visual, uns fets que ajuden el públic a recrear la ficció d'una manera vívidament imaginària<sup>155</sup>.

LA VISTA		
Recursos	Procediments	Funcions
<i>Autopsia</i> (lèxic visual fonamentalment verbal)	-Verbs: en perspectiva subjectiva i objectiva. -Condicionants visuals.	Prova irònica d' <i>autopsia</i> de la ficció
<i>Enargeia</i> (lèxic visual fonamentalment adjectival)	-Substantius - <i>Ekphraseis</i> : amb nivells de composició i característiques visuals (és a dir, adjectius) -Altres passatges vívids	Promoció de l'experiència imaginativa de la ficció

Així doncs, els recursos principals emprats que ofereixen una experiència visual de la ficció de *VH* són dos: l'*autopsia* i l'*enargeia*, que tot seguit entrem a comentar. Tot i que actuen a priori de manera independent, veurem com ambdós elements s'acaben enriquint entre ells per tal d'estimular, sempre, la "visió" de les *circumstantiae* narratives.

### 2.3.1. EL RECURS DE L'*AUTOPSIA*

Aquí, ens dedicarem a presentar l'extens catàleg d'evocacions expressades amb formes verbals pertanyents al camp semàntic de la vista. Explicarem de quines maneres l'autor promou l'acte visual tant als protagonistes de *VH* com a alguns dels personatges de la ficció. Ho farem ordenadament, tot comentant la informació extreta a partir del buidatge, la classificació i l'anàlisi prèvies de les formes que componen el nucli semàntic visual d'aquestes situacions. Serà a partir d'aquests comentaris que podrem corroborar el fet que Lluçà, per la seva voluntat evident a insistir amb l'experiència "autòptica" de la ficció, usa una rica *uariatio* en termes semàntics i formals. Aquesta *uariatio* reforçaria, a fi de comptes, la mofa a la mala praxi de l'*autopsia* per part dels autors anteriors al samosatenc. La ironia visual a *VH* és fins a tal punt constant que hi hem arribat a constatar força més d'un centenar d'exemples explícits a la percepció dels ulls.

<sup>155</sup> Puntualment, en el decurs del nostre comentari tindrem en compte aspectes relacionats amb l'àmbit del coneixement i de les emocions, derivats d'aquestes experiències visuals.

### 2.3.1.1. Verbs de vista: perspectives i matisos

Segurament degut a múltiples especificitats que la vista ofereix com a principal canal cognitiu humà, el propi llenguatge disposa d'un lèxic certament ric a l'hora d'expressar-les. I el grec n'és un molt bon exemple.

Efectivament, en general, la llengua grega reflecteix una gran varietat semàntica per expressar accions verbals relacionades amb l'acte de "veure". El propi verb "veure" per excel·lència, ὁράω, demostra de manera fefaent un lligam inseparable entre vista i coneixement. Ὀράω conté l'arrel indoeuropea \*weid- la qual engloba, alhora, el significat de "veure" i de "saber" (com va acabar expressant la forma perfectiva οἶδα). Per tant, és obvi que el coneixement i la cerca de la veritat hagin de passar, de manera efectiva o metafòrica, pel sedàs de la visió. Aquest acte visual pot ser de diverses maneres i el grec l'expressa a través de múltiples formes verbals, les quals denoten diversos matisos de visió<sup>156</sup>. Així, Llucià fa ús d'aquesta riquesa per expressar l'experiència visual "empírica" de *VH*.

Tanmateix, abans de comentar les diverses evocacions construïdes amb un verb visual a *VH*, hem d'annotar que aquestes solen presentar explícitament almenys dos dels tres elements implicats en qualsevol experiència sensorial<sup>157</sup>:

*-L'agent perceptor visual:* ésser animat (més determinat o indeterminat) que experimenta la percepció visual. Quan és el·líptic, però se'n pot deduir fàcilment la identitat, es marcarà entre parèntesis als quadres de l'Annex I, per exemple: (ἐγώ); quan això no sigui possible, es marcarà amb un guió llarg (—).

**-El verb de percepció visual:** acció que especifica quina mena de percepció visual es duu a terme. És la peça clau de la qual depèn la càrrega semàntica de l'evocació visual.

**-L'objecte percebut visualment:** element, ésser o fet (més explícit o implícit, més determinat o indeterminat) que es percep a través de l'acció visual.

Com que, a *VH*, no tot es "veu" de la mateixa manera, hi identifiquem una ingent quantitat de paraules que impliquen un acte visual. Efectivament, existeixen diferències semàntiques basades, sobretot, en un criteri d'intencionalitat i de qualitat: de vegades, existeix una visió més o menys deliberada i, en d'altres ocasions, una visió més o menys acurada (i, per tant, més o menys continuada; o sobtada i, per tant, puntual). Les apreciacions semàntiques del verb amb què s'expressen les accions visuals a *VH*, doncs, afectaran la naturalesa del conjunt de l'acte sensorial (fent més incidència en l'agent

---

<sup>156</sup> Per interpretar aquests matisos semàntics i formals, hem tingut especialment en compte l'obra de Prévot (1934), a propòsit dels verbs de vista en grec antic, i la de Viberg (2001), sobre els verbs de percepció sensorial en anglès. També hem considerat les definicions que ofereixen diversos diccionaris de grec – Bailly, Liddell-Scott-Jones i el de l'Enciclopèdia Catalana– tot tenint en compte, alhora, el context argumental en què cada forma verbal apareix.

<sup>157</sup> El criteri de format d'aquesta llista coincideix amb els elements que apareixen a la taula de més avall. Aquestes convencions formals poden presentar diferents criteris segons l'apartat en què es trobin, quelcom que especificarem quan escaigui.

perceptor o en l'objecte percebut) i, per tant, en propiciaran dues estructures diferenciades que expressaran perspectives visuals alternatives:

-Perspectiva subjectiva: es tracta d'estructures en què existeix un agent perceptor (explícit o implícit, però en tot cas identificable) que, mitjançant una acció verbal concreta (en veu activa<sup>158</sup>), realitza l'acte de “veure” amb tots els matisos semàntics que calgui expressar: neutralitat, activitat o experiència<sup>159</sup>. És, doncs, necessària la implicació d'un agent perceptor concret.

-Perspectiva objectiva: es tracta de les estructures en què no sempre existeix un agent perceptor, sinó que el propi objecte percebut és qui “realitza” l'acció d'“aparèixer”, “esdevenir”, “arribar”, “ser present” o, simplement, “existir” per tal de ser visible. Per tant, no és del tot necessària la implicació d'un agent perceptor concret, ja que allò “aparegut” o “present” és visible en general, “hi és” (expressat, de vegades, amb verbs en veu mitjana-passiva). Puntualment, emperò, sí que pot ser necessària l'activitat d'un agent extern per “mostrar” l'objecte percebut a un perceptor (uns casos que trobarem expressats amb verbs més aviat actius).

Per resumir totes aquestes generalitats, tot seguit oferim una sinopsi de les diverses possibilitats que presenten les evocacions visuals amb verb d'acció<sup>160</sup> a *VH*. Amb el quadre següent, doncs, pretenem fer més entenedora la lectura de les taules classificatòries dels exemples del text<sup>161</sup>, així com el comentari que n'oferim tot seguit. En la darrera fila de la taula, posem el paral·lel dels usos sintàctics més habituals<sup>162</sup> de cada element de percepció i per a cadascuna de les perspectives.

---

<sup>158</sup> A despit d'algunes formes participials, com anirem comentant quan pertoqui.

<sup>159</sup> Uns matisos que anirem definint en el moment oportú.

<sup>160</sup> Per raons d'acotament, hem acabat descartant verbs que, tot i presentar certs vincles semàntics amb el sentit de la vista, es troben molt més relacionades amb el camp lèxic del coneixement (voέω, etc.).

<sup>161</sup> *uid.* ANNEX I.

<sup>162</sup> S (Subjecte); V (Verb); CD (Complement Directe); CRV (Complement de Règim Verbal); CI (Complement Indirecte); CC (Complement Circumstancial). Els elements que es troben entre parèntesis poden aparèixer explícitament al text o no.

LA VISTA - AUTOPSIA	
Perspectiva subjectiva	Perspectiva objectiva
Neutralitat visual	Aparició/Mostra/ Presència/Adveniment
(algú) veu <u>quelcom/algú</u>	
Activitat visual	<u>quelcom/algú</u> apareix/és visible/és present/és/esdevé/ve/es mostra (per a algú) <sup>163</sup>
Experiència visual	
(algú) mira, contempla, observa, inspecciona <u>quelcom/algú</u>	(algú) descobreix, es troba amb, topa amb <u>quelcom/algú</u>
(S) + V + <u>CD/CRV</u>	<u>S</u> + V (+CI/CC)

### 2.3.1.1.1. Perspectiva subjectiva

Aquestes estructures, en què un agent perceptor realitza l'acte de "veure" amb diferents matisos semàntics, són les més freqüents a *VH*. De fet, a partir d'elles, podem percebre d'una manera més evident l'experiència "autòptica" de la ficció. Dins d'aquesta agrupació, contemplem dues subcategories principals, tenint en compte si l'arrel dels verbs que construeixen aquestes exemples és *\*weid-* o no. Les que sí que el presenten expressen, només, una idea de neutralitat visual i, les que no, poden denotar una activitat o una experiència visuals.

#### 2.3.1.1.1.1. Amb verbs estrictament visuals

En primer lloc, presentem les evocacions visuals en perspectiva subjectiva que es troben construïdes amb verbs que contenen l'arrel indoeuropea de "vista" (*\*weid-*). Per la seva sobrietat semàntica, doncs, només poden expressar una visió de caire neutre, tal com comprovarem tot seguit.

<sup>163</sup> Una altra possibilitat més anecdòtica però que tindrem igualment en compte és la dels actes de mostra: algú **mostra** quelcom (a algú).

#### 2.3.1.1.1.1.α. Neutralitat visual<sup>164</sup>

Els exemples visuals en perspectiva subjectiva més freqüents a *VH* són aquells que, tal com succeeix amb la forma εἶδov de l’afirmació del pròleg<sup>165</sup>, expressen una neutralitat visual. Ens referim, doncs, a les situacions construïdes amb ὀράω. Aquest verb expressa una aprehensió sensorial de caire inactiu, involuntari, inintencionat i certament “passiu” per al receptor de la informació<sup>166</sup>. En efecte, l’agent perceptor –partint del fet que té capacitat de “veure”–, sense comptar a priori amb cap mena de predisposició a “percebre”, però tampoc a oposar-s’hi, simplement, “veu” i, en conseqüència, “coneix”<sup>167</sup>.

A l’obra que ens ocupa, ressenyem fins a 49 situacions de neutralitat visual<sup>168</sup>; uns moments protagonitzats exclusivament, doncs, pel verb ὀράω. Evidentment, si era intenció de l’autor arribar a incloure tal quantitat d’evocacions d’aquesta naturalesa (gairebé mig centenar), no ho podem arribar a saber. Ara bé, el que és certament curiós d’observar és el fet que aquests exemples es trobin repartits, d’una manera certament equilibrada, entre ambdós llibres: 25 al primer i 24 al segon. Potser Llucià volia establir, premeditadament, una harmoniosa quantitat d’aquesta mena de percepció visual en ambdues parts de *VH*? En tot cas, tal casualitat ens pot fer pensar que, possiblement, l’autor hauria tingut en compte en quin moment i en quina mesura volia establir referències a una visió neutra durant l’argument. Exclusivament amb formes de neutralitat visual és, també, com Llucià expressa els moments en què no es percep amb els ulls (és a dir, com “no es veu” des d’un punt de vista fisiològic).

\*\*\*

De la gairebé cinquantena d’exemples que hem catalogat, 36 tenen com a agent perceptor el propi Llucià narrador-protagonista quan es tracta de formes en singular, i ell mateix amb la seva tripulació, quan són en plural. En aquests casos, en què la visió és

---

<sup>164</sup> *uid. ANNEX I.A.1α.*

<sup>165</sup> Exemple que no ressenyem en les taules de l’Annex I pel fet de trobar-se, encara, fora del context argumental.

<sup>166</sup> Segons Prévot (1934: 8). Tanmateix, Chantraine (1968) afirma que “ὀρά- signifie ‘tenir les yeux sur’ et se rapporte au sujet, non à l’objet et à la perception comme εἶδov”. Per motius pràctics, hem preferit unificar ambdues formes amb el mateix matís semàntic i oferir-ne una classificació sense distinció de més subcategories.

<sup>167</sup> El verb ὀράω, en tots els seus temps verbals, denotava un ús purament sensorial en els primers testimonis literaris fins que, més enllà de l’època homèrica, en general, va passar a entendre’s amb un matís abstracte molt més cognitiu, especialment en el cas de la seva forma d’aorist, εἶδov. Sigui en l’època que sigui, emperò, pensem que el component visual intrínsec a l’arrel \*weid- és innegable i, a fi de comptes, en cap moment de la producció textual grega va deixar de significar, en essència, “veure”: *cf.* Prévot (1934: 6).

<sup>168</sup> Si extrapoléssim aquesta neutralitat visual de ὀράω a la resta d’obres de Llucià, podríem dir que l’autor en fa un ús molt destacable. Efectivament, aquest verb és una de les paraules més freqüents en el corpus del samosatenc, com es pot comprovar amb una cerca del lema al TLG. I és que cal destacar com el nostre autor explota constantment ítems relacionats amb la vista en termes relacionats amb l’*autopsia* historiogràfica (*Com cal escriure la història* i *Sobre la deesa síria*) i amb l’*enargeia* retòrica i, per tant, *ekphraseis* (*Imatges*, *En defensa de les imatges*, *Sobre la sala* i *Hípias*).

duta a terme per personatges procedents de la realitat<sup>169</sup>, ens trobarem, gairebé sempre, amb primeres i segones persones verbals. D'aquestes, 6 es troben expressades en primera del singular, 17 en primera del plural, 1 en segona del singular i 4 en segona del plural. Tanmateix, també disposem de 7 formes participials que substitueixen alguns usos de primera persona: 1 del singular i 6 del plural.

Com podem comprovar, l'autor mostra una predilecció especial per la primera del plural. Pensem que aquest fet es deu a la voluntat d'establir una empatia amb el públic receptor i incloure'l en l'acció sensorial. Així, si Llucià i la seva tripulació (que considerem una metàfora dels seus col·legues *pepaideumenoi*<sup>170</sup>) ho “veuen”, també ho han de “veure” els membres del públic, majoritàriament erudits. En primera del plural (alguns en forma personal, d'altres, en forma participial), doncs, els protagonistes veuen l'estela de l'illa de Dionís (exemple 1), els símptomes segons els quals el déu del vi ha passat abans per aquest indret (exemple 2), el no-res en navegar de dia pels aires (exemple 3), Nuvolcutlàndia (exemple 10), l'oceà i les illes dels aires (exemple 11), les enormes bèsties marines que s'hi troben tot seguit (exemple 12), el no-res degut a la foscor inicial de l'interior de la balena (exemple 13), la planície dins del cetaci quan aquest obre la boca (exemple 14), accidents geogràfics fora del monstre marí (exemple 15), Escíntar (exemple 17), els enemics de dins de la balena (exemple 22), les primeres illes dels gegants de la naumàquia externa a la balena (exemple 25), els suròpodes (exemple 26), els impius (exemple 32) entre els quals Cíniras (exemple 33), els somnis (exemples 37 i 38), els carabassa-pirates (exemple 39), els fets esdevinguts entre diversos pirates (exemple 40), el bosc marítim (exemple 41), la divisió del mar (exemples 43, 44 i 45) i, finalment, els pirates que són la seva pròpia embarcació (exemple 47).

Ara bé, com és que, de vegades, Llucià també fa servir la primera del singular? En alguns punts, la tria és lògica, simplement perquè el narrador-protagonista es troba sol, allunyat del grup de la tripulació, quelcom que podem comprovar en els exemples 42, 48 i 49). Però, en d'altres ocasions, la *uariatio* és certament innecessària, com els exemples 24, 30 i 34, ja que a priori no sembla que el narrador-protagonista s'hagi separat del seu equip. Podríem reflexionar que aquests casos coincideixen amb una mena d'apart teatral, unes ocasions en què l'agent perceptor se sent més privilegiat de “veure” i, en conseqüència, duu a terme una *autopsia* pròpia, solitària, i més íntima amb l'objecte percebut i, per tant, amb la ficció. Els fets poden confirmar la nostra teoria per tal com l'únic que veu el Llucià fictici en primera persona del singular és quelcom o algú que tothom de la Segona Sofística hauria desitjat, de ben segur, veure: ens referim a Sòcrates, Nèstor i Palamedes (exemple 27), a Homer (exemple 30), a Ctèsias de Cnidos (exemple 34), a Heròdot (*ibid.*) i a “molts d'altres” (*ibid.*) que no especifica, però que, trobant-se a l'illa dels benaurats, deuen ser figures il·lustres. Així doncs, només és “ell” –i no pas els seus amics navegants, com hem vist amb la primera del plural– el gran privilegiat de veure aquestes figures literàries reconegudíssimes, representants d'uns gèneres literaris

---

<sup>169</sup> A partir de 1.37, també hi incloem Escíntar i Cíniras, que, tot i habitar les entranyes de la ficció, procedeixen, com Llucià i els seus amics, de la mera realitat.

<sup>170</sup> *uid.* Capítol 1.

concrets –poesia èpica, paradoxografia i historiografia– dels quals l'autor més beu per compondre *VH*, i que, a més, té molt presents en el pròleg. Es tractaria, potser, d'una aclucada d'ull on Llucià fusionaria el personatge de la ficció (el jo narratiu) amb la pròpia figura de l'autor, ja que ell és, alhora, tan poeta i/o escriptor com les figures que veu en primera del singular? Allunyant-nos d'aquesta “visió privilegiada”, i fixant-nos en l'exemple 24, hem d'afegir que l'ús de la primera del singular també serveix per prendre distància amb la ficció i establir una comparació del que s'hi percep –que és quelcom *παραδοξότατον*– en relació amb qualsevol objecte que es pugui contemplar (*ἀπάντων ὧν [...] θεαμάτων*) suposadament en el món real. Aquesta primera persona singular –*εἶδον*–, a més, fa sentir perquè després lliga amb el que Llucià mateix “sap” (*οἶδα*), quelcom que semblarà “increïble” (*ἀπίστοις*) en ser explicat.

Passant als exemples en segona persona, disposem de 5 exemples: 1 en singular (exemple 31) i 4 en plural (exemples 18, 19, 20 i 21). L'únic cas del singular, pronunciat per Radamantis, anticipa a Llucià la informació sobre uns indrets que, de moment a l'horitzó, visitarà in situ després de deixar enrere l'illa dels benaurats: en altres paraules, el rei de l'Hades favorable anticipa –com un Tirèsias odisseic<sup>171</sup>– l'experiència sensorial que el narrador-protagonista acabarà acomplint en els subsegüents paràgrafs: l'exploració de diverses illes. En contrast amb aquesta anticipació expressada per la segona del singular, els exemples expressats en segona del plural tenen una tendència a passar revista i a ratificar la ficció. Identifiquem aquestes formes en la conversa on el vell Escíntar, personatge “real”<sup>172</sup> que habita la balena des de fa gairebé tres dècades amb el seu fill Cíniras, estableix amb els protagonistes. En efecte, d'una banda, l'ancià els confirma alguns elements que han vist en el passat més immediat com són l'embarcació destrossada a la boca del cetaci (exemple 19), que els protagonistes ja han percebut en perspectiva objectiva a 1.31, i d'una font (exemple 21), també vista a tall d'experiència visual a 1.32 –qüestió que reprendrem més avall. D'altra banda, l'ancià també remarca el que, suposadament, els protagonistes estan veient en directe, com és el seu fill Cíniras (exemple 18) i la frondositat del bosc (exemple 20) que els envolta i a través del qual acaben de passar. Així, coincideix que l'ús de la segona del singular de la neutralitat visual s'usa, de manera íntima només amb Llucià, per anticipar la ficció, i la segona del plural, de manera més genèrica, per confirmar, emfasitzar i, en definitiva, donar credibilitat per part d'altri a allò que s'ha vist, abans, en primera persona (del singular o del plural): una prova empírica que demostraria que els protagonistes diuen la veritat en afirmar que “veuen”!

\*\*\*

D'altra banda, identifiquem un total de 10 exemples de *ὄραω* que tenen com a agent perceptor un personatge de la ficció i que, com és natural per la veu del narrador,

<sup>171</sup> Hom. *Od.* 11.

<sup>172</sup> Ja hem establert els nivells de ficció que contemplem a *VH* (*uid.* Capítol 1). De tota manera, recordem aquí que, amb “real” (nivell 1), ens referim al món d'on procedeixen els expedicionaris –entre els quals, el protagonista–, que es dirigeixen vers el món fictici que descriu l'autor. En primer terme, ens referim a ell mateix i als seus camarades mariners, però també a Escíntar i a Cíniras, que formen part d'una expedició anterior a la dels protagonistes, als quals acaben acompanyant en sortir de la balena.

es trobaran sempre expressades en tercera persona: n’hi ha 4 en singular i 3 en plural. A més, comptem amb 3 formes participials fent referència a tercers del plural. Constatem, doncs, fins a 7 exemples en formes personals de tercera persona, referents, generalment, a moments en què es parla de fisiologia visual. En aquest sentit, ens trobem amb la vista especial de la qual disposen els selenites (exemples 4, 5 i 6), els quals “veuen” gràcies a uns ulls postissos que poden llevar-se amb les pròpies mans i intercanviar-se’ls entre ells. Segons el nostre parer, aquesta imatge podria parodiar la disparitat d’opinions (“punts de ‘vista’ diferents”) existent entre els pitagòrics, amb els quals s’identifiquen els selenites<sup>173</sup>. D’altra banda, trobem l’ocasió de l’exemple 29, en què es parla de la capacitat visual de l’Homer amb qui s’entrevista Llucià. El nostre autor-narrador-protagonista afirma que el poeta èpic, d’ètnia paròdicament babilònia, sí que veu (ὄρα), contràriament al que la majoria de la tradició anterior –i gran part de la posterior– a Homer considera. En tercera persona del plural veuen alguns éssers de la ficció, com podem inferir de l’exemple 9 (en què els núvolcentaures veuen els propis protagonistes), l’exemple 23 (en què els tritonocabrits veuen com els seus aliats són eliminats i, consegüentment, fugen), l’exemple 28 (en què tots els benaurats veuen, “per costum”, les relacions sexuals dels demés) i l’exemple 46 (en què els bucèfals veuen els protagonistes). Comptem amb un cas especial de tercera persona singular (exemple 7) en què l’agent perceptor no s’identifica amb cap dels personatges, ni procedents de la “realitat” (nivell 1) –com els protagonistes o Escíntar i Cíniras– ni de la pròpia ficció llucianesca (nivell 2), sinó que s’expressa amb un indefinit τις. Aquest fet promou una visió veritablement neutra no només pel verb utilitzat sinó també per l’absència explícita d’un agent perceptor concret. S’al·ludeix, doncs, una certa visió objectiva. Aquesta manca d’agent també és evident poc després (exemple 8), quan s’expressa que “allò” (i, sobretot, “algú”, habitant de l’*oikoumene*) que es veu a través del mirall de la lluna és possible que retorni la seva pròpia mirada cap a l’agent perceptor que l’està contemplant (aquí, concretament, ἐμέ). En altres paraules, pensem que, en aquest cas, es produiria una certa reciprocitat entre l’agent perceptor i l’objecte percebut, tal com quan hom es mira en un mirall: es veu a si mateix i aquest mateix –el seu reflex– li retorna la mirada. De la mateixa manera, l’absència concreta d’agent perceptor es destaca en altres dos casos en què apareix l’expressió ἦν ἰδεῖν (exemples 15 i 36), traduïble per “és possible veure”: una neutralitat visual expressada en termes molt objectius i universals.

Com hem vist, doncs, en termes generals, aquestes evocacions expressen unes accions visuals certament “neutres”. Puntualment, emperò, es produeixen algunes especificitats contextuais que poden modificar el matís a priori “neutre” de ὄραω i dotar-lo d’un significat sensorial més actiu, tot convertint-se, més aviat, en casos d’activitat o experiència visual. En aquests termes, identifiquem un parell d’ocasions en què l’acte a priori neutre de visió es circumscriu en una voluntat explícita i que, per tant, comptaria amb un cert matís actiu. D’una banda, tenim l’exemple 1, ubicat en el decurs de l’exploració de l’illa de Dionís, ja que, poc abans, se’ns ha informat d’una forta intencionalitat prèvia que els tripulants tenen d’explorar l’illa (expressada amb un verb

---

<sup>173</sup> Georgiadou i Larmour (1998b).



de forta activitat visual com és κατασκοπή, qüestió que reprendrem més avall). De manera anàloga, trobem un cas especialment lligat amb la vessant emocional dels protagonistes: l'exemple 35. Aquí, Llucià, per causa de l'horror que li provoca l'espectacle contemplat a l'illa dels impius, decideix, per si sol, tornar a la nau (i, per tant, no mirar més, tot desviant la vista). Si bé hem classificat aquest cas com a neutral en termes visuals (degut a la paraula genèrica usada per designar “vista” com és ὄψιν, la qual deriva etimològicament de l'arrel \*weid-), es podria tractar perfectament d'un cas d'activitat visual per tal com es decideix, de manera deliberada i raonada, l'aturada de l'acció visual per causa de la sensació negativa que provoca veure la desagradable situació de l'illa dels impius.

Així, si bé l'autor equilibra entre ambdós llibres els 25 i 24 exemples neutres, no fa el mateix amb els agents que les experimenten. Efectivament, dona més importància al narrador-protagonista i als que l'acompanyen (en total, 36 exemples), segonament a alguns dels personatges ficticis (9 exemples) i, finalment, a una observació genèrica, universal (4 exemples). Aquestes mirades, creuades entre uns i altres, emmirallen els perceptors visuals de la ficció. L'exemple més evident seria el de Llucià i Escíntar: l'un, de fora de la ficció (és a dir, del nivell 1) i l'altre que, tot i ser també forà, viu en ple centre neuràlgic de la ficció, tant a nivell físic com també en termes estructurals de la pròpia obra, ja que coincideix amb el zenit de l'argument.

#### 2.3.1.1.1.2. *Amb verbs no estrictament visuals*

Tot seguit, presentem les situacions visuals en perspectiva subjectiva construïdes amb verbs que, si bé stricto sensu no contenen l'arrel indoeuropea de \*weid- (a excepció del cas de καθοράω, tal com justifiquem més avall), sí que comporten, sens cap mena de dubte, una acció duta a terme amb els ulls. Contemplem dues subcategories: d'activitat visual i d'experiència visual.

##### 2.3.1.1.1.2.α. Activitat visual<sup>174</sup>

A diferència de la vista a priori neutral que expressa el verb ὁράω, hi ha d'altres formes verbals que presenten una voluntat a l'hora de dur a terme l'acte de “veure”. No expressen, doncs, una evocació visual accidental, passiva –com hem vist amb els casos de l'apartat anterior–, sinó que comporten una deliberació prèvia a realitzar l'acte visual o, almenys, una certa duració temporal a l'hora de dur a terme aquest acte, la qual cosa acaba comportant, en general, una visió més acurada. Evidentment, aquests matisos poden presentar una intensitat major o menor depenent de la pròpia càrrega semàntica dels verbs en qüestió (condicionat, també, per l'eventual preverbi que els compon) i del context argumental on es troben situats.

Hem identificat fins a 25 situacions en què es produeixen activitats visuals. D'aquestes, 10 es troben expressades amb verbs simples: comptem 8 exemplars de

---

<sup>174</sup> *uid.* ANNEX I.A.2.α.

θεάομαι i 2 de φυλάττω; i les 15 restants estan compostes de preverbi: en tenim 4 de βλέπω (2 περιβλέπω i 2 ἀποβλέπω), 3 de σκοπέω (2 περισκοπέω i 1 κατασκοπέω) i 6 de ὀράω (καθοράω)<sup>175</sup>.

### Verbs simples

Es tracta de θεάομαι i φυλάττω.

Per la seva compartida arrel amb θεατής i θέατρον, hauríem de considerar que el verb **θεάομαι** pot expressar una mirada més aviat deliberada i atenta. En efecte, es tracta d'un acte pausat d'observació (ja sigui fruit d'una visió sobtada de quelcom o no), el qual comporta una certa continuïtat en el temps. A *VH*, comptem amb 8 exemplars. La majoria d'ells (exemples 55, 57, 59, 65 i 66) es troben en primera persona del singular, és a dir, amb el narrador-protagonista com a agent perceptor, segurament per tal de remarcar la seva situació privilegiada a l'hora de "contemplar", pausadament, l'objecte percebut en qüestió. Però què és el que "contempla" Llucià tot sol a *VH*? Es tracta, sobretot, de personatges: Estesícor (exemple 65) i d'altres nombroses figures il·lustres (exemple 66) de les quals no ens especifica la identitat. També "contempla" en solitari (i emfàticament, tal com comprovarem més endavant) un dels objectes més representatius de *VH*: el simbòlic mirall selenita (exemples 57 i 59). Només en un cas nega haver "contemplat" quelcom: alguns dels éssers de les files militars selenites (exemple 55), un recurs que serveix perquè el seu discurs guanyi credibilitat. De θεάομαι, trobem només un parell d'exemples (60 i 69) expressats en primera persona del plural. Un introdueix la visió del contingut del mirall selenita (exemple 60) i l'altre, el niu d'alció (exemple 69): dos *thaumata* que, per l'ús d'aquesta primera persona verbal, reforçarien la implicació imaginativa del propi públic. Finalment, hem de ressenyar una sola forma participial (exemple 54) utilitzada per representar una tercera persona del singular i, per tant, referida a un personatge de la ficció: es tracta d'Endimió, el qual contempla Llucià i la seva tripulació; d'aquesta observació –fixada sobretot en els abillaments dels personatges–, en dedueix que són grecs i que, per tant, provenen del mateix món que ell mateix. Aquest moment podria constituir una mena de reflexió sobre el fet que tothom pot arribar a dalt a la lluna: Endimió, com a personatge mitològic, castigat per la seva conducta anterior, i Llucià, com a personatge real, compensat per la seva "curiositat intel·lectual" (1.5 ἡ τῆς διανοίας περιεργία).

Pel que fa a **φυλάττω** ("vigilar"), Llucià el fa servir en dues ocasions. La primera (exemple 56) estableix una paradoxa visual important que hauria pogut resultar graciosa al públic. Efectivament, parlant de la vista fisiològica dels selenites, el narrador explica que, qui vol, es pot treure els ulls i, només aleshores, "vigilar-los" (φυλάττει) fins que vulgui veure-hi de nou. Evidentment, només podrà "veure" fins que els tingui ubicats en les seves cavitats oculars però, abans, serà impossible que dugui a terme cap activitat visual, si no té els ulls col·locats! Per tant, com hauria de poder "vigilar-los"? Som conscients que φυλάττω, de resultes d'aquest primer significat visual, acaba volent dir "guardar", "conservar" o "reservar", però considerem que Llucià deu estar jugant amb

---

<sup>175</sup> Aquest darrer verb, tot i presentar l'arrel indoeuropea \**weid-*, presenta, gràcies al preverbi, un matís semàntic més actiu que neutre i és per això que hem considerat lògic classificar-la en aquest apartat.

tots els components semàntics que ofereix el mot. La segona ocasió (exemple 72) és en primera persona del singular, quan Lluçia controla, amb els seus propis ulls, que els bucèfals no s'escapin, un cop capturats i lligats. Aquí també es pot recollir una certa idea emocional d'atenció i d'alerta, motivada pel context, ja que, si no hagués arribat a passar l'ambaixada de bucèfals per rescatar els seus captius, no se sap què hauria acabat succeïnt. Lluçia ho deixa en suspens dient que ell, com a protagonista, no comparteix l'opinió de matar els personatges que ha capturat, cosa que sí pensen els seus acompanyants (2.44 οἱ μὲν οὖν ἄλλοι παρήνουν ἀποσφάττειν τοὺς εἰλημμένους) i, per extensió, potser també el públic, en un moment en què els espectacles de tauromàquia eren habituals. De tota manera, també considerem que, més enllà de la tauromàquia, el nom “bucèfal” pot remetre a l'homònim cavall d'Alexandre el Gran i, anàlogament, al tarannà pactista (més civilitzador que conqueridor) del general macedoni<sup>176</sup>. En efecte, com veiem, Lluçia opta per mantenir els seus ostatsges en vida (a canvi de menjar i aigua) davant l'actitud més bèl·lica dels seus companys; una imatge que, en conjunt, pot posar-se en paral·lel amb la tendència més pacífica de Lluçia (equiparat, doncs, a Alexandre) i la més rude dels seus acompanyants (equiparats, potser, a una turba popular menys civilitzada i, en conseqüència, *apaideutoi*).

### Verbs compostos amb preverbi

Es tracta de καθοράω, περιβλέπω, ἀποβλέπω, ἐπισκοπέω, περισκοπέω i κατασκοπέω. Aquestes formes expressen diversos matisos semàntics, ja sigui relacionats amb la intensitat duta a terme en l'acte de “veure” com la direcció que han de seguir els ulls per veure o per quines bandes l'objecte percebut és observat.

Començarem amb el verb que, si bé per la seva arrel presenta més proximitat amb la neutralitat visual comentada en l'anterior apartat, se'n poden interpretar diversos matisos d'activitat visual. Estem parlant de καθοράω. Aquest compost amb el preverbi κατά apareix en sis ocasions a *VH*, cinc de les quals en primera persona del plural i una, en forma d'infinitiu, que es refereix a una tercera persona del plural. Hem considerat molt plausible aplicar fins a cinc accepcions diferents per a καθοράω, depenent sempre del context argumental en què apareix: “albirar”, “atalaiar”, “distingir”, “guaitar” i, també, simplement, “veure”. Lluçia el fa servir, sobretot, en context marítim per expressar albiraments –per part dels protagonistes– d'illes i també d'aparells nàutics que s'hi apropen. Justifiquem, tot seguit, les accepcions aplicades en cada cas. En primer lloc, en els exemples 50 i 52, els protagonistes passen d'un moment incert de navegació, enfosquit respectivament per una tempesta i un tifó, a una certa claredat visual que els facilita “albirar” (acció expressada amb una primera del plural de καθοράω) dues terres: l'illa de Dionís (primer indret visitat més enllà de les columnes d'Hèracles) i la lluna (satèl·lit que visiten en haver-se “iniciat”, ja, en la ficció<sup>177</sup>). En efecte, considerant que l'albirament és l'acte de distingir quelcom a la llunyania en termes de navegació, hem considerat oportú remarcar-ne la noció en aquestes situacions. Pel que fa a l'exemple 62, gràcies –per cert– al desconcert (ταραχθέντες) provocat per uns estranys estímuls auditius (ἄφρων

<sup>176</sup> En tot aquest sentit, *uid. Plu. Alex.*

<sup>177</sup> *uid. Capítol 5 (Secció 5.2.1).*

βοή τε πολλή καὶ θόρυβος ἠκούετο καὶ ὥσπερ κελεύσματα καὶ εἰρεσῖαι), els protagonistes, que es troben dins la balena, decideixen pujar a la seva boca (ἀνειρπύσαμεν ἐπ’ αὐτὸ τὸ στόμα τοῦ θηρίου) i, quedant-s’hi una estona en contacte amb les seves dents (στάντες ἐνδοτέρω τῶν ὀδόντων), “atalaien” (καθεωρῶμεν) tot un espectacle: la naumàquia dels gegants. El fet que el que vegin des d’aquest indret sigui un θέαμα (ἀπάντων ὧν ἐγὼ εἶδον θαμάτων παραδοξότατον), també ens fa pensar en la noció de “contemplar”, com si d’una obra teatral es tractés. Tanmateix, volem destacar la situació “geogràficament elevada” que ocupen els protagonistes en aquest punt de l’argument i, per tant, que la seva visió sigui certament “catascòpica”, com des d’una tribuna. L’exemple 63, que expressa l’albirament dels suròpodes, representa una contemplació d’una certa continuïtat degut a les característiques de l’objecte percebut: el nombre d’elements que el compon i el seu dinamisme: 2.4 καθορῶμεν ἀνθρώπους πολλοὺς ἐπὶ τοῦ πελάγους διαθέοντας. Aquests aspectes podrien justificar que Llucià triï un verb d’activitat visual, juntament amb la curiosa *performance* dels personatges vistos, que “surfegen” amb el seu penis damunt del mar: un espectacle digne de ser contemplat durant un temps perllongat. Quan, a l’exemple 64, els protagonistes es troben en un dels moments més evocadors del seu viatge, tot arribant a l’illa dels benaurats, comencen a “distingir” (καθεωρῶμεν) els elements geogràfics principals del territori que Llucià, a posteriori, seguirà descrivint més a fons: ports, rius, prats, boscos i aus cantaires. Tractant-se, doncs, d’una situació en què una atmosfera tan carregada i concentrada d’olors<sup>178</sup> i sons<sup>179</sup> distreu la ment dels nostres protagonistes, és lògic que el que es comenci a percebre amb els ulls potser tampoc es vegi amb tota claredat, fruit d’aquest estat d’embriaguesa perfumada. A més, aquesta “aura” pot resultar tan carregada que, fins i tot, es podria considerar boirosa i alterar, per tant, la visió de l’indret; una vista tan costosa com costós (impossible) és haver pogut arribar fins aquí, havent experimentat una mena de *katabasis* a l’estil odisseic. Gairebé anàloga a la noció de l’exemple 62 és l’exemple 67, on els vigies dels benaurats descobreixen, presumptament des del seu lloc “elevat” de treball (tot i que no s’hi especifica, es deu tractar d’una torre de guaita), la fugida de Cíniras amb Helena. En efecte, gràcies a què s’està fent de dia (ἡμέρας δὲ ὑποφαινούσης), aquests vigies (que, òbviament, s’expressen amb l’arrel substantivada del verb d’activitat visual σκοπέω: οἱ σκόποι) “atalaien” o, més concretament, “guaiten” (καθορᾶν) els pròfugs i, tot seguit, ho fan saber.

El verb βλέπω, per si sol, no presenta grans diferències semàntiques amb ὀράω, si bé potser en podem adduir un “veure” mínimament més actiu: “mirar”. Tanmateix, la combinació d’aquesta forma amb alguns preverbis pot modificar el seu significat, aportant sobretot informació sobre la direcció en què aquesta “mirada” es projecta. A *VH*, no comptem amb cap exemple de βλέπω, però sí dels dos compostos: περιβλέπω i ἀποβλέπω.

Seguint el significat de la preposició περί, podem deduir que περιβλέπω indica una mirada “al voltant de”, per tant, una visió completa i atenta sobre l’objecte que s’està

<sup>178</sup> *uid.* Capítol 4 (Secció 4.2).

<sup>179</sup> *uid.* Capítol 3 (Secció 3.3.2.3.1.3).

“mirant” per totes bandes. Sobta trobar-lo en el context de l'exemple 71, ja que, a punt de caure pel precipici de la fissura del mar, “miren al voltant de” l'escletxa amb deteniment. En canvi, el de l'exemple 74 és molt més lògic per tal com Llucià, en tensió pel propi espai on es troba (l'illa de les potes-d'ase) inspecciona què hi ha en l'indret que l'envolta, del qual veu coses horribles. Sigui com sigui, ambdues formes són participis apositius que complementen circumstancialment a un verb ὁράω i, d'aquesta manera, condicionen la neutralitat dels exemples 45 i 48 respectivament, tot tornant-la més aviat activa.

El cas d'ἀποβλέπω, que implica una mirada des d'un punt de vista “allunyat”, el podem trobar en els exemples 58, 68 i 75. El primer no es refereix a cap agent perceptor explícit, sinó a un τις que expressa una certa objectivitat, ja que, de fet, es troba ubicat en una pròtasi condicional que denota una eventualitat i no pas una realitat (ἐὰν δὲ εἰς τὸ κάτοπτρον ἀποβλέψῃ): es tracta d'una mena de “definició” del que es pot arribar a veure a través del mirall (si hom s'hi fixa bé, com correspon a una de les accepcions d'ἀποβλέπω) en què no s'hi implica ningú concret, sinó “tothom” que vulgui fer-hi un cop d'ull. De fet, hi podem intuir una certa invitació de Llucià a què el públic hi vagi a veure-ho personalment. El segon exemple serveix per descriure les portes de la ciutat de l'illa dels somnis, les quals es “miren en la distància”; és, de fet, un participi apositiu que concorda amb δύο (*sc.* πύλαι). L'exemple 75 és l'albirament, en la llunyania, d'una nova terra. I no pas d'una qualsevol sinó de la darrera on aniran a parar Llucià i els seus protagonistes, ja que s'hi estimbaran i posaran fi al viatge fictici. És curiós el fet que l'autor triï aquesta forma verbal per a l'albirament quan el més freqüent durant l'argument és expressar aquestes situacions amb καθοράω, tal com hem anat comentant. Una possible explicació per a la tria d'aquesta forma alternativa ἀποβλέπω seria que Llucià tenia en compte l'accepció de “mirar amb respecte”. En efecte, després de tot l'aprenentatge obtingut en el decurs del viatge fictici, es mirarien amb cautela aquesta nova terra (les “antípodes” de l'*oikoumene*), atents a totes les contrarietats que els pugui causar. De fet, l'únic que els aporta és el fet d'acabar estimbant-s'hi, tot finalitzant el viatge amb la nau destruïda.

Per acabar, analitzarem breument els tres compostos del verb σκοπέω (ἐπισκοπέω, περισκοπέω i κατασκοπέω). Aquesta forma sí que presenta, per si sola, una accepció molt activa, de visió arrelada a una voluntat deliberada de coneixement empíric.

Quant a ἐπισκοπέω, Llucià fa èmfasi en una vista que es duu a terme “damunt” d'un mateix territori. És a dir, es refereix a l'exploració, volguda, premeditada i també acurada, “científica”, “pragmàtica”, duta a terme in situ. Ho podem comprovar molt bé en el context de la lluna (exemple 53), quan es diu que es vol “inspeccionar pel damunt” (i no “superficialment”, sinó “la superfície sencera”). I, de fet, tot seguit, els protagonistes veuen que està conreada i habitada. A l'exemple 70, en canvi, es realça la noció espacial-temporal de la preposició ἐπί tot dient que es vol “observar més enllà” de l'indret on es troben i, en conseqüència, descobrir què hi ha a l'altra banda (τὰ ἐπέκεινα), un cop superada tota la superfície boscosa que cobreix el mar. Com veiem, doncs, ambdues “inspeccions” tenen uns resultats cognitius que s'expressen immediatament després. De fet, ambdues formes presenten una posició subordinada a una oració principal que expressa allò que interessa (el resultat de la “inspecció”), quelcom que, realment, no dona

lloc a cap mena d'intriga. Al nostre parer, sembla que s'utilitzi com a mitjà per sortir de dubtes i reafirmar, en definitiva, la ficció vista.

El verb **περισκοπέω** també denota una noció d'inspecció, però afegeix el matís de voler arribar fins a l'últim racó, en el sentit de “mirar-s'ho” molt al detall: “observar quelcom per tal de no patir cap perill”. Ho podem comprovar en els dos exemples: el 61 es proposa (amb un infinitiu fent perífrasi amb βουλόμενος, quelcom que reforça encara més la deliberació ocular) acabar d’“inspeccionar” tot el que, a priori, ha vist dins la balena, concretament el bosc, espès i frondós (misteriós). Aquesta observació acurada però cautelosa és lògicament “assenyada” per tal com els protagonistes acabaran trobant-se amb d'altres éssers que, si bé no són perillosos, els informaran d'altres que sí que ho són i que habiten les contrades més perifèriques de l'interior del cetaci. A l'exemple 73, en contrast, són uns personatges de la ficció els qui inspeccionen per tot arreu la nau dels protagonistes i ells mateixos. És un moment on es produeix un estrany intercanvi de rols: els protagonistes han passat a ser els “observats” en comptes de ser, com han sigut fins ara (almenys de manera majoritària), els “observadors”. Considerem que aquesta ocasió és força xocant també pel fet que els qui observen els protagonistes van en unes barques estranyíssimes: uns suros empesos per uns dofins i, també, els seus propis fal·lus. Aquesta insistència visual pot voler significar, doncs, que la barca de Llucià tampoc no deu ser gaire normal; de fet, en aquest moment ja ha succeït la transformació estrambòtica de la nau del paràgraf 2.41 i, potser per això, els personatges ficticis s'hi fixen tant. En tot cas, però, aquesta mirada tan inquisitiva ratificaria, com ja hem comentat en algun exemple anterior, la pròpia ficció: la metamorfosi de 2.41 és un fet que no només “succeeix” i “veu” Llucià, sinó que també és confirmat, amb la mirada, per personatges aliens. Alhora, també es tracta d'una situació molt potent de mirada mútua (amb una certa intervenció de vocabulari emocional), entre realitat i ficció en què potser es parodia la pregunta “què és més real i què és més fictici?” La resposta ha de raure o bé en el fal·lus, en els suros empesos per dofins o en l'amalgama de coses que cobreixen la nau de Llucià. Al capdavall, tot dependrà de qui s'ho miri i del seu punt de vista... I és que, per als personatges ficticis, la “realitat de la nau” (tot i que metamorfitzada) és tan fictícia com, per als protagonistes, la situació inversa. A més, amb aquestes mirades mútues, es produeix un efecte d'emmirallament, quelcom que també apareix en moments de clara ficció paradoxal cognitiva de ficció-realitat com ara la situació del mirall de la lluna (1.26) o la trobada entre Llucià i Escíntar (1.33), com ja hem comentat.

Si bé la forma **κατασκοπή** també pot ser considerada com un substantiu de procedència verbal, hem considerat oportú contemplar-lo com una evocació visual de caire actiu. En aquesta línia, l'única referència que trobaríem en tot el corpus de Llucià al verb **κατασκοπέω** és a *VH* (exemple 51). Considerem certament rellevant que la paraula **κατασκοπή**, concebuda per Camerotto (2014: 192-199) com la que representaria millor la idea de “mirada satírica”, es trobi citada, de manera exclusiva en el corpus de Llucià, al principi de *VH*. Tot seguit exposarem la hipòtesi d'una deliberada (i àvida) mirada del món fictici, la qual s'inicia en aquest punt incipient de l'argument i condiciona la resta d'accions visuals que hi apareixen. Així, tota mirada que es faci a *VH* serà intrínsecament “deliberada” i, per tant, paradoxal en termes d'*autopsia*. I, en definitiva, com que “il

terme κατάσκοπος indica un osservatore importuno, che va a curioseare là dove non dovrebbe” (*loc. cit.* 195), es tractaria d’una mirada constantment satírica. Aquesta forma condiona tota l’observació de l’illa de Dionís, fins al punt que qualsevol verb de visió que vingui més endavant conté, intrínsecament, una mínima voluntat prèvia<sup>180</sup>. En efecte, considerem que κατασκοπή expressa la noció més clara de vista deliberada i, alhora, acurada. La seva posició és certament privilegiada ja que apareix una única vegada: al bell inici del relat (1.6). Es tractaria, potser, d’una declaració de Llucià a “descobrir” sense embuts? Segons el nostre parer, introdueix una exploració valenta, conscient i completa que, poc o molt, acaba afectant tot el relat, però especialment aquesta primera aventura. Així, Llucià l’utilitza per expressar la seva voluntat d’“examinar” l’illa de Dionís. Aquest acte deliberat, ubicat en una certa oració subordinada (ἐπὶ κατασκοπῆ), es troba encara més reforçat pel verb de l’oració principal del qual depèn (ἀπεκρίναμεν), per tal com connota una reflexió prèvia de l’acció que s’acabarà duent a terme. Aquesta activitat visual, doncs, condicionarà que totes les accions que es duguin a terme després (εὕρισκω, ὁράω i ἐπίστημι), al llarg de tot l’episodi temàtic de l’illa de Dionís, tinguin un cert component d’activitat visual, per tal com existirà una intrínseca voluntat a “mirar al detall” el territori. De fet, κατασκοπή dona lloc a una exploració del tot detallada, ítem per ítem, i ple de “descobriments” arqueològics: una autèntica *ekphrasis* geoetnogràfica de l’illa de Dionís que s’estendrà dos paràgrafs sencers (1.7-1.8)<sup>181</sup>.

En general, seguint una tendència similar a la neutralitat visual, l’activitat visual sol ser duta a terme per Llucià juntament amb els seus companys de viatge (11 exemples); segonament, és efectuada per ell mateix en solitari o “a part” (9 exemples) i, finalment, per personatges de la pròpia ficció (4 exemples). També trobem casos en què l’activitat és expressada en termes més aviat objectius (2 exemples). Així, lògicament, preval molt més la visió activa, deliberada i acurada duta a terme per part dels personatges procedents de la realitat que no pas pels de la ficció, que són més anecdòtics i superficials. Els nostres aventurers miren cap a tot arreu per corroborar que els espais o les gents que els habiten “existeixen”: són observats de dalt a baix, horitzontalment, al voltant, amb major o menor claredat i detall. En definitiva, els verbs d’activitat visual evoquen un coneixement empíric molt destacable, que acaba sent traslladat al públic amb una “credibilitat” encara més gran que la que ofereixen els verbs de neutralitat visual.

#### 2.3.1.1.1.2.β. Experiència visual<sup>182</sup>

Si bé aquesta categoria presenta una frontera semàntica molt fina amb la neutralitat visual, l’hem diferenciada partint del fet que els verbs que aquí classifiquem no presenten l’arrel \**weid-*. I és que ὁράω, de fet, també expressa una “experiència visual”, però d’un caire molt neutre. En contrast, els verbs d’experiència visual poden ser de caire deliberat o no, poden implicar una visió més o menys acurada, però, en tot cas, accidental i immediata,

<sup>180</sup> Com ja hem comentat amb el primer verb de neutralitat visual, que quedaria condicionat per aquesta circumstància de voluntat exploratòria.

<sup>181</sup> Més avall, comentem aquest passatge més extensament.

<sup>182</sup> *uid.* ANNEX I.A.2.β.

normalment prèvia a una futura observació detallada d'un objecte o, contràriament, d'un rebuig visual. Alguns verbs impliquen un resultat fortament intel·lectual (εὐρίσκω), però la majoria (ἐφίστημι, ἀπαντάω, περιτυγχάνω, ἐντυγχάνω i περιπίπτω) exigeixen un moviment previ de l'agent perceptor que el farà entrar en contacte visual amb l'objecte percebut; un canvi de posició que, en definitiva, li permetrà “veure”.

Ens referim a un total de 20 exemples d'experiència visual<sup>183</sup>. Els exemples més nombrosos són els del verb εὐρίσκω (11); després els del verb ἐφίστημι (4), ἀπαντάω (2), περιτυγχάνω (1), ἐντυγχάνω (1) i περιπίπτω (1).

Destaquem, d'una banda, una forta presència del verb **εὐρίσκω** concentrada en la primera aventura, l'illa de Dionís, en què apareix fins a tres vegades (exemples 77, 78 i 79), una en primera persona del singular i les altres dues, en primera del plural. Amb aquestes accions, Llucià i els protagonistes “descobreixen” els principals elements de l'indret com són els peixos plens de most (exemple 78) i les grans i estranyes vinyes que hi ha (exemples 77 i 79). La primera del plural es torna a emprar en el moment de veure que la lluna es troba habitada i llaurada (exemple 80), per a la descoberta dels llums de Llumòpolis (exemple 83), per a la trobada dels peixos del mar congelat (exemple 88), per a la visió de Calipso i la seva cova (exemple 90), per a la identificació d'aigua a l'illa dels bucèfals (exemple 93) i per al nul aliment que hi troben (exemple 95). Ara bé, qui en primer lloc ben bé “descobreix” –a través d'un εὔρον que implica un caràcter cognitiu i intel·lectual molt potent<sup>184</sup>– de quina mena de font brolla el riu de vi de l'illa de Dionís és el propi protagonista, tot sol (exemple 77): hi fa èmfasi destacant que no es tracta pas d'una font normal i corrent sinó de la unió de la font que brolla de cadascuna de les moltes i enormes vinyes. Tal descoberta és força important per tal com promourà la iniciació en la ficció i acabarà amb alguns dels companys de la tripulació. La primera del singular també s'usa per al descobriment de la majoria d'elements de l'interior de la balena (exemple 84). Finalment, hem d'indicar el caràcter merament hipotètic de εὐρίσκω aplicat a les ordres imposades als hipovoltors, els quals, si “descobrissin” (εὔρεθειν) qualsevol estranger, haurien de capturar-lo (exemple 82).

D'altra banda, tenim alguns verbs que impliquen necessàriament un cert moviment de l'agent perceptor per a percebre l'objecte en qüestió.

Mitjançant el verb **ἐφίστημι**, sempre en primera persona del plural, Llucià expressa la trobada sobtada amb quelcom que barra el pas als protagonistes, els quals es troben en moviment (a peu o solcant aigües). Tal obstacle els fa aturar i, a continuació, interactuar-hi. Això s'acompleix amb el riu vinós de l'illa de Dionís (exemple 76), del qual acaben bevent; Escíntar i Cíniras (exemple 85), amb qui establiran conversa i a qui incorporaran a la seva tripulació; l'obertura del mar (exemple 92), que acabaran creuant; i, finalment, els bucèfals (exemple 94), amb qui, havent-s'hi enfrontat, arribaran a un

---

<sup>183</sup> En un primer moment, vam considerar, en aquesta categoria, verbs de moviment stricto sensu com ἔρχομαι o ἴκω, però els hem acabat descartant perquè s'acaben allunyant excessivament del camp semàntic de la vista. Es troben, en canvi, molt més lligats a un altre sentit de la percepció recentment considerat: el cinestèsic. Per a aquesta qüestió, *uid. infra*: Secció 2.3.1.1.2.2.β.

<sup>184</sup> En un sentit anàleg al de l'expressió εὔρηκα.



acord de pau. A l'exemple 76, el moviment cap endavant és plenament expeditiu, voluntari i, per tant, en part, és una experiència propera a una activitat visual (amb la deliberada idea de κατασκοπή expressada poc abans); en canvi, més inesperats són els casos dels exemples 85, 92 i 94. De fet, a l'exemple 85, els protagonistes no deixen de trobar-se dues persones aparentment normals i corrents (vingudes del món real –és a dir, del nivell 1 de ficció) com són Escíntar i Cíniras; d'altra banda, a l'exemple 94, es troben davant dels temibles bucèfals, dels quals han tingut indicis auditius previs (2.44. μυκηθμὸς πολὺς οὐ πόρρωθεν ἠκούετο). L'element més inesperat amb què “es troben davant”, emperò, és el de l'exemple 92: l'esfereïdor abisme que parteix en dos el mar que estan navegant.

Una noció molt similar a ἐπίστημι és la que ofereix ἀπαντάω. Aquest verb implica que l'agent perceptor es troba amb un objecte amb qui estableix una certa relació d'enfrontament, una posició defensiva i en part de rebuig, amb certs ingredients de temor. Prova d'això és el fet que Llucià faci servir aquest verb en dos moments en què, “casualment”, els protagonistes entren en contacte visual amb dues espècies d'éssers especialment gegantins i de caire “bèl·lic”. Els uns són els hipovoltors (exemple 81), on el verb és expressat amb un participi referit a una primera del plural; i els altres són els cadàvers gegantins, combatents de la naumàquia fora de la balena (exemple 87), en què ἀπαντάω apareix en primera persona del plural. Aquest “enfrontament visual” s'acaba traduint en una plena entrada en contacte amb els personatges, com succeeix amb els primers éssers, pels quals són capturats, i amb els segons, els quals, un cop morts a l'aigua, són abordats pels mateixos protagonistes per tal de mesurar-ne les mides.

Uns usos similars a ἐπίστημι i a ἀπαντάω són els que presenten els dos compostos de τυγχάνω: **περιτυγχάνω** (exemple 86) expressa la trobada frontal (i no pas amistosa, sinó “a la defensiva” i entrant-hi en contacte) d'Escíntar amb la balena, la qual acaba engolint-se la seva embarcació; i **ἐντυγχάνω** (exemple 89) explicita la trobada dels protagonistes amb els guardians de l'illa dels benaurats pels quals, en un primer moment, són capturats.

En la mateixa línia, l'únic cas de **περιπίπτω** expressa una noció veritablement física, gairebé corporal, en entrar en contacte (visual, però amb moviment) amb els carabassa-pirates (exemple 91).

En termes generals, doncs, a *VH* queda molt clar, novament, qui “descobreix” i qui té la motivació de moure's per tal de “trobar” coses o éssers: el narrador-protagonista, juntament amb els seus companys de tripulació. Aquest fet té certa lògica tenint en compte que ells mateixos són els qui van més enllà de les columnes d'Hèracles amb l'afany de veure què hi ha, amb voluntat exploradora i de descoberta. Aquest sentiment els impulsarà a “topar-se”, a “veure cosa nova” fins a 16 vegades, les que Llucià expressa amb aquesta mena de verbs en primera del plural (en forma personal o no personal). Només en tres casos (77, 84 i 90) és el narrador-protagonista, tot sol, el qui “descobreix” i tan sols ressenyem una ocasió en què uns éssers de la ficció, els hipovoltors, amb prou feines poden arribar a “descobrir” i, finalment, no ho arriben a fer, tal com expressa la pròtasi hipotètica de l'exemple 82.

### 2.3.1.1.2. *Perspectiva objectiva*

Existeixen diverses ocasions en què un element, un ésser o una situació “apareix”, “és visible”, “es mostra” (o “s’amaga”), “arriba” o, simplement, “és”, “existeix” per als ulls d’un agent perceptor, sense tenir en compte la seva voluntat de “veure’l”. Aquestes construccions, que hem anomenat de “perspectiva objectiva” –d’un caire força passiu–, contrasten o es contraposen amb les de “perspectiva subjectiva” –de tipus més actiu. En altres paraules, es tracta d’exemplars en què és l’objecte percebut el que duu a terme l’acció que menarà a la seva visualització i no pas l’agent perceptor, el qual esdevé “víctima empírica” de l’objecte percebut. Tenint en compte el vocabulari que conforma aquestes estructures a *VH*, en diferenciarem dues subcategories, depenent, com sempre, dels verbs que Llucià faci servir: d’una banda, moments en què és estrictament necessari l’ús dels ulls (dividides, al seu torn, en actes d’aparició i actes de mostra) i d’altres situacions en què, si bé els ulls serien els primers a percebre l’objecte en qüestió, no són explícitament requerits (es tracta dels actes de presència i dels actes d’adveniment).

#### 2.3.1.1.2.1. *Ús necessari dels ulls*

En primer lloc, ens fixarem en els moments en què es requereix, necessàriament, l’ús dels ulls per veure. Tot i que aquesta afirmació pugui semblar una obvietat, els exemples d’aquest apartat podran ser contrastats amb els que presentarem en el següent, dedicat a moments en què l’objecte en qüestió, si bé es presta a ser vist, l’acte visual no és ben bé explícit. Aquí, emperò, això sí que es produeix.

##### 2.3.1.1.2.1.α. Actes d’aparició<sup>185</sup>

Ens trobem amb 22 casos en què el verb φαίνω i la seva freqüent forma mitjana-passiva φαίνομαι expressen l’aparició o la desaparició d’algun element envers un agent perceptor. També comptem amb algunes d’aquestes formes compostes amb preverbi (ὕποφαίνομαι, ἐμφαίνομαι i προφαίνομαι), alguna expressió de caire neutre que conté la mateixa arrel (ἀφανής) i dos casos puntuals en què hem considerat l’ús de φαντάζομαι i d’ἐπισημαίνω paral·lels en termes semàntics.

El primer que podem destacar de la majoria d’aquestes formes verbals és que, en general, no n’expliciten l’agent perceptor. Al contrari, els objectes que duen a terme l’acció d’“aparèixer” o “desaparèixer”, en general, ho fan d’una manera universal, objectiva, sense remetre explícitament a cap entitat que la percebi. Tot i així, ressenyarem alguns casos en què sí que es produeix l’explicitació de l’agent perceptor amb un datiu d’interès, ja sigui en primera persona del plural (exemples 98, 100, 112 i 115), com en segona del singular (exemple 110). En principi, no tenim indicis que ens justifiquin si Llucià escollia premeditadament fer explícit o no l’agent perceptor; en tot cas, sembla bastant trivial. I és que la majoria de casos en què s’explicita es tracta d’aparicions d’illes o cossos en un context marítim, una mena de *uariatio* en relació amb els albiraments que

---

<sup>185</sup> *uid.* ANNEX I.B.1.

hem comentat anteriorment, construïts normalment amb l'activitat visual que expressa καθοράω. L'únic moment en què podríem considerar que s'emfasitza més aquesta mena de situació és l'exemple 109, quan és només a Llucià a qui se li "apareixen" les illes que Radamantis li indica, més enllà de la dels benaurats.

Alguns compostos de φαίνομαι fan "aparèixer" quelcom que requereix d'un cert esforç visual per tal que l'agent perceptor esbrini què és. A *VH*, ho podem notar especialment amb el cas de ὑποφαίνω (exemple 96), ja que implica una aparició molt difosa, llunyana; "per sota del que es pot veure", si ens cenyim al significat més essencial del preverbi ὑπό. En aquest cas, a més, ens trobem davant d'un albirament amb un component certament nostàlgic, ja que el que s'està deixant de veure és l'*oikoumene*, de la qual els protagonistes s'allunyen.

Una situació certament anàloga a aquesta pèrdua de vista del territori on han estat anteriorment es repeteix precisament en el següent exemple (97), en què s'usa φαίνομαι, però aquest cop negant-lo amb l'adverbi οὐκέτι, quan els protagonistes s'allunyen de l'illa de Dionís. Per tal de fer el joc contrari, Llucià expressa també amb φαίνομαι albiraments d'altres terres a les quals es dirigeixen com les "illes del cel" (exemple 98) i, concretament, la lluna (exemple 99). L'autor no torna a fer el mateix fins al segon llibre, amb l'albirament de Formatge (exemple 106), el de l'illa dels benaurats, els impius i la resta (exemple 107), les de més enllà de l'illa dels benaurats just abans que Radamantis n'aporti més informació a Llucià (exemple 109), també –per boca del rei dels benaurats– a propòsit de l'illa de Calipso (exemple 110) i l'illa dels somnis (exemple 111). Un altre albirament illenc es duu a terme a l'exemple 105, però d'una manera diferent: amb la forma activa de φαίνω, es fan aparèixer unes illes usades com a barques per part d'uns gegants. Amb el mateix verb, Llucià expressa l'aspecte desert de l'illa dels bucèfals (exemple 114). Finalment, hem de tenir en compte l'exemple 117, en què un personatge, a priori vist (i fins i tot tocat), acaba fent-se invisible, desapareix. En aquest cas, observem com la pota-d'ase que captura Llucià es converteix en aigua i, referint-se a la seva transparència, diu que "es fa invisible". Després, en introduir l'espasa a l'aigua, es produeix un canvi de color impactant en termes visuals: de transparent passa a un vermell sangonós.

En aquesta mateixa categoria visual que estem comentant, identifiquem verbs que expressen la manera com un objecte percebut "apareix" als ulls dels protagonistes i n'introdueixen petites descripcions. Un cas clar seria el del verb φαντάζομαι (exemple 102), que remarca les terres que s'han vist a l'exemple 11, de neutralitat verbal: aquestes contrades "brillen" (φαντάζοντο) d'una manera ardent i resplendent. D'altres casos similars serien els dels exemples 101 i 104, en què, respectivament, s'informa de la presència de "buit" dins la panxa-alforja dels selenites i de la frondositat del bosc de la balena. Amb ἐμφαίνω, es percep la forma física dels benaurats que, com una "forma ideal" (potser "platònica"), és com es mostren a ulls dels protagonistes (exemple 108).

El verb φαίνομαι també s'usa per a indicar l'aparició de *thaumata*, sobrevinguts de cop i volta, com ara l'apropament dels núvolcentaures, que es deixen veure amb més detall (exemple 100). Una *uariatio* d'aquest cas seria l'ús d'ἐπισημαίνω a l'exemple 113,

que introdueix la successió d'esdeveniments més increïbles de tot el relat a propòsit de la hiperbòlica metamorfosi de la pròpia nau dels protagonistes.

A banda de tot plegat, notem d'altres aparicions sobtades –expressades amb φαίνω– que indiquen indicis d'alguna cosa que, tot seguit, es presencià: el fum, un indicatiu clar de civilització dins de la balena (exemple 103); els pollets d'alció, un indicatiu de que vindrà la mare immediatament (exemple 112); peixos, un indicatiu d'estar propers a una nova terra (exemple 115), expressat, en aquest cas, amb ἐμφαίνομαι i corroborat, després, amb el verb προφαίνομαι (exemple 116).

#### 2.3.1.1.2.1.β. Actes de mostra<sup>186</sup>

De vegades, hi ha un subjecte que amaga o mostra un objecte percebut a un agent perceptor. Es tracta d'una visió en perspectiva objectiva però que depèn, doncs, de la voluntat d'un altre ésser per a què es faci efectiva o no. Els verbs que funcionen en aquest sentit són δηλώω, δείκνυμι, i els compostos ἐπιδείκνυμι i ἐκφαίνω. Per expressar situacions en què algú s'amaga o amaga quelcom, disposem d'ἀποκρύπτω i λανθάνω, a banda d'alguna negació de δηλώω i δείκνυμι.

Considerem fins a 9 casos en què algú (o quelcom) mostra un objecte (o un fet) a algú altre. En la majoria de casos, l'agent perceptor és el·líptic, i, per tant, crea l'efecte d'una mostra “universal” (normalment sobreentesa per a Lluetà i als seus companys).

En primer lloc, per analogia amb els actes d'aparició, deixarem constància del fet que, amb el verb ἐκφαίνω, Lluetà expressa com la balena “mostra” les seves dents als protagonistes (exemple 118). Per tant, no és que les dents “apareguin” (com correspondria més aviat a la semàntica verbal de φαίνω), sinó que és la pròpia balena que, obrint la boca, ensenya la seva dentadura, a través de la qual entraran els protagonistes.

El verb δηλώω “demostra” un fet que en ratifica un altre. Ho podem il·lustrar amb tres exemples. Aquestes situacions confirmen la ficció vista o viscuda anteriorment amb una certa absurditat. En efecte, d'una banda, a l'exemple 119, la inscripció del temple de dins de la balena “(de)mostra” que és, lògicament, de Posidó; i és que, de quina altra divinitat ha de ser si no del déu del mar, trobant-se com es troba a dins d'una balena? Anàlogament, com veiem a l'exemple 121, una inscripció al mig de l'illa de Formatge dedicada a la nereida Galatea mira de justificar que l'indret en qüestió estigui fet de l'aliment làctic, degut al component etimològic del propi nom de la divinitat (γάλα). D'altra banda, tenim l'exemple 126, que “demostra” el contingut de la carta d'Odisseu a Calipso, un fet totalment inventat per Lluetà, que trenca tota la tradició sobre la relació mitològica entre el rei d'Ítaca i la nimfa d'Ogígia.

Del verb δείκνυμι, constatem cinc exemplars: dos en la seva forma verbal simple i tres compostos per preverbi (ἐπιδείκνυμι i ὑποδείκνυμι). Pel que fa al primer cas, es tracta, en general, d'un acte en què hom mostra quelcom a algú altre, per tal d'advertir-lo d'un perill potencial: identifiquem, doncs, a l'exemple 129, el fet que el propi Lluetà

---

<sup>186</sup> *uid.* ANNEX I.B.2.

“mostri” (ἐδείκνυον) als seus acompanyants els ossos humans presents a l’illa d’Ecbalusa, a fi d’advertir-los del perill que es corre en aquelles contrades. Pel que fa a l’exemple de ὑποδείκνυμι (123), Lluccià demana a Radamantis que “li mostri” (ὑποδείξει) la navegació. Després, el rei dels benaurats li mostrarà les illes més properes amb el verb δείκνυμι en forma participial (δεικνύς), com veiem a l’exemple 124. En aquest darrer cas i també a l’exemple 122, s’explicita l’agent perceptor (Lluccià) mitjançant el pronom μοι, per tal com, d’aquesta manera, l’autor emfasitza una certa intimitat amb els benaurats. De fet, sense deixar enrere aquest darrer exemple, els del més enllà idíl·lic li “mostren” (ἐπεδείκνυσαν) el lloc que ocuparà, *post mortem*, entre ells. Amb ἐπιδείκνυμι, Lluccià també expressa com els gegants que lluiten en la naumàquia a l’exterior de la balena “demonstren” (ἐπεδείκνοντο) tota la seva gosadia (exemple 120), un aspecte que reforça aquesta imatge brutal, la qual fa qüestionar què és més irreal: si el que hi ha dins del monstre marí o fora<sup>187</sup>. Finalment, cal comentar el curiós exemple 125, en què uns “éssers” ficticis com són els somnis “mostren” (ἐπεδείκνυον) als protagonistes els seus parents de l’*oikoumene* (entenem que portant-los fins allà) i, després, se’n tornen cap a l’illa dels somnis.

Contràriament als actes de mostra, tenim 2 casos en què hom “s’amaga” (expressat amb el verb ὑποκρύπτω) i en què quelcom “passa desapercbut” (amb el verb λανθάνω). Es tracta, respectivament, dels exemples 127 i 128: en el primer, és Lluccià i els seus companys que procuren que els combatents marítics els perdin de vista i, en el segon, per causa de la penombra nocturna, les dimensions del niu d’alcíó passen desapercbudes fins que s’acaben fent visibles en fer-se de dia.

#### 2.3.1.1.2.2. *Ús no necessari dels ulls*

Com a alternativa a les situacions de perspectiva objectiva comentades fins al moment, volem deixar constància d’uns altres exemples que considerem, en part, “visuals” –tot i que ja d’un caire molt al·lusiú– construïts amb dos grans grups de verbs: els que indiquen presència i els que indiquen adveniment de diversos elements de *VH*. En efecte, aquestes accions promouen, poc o molt, l’“aparició” o la “presència” d’un objecte que es percep visualment de manera general i objectiva, sense requerir explícitament els ulls de cap agent perceptor. Degut al caràcter visual fortament al·lusiú d’ambdós casos, no pretenem estendre’ns en el seu comentari i tampoc n’oferim cap taula annexada. Com es pot suposar, són molt nombrosos els exemples candidats que classificaríem en tals categories i els reservem per a futurs treballs<sup>188</sup>. Els actes d’adveniment, de fet, es troben estretament relacionats amb un altre sentit de la percepció: la cinestèsia (la “percepció del moviment”).

<sup>187</sup> Mostra de la paradoxal caverna platònica que Lluccià evoca aquí al·legòricament: cf. Ní Mheallaigh (2014: 227-230).

<sup>188</sup> Si és que, en estudiar-los més a fons, veiéssim que presenten un recorregut suficientment significatiu.

#### 2.3.1.1.2.2.α. Actes de presència

Els verbs pertanyents a aquest grup no denoten stricto sensu el fenomen d'aparició visual que sí que explicitaria un verb φαίνω, sinó que, simplement, fan palesa l'existència de quelcom en un lloc i un moment determinat. Aquestes situacions s'expressen amb el verb εἶμι en funció predicativa i alguns dels seus compostos amb preverbi, així com també γίγνομαι o d'altres verbs que indiquen la localització de l'objecte en qüestió, com, per exemple, κεῖμαι (“situar-se”), ἀνοικοδομέω (“estar erigit”), ἀνίστημι (“alçar-se”), etc.

La consideració d'aquestes formes podria semblar a priori banal i allunyada de les evocacions visuals, però, a parer nostre, Llucià les utilitza en moments que serveixen de *uariatio* d'un verb visual (especialment en perspectiva objectiva). Per posar un exemple, citarem un passatge del paràgraf 2.4:

κατὰ δὲ τὴν πρόραν (sc. ἐστὶ) μία (sc. νήσον) πλατεῖα καὶ ταπεινή.

“A proa (sc. **hi ha**) una sola (sc. illa) plana i baixa.”

Com veiem, l'illa que el narrador-protagonista diu que “hi ha” davant dels seus ulls s'expressa sense el verb εἶμι explícit, però aquesta manca no impedeix que l'autor en remarqui, al·lusivament, la seva presència visual, juntament amb característiques visuals (μία, πλατεῖα, ταπεινή) que qualifiquen l'objecte percebut en qüestió (νήσον).

#### 2.3.1.1.2.2.β. Actes d'adveniment

A *VH*, hi ha una gran abundància de moviment. Els verbs que l'expressen (ἔρχομαι, etc.) funcionen, de vegades, com una *uariatio* d'un verb de presència. En efecte, l'adveniment motriu d'un objecte implica *per se* la seva visualització per part de l'agent perceptor al qual es dirigeix físicament.

#### 2.3.1.1.3. Condicionants visuals<sup>189</sup>

En molts punts de *VH*, es parla de la llum que il·lumina l'espai fictici. I és que ens trobem amb la successió de diversos fenòmens astronòmics i/o meteorològics que, de vegades, provoquen que la llum dels escenaris visitats pels protagonistes sigui d'una manera més o menys intensa. En conseqüència, els personatges veuen millor, pitjor o, simplement, no veuen res. En definitiva, es tracta de situacions que actuen com a condicionants de la percepció visual dins la ficció.

Com és lògic, la majoria d'aquests exemples no presenten un agent de percepció visual concret, ja que la il·luminació afecta tot l'espai (inclosos els personatges que l'ocupen) i és ben bé universal. Per tant, en la taula classificatòria que hem confegit, no expressem cap agent perceptor (excepte en l'exemple 140, on τοὺς κατακειμένους són els qui es troben “enfosquits” per l'ombra del bosc), sinó que especifiquem si la llum és fruit d'un fenomen astronòmic (F. A.) o bé meteorològic (F. M.). Els fenòmens astronòmics

---

<sup>189</sup> *uid.* ANNEX I.C.

que es produeixen a *VH* són, sobretot, transicions de nit-dia i dia-nit amb totes les seves fases (albades, crepuscles, etc.) i els meteorològics, nuvolades i tempestes que cobreixen el cel. Els casos en què la llum es veu impedida a una escala diferent de l'astronòmica o de la meteorològica, els assenyalarem amb un guió (–). El verb i l'objecte de percepció visual, representats per “sol”, “nit”, “claror”, “foscor” o anàlegs, seran els qui condicionaran, a fi de comptes, la potència lumínica que aporta cada moment: claror (Cl.) o foscor (Fo.).

Pel que fa als moments en què s'aclareix l'espai, trobem situacions en què apareix el sol perquè es fa de dia (exemples 130, 132, 133, 135, 137, 138, 142, 145 i 146), o bé perquè s'esvaeix una tempesta (exemple 132). En la majoria dels casos (exemples 130, 135, 142, 145 i 146), hem de reconèixer que la llum és més propera a la d'una albada o a la d'un crepuscle degut als verbs utilitzats (ἀνίσχομαι, ὑποφαίνομαι i ὑπανυγάζω). D'altra banda, és curiós comentar com, a l'exemple 134, la claror del dia no deixa veure “res” en el cel, tot el contrari del que passarà a l'exemple 135, on la foscor de la nit permet veure (la lluna). En els exemples 137, 138 i 139, hem d'observar que el propi fenomen astronòmic es veu condicionat pel tancament o l'obertura “artificial” de la boca del cetaci, la qual permet que el sol il·lumini el seu interior, el món on viuen aleshores els protagonistes.

Pel que fa als moments de foscor, trobem “absència de sol”, bé perquè, simplement, s'està apropant o es fa de nit (exemples 134, 139 i 141), bé perquè sobrevé una tempesta (exemples 131, 143 i 144).

Presenten un caràcter lumínic especial l'eclipsi de lluna que té lloc a 1.19 i la llum natural de l'illa dels benaurats exposada a 2.12, dues situacions que, degut a les seves especificitats, no contemplem en les nostres taules, sinó que les comentem més a fons unes pàgines més avall.

Com hem vist, en aquest apartat, només hem comentat breument els casos en què Llucià expressa una èmfasi concreta amb l'aparició dels fenòmens astronòmics o meteorològics a través d'un verb concret. Tanmateix, a banda d'aquests casos, hem d'afirmar que, en el decurs de *VH*, apareixen molts acusatius d'extensió temporal que evoquen situacions de “claror” i de “foscor”, normalment coincidents amb canvis de seqüència temporal (per exemple, 1.6 Ἡμέραν οὖν καὶ νύκτα). També deixem anotada, aquí, la presència de molts adverbis o complements circumstancials que promouen una claror especial de l'espai: per citar algun exemple d'aquestes característiques, trobem ἔωθεν (1.9) o περὶ τὸ μεσονύκτιον (2.40).

### 2.3.2. EL RECURS DE L'ENARGEIA

Com hem vist en les pàgines anteriors, a *VH*, són considerables els exemples visuals construïts a partir de verbs i, més al·lusivament, mitjançant substantius. A banda de recursos lèxics, emperò, Llucià posa en marxa una *enargeia* discursiva per promoure la representació imaginativa visual de la ficció. Aquest efecte vívidament visual del text s'aconsegueix mitjançant l'execució de dos procediments: d'una banda, l'*ekphrasis*, amb

tots els components i característiques visuals (fonamentalment, lèxic adjectival) que conté aquest *progymnasma*; i, d'altra banda, vívids passatges narratius on tota una sèrie d'ítems (lèxics, literaris i antropològics) relacionats amb la vista ajuden a recrear diverses situacions amb els “ulls de la ment”. Abans, però, exposarem un breu apartat que recull alguns dels substantius de *VH* més estretament relacionats –semànticament– amb l'àmbit de la vista.

### 2.3.2.1. Substantius relacionats amb la vista

A banda de les evocacions que hem comentat fins ara –totes elles construïdes fonamentalment amb formes verbals–, l'argument de *VH* compta amb alguns –pocs– substantius que contenen una càrrega semàntica essencialment visual.

Tot i que ja l'hàgim considerat com una forma verbal que expressa una activitat visual, no hem de menystenir la forma substantiva de **κατασκοπή** (1.6), una paraula que condiona tota la neutralitat i experiència visual viscuda en l'aventura de l'illa de Dionís, així com, per extensió, en tota l'obra. En aquest mateix episodi, veiem com apareix, també, un substantiu que expressa la forta activitat visual de φυλάττω: **φύλακας**. Anàlogament, ens trobem amb una altra mena de vigilants, els **σκόποι** (1.13) de la lluna, que es tornen a citar després: ἠγγέλλοντο ὑπὸ τῶν **σκοπῶν** (1.18). A més, es parla d'ulls en diversos moments, com ara en la descripció dels salaons, monstres marins de l'interior de la balena que tenen “ulls d'anguila” (1.35 ἐγγελυωπόν), tot i que destaquem, especialment, els dels selenites (1.25 περὶ μέντοι τῶν ὀφθαλμῶν [...] τοὺς **ὀφθαλμοὺς**), els quals comentarem in extenso més endavant. També trobem noms d'una aparença lumínica especial (que actuarien, en part, a tall de condicionants visuals), com és el cas de **Πολυλάμπης** (1.20). Per acabar, cal destacar el paper del mirall (**κάτοπτρον**) de la lluna (1.26), un element que, com comprovarem, Llucià emfasitza considerablement.

Aquests substantius enriqueixen, inevitablement, l'*enargeia* visual del propi text. Tanmateix, com veurem a continuació, seran els adjectius els qui major protagonisme tindran a l'hora de fomentar la imaginació dels paisatges i dels éssers que apareixen a *VH*.

### 2.3.2.2. Ekphraseis per “veure” la ficció

A més del domini de la ironia a propòsit de l'*autopsia* historiogràfica, és evident que Llucià domina el recurs de l'*ekphrasis*. I podem afirmar que en fa un ús destacable a *VH*. Efectivament, hi hem arribat a identificar fins a més d'una seixantena d'exemples, tenint en compte els paràmetres del nostre mètode de treball, que tot seguit presentarem, abans de passar al comentari dels resultats obtinguts.

#### 2.3.2.2.1. Identificació i delimitació

Després d'un rastreig d'aquest *progymnasma* en repetides i atentes lectures de l'obra, hem procurat discernir els passatges que el conformen; un primer pas que ha resultat certament difícil. En efecte, si bé és cert que les *ekphraseis* en obres de caire narratiu com *VH*



constitueixen moments d'una considerable “pausa” argumental<sup>190</sup> –fet que, en principi, n'hauria de facilitar la identificació–, no hem d'oblidar que els límits entre *ekphrasis* i *diegema* són sovint molt fins<sup>191</sup>. I és que aquesta permeabilitat pot portar a distingir erròniament passatges que, tot i tenir una certa aparença d'*ekphrasis*, en realitat, no es poden considerar com a tals. Sigui com sigui, emperò, quan ens trobem davant d'una d'aquestes descripcions, la veu narrativa sol deixar d'explicar momentàniament el desenvolupament de l'acció argumental i és en aquest lapse de temps i text on s'ofereix un esbós descriptiu –més o menys llarg, més o menys precís– d'alguna de les *circumstantiae* de la narració. Així, havent fet un primer buidatge veritablement ampli de possibles situacions d'*ekphrasis*, n'hem acotat els exemples finals que, amb tota la prudència que aquesta tria mereix, han acabat sent els objectes definitius de treball.

A més, hem hagut de dur a terme un segon acotament. Com hem apuntat<sup>192</sup>, l'*enargeia* inherent a una *ekphrasis* pot estimular múltiples sentits de la percepció per tal d'aportar una vividesa completament sensorial al públic. Trobant-nos, emperò, en el capítol dedicat a la vista, hem retallat alguns dels passatges escollits, de manera que només hi quedessin paleses les parts merament visuals en relació amb l'objecte descrit en qüestió. Cal dir que hem obviat aquestes parts del text només de manera provisional, ja que molts d'ells seran l'objecte de treball de la resta de blocs temàtics, on es tractaran les referències als altres sentits<sup>193</sup>.

De les múltiples *circumstantiae* narratives que es poden descriure, l'autor de *VH* explota sobretot els indrets (*topoi*) i, també, els personatges (*prosopa*). Tanmateix, també identifiquem descripcions d'altres *circumstantiae* com ara els mitjans de l'acció (*hylai*) i alguns fets (*pragmata*). La majoria de totes aquestes situacions es troben pronunciades per part de la veu del narrador-protagonista –en primera persona del singular o del plural– o bé per la d'altri –en tercera del singular. En general, s'ofereix la descripció de quelcom que es “veu” en les diverses perspectives verbals que hem comentat en l'apartat anterior del capítol.

Tot i la presència de descripcions als quatre elements narratius que hem identificat, ens hem cenyit a treballar les que tracten *topoi* i *prosopa*, degut a la seva preeminència. Com que les de *hylai* apareixen sovint incloses en un context topogràfic i/o prosopogràfic, no hi hem dedicat cap apartat específic, sinó que hem contemplat les que es troben en aquestes dues categories. D'altra banda, tenint en compte la delicada frontera entre *ekphrasis* i *diegema* que hem apuntat, hem decidit no tractar les *ekphrasis* de *pragmata*<sup>194</sup>.

---

<sup>190</sup> Homar (2015: 164-183).

<sup>191</sup> Com tracta Fowler (1991).

<sup>192</sup> *uid*. Introducció.

<sup>193</sup> Tal com ens pertoca demostrar en aquesta tesi, un dels principals objectius de la qual és fer palès que Lluçà, a *VH*, assoleix l'*enargeia* amb la pretensió de fer experimentar al lector tota una sèrie de percepcions sensorials (*uid*. Introducció).

<sup>194</sup> De tota manera, posteriorment (Secció 2.3.2.3), oferirem el comentari d'alguns passatges candidats a aquesta darrera subcategoria, els quals promouen, pel seu contingut, una *enargeia* visual important.

### 2.3.2.2.2. *Classificació*

Un cop identificats i delimitats els nostres passatges objectes de treball, els hem classificat separatament –i per ordre argumental– en dues categories principals, segons la naturalesa de llur objecte de descripció: *ekphraseis* topogràfiques i *ekphraseis* prosopogràfiques. Les taules on hem situat aquestes *ekphraseis* es poden consultar, respectivament, a l'ANNEX II.A i a l'ANNEX II.B. Totes elles consten de quatre columnes: la primera numera l'exemple en qüestió, la segona especifica l'ítem descrit (lloc o ésser), la tercera inclou el text grec delimitat de l'*ekphrasis* (analitzat amb un codi de format i de colors<sup>195</sup>), la quarta esquematitza aquesta anàlisi i, a la darrera, hi fem constar el paràgraf de VH on es troba el passatge treballat.

#### 2.3.2.2.2.1. *Ekphraseis topogràfiques*<sup>196</sup>

A les *ekphraseis* topogràfiques, Llucià ofereix la descripció de múltiples paisatges geogràfics (illes, mars, ciutats, etc.), però també panoràmiques d'alguns exèrcits abans d'entrar en acció. Aquestes descripcions, veritablement prototípiques de la logografia i la historiografia, inclouen, al seu torn, *ekphraseis* de *hylai* que les conformen. També presenten esments d'alguns éssers i les seves descripcions, les quals hem procurat aïllar i traslladar en la categoria d'*ekphraseis* prosopogràfiques.

De topogràfiques, n'hem arribat a identificar fins a un total de 25 exemples: 9 en el primer llibre i 16 en el segon. En destaquem les més llargues i detallades com és el cas de la de l'illa de Dionís, la de l'interior de la balena, la de l'illa dels benaurats, la dels impius i la dels somnis. La majoria d'elles coincideixen amb els indrets que ocupen les aventures més reconegudes de l'obra, segurament per una voluntat implícita de Llucià d'emfasitzar-les imaginativament.

#### 2.3.2.2.2.2. *Ekphraseis prosopogràfiques*<sup>197</sup>

En el cas de les descripcions prosopogràfiques, l'autor ofereix autèntics retrats d'alguns dels éssers que apareixen en el decurs del relat. De la mateixa manera que les *ekphraseis* topogràfiques, aquestes també poden incloure d'altres elements (*hylai*) lligats amb l'aparença visual del personatge en qüestió.

En comptem una suma de 39 exemples: 22 en el primer llibre i 17 en el segon. Tot i ser més nombroses que les anteriors, solen ser més concises, si bé de vegades se n'ofereixen força detalls. Les que considerem més remarcables a nivell de contingut són la de les dones-vinyes, la dels contingents de la lluna i el sol, la dels pobles bàrbars de l'interior de la balena, la dels gegants que lluiten en una naumàquia en el seu exterior i la dels somnis. Com veiem, es tracta d'uns actors que protagonitzen diverses de les

---

<sup>195</sup> *uid. infra* (Secció 2.3.2.2.3).

<sup>196</sup> *uid. ANNEX II.A.*

<sup>197</sup> *uid. ANNEX II.B.*

aventures més remarcables de *VH*, els indrets dels quals també trobem descrits considerablement.

### 2.3.2.2.3. Anàlisi

Duta a terme aquesta classificació temàtica general de les *ekphraseis* identificades i delimitades, hem procedit a la seva anàlisi. El mètode emprat ha consistit a assenyalar-hi dos elements: els components descriptius i les seves característiques visuals. Passem a explicar què és cadascun d'ells i com els hem representat a la nostra anàlisi.

Entenem per “component descriptiu” l’objecte principal de la descripció (espai o ésser) i, en segon terme, els “components interns” que el constitueixen. Aquests dos components (principal i interns) es troben a diferents nivells, ja que no és el mateix descriure el “continent” (component descriptiu principal que es trobaria en un nivell 0) que els elements que en conformen el contingut (components descriptius interns en nivells 1, 2 i 3). Així, partint d’un exemple qualsevol, no serà el mateix descriure una “illa” que, com un tot general, és gran i de forma arrodonida (nivell 0), que passar a parlar dels rius que hi circulen, que són amples i abundosos (nivell 1), a dir que aquests rius contenen peixos, petits i acolorits (nivell 2), dins dels quals, si els obrim, hi ha tot d’ous vermellosos (nivell 3). Es tracta, doncs, d’un joc de perspectives visuals, anàleg a les matrioixques: hom pot començar fent referència al nivell 0 i anar degradant fins al nivell 3 o a la inversa; o, fins i tot, combinant ambdues direccions alternativament.

Amb la llegenda de format i les abreviacions que presentem a continuació, podrem entendre les seqüències que Lluçà estableix amb els diversos nivells compositius que componen les seves *ekphraseis*:

Nivell	Tipus de component	Format del text	Abreviació anàlisi
0	Objecte principal de descripció (paisatge o ésser)	<b><u>Negreta i subratllat</u></b>	<b><u>Obj.</u></b>
1	Component primari que es troba a l’interior d’un objecte principal	<b>Negreta</b>	<b>Cp. 1, Cp. 2, Cp. 3...</b>
2	Component secundari que es troba a l’interior d’un component primari	<i>Negreta i cursiva</i>	<i>Cp. 1.1, Cp. 1.2, Cp. 1.3...</i>
3	Component terciari que es troba a l’interior d’un component secundari	<i>Cursiva</i>	<i>Cp. 1.1.1, Cp. 1.1.2, Cp. 1.1.3...</i>
Nota 1: Si aquests components no apareixen explícitament en el text, però se sobreentenen, els referenciem amb <i>sc.</i>			

Nivell	Tipus de component	Format del text	Abreviació anàlisi
Nota 2: Quan, en el decurs de l' <i>ekphrasis</i> , es repeteixi algun dels components (explícitament o per mitjà d'un sinònim) se'n tornarà a expressar l'abreviació, però amb un apòstrof (') al darrere; per exemple, <i>Cp. 1.2'</i>			
Nota 3: De vegades, indiquem amb “(-)” l'absència d'un component concret que, tanmateix, podem deduir que hi és, segons el que es desprèn de l' <i>ekphrasis</i> .			

Com hem vist, els components descriptius són els elements que construeixen la descripció d'un ítem concret. Tanmateix, no podria arribar a considerar-se com a descripció una situació en què no es digués res a propòsit de la qualitat d'aquests components, ja que, si no, no se n'oferiria una imatge precisa per recrear imaginativament l'objecte en qüestió. És per això que cal tenir en compte les característiques –en aquest cas, insistim, de caire merament visual– atribuïdes als components descriptius. Evidentment, en tractar-se d'elements aparentment “reals” (per la voluntat hiperrealista paradoxal que Lluçà vol posar en joc), cal que les característiques que s'hi atribueixin es puguin també adduir, en general, a objectes de la “realitat empírica”.

Així, disposem de diverses categories visuals: parlarem del nombre del component en qüestió (quantitat), de la seva envergadura i dimensions (mida), de l'espessor (consistència), del seu cromatisme (color), de la matèria que el compon (material), de l'aparença en què es troba la superfície (estat de conservació), de si emet llum o no (llum), de la seva morfologia (forma), de l'indret que ocupa en l'espai o bé de les precisions locatives del component descrit en qüestió (indicador locatiu) i, finalment, de característiques més relacionades amb l'actitud o la biologia (aspecte abstracte), que poden donar relleu a certs elements visuals com ara l'aparença geogràfica d'alguns llocs o l'expressivitat facial d'alguns éssers. Per reforçar aquestes característiques o bé per representar-les implícitament, també es fan servir algunes comparacions.

En el següent quadre, resumim la nomenclatura i la llegenda cromàtica emprada per a l'anàlisi de les característiques visuals:

Característica	Qualitat del component	Color del text	Abreviació anàlisi
Quantitat	N'expressa el nombre (molt, poc; dos, tres milions...)	Verd clar	Quant.
Mida	N'expressa les dimensions (gran, petit...)	Vermell	Mid.
Consistència	N'expressa l'espessor, la solidesa i la densitat (ple, abigarrat, buit...)	Verd caqui	Cons.

Característica	Qualitat del component	Color del text	Abreviació anàlisi
Color	N'expressa el cromatisme (blau, vermell...)	Rosa	Col.
Material	N'expressa la substància/matèria física que el conforma i, anàlogament, implica color (de bronze, d'ambre...)	Turquesa	Mat.
Estat de conservació	N'expressa l'estat de la superfície física (borrós, jove, vell...)	Porpra	ECons.
Llum	N'expressa la lluminositat i, anàlogament, el grau d'opacitat (brillant, transparent...)	Groc	Ll.
Indicador locatiu	N'expressa la posició que ocupa en l'espai o la referència locativa de la part descrita (a la banda esquerra, al mig del cel, a dalt, a baix...)	Lila	ILoc.
Aspecte abstracte	N'expressa ítems no perceptibles directament amb la vista però que poden tenir repercussió en el seu aspecte visual (fèrtil, bel·licós...)	Gris	Abstr.
Forma	N'expressa l'aparença morfològica, la qual determina els contorns que l'envolten (forma d'home, lleig, bonic...)	Turquesa fosc	Form.
També són habituals les comparacions (Comp.) substituint o complementant algunes d'aquestes característiques: indicades sense cromatisme i en format <u>subratllat</u> (sense referenciar-ne el nivell compositiu).			

Considerem que ambdós elements –nivells de composició i característiques visuals– construeixen l'*enargeia* imaginativa que vol posar en marxa l'autor en el context de les *ekphraseis* extretes per tal de motivar el públic a recrear imaginativament –i visual– els paisatges o personatges evocats i, en definitiva, a viure'ls.

#### 2.3.2.2.4. Comentari

A partir de tot aquest treball, hem acabat confegint un comentari que recull les tendències més freqüents tant a nivell dels components descriptius com de les característiques visuals que trobem en les *ekphraseis* de VH<sup>198</sup>. L'ofereixo tot seguit.

##### 2.3.2.2.4.1. Nivells de composició de les *ekphraseis*

Tot i que a VH hi ha algunes *ekphraseis* amb pocs nivells de composició (i, conseqüentment, amb poc luxe de detalls), ens trobem amb d'altres que arriben fins a una concreció considerable. De fet, el màxim nivell de detall que ateny Lluçà en les seves *ekphraseis* és el 3, on s'arriben a especificar components terciaris (nivell 3), ubicats dins de components secundaris (nivell 2), que es troben dins d'altres components primaris (nivell 1), que conformen un objecte principal (nivell 0) de descripció. Normalment, la gradació es fa començant per un nivell 0 o per un nivell 3, però de vegades ens trobem amb disposicions alternatives.

Les ocasions en què es veu reeixit el màxim estadi de composició (nivell 3) en les *ekphraseis* topogràfiques a VH són les següents:

En primer lloc, ho observem a l'illa de Dionís (exemple 1), on es passa de parlar de l'aspecte general de l'illa (nivell 0) a fer referència al contingut (nivell 3) dels peixos (nivell 2) que hi ha al riu (nivell 1).

Segonament, ho constatem a l'interior de la balena (exemple 9: 1.31-1.34), en què es fa referència a l'aspecte general de la cavitat (nivell 0) fins arribar als ocells (nivell 3) que es troben al damunt dels arbres (nivell 2) de la terra (nivell 1) que hi ha a dins de la cavitat (nivell 0); o la inscripció (nivell 3) del temple de Posidó (nivell 2), ubicat a la terra (nivell 1) que hi ha a dins de la cavitat (nivell 0); o els peixos de tota mena (nivell 3) de la llacuna (nivell 2) de la terra (nivell 1) que hi ha dins de la cavitat (nivell 0).

També es produeix aquesta concreció en ocasió del mar de llet i de l'illa de Formatge (exemple 12), en què hom descriu des de l'aspecte general del mar (nivell 0) fins a especificar la substància dels gotims (nivell 3) de les vinyes (nivell 2) de la

---

<sup>198</sup> Així doncs, aquí no comentarem detalladament cadascuna de les *ekphraseis* que hem extret del relat, sinó que recopilarem les més destacables des del punt de vista de la composició i de les característiques que hi trobem. L'anàlisi de les descripcions que no citem aquí, però, es poden consultar a l'Annex II.A i II.B, on apareixen de manera esquemàtica. A la Secció 2.3.2.3, sí que comentarem a fons alguna de les *ekphraseis* amb motiu del context argumental en què es troben i de la seva efectivitat retòrica.

superfície de l'illa (nivell 1); o, també, la inscripció (nivell 3) del temple (nivell 2) de l'illa (nivell 1).

Posteriorment, a l'illa dels benaurats (exemple 16: 2.13), es parla des de l'aspecte general de l'illa (nivell 0) arribant al pa cuit (nivell 3), que creix a la punta del blat (nivell 2), una de les plantes (nivell 1) que brollen en aquell indret. En el mateix exemple, veiem que cadascuna de les fonts que s'enumeren en nivell 3 son descrites, de manera paral·lela, amb les mateixes característiques visuals (matèria i quantitat; matèria i quantitat; matèria, quantitat i mida). El mateix succeeix amb els rius (matèria i quantitat, matèria i quantitat).

De manera contrastada a aquest lloc utòpic, a l'illa dels impius (exemple 17) trobem una detallada escala de nivells compositius: es passa de l'aspecte general de l'illa (nivell 0) als peixos (nivell 3) del més intern (nivell 2) dels tres rius (nivell 1) que hi flueixen. Centrant-nos en la posició d'aquests rius, continguts “circularment” (κύκλω [...] περιέρρεον) els uns a dins dels altres, en podem deduir una composició *in crescendo* remarcable: Llucià comença descrivint el de fora (del qual n'indica la matèria: βορβόρου), segueix pel del mig (del qual també especifica la matèria: αἵματος) i acaba amb el que hi ha a dins de tot, fent-hi més èmfasi, ja que s'hi concreta no només la matèria (πυρός), sinó també la mida (πάνυ μέγας), un component abstracte (ἀπέρατος) i un parell de comparacions (ὥσπερ ὕδωρ i ὥσπερ θάλαττα), a part d'un component en nivell 3 (ἰχθῦς) que, al seu torn, es descriu en quantitat (πολλοὺς), en llum (δαλοῖς προσεικότητας ἄνθραξι πεπυρωμένοις) i mida (μικρούς).

I, finalment, a l'illa dels somnis (exemple 18: 2.33), es descriu des de l'aspecte general de l'illa (nivell 0) fins als ratpenats (nivell 3) que es troben al damunt de les mandràgores (nivell 2) del bosc (nivell 1) que hi abunda. Aquesta imatge és anàloga a la dels ocells dins de la cavitat de la balena, que venim de comentar. El nivell de detall d'aquesta descripció contrasta amb el poc detallisme que n'ofereix Homer (*Od.* 19.560 i ss.), segons li retreu Llucià (2.32). En efecte, el poeta èpic esmenta dues portes que donen accés a la ciutat dels somnis, quan, en realitat, segons el samosatenc, són quatre. Com podem comprovar, existeix una estructura molt paral·lela, ja que l'autor les organitza en dos grups, tot indicant-ne les mateixes característiques visuals: de la primera i de la segona n'indica el material (ἢ μὲν σιδηρᾶ, ἢ δὲ ἐκ κεράμου πεποιημένη), de la mateixa manera que de la tercera i la quarta (ἢ μὲν κερατίνη, ἢ δὲ [...] ἐλεφαντίνη).

En el cas de les *ekphraseis* prosopogràfiques no s'arriba a un nivell de composició tan elevat, sinó que és, en general, més aviat baix; de fet, l'únic moment en què s'arriba a un nivell 3 és quan es parla de la transformació de la nau (2.41)<sup>199</sup>. En aquest cas, s'especifiquen els canvis de forma que pateix cadascuna de les parts (nivell 1) del vaixell (nivell 0) fins a la concreció dels fruits (nivell 3) que creixen de les branques (nivell 2) que brollen del pal de la nau (nivell 1). En aquesta ocasió, és curiós apuntar com s'entra

---

<sup>199</sup> Considerem la nau com un altre “personatge” per la vida que pren, precisament, en aquest passatge. A més, no deixa de ser una mena d'extensió del cos humà dels protagonistes per la insistència tàctil que s'explicita al llarg de l'argument. De fet, és una imatge anàloga a la de les estrambòtiques naus d'alguns dels pirates (2.45).

en més detall en el darrer component, al final de tot, tal com passa també amb els paisatges topogràfics de l'illa dels benaurats i la dels impius.

A banda d'aquest passatge, emperò, anotem tres altres ocasions on s'arriba a un nivell força alt (2) de detall en les *ekphraseis* prosopogràfiques:

Les dones-vinyes (exemple 26): es passa des de l'aspecte general de l'ésser (nivell 0) fins als gotims de raïm (nivell 2) que els creixen de les branques (nivell 1), als "dits".

El conjunt de balenes, vistes per fora (exemple 40): es passa des de l'aspecte general de grup de cetacis (nivell 0) fins a les dents (nivell 2) de la balena (nivell 1) que s'empassarà els protagonistes.

Els gegants de la naumàquia externa de la balena (exemple 45): es descriu l'aspecte general dels gegants i les seves particulars naus (nivell 0) fins arribar al timó (nivell 2) que hi ha al damunt de la popa (nivell 1).

Com veiem, en termes generals, Llucià ordena tots aquests components d'una manera gradual –és a dir, de més extern (nivell 0) a més intern (nivell 3)–, tot estimulant una perspectiva concreta en la imaginació visual del públic. En contrast, ens sobten les següents estructures, per paral·leles o quiàsmiques, segurament construïdes premeditadament per part de l'autor:

A l'hora de descriure l'exèrcit de la lluna (exemples 27, 28, 29, 30, 31 i 32), enumera tots els seus components en nivell 1, posant en paral·lel les mateixes característiques visuals (quantitat i indicació locativa). En aquest cas, Llucià explica els membres, l'equipament i les posicions que ocupen els membres de l'exèrcit en tres passatges diferents: 1.13, 1.14 i 1.15, respectivament. A l'exèrcit del sol succeeix el mateix, però, en contrast, l'autor concentra els membres, l'equipament i les posicions en un sol passatge, l'1.16 (exemples 32, 33, 34, 35, 36 i 37) i, complementàriament, l'1.18 (exemple 38), on es parla dels núvolcentaures.

Entre la descripció dels personatges de la lluna i els de la balena es produeix un fenomen descriptiu paral·lel: en ambdós llocs, hi ha dos éssers dels quals no s'ofereix la descripció. Es tracta dels llença-mills (Κεγχροβόλοι) i els all-combatents (Σκοροδομάχοι) a la lluna; i dels quirocrancs (Καρκινόχειρες) i els tonyincèfals (Θυννοκέφαλοι) a la balena. Segurament se n'obvia la descripció perquè ja es pot deduir, més o menys, a partir dels seus propis noms. Llucià també fa això per afegir realisme al seu discurs: no tot es pot veure, ni es pot saber ni es pot fer saber! Aquest paral·lelisme segurament està evocat de manera premeditada per tal com, a més, Llucià esmenta els dos personatges sense descripció de cada grup en el mateix lloc de l'enumeració total: n'ocupen la tercera i quarta posició, tant els de la lluna com els de la balena.

En l'*ekphrasis* prosopogràfica dels somnis (exemple 55), es diferencien molt les diverses quatre "classes socials" en grups de dos, coordinats sempre amb μέν... δέ: primer, s'exposa el duo dels llargs, bells i de bona forma i, després, els petits i lletjos; els llargs són d'or i, els petits, pobres; després parla d'altres dos grups: els alats i monstruosos i uns altres, que van disfressats.



#### 2.3.2.2.4.2. *Característiques visuals de les ekphraseis*

En aquest apartat, ens cenyirem a comentar les qualitats generals de les *ekphraseis* identificades, si bé puntualment farem referència a alguna qualitat important que es destaca fora del context d'aquest *progymnasma*.

##### 2.3.2.2.4.2.α. Quantitat

En general, la majoria de coses que es perceben visualment a través de les *ekphraseis* de *VH* són d'una gran quantitat. Efectivament, paisatges (sobretot illes), els seus components (rius, fonts, plantes), així com també els éssers que apareixen en el decurs de la descripció són, en general, nombrosos. Llucià expressa aquestes “multituds” mitjançant l'ús reiterat d'una sèrie d'adjectius qualificatius recurrents i, sobretot, a partir de numerals cardinals.

Pel que fa als primers, comptem amb una suma important d'exemples de **πολύς** en contextos d'*ekphrasis*. En contrast, disposem d'algun cas anecdòtic dels indefinits **μόνος** i **οὐδείς**, que expressen poca o nul·la quantitat.

Evidentment, **πολύς**<sup>200</sup> no comporta una especificació quantitativa concreta, però la seva llarga presència remarca que la majoria d'ítems descrits i, tot sovint, els elements que els componen, són “molts”. A més, en alguns casos, després de la presència d'aquest adjectiu, Llucià passa a especificar el nombre dels seus components, tot fent servir numerals cardinals.

De manera complementària a l'ús genèric de **πολύς**, també comptem amb algunes expressions que no acaben de concretar el nombre d'ítems percebuts: **πλήθος αὐτῶν οὐκ ἀνέγραψα** (1.18), o bé **δύο ἢ τρεῖς** (1.41). En aquest mateix sentit, de vegades es fa ús de la preposició **ἀμφί**, ubicada davant del numeral en qüestió, per tal d'expressar més neutralitat: una “aproximació”.

D'altra banda, l'obsessió que Llucià té pels nombres (expressant, sovint, quantitats absolutament hiperbòliques) és un tema ja conegut i estudiat<sup>201</sup>. A *VH*, inclou numerals cardinals en les diverses categories del sistema decimal: unitats, desenes, centenes, milers i desenes de milers (la suma dels quals acaba donant lloc, finalment, a xifres de centenars de milers). Els nombres més exagerats s'expressen en contextos bèl·lics, quan es parla de les quantitats dels membres d'un exèrcit, com podem comprovar amb els dels selenites (1.13-1.15) i els dels heliotes (1.16-1.18). Els més modestos, en canvi, s'apliquen a la suma de terres albirades o elements que les componen, com ara rius o fonts<sup>202</sup>.

La tendència, doncs, és que l'autor fa que tot esdevingui d'una gran quantitat, nombrós i abundant en la seva ficció. Així, el públic ha de recrear una complexa imatge mental construïda amb una gran quantitat d'ítems a tenir en compte.

---

<sup>200</sup> Adjectiu emprat, també, per qüestions relacionades amb la mida.

<sup>201</sup> Scarcella (1985).

<sup>202</sup> Per consultar aquests aspectes, *uid.* Annex II.B.

#### 2.3.2.2.4.2.β. Mida

D'una manera anàloga a la característica quantitativa, tot el que es veu i es descriu a *VH* és d'unes dimensions extremadament grans. Així ho demostra la gran presència de l'adjectiu **μέγας** i, també, l'especificació expressada amb números cardinals que complementen unitats de mesura. És freqüent, també, l'ús de comparacions que, o bé complementen aquestes especificacions en estadis o en colzes o bé connoten, directament, la pròpia envergadura de l'objecte en qüestió, fent referència a un ítem d'envergadures similars i evocant, així, una imatge concreta per a la imaginació.

A banda del ja anomenat adjectiu **μέγας** i d'algun substantiu d'arrel compartida com **μεγέθη**, apareix –tot i que molt menys sovint– **μικρός** (alguns cops, però, en contextos de lítote: 1.42, 2.5 i 2.40), juntament amb les respectives formes en grau comparatiu i superlatiu, i –encara menys freqüentment– **ταπεινός** i **μακρός**.

Pel que fa a les unitats de mesura, ens trobem amb **πλεθριαῖον**, **περίμετρον**, **σταδίων**, **πήχος βασιλικός**, acompanyats sempre de números cardinals expressant unitats, desenes, centenars i milers. També s'utilitza alguna unitat de mesura en composició amb multiplicatius: **δίπλεθρος**.

En general, identifiquem més varietat de vocabulari expressant mida en les *ekphraseis* topogràfiques que en les prosopogràfiques. Per exemple, no hi ha cap descripció prosopogràfica que contingui una especificació concreta amb unitats de mesura com sí succeeix en les topogràfiques. En les prosopogràfiques, doncs, Llucià es limita a dir que hom es molt “gran”, “llarg” o, fins i tot, “super gran”: **ὑπερμεγέθεις**.

Les comparacions són un recurs d'una *enargeia* visual molt potent, com veiem, a tall d'exemple, en el paràgraf 1.13 (ὄσον δώδεκα ἐλέφαντες) per referir-se a la grandesa (**μέγεθος**) dels ruça-arquers de la lluna o, també, al paràgraf 1.40 (ἕκαστον αὐτῶν Χίου πίθου περιπληθέστερον) per expressar la mida dels ous del niu d'alció. El referent queda directament equiparat a una imatge, adés més exòtica (elefants) adés més propera (gerra de vi), però sempre impactant.

Finalment, trobem casos en què s'expressa una certa neutralitat de mesura: Llucià ho transmet mitjançant alguna lítote (οὐ μεγάλη, aplicat als bucèfals i a les potes-d'ase, dues situacions molt properes i paral·leles) o una expressió de dubte (ἐπὶ σταδίου πεντήκοντα ἢ ὀλίγου σταδίου) reforçada amb l'aproximació que expressa la preposició ἐπὶ (anàloga a ἀμφί en termes quantitius), o, per últim, apel·lant a la mesura d'una topografia concreta: οὐ πολὺ τῆς καλιᾶς (2.40).

#### 2.3.2.2.4.2.γ. Consistència

Un cop més, seguint la mateixa tendència que acabem d'observar amb la quantitat i la mida, a *VH*, trobem ítems de molta o gran consistència. És a dir, hi identifiquem elements més aviat espessos i abundants –en definitiva, consistents. Aquesta característica pot ser propera a la sensació de propiocepció i/o del tacte, però hem considerat oportú

contemplar-la com a visual ja que acaba tenint una repercussió evident en la forma visible d'alguns elements.

El vocabulari utilitzat per expressar aquesta característica visual és, a més, força ric, la qual cosa ens fa pensar en la voluntat de Llucià d'indicar quina mena de densitat presenta allò que fa imaginar. Per expressar una consistència forta i abundant, l'autor utilitza adjectius com **ἄφθονος** (pel corrent d'un riu), **πλήρης, μιστός** (ambdós per indicar la presència de diversos components interns d'un objecte principal, com ara fruits d'arbres), **καρτερός** (per indicar fortalesa), **ἄρρεκτος** (per il·lustrar un objecte irrompible com és la cuirassa dels selenites), **λάσιος** (aplicat a l'espessor dels boscos), **συμπηπεγός** (per a l'estat de quatllament del formatge), **πυκνή** (sinònim de λάσιος o, almenys, utilitzat en mateix context d'espessor del bosc), **κατεσκληκός, προσεχῆ, εὐερνής, παχύς** (els dos últims complementaris a πυκνή i λάσιος), **θάλλουσα** (per a la tendresa de la col de la qual s'addueix una certa consistència espessa que amortigua el pes dels selenites en caure de cul), **δασεις, μαλθακή i ἄσαρκος** (el darrer dels quals expressa incorporalitat, és a dir, falta total de consistència càrnica).

#### 2.3.2.2.4.2.δ. Color

Les característiques visuals que, de moment, notem a *VH* són, en general, nombroses, grans i abundants. Escassa, emperò, és l'especificació explícita del cromatisme dels elements objecte de descripció. En efecte, ens trobem amb només 9 exemples concrets referents al color, tots ells relacionats amb gammes rogenques, rosades, blanquinoses i negroses, juntament amb un cas que, *per se*, és policrom. Com veurem tot seguit, moltes d'aquestes explicacions cromàtiques van de la mà d'una comparació on apareix un material, del qual se'n desprèn una imatge propíciament acolorida. Això succeeix en casos com el de l'ús de la paraula *χρόαν* –com a acusatiu de relació– dins d'una estructura comparativa amb l'explicitació d'un element material concret.

Els exemples d'aquesta mena són més aviat escassos però potents: tenim el cas del riu de l'illa de Dionís (1.7), que és “de color de vi” (**οἶνω μάλιστα καὶ τὴν χροάν καὶ τὴν γεῦσιν προσεοικότας**); el de les illes més petites del cel (1.10), que són “de color de foc” (**πυρὶ τὴν χροάν προσεοικυῖαι**); o el de la muralla de l'illa dels somnis (2.33), que és “del color de l'arc de Sant Martí” (**ἵριδι τὴν χροάν ὁμοιότατος**).

D'altres exemples relacionen un color concret (**λευκός**) amb un material sense necessitat de *χρόαν*: es tracta del cas de l'illa de Formatge (2.3), que, pel seu nom, podem deduir que és del color del mateix aliment (blanquinós); i, també, contemplem el color de les dents de la balena (1.30), equiparades explícitament a l'ivori (**λευκοῦς ὥσπερ ἐλεφαντίνους**).

Més enllà de la qualificació cromàtica a partir de metonímies, una imatge sorprenentment i explícitament rogenca és la que es produeix a 1.17, en parlar de les conseqüències sanguinàries de la guerra entre els selenites i els heliotes. Concretament, es diu que els núvols estan tenyits **ἐρυθρά** (“de vermell”) i se'n deriva –a banda d'una lluminositat especial, propera al crepuscle– una potent comparació amb contingut sofisticat

que en realçaria la imatge (ὥστε με εικάζειν μὴ ἄρα τοιούτου τινὸς καὶ πάλαι ἄνω γενομένου Ὅμηρος ὑπέλαβεν αἵματι ἕσαι τὸν Δία ἐπὶ τῷ τοῦ Σαρπηδόνοιο θανάτῳ). El color sanguinolent, a més, és realment tòpic, però en aquest context no es correspondria amb la matèria etèria dels cossos dels selenites un cop morts, tal com es descriu posteriorment (1.23 ἐπειδὴν δὲ γηράσῃ ὁ ἄνθρωπος, οὐκ ἀποθνήσκει, ἀλλ' ὥσπερ καπνὸς διαλυόμενος ἀήρ γίνεται). De qui podria ser, doncs, la sang que provoca aquest color...?

Un altre cas certament acolorit és el dels vestits dels benaurats (2.12), que són **προφυροῖς** (“porpres”). Finalment, identifiquem el color fosc del raïm (σταφυλὴ **μέλαινα**) que surt en la metamorfosi del vaixell (2.41) i, contràriament, la “manca de negre” (**οὐ μέλαινα**) en les ombres que componen el cos dels benaurats (2.12).

#### 2.3.2.2.4.2.ε. Material

Si bé, com acabem de comprovar, la gamma cromàtica explicitada a *VH* no és gaire àmplia, es veu fortament complementada per l'al·lusió als diversos materials que componen els elements descrits. Efectivament, en evocar aquests materials, hom se n'imagina, necessàriament, el color<sup>203</sup>. Ens trobem amb materials “de construcció de la ficció” de dos tipus: inorgànics i orgànics.

Pel que fa a compostos inorgànics com minerals i tipus de terra, trobem “bronze” (**χάλκος**) a l'estela de Dionís i Hèraclès (1.7), als vestits dels selenites pobres (1.25) i al timó dels gegants que efectuen una naumàquia fora de la balena (1.40); “ambre” (**ἠλεκτρίνη**) a l'estela commemorativa de la lluna (1.20, tot i que es trobi fora de context d'*ekphrasis*); “or” (**χρῦσος; χρύσεος**) en la ciutat dels benaurats (2.11), en mig cos de Pitàgoras (2.21) i en la fisiologia d'alguns somnis (2.34); “maragdes” (**σμαράγδινον**) a la muralla que envolta la ciutat dels benaurats (2.11); “ivori” (**ἐλεφαντίνη**) als genitals dels arboris rics (1.22), al mur (i al terra del seu interior) de la ciutat dels benaurats (2.11) i a les portes de l'illa dels somnis (2.32-33); “pedra de beril·li” (**βηρύλλος λίθος**) als temples de la ciutat dels benaurats (2.11) i a l'estela commemorativa que fa Llucià abans d'abandonar el país (2.28); “ametista” (**ἀμεθύστινος**) als altars de la ciutat dels benaurats (2.11); “vidre” (**ύάλινος**) als vestits dels selenites rics (1.25), a les àncores dels gegants de la naumàquia vista des de la balena (1.42) i als banys de la ciutat dels benaurats (2.11); de “ferro” (**σιδηρός**), “argila” (**κέραμος**) i “corn” (**κερατίνη**) són les tres portes de l'illa dels somnis (2.33); i, finalment, “fang” (**βόρβορος**) per al riu més extern de l'illa dels impius (2.30).

Pel que fa als compostos orgànics, tenim aigua, fustes, plantes i aliments: “aigua” (**ὔδωρ; εὔδωρος**) per a l'aspecte del país que conforma el sol (1.28), per a la font de Posidó de la balena (1.32), per a algunes fonts dels benaurats (2.13), per al barranc que es troben enmig del mar (2.43) i per a la transformació sobtada de la pota-d'ase que captura Llucià (2.46); “fusta” (**ξύλινος**) per als genitals dels arboris (1.22) i les seves orelles (1.25); “suro” (**φέλλινος**) per al peu dels suròpodes (2.4); “xiprer” (**κυπάριττον**), “branques” (**αὐτοκλάδοι**) i “fulles” (**αὐτοκόμοι**) com a remes dels gegants de la

---

<sup>203</sup> Dubel (2006).

naumàquia (1.40); “carabassa” (κολοκύνθης), “canyes” (καλαμίνοι) i “fulla de carabassa” (φύλλα τῆς κολοκύνθης) per a la quilla, el màstil i la vela respectivament de les naus dels carabassa-pirates (2.37); “fulles de plàtan” (πλατάνων φύλλα) per a les orelles dels selenites; “vegetació” (δασεῖς, εὐθαλή, εὐανθός) per a l’aspecte de l’illa de Dionís (1.6), per al del sol (1.28) i per al dels prats dels benaurats (2.26); “palla” (στιβάς) per a la cabanya d’Escíntar i Cíniras (1.33); “faves” (κύαμος) i “tramussos” (θέρμινος) per als cascs i les cuirasses dels selenites (1.14); “closques de nous” (κελύφας καρύων) per a la quilla dels nou-nautes (2.37); “bolets” (μυκητίναις) i “troncs d’espàrrec” (καύλινος ἀπὸ τῶν ἀσπάραγων) per a les armes dels tija-bolets (1.16); “llet” (γάλα) per al mar de llet (2.3), el contingut de les vinyes de l’illa de Formatge (2.3) i alguns rius dels benaurats (2.13); “vi” (οἶνος) per al riu, la deu i els peixos de l’illa de Dionís (1.7) i per a alguns rius dels benaurats (2.13); “canyella” (κινναμόμινος) formant les set portes de la ciutat dels benaurats (2.11); “perfum” (μύρος) per al riu (2.11) i la font (2.13) de l’illa dels benaurats; “mel” (μέλι) per a les fonts dels benaurats (2.13).

A banda del “foc” (πῦρ) com a material cromàtic, tal com hem comentat unes línies amunt, també és emprat per caracteritzar dos elements: els cabells dels gegants de la naumàquia (1.40. αὕτη δὲ πῦρ ἦν καὶ ἐκάετο) i, també, el riu central dels impius (2.30. ὁ δὲ ἔνδον πυρός). El color transparent-blanquinós de les “teranyines” (ἀραχνίος) s’evoca implícitament pels vestits dels selenites (1.25), tenint en compte que hi ha molts d’aquests insectes, els quals també teixeixen el camp de batalla (1.18); la “sang” (αἷμα) pel riu del mig de l’illa dels impius (2.30) i per a la conversió en aigua de la pota-d’ase en ser perforada per l’espasa de Llucià (2.46); i, finalment, dos materials incorporis com són el “riure” (γέλος) i la “felicitat” (ἡδονή), uns elements que brollen de dues fonts a prop del simposi dels benaurats (2.16).

Tota aquesta mescla de nombrosíssims materials, especialment els minerals com l’or i d’altres més relacionats amb pedres precioses com l’ametista o el beril·li, promouen la imaginació cromàtica de l’espai, tot complementant-se amb els colors explícits, ja exposats anteriorment.

#### 2.3.2.2.4.2.ζ. Estat de conservació

Són poques les ocasions en les quals es parla de l’estat material en què es troba la superfície d’alguns indrets o personatges, però considerem necessari tenir en compte aquestes característiques per l’efecte visual que aporten sobre la forma d’alguns objectes percebuts.

Destaquem el caràcter “borros i desgastat” (ἀμυδροῖς δὲ καὶ ἐκτετριμμένοις), segurament per manipulació prèvia i/o pel pas del propi temps, de l’estela de l’illa de Dionís (1.6) i, també, l’explicitació de “vell” (πρεσβύτη) per a Escíntar i de “jove” (νεανίσκῳ) per a Cíniras (1.33); igualment “joves” (νεάνιδες) són les potes-d’ase (2.46). Empèdocles apareix “cremat” (περίεφθος) i “cuit” (ὠπτημένος) a 2.21. Les closques de les naus/nous dels nou-nautes (2.38) es troben “partides per la meitat” (ἡμίτομα) “buides” (κεκενωμένα). Anàlogament, a 2.20, es fa referència al “bon estat” de la vista

d’Homer, que no és cec (**οὐδὲ τυφλὸς ἦν**). També es fa referència, en lítote, a l’estat de conservació dels fruits que surten de la nau (2.41), “encara no madurs” (**οὐπω πέπειρος**) i del pa, “cuit” (**ἔτοιμον**), de l’illa dels benaurats (2.13).

#### 2.3.2.2.4.2.η. Llum

A més de la llum de l’espai que condiciona alguns dels actes visuals, Llucià especifica la lluminositat inherent a diversos elements de *VH*. Amb “lluminositat” també ens referim, de manera complementària, al grau d’opacitat, ja que és a través d’un element per on passen els raigs de llum i de quina manera ho fan (més opaca o transparent). Com sol ser la tendència, Llucià expressa la lluminositat mitjançant l’adjectiu més representatiu, **λαμπρός**, en dues ocasions: per qualificar la brillantor de la lluna (1.10), complementada a una imatge d’una “gran llum” (**γῆν τινα μεγάλην [...] λαμπρὰν [...] φωτὶ μεγάλῳ καταλαμπομένην**); i per definir la llum del país dels benaurats (2.12), on regna un dia “poc lluminós” (**οὐδὲ ἡμέρα πάνυ λαμπρά**). La brillantor es torna a fer evident en arribar a la part més remota dels inferns, l’illa dels impius (2.30), en els rius de la qual es troben dos tipus de peixos, uns semblants a “torxes” (**τοὺς δαλοῖς προσεικότας**) i uns altres, cremant com “brases” (**τοὺς ἄνθραξι πεπυρωμένους**).

Pel que fa a la transparència, Llucià utilitza sobretot **διαυγός** en referència a un líquid (el vi a 1.7, l’aigua d’una font selenita a 1.32 i la dels rius dels benaurats a 2.5) i, casualment, als estrambòtics arbres dels benaurats (2.14), d’un “vidre del tot transparent” (*sc.* **ύάλινα μέγала τῆς διαυγεστάτης ύάλου**), en els fruits dels quals –les copes– s’escandeix, tot sol, el vi. Aquests mateixos arbres deuen formar part del conjunt boscos que envolta els assistents al simposi, que, segons l’autor, “fa ombra” (**ἐπισκιάζουσα**) als comensals. Així, ens trobaríem amb una clara broma de Llucià o, més ben dit, davant d’un *adynaton* que posaria a prova l’agudesa del lector. En efecte, primer, evoca l’ombra de la densitat boscosa i, després, especifica que aquests arbres són del tot transparents i, per tant, incapaces de “fer ombra” pel seu baix grau d’opacitat. Per acabar-ho d’adobar, hem de tenir en compte que aquesta ombra certament impossible es projectaria al damunt d’uns éssers incorporis (2.12), que vaguen com si fossin “ombres” (**σκιαί**), “no pas negres” (**οὐ μέλαιναί**). En conjunt, una imatge paradoxal, poc factible i també difícil d’imaginar: un joc de contrastos entre llums i transparències que sembla del tot deliberat.

Finalment, també hem de remarcar l’aspecte veritablement transparent que presenta l’illa dels somnis en general (2.32), que és “brumosa” (**ἀμυδρά**) i “no pas clara” (**ἄσαφῆς**) de veure. Així, Llucià aplica a aquesta illa característiques dels seus habitants, els somnis, quelcom que podria constituir tant una tautologia com una hipò·lage.

#### 2.3.2.2.4.2.θ. Indicador locatiu

Els indicadors locatius són expressions que tenen dues funcions: indicar el lloc on es troba l’objecte que es descriu (així com l’indret dels seus components en diversos nivells) i/o precisar la part d’un objecte o component que, tot seguit, es descriurà. De la mateixa manera que les especificacions de quantitat i de mida, els exemples d’aquesta

característica visual són molt nombrosos i recurrents a *VH*. És per això que ens limitarem a fer-ne una presentació molt general.

La funció d'especificar el lloc que ocupa l'objecte principal és molt freqüent en *ekphraseis* topogràfiques que indiquen la ubicació d'indrets (conjunt d'illes) en un sol espai (mar, cel) i, eventualment, els elements (les illes concretes) que les conformen. Un parell d'exemples serien la ubicació de Llumòpolis (1.29) o la de les que es veuen després del mar de llet (2.4). Anàlogament, s'utilitza per especificar la distribució de personatges en un espai concret. En aquest sentit, ens referim a formacions d'exèrcits, com el de la lluna (1.15) i el del sol (1.16), i de la distribució geogràfica que ocupen diversos personatges que conformen poblacions, com ara la de la balena (1.35). De la mateixa manera, en un mateix indret, els indicadors locatius expressen les ubicacions dels seus components interns (per tant, en un nivell superior de composició) com passa molt recurrentment a l'illa de Dionís (1.7) o a la geografia de la boca de la balena (1.31). Així mateix és com també Llucià indica la posició d'alguns personatges híbrids, que es troben cavalcant "al damunt" d'altres éssers (els hipovoltors d'1.11, per exemple).

Pel que fa a la segona funció, l'indicador locatiu actua com una eina circumstancial per descriure una part o una altra de l'objecte en qüestió (normalment un personatge), la qual cosa implica un cert moviment "visual" en una direcció concreta. Pot ser que s'expressi una direcció de dalt a baix i de davant a darrera, com succeeix amb el físic dels selenites (1.23) o de les dones-vinyes (1.8), amb un afegit de centre enfora (per l'especificació de les branques que els surten dels dits); de vegades aquests indicadors fan referència a parts del cos concretes com passa amb "la part dreta" del cos de Pitàgoras (ὄλον τὸ δεξιὸν ἡμίτομον) o per "tot" el cos d'Empèdocles (τὸ σῶμα ὄλον), casualment en el mateix passatge (2.21).

Aquests indicadors locatius s'expressen essencialment en forma de sintagmes preposicionals i adverbials però també ens trobem amb algunes formes verbals compostes de preverbi.

Els adverbis i expressions adverbials usats són molt nombrosos (οὐ πόρρω, πλησίον, οὐ πάνυ πόρρωθεν, ἔνθεν, ἐντέρων, ἄνω, κάτω, ἐκεῖ, πάντη, κύκλω, etc.), així com les preposicions i expressions preposicionals, en múltiples funcions de cas (ἀπὸ τῆς θαλάττης, πρὸς τὸν λιμένα, μετ'οὐ πολὺ, κατὰ μέσον, ἐν αὐτῷ, περὶ πάσαν [*sc.* νῆσον], ἐπὶ τῶν δένδρων, ἐν δεξιᾷ, ἐν ἀριστερᾷ, etc.). També existeix la combinació d'ambdues categories gramaticals, com veiem, per exemple, a *πλησίον ἐπὶ πέτρας* (1.7) o a *κύκλω δὲ ποταμοὶ περιέρρεον* (2.30), on el preverbi fa la seva acció preposicional, com succeeix, també, a *Ἑλληνικοῖς γράμμασιν καταγεγραμμένην* (1.7) o a *ποταμὸς πάραρρει* (2.33).

Altres precisions locatives les identifiquem amb alguna oració de relatiu, com ara *πλησίον τῶν πυλῶν τῶν ἐλεφαντίνων, ἧ τὸ τοῦ Ἀλεκτρυόνοιο ἱερόν ἐστιν* (2.32); també trobem distàncies concretes expressades amb estadis que complementen ubicacions precises, com ara ὅσον *σταδίους τρεῖς ἀπὸ* τῆς θαλάττης *δι' ὕλης* (1.7) i diferents matisos de preposicions que, tot i ser de vegades de caire "temporal", no deixen d'expressar una successió locativa en l'espai d'alguns ítems; ho veiem força clar amb el cas d'*ἐπί*, que,

amb genitiu, significa “sobre” i, amb datiu, “després de” (és a dir, “darrere”). També alguns verbs porten indicació locativa com ara **κείμενα** en referència als ossos de l’illa de potes-d’ase (2.46), que indica que estan al terra, o **περιπετόμενοις** en referència als hipovoltors de la lluna (1.11), que expressa que es troben volant circularment al damunt dels protagonistes.

#### 2.3.2.2.4.2.1. Aspecte abstracte

Aquesta característica engloba una sèrie de qualitats que no indiquen ben bé una propietat visual (sinó més aviat biològica, fisiològica i/o relacionada amb el caràcter), però que, alhora, poden tenir unes conseqüències visuals en la imaginació. Ho aclarim a partir dels exemples identificats.

Un adjectiu com **πίονα** aplicat a γῆν (*sc.* del sol) ajuda a conformar la imatge d’aquesta terra (que s’està descrivint a 1.28), d’una manera determinada ja que, si és “fèrtil”, es pot deduir que es tractarà d’un paisatge “verd” o “ple de vegetació”; de fet, aquest adjectiu “abstracte” es troba entre altres dos que indiquen “material” i que són d’una forma paral·lela, especificant, materialment, el que suposa **πίονα**: **εὐθαλῆ** i **εὐδρον**. Sucedeix quelcom anàleg amb la concreció de la manera com es troben disposades les plantes a l’illa dels benaurats: “plantades” (**σκιεροῖς**). El fet que estiguin així ens pot fer suposar que es troben d’una manera artificial, ordenada, com si es tractés d’un jardí. A més, les plantes d’aquest indret porten fruit d’una manera repetida durant tot l’any (**αἱ μὲν γὰρ ἄμπελοι δωδεκάφοροί εἰσιν καὶ κατὰ μῆνα ἕκαστον καρποφοροῦσιν· τὰς δὲ ροιάς καὶ τὰς μηλέας καὶ τὴν ἄλλην ὀπώραν ἔλεγον εἶναι τρισκαιδεκάφορον· ἐνὸς γὰρ μηνὸς τοῦ παρ’ αὐτοῖς Μινώφου δις καρποφορεῖν**), fet que ajuda a construir una certa consistència: la imatge d’uns arbres plens de fruits d’una manera gairebé permanent, amb tota la varietat de colors implícits que això també implica. Aquesta varietat (de color, de material) també s’infereix amb l’adjectiu **παντοῖα** (1.31, 2.14), el qual s’aplica a arbres i boscos amb el significat “de totes les espècies”. Un altre exemple anàleg seria el de **παντοδαπούς** (1.34), aplicat a peixos “de totes les espècies”. També **ποικίλους** (“de tota mena”) s’aplica als “somniais” (2.32) i al mur de la ciutat dels somniais (2.32). Pensem que, per realçar aquesta varietat de materials i colors del mur, tot seguit, s’especifica el cromatisme de l’arc de Sant Martí, potser per transmetre la mateixa “varietat”: existeixen “somniais de tots els colors”, com el propi mur que els acull.

També abstracte seria dir que una terra està “habitada” (**οἰκουμένην**), com passa a la primera vista que es té de la lluna (1.10); a partir d’aquest fet, es pot deduir que s’hi veuen construccions i/o persones! El mateix succeeix a l’illa dels bucèfals amb **συνοικουμένη** (2.44). Anàlogament, trobaríem el cas de **γεωργουμένη** (1.10) o **ἐξεργασμένοις** (1.31), que vol dir que com que la terra està treballada agrícolament, té una aparença concreta (amb els camps llaurats, etc.).

D’un paisatge ofensiu com és el que Escíntar (1.35) explica a propòsit dels monstres que habiten el fons de la balena, se n’aporten fins a cinc aspectes abstractes, que



denoten l'horror de tals bèsties: οἱ δὲ γείτονες ἡμῶν καὶ πάροιχοι **σφόδρα χαλεποὶ καὶ βαρεῖς** εἰσιν, **ἄμικτοὶ** τε ὄντες καὶ **ἄγριοι**. [...] καὶ **ἄξενοι** καὶ τὰς μορφὰς ἀλλόκοτοι. En efecte, d'aquests éssers “bel·licosos”, “hostils” i “rudes”, se'n podrà deduir una expressió facial més aviat “seriosa”, “amenaçadora”; en tot cas, no pas “amable”. En el decurs de llur descripció, es remarquen aquesta mena d'aspectes, concretament per a alguns dels éssers: l'estirp dels salaons (Ταριχᾶνες) és **μάχιμοι, θρασὺ** i **ὠμόφαγοι**; els tritonocabrits (Τριτωνομένδητες), **ἦπτον ἄδικοι**; els pagúrides (Παγουρίδαι) i els peus-de-rèmol (Ψηττόποδες), **μάχιμον** καὶ **δρομικώτατον**. El mateix succeeix amb els aerodansaires (1.16), que són **μάχιμοι**; alguns dels somnis (2.34), que són οἱ δὲ **ταπεινοὶ** τε καὶ **εὐτελεῖς** (unes qualitats que reforcen els que són ἄμορφοι), els carabassa-pirates (2.37) són **ἄγριοι** i **ληστεύοντες**; i d'altres “pirates” (2.39), que són **λησταί**.

L'omofàgia és un aspecte molt il·lustratiu d'éssers salvatges, que potser abans s'imaginaven d'una manera determinada: a banda d'alguns monstres de l'interior de la balena que ja hem assenyalat (1.35); són també omòfags els bucèfals (2.44 τὰ κρέα τῶν ἀνηρημένων διαιρουμένοις) i les potes-d'ase (2.46 τροφήν δὲ ποιεῖσθαι τοὺς ἐπιδημοῦντας ξένους), qualificats de caníbals amb unes expressions anàlogues a **ὠμοφάγοι**.

De les potes-d'ase, a més, se'ns diu que són uns éssers **θαλαττίους**, la qual cosa ens pot fer pensar en què tenen alguna característica física propera als peixos o quelcom que, mesclat amb les cames com les potes d'un ase, donaria lloc a una imatge del tot absurda.

D'altra banda, la “força” que se'ns transmet a propòsit del petit alció (2.40) connota la seva més que probable corporalitat: “gran” i “forçada”: νεοττὸν ἄπτερον ἐξεκολάψαμεν εἴκοσι γυπῶν **ἀδρότερον**. Un aspecte que encaixa, de manera lògica, amb els ous d'on neixen, que són enormes. Anàlogament, de les “ales ràpides” (**ὠκύπτερα**) dels ales-de-verdura, se'n pot deduir la seva consistència, lleugera.

En el context de l'obertura del mar (2.43), s'utilitzen un parell de característiques abstractes per tal d'emfasitzar-ne la mida (ἡμεῖς ἐωρῶμεν βάθος ὅσον σταδίων χιλίων **μάλα φοβερὸν καὶ παράδοξον**). En la mateixa línia, l'adjectiu **ἀπέρατος** (“difícil de creuar”), aplicat al riu més gran de l'illa dels impius, en potencia la mida. En canvi, **εὐπρόσιτος** (aplicat a l'illa dels bucèfals) promou la imaginació d'una illa accessible i, per tant, d'aspecte amable.

#### 2.3.2.2.4.2.κ. Forma

Aquí, procurem reunir tots aquells adjectius (i també alguns verbs i substantius) que fan referència a la morfologia d'un element, tot emfasitzant la seva geometria (rodó, quadrat, etc.), el seu contorn (rugós, llis, etc.) o la seva aparença principal (empolainat, descurat, etc.), a banda de la seva disposició dins l'espai físic (penjat, per exemple). Hi contemplem, doncs, d'altres categories inclassificables en les característiques visuals precedents, a tall de “calaix de sastre”.

En primer lloc, destaquem paraules o expressions que volen dir “forma” o “forma de” (algunes específiques, d’altres no tant o gens): una “forma estranya” (**χρῆμα τεράστιον**) és la que s’aplica a la introducció de l’*ekphrasis* de les dones-vinyes, de les quals es diu que ho tenen tot ben “moldejat” (**τέλεια**) per la part de dalt (1.8); “forma d’esfera” (**σφαιροειδῆ**) és la que s’aplica a la lluna (1.10); “formes variades” (**τὰς μορφὰς ἀλλόκοτοι**) qualifiquen, principalment, la descripció etnogràfica dels monstres de la balena (1.35), dels quals es donaran detalls tot seguit; “arrodonida” (**στρογγύλλου**) és l’illa de Suro (2.4); d’“una única forma ideal” (**μορφὴν ιδέαν μόνην**) són els propis benaurats (2.12).

La bellesa s’indica amb **καλός** (en diferents graus de l’adjectiu): per exemple, **κάλλιστος** és el prat del simposi dels benaurats (2.14).

Són nombrosos els exemples on s’expressa la forma de composició d’un element concret: les portes dels benaurats (2.11) són “d’una sola peça de fusta” (**μονόξυλοι**) i els seus altars (2.11), “d’una sola pedra” (**μονόλιθοι**); “de molta lletjor” o “amorfa” (**πολλὴν ἀμορφίαν/τὴν φύσιν**) és l’illa dels impius (2.30); els hipovoltors (1.11) són “de tres caps” (**τρικέφαλοι**); els vent-corredors (1.13) van “sense ales” (**ἄνευ πτερῶν**), de la mateixa manera que els genet-formigues (1.16), expressat amb la *uariatio* **ὑπόπτερα**; “cara de gos” (**κυνοπρόσωποι**) és la que tenen els gossos-glans (1.16), els vehicles dels quals són “alats” (**πτερωτῶν**); els salaons (1.35) tenen “ulls d’anguila” (**ἐγγελύωπον**) i “cara de límul<sup>204</sup>” (**καραβοπρόσωπον**); els tritonocabrits (1.35) estan compostos per una “forma d’home” (**ἀνθρώποις**) en la seva part de dalt i per una “forma de peixos espasa” (**γαλεώταις**) en la d’abaix; els suròpodes (2.4) tenen un aspecte semblant al dels “cossos humans” (**τὰ σώματα**), excepte que són monòpodes; seguint la “única forma ideal” dels benaurats (2.12), se’ns especifica que, també, són “incorporis” (**ἄσώματοι**), tot i que es mantenen “dempeus” (**ὀρθαί**); sobre els somnis (2.12), es diu que no tenen “ni natura ni forma pròpiament dita” (**οὔτε φύσις οὔτε ιδέα ἢ αὐτή**), però que, alhora, els uns són “bells” (**καλοί**) i “de bona forma” (**εὐειδεῖς**), altres, “lletjos”, “amorfs” (**ἄμορφοι**) i encara d’altres “tenen ales” (**πτερωτοί**) i són “monstruosos” (**τερατώδεις**), a més d’anar “disfressats” o “empolainats” (**κεκοσμημένοι**) “de reis” (**ἐς βασιλέας**), “de déus” (**εἰς θεούς**) i “d’altres coses de l’estil” (**εἰς ἄλλα τοιαῦτα**); existeixen dos òrgans “postissos” (**πρόσθετα; περιαιρετούς**) pels selenites: els genitals dels arboris (1.22) i els ulls de tots ells (1.25); el petit alció (2.40) “no té ales” (**ἄπτερον**); en el gran moment de transformació de la nau dels protagonistes, moltes parts canvien de forma a través de verbs i adjectius: de l’extrem de la popa “en surten ales” (**ἐπτερούξατο**), al timoner li “creix el cabell” (**ἀνεκόμησεν**), el pal de la vela “brolla” (**ἐξεβλάστησεν**), li “creixen branques” (**κλάδους ἀνέφυσεν**) i “porten fruit” (**ἐκαρποφορήσεν**); el pont que creua l’abisme marítim (2.43) es troba “penjat” (**ἐπεξευγμένην**); les potes-d’ase (2.46) van “empolainades com les prostitutes” (**πάνυ ἐταιρικῶς κεκοσμημέναι**) i són “belles” (**καλαί**).

Finalment, destaquem com s’expressa la forma d’alguns contorns: “elevades” (**ὑψηλός**) són l’illa de Dionís (1.6), la cavitat de la balena (1.31), les illes de transició

<sup>204</sup> Espècie d’artròpode, semblant al cranc.

(2.4), els cascalls de l'illa dels somnis (2.33) i el mur de la ciutat dels somnis (2.33); “cobertes en forma d'escates” (φολιδωτοί) és com es troben les cuirasses selenites (1.14); “plana” (πλατύς) és la cavitat de la balena (1.31), així com també l'illa dels benaurats (2.4); el pou del mirall selenita (1.26) “no és gaire profund” (οὐ πάνυ βαθέος); “arrecerats” (ἀκλύστους) és com s'albiren els ports dels benaurats (2.5); la superfície de l'illa dels impius (2.30) és “abrupta” (κρημνώδης) i “pelada” (ἀπόξυρος); tothom dels selenites que sigui “calb i pelat” (φαλακρός; ἄκομος) és considerat “bell” (1.23); “punxeguts” (ὄξύς) és com són les dents de la balena (1.30); “profund” (ἄβυσσον) és el pelag de bosc (2.42), amb arbres “immòbils” (ἀκίνητα) i “rectes” (ὀρθά).

En general, hem d'anotar que s'usa l'adjectiu **τοσοῦτος** per remarcar o introduir que un indret o un personatge és de “tal” forma (física, perquè s'acaba de descriure o està a punt de descriure's, a l'estil historiogràfic); ho veiem, a tall d'exemple, a 1.36, 2.12 i 2.30.

### 2.3.2.3. Paisatges i situacions d'una potent *enargeia* visual

A continuació, ens dedicarem a comentar una selecció de passatges<sup>205</sup> –claus a nivell argumental– on s'estimula la imaginació visual del públic mitjançant no només el lèxic visual emprat i les imatges evocades (amb concrecions sobre les seves característiques: colors, lluminositats, envergades, etc.), sinó també a través d'una simbòlica presència de referències culturals i/o literàries, fet que promouria, amb escreix, la recreació mental dels fets<sup>206</sup>. Es tracta de moments en què els protagonistes són mers espectadors (i eventuals narradors) de situacions que succeeixen de manera aliena a la seva voluntat i on apareixen, també, aspectes visuals comentats abans<sup>207</sup>. Anàlogament a les *ekphraseis*, en aquests casos, els protagonistes poden ser o bé espectadors directes dels fets o bé viure'ls visualment en diferit (imaginativament), quan es tracta d'anècdotes que una tercera persona explica.

Hem etiquetat aquests grans passatges visuals tenint en compte la contextualització argumental en què es troben. En efecte, en tenim de caire geogràfic i etnogràfic, si bé la gran majoria s'imbriquen, degut a les descripcions combinades que Llucià sol fer dels indrets que visiten i dels éssers que hi habiten. També en contemplem

---

<sup>205</sup> A banda d'aquests, en podríem haver comentat d'altres, però hem condicionat la nostra tria en funció de la concentració de lèxic visual que presenten aquests textos, juntament amb aspectes culturals, literaris i estilístics que, com comentarem, en potencien la vividesa imaginativa.

<sup>206</sup> Volem advertir del fet que, com sempre, aquestes situacions inclouen ítems que potencien una *enargeia* referent a d'altres sentits de la percepció. Intentant centrar-nos en la vista, releguem els comentaris de la resta de característiques als capítols posteriors.

<sup>207</sup> La majoria de situacions que comentarem són de caràcter topogràfic o relacionat amb *pragmata*, tot i que també considerem certs elements prosopogràfics. Hem de reconèixer, emperò, que no entrem a comentar certes descripcions prosopogràfiques i/o etnogràfiques (certament àmplies) com són la dels selenites, la dels benaurats i la dels somnis. Si bé reconeixem que, en aquests passatges, hi ha importants ítems visuals, mereixen per ells mateixos estudis específics i desenvolupaments particulars.

algunes de caire meteorològic, quan es fa una èmfasi especial en la llum del lloc en qüestió. Tenint en compte aquests paràmetres, a continuació ordenem els moments que comentarem, tot seguint el fil argumental de *VH*:

LA VISTA - ENARGEIA			
Tipus	Situació	Episodi	Paràgrafs
Geoetnogràfica	Exploració de l'illa de Dionís: captivats per les dones-vinyes	Illa de Dionís	1.6-1.8
Meteorologia etnogràfica	Un eclipsi sol-lunar	Lluna	1.19-1.21
Etnogràfica	Ulls postissos: una mirada llunàtica?		1.25
Geogràfica	Un mirall catascòpic		1.26
Geoetnogràfica	Paisatge i personatges brillants: Llumòpolis	Llumòpolis	1.29
Geogràfica-(meteorològica)	Pampallugues i memòria dins la balena	Balena	1.31, 1.32, 1.38, 1.39-40 (40-42), (+2.1)
Geogràfica-meteorològica-etnogràfica	Paisatge, llum i caràcter a l'illa dels benaurats	Illa dels benaurats	2.5 (+2.6, 2.11), 2.12, (+2.13, 14).
Geoetnogràfica	Enfocar la vista per a una visió en <i>HD</i> de l'illa dels somnis	Illa dels somnis	2.32, 2.33, 2.34

### 2.3.2.3.1. Exploració de l'illa de Dionís: captivats per les dones-vinyes

L'aventura viscuda a l'illa de Dionís (1.6-1.8) introdueix els protagonistes en la ficció d'una manera molt vívida. En efecte, s'hi barreja, d'una banda, l'experiència visual viscuda a través dels ulls en termes d'*autopsia* i, sobretot, allò que s'hi veu descrit, amb una *enargeia* ben palesa.

Així, si bé la primera aventura de *VH* conté diversos elements sensorials, trobem nombroses evocacions relacionades amb la vista que es troben expressades amb una gran varietat de perspectives, matisos semàntics, nivells de composició i característiques visuals. Comencem referint-nos al primer paràgraf que el conforma:

1.6 ἡμέραν οὖν καὶ νύκτα οὐρίῳ πλέοντες ἔτι τῆς γῆς ὑποφαινομένης οὐ σφόδρα βιαίως ἀνηγόμεθα, τῆς ἐπιούσης δὲ ἅμα ἠλίῳ ἀνίσχοντι ὃ τε ἄνεμος ἐπεδίδου καὶ τὸ κῶμα

ἠϋξάνετο καὶ ζόφος ἐπεγίνετο καὶ οὐκέτ'οὐδὲ στεῖλαι τὴν ὀθόνην δυνατὸν ἦν. ἐπιτρέψαντες οὖν τῷ πνέοντι καὶ παραδόντες ἑαυτοὺς ἐχειμαζόμεθα ἡμέρας ἑννέα καὶ ἑβδομήκοντα, τῇ ὀγδοηκοστῇ δὲ ἄφνω ἐκλάμψαντος ἡλίου καθορῶμεν οὐ πόρρω νῆσον ὑψηλὴν καὶ δασεῖαν, οὐ τραχεῖ περιηγουμένην τῷ κύματι· καὶ γὰρ ἤδη τὸ πολὺ τῆς ζάλης κατεπαύετο. Προσχόντες οὖν καὶ ἀποβάντες ὡς ἂν ἐκ μακρᾶς ταλαιπωρίας πολὺν μὲν χρόνον ἐπὶ γῆς ἐκεῖμεθα, διαναστάντες δὲ ὁμῶς ἀπεκρίναμεν ἡμῶν αὐτῶν τριάκοντα μὲν φύλακας τῆς νεῶς παραμένειν, εἴκοσι δὲ σὺν ἐμοὶ ἀνελθεῖν ἐπὶ κατασκοπῇ τῶν ἐν τῇ νήσῳ.

“Durant un dia i una nit navegant amb vent favorable, amb la terra deixant-se encara entreveure, ens fèiem a la mar amb un marejol no gaire violent, però l’endemà, a l’hora que el sol s’aixecava, el vent creixia i l’onatge incrementava i una foscor sobrevenia i ja no era possible arriar la vela. Abandonats, doncs, al vent i lliurats a ell, vam estar exposats a la tempesta durant setanta-nou dies, però al vuitantè, quan de sobte va brillar el sol, albirem no pas lluny una illa alta i frondosa, que ressonava al voltant d’un onatge no pas violent; i és que el més fort de la tempesta ja cessava. Un cop arribats al davant i havent-hi desembarcat, com vinguts d’un llarg sofriment, ens ajèiem a terra durant molt de temps, i després d’aixecar-nos, decidim que trenta de nosaltres es queden com a vigilants de la nau, i que vint van amb mi a l’exploració del que hi ha a l’illa.”

En primer lloc, hem de contemplar el joc lumínic que ofereix el primer sintagma del paràgraf, en què es produeix una combinació implícita de llum (ἡμέραν) i de foscor (νύκτα), degut a l’explicitació del pas del temps (ἡμέραν οὖν καὶ νύκτα). Tot seguit, es fa un primer esment a la visió, ja molt esvaïda, de la terra de l’*oikoumene* (τῆς γῆς), que els protagonistes van deixant enrere per endinsar-se a l’oceà. Aquesta visió s’expressa amb un compost del verb prototípic de perspectiva objectiva d’aparició (ὕποφαινομένης), un albirament amb la mirada “cap enrere” i, alhora, “difícil” (ὑπό), que suggereix l’abandonament del món conegut. Tal explicitació circumstancial denota una certa nostàlgia amb l’*oikoumene*, un comiat de l’indret on hom se sent civilitzat, l’espai on ha sorgit i on s’ha desenvolupat tota la literatura anterior, a la qual la Segona Sofística es manté fidelment arrelada<sup>208</sup>.

Hem començat remarcant l’al·lusiva lluminositat de ἡμέραν οὖν καὶ νύκτα per posar-la en paral·lel amb la que es produeix tot seguit mitjançant les expressions ἡλίῳ ἀνίσχοντι i ζόφος ἐπεγίνετο, la primera de les quals expressa l’adveniment d’un nou dia amb l’albada i el segon, l’arribada sobtada d’una tempesta i la seva conseqüent foscor. De nou, doncs, es produeix una combinació de llum i penombra de l’espai físic que afecta l’experiència visual dels protagonistes i, en conseqüència, la percepció imaginativa del relat per part del públic. A posteriori, abans de qualsevol altra evocació visual, Llucià torna a promoure la il·luminació de l’espai amb ἄφνω ἐκλάμψαντος ἡλίου. En efecte, és només aleshores, amb aquest esclat de llum sobtat, quan els nostres protagonistes duen a terme una activitat visual, tot “albirant” (καθορῶμεν) una illa (νήσον). Es tracta, doncs, d’un nou albirament, però no amb la mirada cap enrere, com hem vist amb τῆς γῆς ὑποφαινομένης, sinó endavant però, alhora, amb una certa dificultat (com comporta el preverbi κατὰ), ja que la tempesta (i, per tant, la visió difícil que provoca), tot i que

---

<sup>208</sup> *uid.* Capítol 1 (Secció 1.3.1.2).

s'ha calmat en gran part (καὶ γὰρ ἤδη τὸ πολὺ τῆς ζάλης κατεπαύετο), encara no s'ha esvaït del tot. És en aquesta ocasió, però, quan el narrador ens ofereix un panoràmica general del primer indret que veuen més enllà de les columnes d'Hèracles, una breu *ekphrasis*: οὐ πόρρω νῆσον ὑψηλὴν καὶ δασεῖαν, οὐ τραχεῖ περιηχομένην τῷ κύματι. Aquí, s'indica la posició de l'illa respecte dels ulls dels protagonistes (οὐ πόρρω), la seva orografia (ὑψηλὴν), la flora (δασεῖαν) i l'estat del mar que l'envolta (οὐ τραχεῖ περιηχομένην τῷ κύματι). Aquesta *ekphrasis* introductòria es limita a descriure l'illa, objecte principal de descripció en nivell 0, els components de la qual s'aniran desvelant més endavant.

A continuació, identifiquem dues ocasions consecutives en què es fan servir els ulls d'una manera més intensa, deliberada i, per tant, activa: d'una banda, en ocasió de la “vigilància” de la nau que duen a terme alguns dels tripulants, expressada mitjançant el substantiu de la mateixa arrel que φυλάττω (φύλακας τῆς νεῶς). Aquesta activitat visual la fan alguns dels companys de Llucià i no pas ell mateix, que té el privilegi d'emprendre una altra acció visual més interessant, com a protagonista que és. En efecte, juntament amb d'altres tripulants, es disposa a efectuar la “inspecció” (κατασκοπή) de quelcom tan concret i detallat com és el que hi ha a “dins” de l'illa (τῶν ἐν τῇ νήσῳ) on acaben de fer port. El potent caràcter deliberat de l'activitat visual inherent a κατασκοπή condicionarà de manera evident la resta de visions de l'episodi, les quals indicaran detalls descriptius en nivells 1, 2 i 3 de composició. Aquestes visions, doncs, tot i ser essencialment de caràcter neutre, sempre tindran com a precedent l'activitat visual intrínseca a la forma κατασκοπή:

1.7 προελθόντες δὲ ὅσον σταδίους τρεῖς ἀπὸ τῆς θαλάττης δι' ὕλης ὀρωμέν τινὰ στήλην χαλκοῦ πεποιημένην, Ἑλληνικοῖς γράμμασιν καταγεγραμμένην, ἀμυδροῖς δὲ καὶ ἐκτετριμμένοις, λέγουσαν Ἄχρι τούτων Ἡρακλῆς καὶ Διόνυσος ἀφίκοντο. ἦν δὲ καὶ ἴχνη δύο πλησίον ἐπὶ πέτρας, τὸ μὲν πλεθριαῖον, τὸ δὲ ἔλαττον — ἐμοὶ δοκεῖν, τὸ μὲν τοῦ Διονύσου, τὸ μικρότερον, θάτερον δὲ Ἡρακλέους. προσκυνήσαντες δ' οὖν προῆμεν· οὐπω δὲ πολὺ παρήμεν καὶ ἐφιστάμεθα ποταμῷ οἶνον ῥέοντι ὁμοιότατον μάλιστα οἴσπερ ὁ Χίος ἐστίν. ἄφθονον δὲ ἦν τὸ ῥεῦμα καὶ πολὺ, ὥστε ἐνιαχοῦ καὶ ναυσίπορον εἶναι δύνασθαι. ἐπήει οὖν ἡμῖν πολὺ μᾶλλον πιστεύειν τῷ ἐπὶ τῆς στήλης ἐπιγράμματι, ὀρώσι τὰ σημεῖα τῆς Διονύσου ἐπιδημίας. δόξαν δὲ μοι καὶ ὅθεν ἄρχεται ὁ ποταμὸς καταμαθεῖν, ἀνήειν παρὰ τὸ ῥεῦμα, καὶ πηγὴν μὲν οὐδεμίαν εὔρον αὐτοῦ, πολλὰς δὲ καὶ μεγάλας ἀμπέλους, πλήρεις βοτρύων, παρὰ δὲ τὴν ῥίζαν ἐκάστην ἀπέρρει σταγῶν οἴνου διαυγοῦς, ἀφ' ὧν ἐγίνετο ὁ ποταμὸς. ἦν δὲ καὶ ἰχθῦς ἐν αὐτῷ πολλοὺς ἰδεῖν, οἶνω μάλιστα καὶ τὴν χροάν καὶ τὴν γεῦσιν προσεοικότας· ἡμεῖς γοῦν ἀγρεύσαντες αὐτῶν τινὰς καὶ ἐμπαρόντες ἐμεθύσθημεν· ἀμέλει καὶ ἀνατεμόντες αὐτοὺς εὐρίσκομεν τρυγὸς μεστοῦς. ὕστερον μέντοι ἐπινοήσαντες τοὺς ἄλλους ἰχθῦς, τοὺς ἀπὸ τοῦ ὕδατος παραμυγνύντες ἐκεράννυμεν τὸ σφοδρὸν τῆς οἰνοφαγίας.

“Havent avançat uns tres estadis des del mar a través d'un bosc, veiérem una estela feta de bronze, inscrita en lletres gregues –poc clares i desgastades–, que deia ‘Fins aquestes terres arribaren Hèracles i Dionís’. Hi havia també dues petjades a prop, damunt d'una pedra; l'una era d'un pletre i l'altra, de menys –em sembla que la de Dionís era la més petita i l'altra, la d'Hèracles. Després d'haver-nos-hi prosternat, seguïrem endavant. Sense allunyar-nos gaire d'allà, anàrem a parar davant d'un riu que fluïa vi del tot semblant al de Quios. El seu corrent era generós i abundant, tant que, fins i tot, podia ser

navegable en algunes zones. Aquest fet ens féu confiar molt més en la inscripció de l'estela, en veure les marques de la presència de Dionís. Decidit a saber d'on procedia el riu, vaig remuntar-lo seguint la vora del corrent i no vaig trobar-ne cap font, sinó abundosos i enormes ceps plens de gotims; i, del costat de cada arrel, en brollava un degoteig de vi resplendent, a partir del qual naixia el riu. S'hi podien veure, també, molts peixos, del tot semblants al vi tant pel color com pel gust. Nosaltres, si més no, després d'haver-ne pescat i d'haver-ne menjat uns quants, ens vam embriagar. Evidentment, en haver-los esbudellat de dalt a baix, els trobarem plens de solatge. Després, d'altra banda, havent meditat què fèiem amb els peixos, els mesclàrem amb d'altres procedents de l'aigua i moderàrem la fortor del vi menjable.”<sup>209</sup>

El primer exemple de la tendència visual activa motivada per κατασκοπή el trobem amb el subsegüent verb ὀρώμεν, que Llucià emprà per expressar l'aprehensió visual d'“una estela” (τινα στήλην) i de la zona que l'envolta. Aquest objecte (en nivell 1) és novament descrit amb una *ekphrasis* força acurada. En efecte, n'indica el material amb què està feta (χαλκοῦ πεποιημένην) i la inscripció (nivell 2) que hi ha al damunt (Ἑλληνικοῖς γράμμασιν καταγεγραμμένην, ἀμυδροῖς δὲ καὶ ἐκτετριμμένοις, λέγουσαν Ἄχρι τούτων Ἡρακλῆς καὶ Διόνυσος ἀφίκοντο), tot definint-ne els caràcters concrets (Ἑλληνικοῖς γράμμασιν καταγεγραμμένην), el seu estat de conservació (ἀμυδροῖς δὲ καὶ ἐκτετριμμένοι) i el propi contingut (Ἄχρι τούτων Ἡρακλῆς καὶ Διόνυσος ἀφίκοντο) que hi “diu” (λέγουσαν). Amb l'explicitació del contingut de l'estela, l'autor fa plenament partícip al públic receptor de la ficció, ja que, llegint l'obra en suport escrit, en aquest precís moment, el lector visualitzaria en primera persona el text de la inscripció i, essent oient, l'escoltaria *ad pedem litterae*. Al costat de l'estela (πλησίον ἐπὶ πέτρας), els protagonistes troben un altre indicatiu (nivell 1) –expressat amb una perspectiva objectiva d'acte de presència amb el verb εἰμί (ἦν): “dues” (ο, més aviat, “dos parells de...”) “petjades” (ἴχνη δύο), de les quals també indica el principal element visual que se'n desprèn: l'abismal diferència quant a llurs dimensions, una exposada amb una unitat de mesura i l'altra, limitant-se a dir que és menor (τὸ μὲν πλεθριαῖον, τὸ δὲ ἔλαττον); finalment, s'introdueix la veu de l'autor amb una oració parentètica (–ἐμοὶ δοκεῖν, τὸ μὲν τοῦ Διονύσου, τὸ μικρότερον, θάτερον δὲ Ἡρακλέους–) per tal d'aportar credibilitat a l'estela ja vista abans i, així, fer més hiperbòlica la broma de la troballa. L'explicació de l'aspecte de cada parell de petjades es troba en un segon nivell compositiu, ja que és la ramificació del conjunt de les quatre petjades.

Seguint amb el seu recorregut, els protagonistes viuen una experiència visual a través del verb ἐφιστάμεθα, segons el qual es veuen obstaculitzats per un estrambòtic riu (ποταμῶ) –nivell 1– el component del qual es descriu (οἶνον ῥέοντι); un vi que, alhora, té un origen certament particular (ὁμοιότατον μάλιστα οἶόσπερ ὁ Χῖός ἐστιν); se n'especifica, també, el grau d'opacitat (ἄφθονον δὲ ἦν τὸ ῥεῦμα) i la consistència (καὶ πολὺ, ὥστε ἐνιαχοῦ καὶ ναυσίπορον εἶναι δύνασθαι). Aquesta prova empírica ratifica novament el contingut de l'estela, tal com la mateixa veu narrativa expressa, per cert, amb

---

<sup>209</sup> Aquesta traducció (juntament amb la dels paràgrafs 1.8 i 1.9) apareixerà previsiblement publicada dins de l'*Antologia de la Literatura Grega*, confegida per la Secció de Filologia Grega del Departament de Filologia Clàssica, Romànica i Semítica de la Universitat de Barcelona i de propera publicació.

una expressió de visió neutra, molt propera al significat cognitiu de ὄραω (ὄρωσι τὰ σημεῖα τῆς Διονύσου ἐπιδημίας). Aleshores, encuriósit (i per tant, amb una bona predisposició activa) de conèixer la deu del riu, Llucià segueix camí amunt i acaba assegurant que no en “descobreix” cap (πηγὴν μὲν οὐδεμίαν εὔρον), sinó tot un camp de “vinyes” (ἀμπέλους), del qual (nivell 1) en fa, evidentment, l'*ekphrasis*: n'indica la quantitat (πολλὰς), les dimensions de les vinyes (μεγάλας), la frondositat (πλήρεις βοτρυῶν) i, finalment, allò que més li interessa (i que, per tant, deixa en darrera posició a fi d'avivar la intriga): el lloc d'on emana el riu vinós, és a dir, de les arrels de cadascuna de les vinyes (παρὰ δὲ τὴν ρίζαν ἐκάστην ἀπέρρει σταγῶν οἴνου διαυγοῦς, ἀφ' ὧν ἐγίνετο ὁ ποταμός). En aquest punt, l'autor fa una certa retrospectiva descriptiva, ja que amplia informació a propòsit del riu (nivell 1) i del seu contingut (nivell 2). A partir d'una nova perspectiva subjectiva de caire certament impersonal (amb la perífrasi ἦν [...] ἰδεῖν), indica la percepció visual d'uns “peixos” (ἰχθῦς) (nivell 2) dels quals també n'aporta l'*ekphrasis*, tot interactuant-hi amb d'altres sentits com el tacte i el gust<sup>210</sup>: la quantitat (πολλοὺς) i el color (οἶνω μάλιστα καὶ τὴν χροάν καὶ τὴν γεῦσιν προσεοικότας), el qual es troba en el mateix nivell que el gust (τὴν χροάν καὶ τὴν γεῦσιν). La curiositat cognitiva en aquest punt és tan viva que el narrador amplia l'*ekphrasis* d'aquests peixos, tot indagant què hi ha al seu interior i, per tant, arribant fins a un nivell 3 de composició: amb una experiència visual, hi “descobreixen” (εὐρίσκομεν) que estan consistentment “plens de most” (τρογὸς μεστούς).

En acabat, els protagonistes experimenten la darrera però alhora més important experiència visual en la seva desitjosa κατασκοπῆ. I és en aquest punt on entrem en una de les *ekphraseis* prosopogràfiques més impactants del relat. Si bé anteriorment ja s'han presenciat unes nombroses i imponents vinyes, ara, en “descobreixen” (εὔρομεν) unes altres, de les quals Llucià fa una impressionant *ekphrasis* que devia commoure, de ben segur, el seu públic.

1.8 Τότε δὲ τὸν ποταμὸν διαπεράσαντες ἦ διαβατὸς ἦν, εὔρομεν ἀμπέλων χρῆμα τεράστιον· τὸ μὲν γὰρ ἀπὸ τῆς γῆς, ὁ στέλεχος αὐτὸς εὐερνῆς καὶ παχύς, τὸ δὲ ἄνω γυναικες ἦσαν, ὅσον ἐκ τῶν λαγόνων ἅπαντα ἔχουσαι τέλεια —τοιαύτην παρ' ἡμῖν τὴν Δάφνην γράφουσιν ἄρτι τοῦ Ἀπόλλωνος καταλαμβάνοντος ἀποδενδρουμένην. ἀπὸ δὲ τῶν δακτύλων ἄκρων ἐξεφύοντο αὐταῖς οἱ κλάδοι καὶ μεστοὶ ἦσαν βοτρυῶν. καὶ μὴν καὶ τὰς κεφαλὰς ἐκόμων ἔλιξι τε καὶ φύλλοις καὶ βότρυσι.

“Llavors, havent passat a través del riu per on era franquejable, trobarem uns extraordinaris exemplars de vinyes. Car allò que sortia de la terra era la pròpia soca, esponerosa i robusta, i la part de dalt eren dones, amb tot el cos ben formós cintura amunt –de tal manera com ens pinten Dafne tot convertint-se en arbre, mentre Apol·lo l'empaita. De les puntes dels dits, els creixien les branques i aquestes estaven plenes de gotims. A més, als seus caps, hi creixien cirrells, fulles i penjolls de raïm.”

D'entrada, l'autor ja comença amb un fet intrigant, tot indicant la forma general de l'objecte principal (nivell 0), les vinyes: es tracta d'una morfologia gens específica, sinó “estranya”, “sorprenent” (ἀμπέλων χρῆμα τεράστιον). Cal destacar, també, la

<sup>210</sup> Fins a tal punt gustatiu és aquest passatge, que acaba conformant una autèntica degustació vínica, seguint els criteris de l'antiguitat: *uid*. Capítol 5.



possible enàl·lage que trobem en aquesta ocasió, ja que tenim en acusatiu singular com a complement directe (χρῆμα τεράστιον) el que, en realitat, hauria de ser complement del nom d'un ἀμπέλων en acusatiu plural i no pas en genitiu plural (com sí que hauria de tenir el primer sintagma en acusatiu). Tanmateix, aquesta enàl·lage podria ser només aparent i significar, en realitat, que el que “descobreix” Llucià no són les vinyes sinó la seva pròpia χρῆμα τεράστιον, que és, en definitiva, el que més impacta. De fet, en destaca molt la forma física, tot descrivint-la en un ordre lògic ple d'indicadors locatius: des de les parts més inferiors (τὸ μὲν γὰρ ἀπὸ τῆς γῆς, ὁ στέλεχος αὐτὸς εὐερνῆς καὶ παχύς) a les superiors (τὸ δὲ ἄνω γυναιῖκες ἦσαν), passant per les extremitats (ἀπὸ δὲ τῶν δακτύλων ἄκρων ἐξεφύοντο αὐταῖς οἱ κλάδοι καὶ μεστοὶ ἦσαν βοτρυῶν), i fent èmfasi, finalment, en la part més alta: el “cap” (καὶ μὴν καὶ τὰς κεφαλὰς ἐκόμων ἔλιξι τε καὶ φύλλοις καὶ βότρυσι).

Tot seguit, presentem els aspectes visuals que hi ha: els troncs (nivell 1), dels quals en destaca la consistència (εὐερνῆς καὶ παχύς); la comparació de la part de dalt (nivell 1) establerta amb les dones (ὅσον ἐκ τῶν λαγόνων ἅπαντα ἔχουσαι τέλεια), la qual s'arrodoneix al·ludint a una de les representacions pictòriques més arxiconegudes pels grecs o, almenys, una imatge molt present en l'imaginari del moment<sup>211</sup>, com és el mite de Dafne i Apol·lo (—τοιαύτην παρ' ἡμῖν τὴν Δάφνην γράφουσιν ἄρτι τοῦ Ἀπόλλωνος καταλαμβάνοντος ἀποδενδρουμένην). Finalment, es destaca la frondositat i diversitat (μηστοὶ ἦσαν βοτρυῶν) dels cabells de les dones-vinyes, que, com si fossin una mena de meduses, els tenen ben atapeïts i “enredats” amb una mena de “serps” de caire vegetal com són els sarments de la vinya (ἔλιξι), a banda de fulles i, evidentment, encara més gotims (τε καὶ φύλλοις καὶ βότρυσι). Pensem que aquests elements associarien aquests éssers a les terribles gorgones, la malícia de les quals es desperta a continuació, fora del context descriptiu stricto sensu. Efectivament, aquests monstres acaben embriagant, seduïnt i atrapant alguns dels protagonistes entre les seves arrels, tot privant-los de llibertat. Aquesta darrera part esdevé una potent metàfora en termes gustatius<sup>212</sup> i tàctils<sup>213</sup> que té a veure amb la *mimesis* excessivament recurrent de molts autors de la Segona Sofística de les fonts principals de la literatura grega, atenent a la interpretació de Ní Mheallaigh<sup>214</sup>.

Com hem comprovat, en conjunt, ens trobem amb una primera aventura plena de situacions visuals amb nou formes de percepció subjectiva i d'altres tres en percepció objectiva, a banda de múltiples jocs de llum i nombroses *ekphraseis* conformades pels diversos components (i subcomponents) que conformen l'illa, els quals acaben construint un complex paisatge visual de l'illa de Dionís. La voluntat d'observació primordial (κατασκοπή) promou un moviment constant dels protagonistes per l'espai que, alhora, acaba motivant una sèrie de descobertes, tot alternant equilibradament matisos de neutralitat i d'experiència visual, amb alguna estructura en perspectiva objectiva. Cada

<sup>211</sup> Va ser objecte de descripció en diversos passatges poètics i narratius, com ara Ov. *Met.* 1.452-567; Parth. *Amat. narr.* 15 i Hyg. *Fab.* 203.

<sup>212</sup> *uid.* Capítol 5 (Secció 5.2.1).

<sup>213</sup> *uid.* Capítol 6 (Secció 6.2.2.1).

<sup>214</sup> Ní Mheallaigh (2014: 209 i ss.).

objecte percebut visualment és complementat amb una *ekphrasis* cada cop més extensa; en primer lloc, s'ofereixen apunts generals de l'illa, després es parla sobre l'estela, les petjades, el riu, el camp de vinyes, els peixos de la deu del riu fins arribar a les seves entranyes i, finalment, les protagonistes fictícies de l'aventura: les dones-vinyes, uns éssers que encarnen les arrels de la literatura grega i que iniciaran els protagonistes en el turbulent viatge fictici que tot just acaba de començar.

### 2.3.2.3.2. *Eclipsis, ulls i miralls: com es veu, a la lluna?*

Per ordre cronològic dels esdeveniments, ens trobem amb tres moments visuals molt potents en l'episodi de la lluna. En primer lloc, una imatge lumínica plena d'intencions cromàtiques com és l'eclipsi artificial que es produeix i, segonament, dos aspectes etnogràfics que es complementen: la fisiologia ocular dels selenites i el mirall a través del qual poden percebre visualment el món "real".

#### 2.3.2.3.2.1. *Un eclipsi sol-lunar*

Si bé el següent passatge –estranyament i, potser, de manera provocativa– no inclou cap verb de vista, constitueix una de les imatges més potents de *VH*. Aquesta situació es troba en plena guerra entre els selenites i els heliotes, molt disputada fins que els habitants del sol decideixen atacar amb allò que –pensen– serà el cop definitiu per als seus contrincants, és a dir, una "privació de llum":

1.19 οἱ δὲ πολιορκεῖν μὲν οὐκ ἔγνωσαν τὴν πόλιν, ἀναστρέψαντες δὲ τὸ μεταξὺ τοῦ ἀέρος ἀπετείχιζον, ὥστε μηκέτι τὰς ἀγῆας ἀπὸ τοῦ ἡλίου πρὸς τὴν σελήνην διήκειν. τὸ δὲ τεῖχος ἦν διπλοῦν, νεφελωτόν· ὥστε σαφῆς ἔκλειψις τῆς σελήνης ἐγεγόνει καὶ νυκτι διηνεκεῖ πᾶσα κατείχετο. πιεζόμενος δὲ τούτοις ὁ Ἐνδυμίων πέμψας ἰκέτευε καθαιρεῖν τὸ οἰκοδόμημα καὶ μὴ σφᾶς περιορᾶν ἐν σκότῳ βιοτεύοντας, ὑπισχνεῖτο δὲ καὶ φόρους τελέσειν καὶ σύμμαχος ἔσεσθαι καὶ μηκέτι πολεμήσειν, καὶ ὁμήρους ἐπὶ τούτοις δοῦναι ἤθελεν. οἱ δὲ περὶ τὸν Φαέθοντα γενομένης δις ἐκκλησίας τῇ προτεραίᾳ μὲν οὐδὲν παρέλυσαν τῆς ὀργῆς, τῇ ὑστεραίᾳ δὲ μετέγνωσαν, καὶ ἐγένετο ἡ εἰρήνη ἐπὶ τούτοις·

“Ells (*sc.* els enemics heliotes) van decidir no assetjar la ciutat, però un cop van fer mitja volta, emmurallaven la part d'entremig de l'aire, fins al punt que els raigs del sol ja no s'estenien fins a la lluna. La muralla era doble, feta de núvols: de manera que es va produir un clar eclipsi de lluna i tota ella estava coberta amb una nit permanent. Turmentat per aquestes coses, Endimió, a través de missatgers, va suplicar-los que enderroquessin la construcció i que no els obliguessin a viure en la foscor, i es comprometia a pagar uns tributs i a ser aliat i a no fer-los la guerra, i estava disposat a donar-los ostatges en garantia d'aquestes promeses. Els del cercle de Faetont, però, un cop duta a terme una assemblea per dues vegades, a la primera no van afeblir res de la seva còlera, però a la segona s'ho van repensar i va esdevenir-se la pau entre ells.”

Veiem com Llucià explica un complex i espectacular fenomen astronòmic d'una manera simple i absurda però, tot i així, viscuda en primera persona i, per tant, teòricament digna de crèdit. Tanmateix, l'autor deixa espai per al debat: evidentment, es tracta d'un eclipsi (ὥστε σαφῆς ἔκλειψις τῆς σελήνης ἐγεγόνει), sí; però segur que és de lluna?

Evidentment, de sol no ho és, ja que la part afectada per la foscor no és la terra, sinó el seu satèl·lit. Tot i així, al nostre parer, tampoc pot arribar a tractar-se del tot d'un eclipsi de lluna per tal com, en aquests casos, el satèl·lit no sempre acaba de quedar enfosquit del tot sinó més aviat il·luminat i tenyit d'un color rogenc degut a la penombra de la terra, un cos celeste encara més sòlid que el mur artificial que els heliotes interposen aquí. Tanmateix, sembla que, per excusar-se de l'absurditat de l'esdeveniment i per tal d'atribuir solidesa (és a dir, "versemblança") a l'element causant de l'eclipsi, l'autor hi atribueix dues característiques visuals: una referent a la consistència com és doble (διπλοῦν) i una altra, referent a la matèria, com és nuvolós o fet de núvols (νεφελωτόν).

Sigui com sigui, la manca de llum està servida i, si la lluna no rep els raigs del sol, necessàriament s'enfosqueix i, en conseqüència, els seus pretesos habitants no estan capacitats ni tan sols per dur a terme l'acte fisiològic de veure. Així, si reprenem la concepció d'Homer per la qual "veure la llum del sol" equival a viure i el seu contrari (és a dir, la foscor), a deixar de viure<sup>215</sup>, podem sobreentendre que, en aquest cas, els heliotes condemnen, literalment, a mort (és a dir a "viure en la foscor": σφᾶς περιορᾶν ἐν σκότῳ βιοτεύοντα) als selenites. Amb tot plegat, el públic devia concebre, en la seva *phantasia*, una potent imatge que combina llum i foscor, vida i mort i, alhora, un important ingredient motivat per la composició de la barrera lumínica.

Finalment, s'arriba a un acord de pau –paròdic en termes historiogràfics<sup>216</sup>– pel qual la llum del sol tornarà a arribar a la lluna amb la destrucció de la muralla (1.20 ἐπὶ τῷ καταλῦσαι μὲν Ἡλιώτας τὸ διατείχισμα), que s'acaba fent efectiva –per tant, reiterada per Llucià– més tard (1.21 εὐθὺς δὲ τὸ τεῖχος καθηρεῖτο). Potser com a insistència empírica del fet –cada cop més absurdament plausible– pel qual es pot construir quelcom al mig del cel, Llucià diu que s'hi acaba erigint una estela commemorativa. Més sorprenent, emperò, és fixar-se en el material del qual aquest monument està fet: l'ambre (1.20 ἐγγράψαι δὲ τὰς συνθήκας στήλῃ ἠλεκτρίνῃ καὶ ἀναστῆσαι ἐν μέσῳ τῷ ἀέρι ἐπὶ τοῖς μεθορίοις). Pensem que la tria del samosatenc per l'ambre es deu a les seves tonalitats: una gamma de colors ataronjats, marronosos i groguencs, els quals equivaldrien al tint habitual que la lluna pren en ocasió dels seus eclipsis. D'aquesta manera, l'experiència de tot el fenomen astronòmic està servida en termes visuals: una barreja de foscor (especialment quan l'eclipsi arriba al seu zenit) i de llum de color ambre, quan la superfície lunar rep les penombres de la terra il·luminada pel sol, en finalitzar el càstig imposat pels heliotes.

A més, és obligat destacar quins noms tria Llucià per als signants del tractat de pau, imprès en aquesta estela. Efectivament, mentre segueix insistint en la llum de tot el fenomen protagonista d'aquests passatges, l'autor atribueix noms relacionats etimològicament amb la calor i el foc als heliotes (1.20 ὄμοσαν δὲ Ἡλιωτῶν μὲν

---

<sup>215</sup> *uid.* Capítol 2 (Secció 2.1.1).

<sup>216</sup> En línia amb els passatges 1.20-1.21, cal no oblidar que, durant la guerra del Peloponès, els atenesos van ser derrotats pels siracusans aparentment per causa d'un eclipsi de lluna (Th. 7.50), que els va espantar; més tard, un cop vençuts els atenesos a Egospòtamos, una de les condicions que se'ls va imposar va ser enderrocar els Grans Murs (X. *HG* 2.2).

Πυρωνίδης καὶ Θερείτης καὶ Φλόγιος) i amb la nit, el cicle lunar i la brillantor de l'astre nocturn als selenites (1.20 Σεληνιτῶν δὲ Νύκτωρ καὶ Μήνιος καὶ Πολυλάμπης).

En conjunt, doncs, tenim una imatge molt potent en termes imaginatius que, allora, actua com un fort condicionant visual, privant o permetent l'acte fisiològic de veure als selenites, del qual depèn la seva existència. L'al·lusió a l'ambre és, sens dubte, una picada d'ullet llucianesca al color habitual que pren la lluna en ocasió dels seus eclipsis, de la mateixa manera que els noms "lògics" que han de tenir els signants de l'estela.

#### 2.3.2.3.2.2. *Ulls postissos: una mirada llunàtica?*

Un cop superat l'eclipsi, Llucià i els seus companys tenen ocasió de convida amb els selenites i, per tant, de presenciar en primera persona la seva etnografia (1.22-1.26): els seus orígens carnals, les diverses classes socials que conviuen, els costums alimentaris i, també, el seu aspecte físic. La descripció etnogràfica<sup>217</sup> de la lluna comporta evocacions a diversos sentits de la percepció, que anirem recuperant quan pertoqui. Com que ara és el torn de la vista, ens fixarem en el moment on és més present: l'explicació de la fisiologia ocular i la manera com veuen els habitants de la lluna.

1.25 περὶ μέντοι τῶν ὀφθαλμῶν, οἷους ἔχουσιν, ὀκνῶ μὲν εἰπεῖν, μή τις με νομίση ψεύδεσθαι διὰ τὸ ἄπιστον τοῦ λόγου. ὅμως δὲ καὶ τοῦτο ἐρῶ· τοὺς ὀφθαλμοὺς περιαιρετοὺς ἔχουσι, καὶ ὁ βουλόμενος ἐξελὼν τοὺς αὐτοῦ φυλάττει ἔστ' ἂν δεηθῆ ἰδεῖν· οὕτω δὲ ἐνθέμενος ὄρα· καὶ πολλοὶ τοὺς σφετέρους ἀπολέσαντες παρ' ἄλλων χρησάμενοι ὄρωσιν. εἰσὶ δ' οἱ καὶ πολλοὺς ἀποθέτους ἔχουσιν, οἱ πλούσιοι.

"I és que, a propòsit dels seus ulls, dubto dir quins tenen, no sigui cas que algú pugui considerar que menteixo per causa del caràcter increïble del meu discurs. Igualment, però, ho diré: tenen els ulls extraïbles, i qui vulgui, un cop trets els seus, els vigila fins que li calgui veure: així, un cop col·locats, veu; i molts, en cas de perdre els seus, havent-ne usat els d'altri, veuen. N'hi ha alguns que en tenen molts de recanvi: els rics."

En aquest passatge, el vocabulari relacionat amb la vista és considerable degut, òbviament, a la pròpia temàtica que s'hi tracta, però els efectes recreats són també particularment visuals.

De fet, la dels selenites és una vista tan estrambòtica que Llucià, un cop introduït el tema (περὶ μέντοι τῶν ὀφθαλμῶν, οἷους ἔχουσιν) fa una de les seves provocatives *captationes benevolentiae*, tot dubtant si explicar-ho o no (ὀκνῶ μὲν εἰπεῖν, μή τις με νομίση ψεύδεσθαι διὰ τὸ ἄπιστον τοῦ λόγου)<sup>218</sup>. Però precisament perquè és tan gran l'extravagància de la situació (i tan important la predilecció de Llucià per la vista), en aquest cas, sí que ho farà saber (ὅμως δὲ καὶ τοῦτο ἐρῶ). Així, explica que els habitants de la lluna tenen uns ulls postissos (τοὺς ὀφθαλμοὺς περιαιρετοὺς ἔχουσι) que, lliurement

<sup>217</sup> Que segueix un estil molt propi d'Heròdot a l'hora de descriure, per exemple, els costums dels egipcis (Hdt. 2.35-42).

<sup>218</sup> Recurs per donar més veracitat científica a allò que explica i, també, per provocar més avidesa de sentir-ho.

(ὁ βουλόμενος), es poden treure (ἐξελών). A més d'evocar aquesta imatge tan rocambolesca, Llucià segueix enredant més la troca en dir que, un cop s'han tret els ulls, ells mateixos els vigilen (τοὺς αὐτοῦ φυλάττει) fins que, paradoxalment, volen tornar a veure (ἔστ' ἄν δεηθῆ ἰδεῖν) i, per tant, se'ls tornen a col·locar (οὕτω δὲ ἐνθήμενος), a fi d'estar novament capacitats per dur a terme l'acte sensorial (ὄρα). Però ens trobem davant d'una paradoxa evident: com pot ser possible que hom vigili –expressió construïda amb un verb d'emfàtica activitat visual com φυλάττω<sup>219</sup>– els seus propis ulls si, en aquell precís moment, no disposa dels òrgans pertinents per fer-ho, ja que han esdevingut, de fet, l'objecte a percebre visualment? Es tracta, doncs, d'un bucle constant que fa broma sobre la fisiologia visual d'uns éssers que, per la pàtria a la qual pertanyen, no deixen de ser “llunàtics”, és a dir, que canvien de parer segons les fases de la lluna. De fet, no es pot descartar que Llucià conegués el concepte *lunaticus* o σηληναῖος, que, antigament –i més o menys com ara–, qualificava algú que, depenent de com es veiés la lluna des de la terra, experimentava comportaments d'una determinada manera o d'una altra, normalment, folls i delictius<sup>220</sup>. Per això, seguint aquesta lògica, seria coherent que els selenites, habitants de la pròpia lluna, és a dir, els éssers més “llunàtics” de tots, siguin d'una naturalesa que els permeti canviar la seva pròpia fisiologia quan els ve de gust i veure com i quan vulguin. Però reprenent, per un moment, la vigilància dels propis ulls, fins i tot es remarca el fet que, en cas de perdre'ls (perquè, naturalment, sense ulls no estan pas capacitats per vigilar-los bé!) poden fer servir els d'algú altre (καὶ πολλοὶ τοὺς σφετέρους ἀπολέσαντες παρ' ἄλλων χρησάμενοι ὄρωσιν). Així, podem intuir que, segons els ulls que utilitzin (és a dir, segons la mirada o el punt de vista d'un o d'un altre), poden experimentar un estat anímic concret o un altre, poden disposar d'una opinió o d'una altra. Aquesta reflexió reforçaria encara més la broma sobre el caràcter llunàtic dels selenites.

Seguint amb aquesta mirada de caràcter postís, també es parla d'uns ulls de recanvi (εἰσὶ δ' οἱ καὶ πολλοὺς ἀποθέτους ἔχουσιν) que només tenen uns pocs afortunats i, com no pot ser d'una altra manera, es tracta de les classes més privilegiades de la contrada (οἱ πλούσιοι). Amb aquesta referència, Llucià demostra que la societat de la lluna no deixa de ser un reflex (pretesament perfeccionat, però sense èxit) de la de l'*oikoumene*.

### 2.3.2.3.2.3. Un mirall catascòpic

Precisament després d'haver ofert aquestes informacions sobre la fisonomia i fisiologia visual dels selenites, també ofereix un breu apunt sobre la forma de les seves orelles (1.25 τὰ ὄτα δὲ πλατάνων φύλλα ἐστὶν αὐτοῖς). A continuació, Llucià evoca la contemplació descriptiva d'un dels objectes més espectaculars de tot el decurs de *VH*. Efectivament, a

<sup>219</sup> *uid. supra* (Secció 2.3.1.1.1.1α).

<sup>220</sup> Estant al dia dels textos cristians, el samosatenc potser hauria usat la noció del verb σεληνιαζομαι (“estar sota influència de la lluna”, “ésser epilèptic”), que apareix als *Evangelis* (*Ev. Matt.* 4, 24 i 17, 15), aplicada als selenites del seu relat.

part dels ulls, quin objecte pot representar i reflectir amb millor precisió la vista que un mirall?:

1.26 καὶ μὴν καὶ ἄλλο θαῦμα ἐν τοῖς βασιλείοις ἐθεασάμην· κάτοπτρον μέγιστον κεῖται ὑπὲρ φρέατος οὐ πάνυ βαθέος. ἂν μὲν οὖν εἰς τὸ φρέαρ καταβῆ τις, ἀκούει πάντων τῶν παρ’ ἡμῖν ἐν τῇ γῆ λεγομένων, ἐὰν δὲ εἰς τὸ κάτοπτρον ἀποβλέψῃ, πάσας μὲν πόλεις, πάντα δὲ ἔθνη ὄρᾳ ὥσπερ ἐφεστῶς ἐκάστοις· τότε καὶ τοὺς οἰκείους ἐγὼ ἐθεασάμην καὶ πᾶσαν τὴν πατρίδα, εἰ δὲ κάκεῖνοι ἐμὲ ἐώρων, οὐκέτι ἔχω τὸ ἀσφαλὲς εἰπεῖν. ὅστις δὲ ταῦτα μὴ πιστεύει οὕτως ἔχειν, ἂν ποτε καὶ αὐτὸς ἐκεῖσε ἀφίκηται, εἴσεται ὡς ἀληθῆ λέγω.

“A més a més, vaig contemplar una altra meravella en els estatges reials: un grandios mirall s’ajeu al damunt d’un pou no gaire profund. I si algú baixés a dins del pou, escoltaria tot el que entre nosaltres es diu a la terra, i si algú mirés cap avall, a dins del mirall, totes les ciutats i tots els pobles veuria, com si estigués davant de cadascun d’ells. I aleshores jo vaig contemplar els meus familiars i tota la meva pàtria, i si ells em veien a mi, ja no ho puc dir clarament. Aquell que no cregui que això és així, si ell mateix arribés mai allà, sabia que dic veritats.”

En primer lloc, és de nou evident l’abundància de verbs de vista en aquest afer cabdal del relat. Com podem comprovar, l’autor mescla formes d’activitat visual (ἐθεασάμην, ἀποβλέψῃ i, novament, ἐθεασάμην) i neutralitat visual (ὄρᾳ i ἐώρων), tot combinant-los de manera alternativa, juntament amb una *uariatio* d’acte de presència en perspectiva objectiva (κεῖται).

La contemplació del mirall es duu a terme en primera persona del singular (ἐθεασάμην). Aquesta visió denota, per la seva terminació verbal, un punt de vista certament privilegiat. En efecte, hem de suposar que Llucià narrador-protagonista es troba tot sol en aquest indret, apartat del seu grup. I és que el que està veient no és cap cosa banal, sinó una altra meravella (ἄλλο θαῦμα). Es tracta, doncs, d’un nou *thauma*, un dels elements historiogràfics que Heròdot inclou tan sovint en la seva prosa i els quals desperten un sentiment de meravella i sorpresa als receptors. Per tal d’emfasitzar-lo, l’autor s’hi refereix, primer, com una “meravella” i, en la següent oració, el concreta. Un cop explicat el *thauma*, ja es defineix i es descriu en termes generals tot especificant-ne les dimensions: un mirall grandios (κάτοπτρον μέγιστον). La presència visual d’aquest monumental objecte, en perspectiva objectiva, s’expressa amb el verb κεῖται, reforçant-ne la majestuositat.

En aquest moment, ja localitzat visualment el mirall al fons d’un pou no gaire profund<sup>221</sup>, el protagonista comença a interactuar-hi des de dos punts de vista sensorials: auditiu i visual. En efecte, primer s’apunta allò que s’hi sent (ἂν μὲν οὖν εἰς τὸ φρέαρ καταβῆ τις, ἀκούει πάντων τῶν παρ’ ἡμῖν ἐν τῇ γῆ λεγομένων) i, després, s’explica allò que s’hi veu (ἐὰν δὲ εἰς τὸ κάτοπτρον ἀποβλέψῃ, πάσας μὲν πόλεις, πάντα δὲ ἔθνη ὄρᾳ ὥσπερ ἐφεστῶς ἐκάστοις). Amb aquesta doble funció sensorial –“audiovisual” –, Llucià sembla que estigui contraposant, en forma de quiasme (i doncs, de manera certament

---

<sup>221</sup> Uns pous, com veurem, semblants en part als que s’evoquen a *Icaromenip* (*Icar.* 25), a través dels quals Zeus escolta les pregàries dels mortals.

“emmirallada”) la fisonomia i la fisiologia de la vista i l’oïda dels selenites, explicades en aquest mateix ordre en el passatge 1.25. En efecte, trobem la vista (els ulls postissos) i l’oïda (les orelles en forma plàtan) contraposades, per posició argumental, als efectes sonors i visuals que emanen del mirall a 1.26: A-B-B-A (on A és vista i B, oïda). Pensem que aquest quiasme pot motivar una èmfasi o una broma a propòsit de l’ambivalència d’ambdós canals sensorials (vista i oïda) a l’hora d’adquirir informació. Tanmateix, la preferència de l’autor per la informació rebuda pels ulls es veu reflectida en el fet que no segueix ampliant informació del que se sent en el pou del mirall, sinó que es fixa molt més (com també ho fa en el pla fisonòmic-fisiològic d’1.25) en allò que es veu. Tornant al mirall, Llucià expressa d’una manera força objectiva la seva pròpia experiència, ja que, malgrat viure en primera persona la visió del mirall, és amb dues oracions hipotètiques com descriu el que a priori es pot sentir i també veure. Per a la vista, utilitza el verb d’activitat visual ἀποβλέψη, sí, però l’agent perceptor que el duu a terme stricto sensu és un τις, que, a més, és el·líptic sobreentès pel que s’ha fet servir en la pròtasi coordinant anterior, que indica el que s’hi escolta. Tot i així, la imatge visual és ben present, perquè Llucià proposa, clarament, una mirada (deliberada) “de dalt” “a baix”. Així, tenint en compte que el mirall es troba al fons d’un pou, tot i que no gaire profund, ha de “jaure” (κεῖται) necessàriament al terra i, en conseqüència, s’ha d’abaixar la mirada per veure’l. Si, a més, parem atenció a aspectes morfosintàctics, veurem com, d’una banda, Llucià tria el verb compost ἀποβλέπω, amb el preverbi ἀπὸ, que connota distància i llunyania (en aquest cas, respecte a la terra: una llunyania “elevada”, tenint en compte la ubicació de la lluna); i, d’altra banda, contrasta aquest punt elevat i llunyà amb la preposició εἰς (que expressa direcció i, concretament, a l’interior d’algun indret: un punt descendent com el que comporta mirar a dins del pou on es troba el mirall). Per si tot això fos poc, aquesta mirada de dalt cap a baix també queda corroborada i emfasitzada a partir del que s’hi veu, que és el que expressa Llucià a continuació amb el verb de neutralitat visual ὀρᾷ. I és que els objectes percebuts a través del mirall són πάσας μὲν πόλεις, πάντα δὲ ἔθνη, és a dir, ni més ni menys que l’*oikoumene*, la qual es troba, de manera lògica, sota la lluna. Tots aquests elements, doncs, no deixen d’insistir en l’experiència visual duta a terme des de dalt del satèl·lit i, sobretot, la presència en el mateix. És una visió “catascòpica”, de dalt cap a baix, com si Llucià observés casa seva i la seva gent a través del conjunt de miralls d’un microscopi (o d’un telescopi invers) i, de fet, en certa mesura, aquest mirall deu representar una metàfora de la pròpia obra de *VH* envers el seu públic<sup>222</sup>. A banda d’això, però, és molt destacable com l’autor precisa la visió de tot allò que hi ha més enllà del mirall: ὡς περ ἐφεστῶς ἐκάστοις. Aquesta visió és molt semblant a la que es desprèn, precisament, de la definició d’*enargeia* prototípica dels rètors. Les paraules (sobretot en descripcions), gràcies a l’*enargeia*, fan que el públic pugui veure, imaginativament, el que s’està dient, com si estigués al davant mateix<sup>223</sup>. I quin moment més oportú per posar aquesta possible referència a l’*enargeia* discursiva que en un pou des d’on es pot veure

<sup>222</sup> Ni Mheallaigh (2014: 217): “the Moon was a ready-made test-site for the interplay between the real and the fictional”.

<sup>223</sup> Aquesta noció es desprèn, sobretot, de Dionís d’Halicarnàs, parlant de l’oratoría de Lisias: *uid*. Introducció.

el món “real”, però des d’un indret plenament inaccessible (i, per tant, fictici) com és la Lluna: una autèntica paròdia visual en termes d’*autopsia* i d’*enargeia*.

Per enredar encara més la troca, cal tenir en compte que aquest mirall, no només fa la seva funció d’una mena de “microscopi” (o de telescopi invers), sinó que, a més, actua com a tal, és a dir, retorna imatges i provoca, en conseqüència, una mena d’eco visual. Efectivament, si bé Llucià no ho pot assegurar del tot (οὐκέτι ἔχω τὸ ἀσφαλές εἰπεῖν), fa referència a un hipotètic retorn, de part de la gent de l’*oikoumene*, de la mirada que ell hi dirigeix (εἰ δὲ κάκεινοι ἐμὲ ἐώρων). És a dir, és possible (tot i que es deixa en dubte) que s’entrecruïn dues mirades procedents de dos mons diferents: la de Llucià, des del món fictici cap al món real i, hipotèticament, la dels habitants de l’*oikoumene*, des del món real cap al món fictici. Tanmateix, Llucià assegura “amb franquesa” que no sap si això s’acompleix del cert o no. De la mateixa manera, però, procura guanyar-se la confiança del públic mitjançant una nova *captatio benevolentiae* (ὅστις δὲ ταῦτα μὴ πιστεύει οὕτως ἔχειν, ἂν ποτε καὶ αὐτὸς ἐκεῖσε ἀφίκηται, εἴσεται ὡς ἀληθῆ λέγω). Amb això, convida a algú del món real a anar a la lluna en persona per tal de creure-ho. Tot i així, ens fa l’efecte que, més aviat, està convidant a anar-hi a través de la imaginació...

Hem vist, doncs, que entre el passatge 1.25 i 1.26 hi ha tota una composició quiàsmica, oberta i tancada per dues expressions de *captatio benevolentiae* que enquadren dues evocacions visuals i auditives: la fisiologia visual i auditiva dels selenites a 1.25 i l’experiència auditiva i visual a través del mirall a 1.26. Una estructura que, segurament, no és casual i que enquadra tot aquest paratge audiovisual de la Lluna Ilucianesca<sup>224</sup>.

Aquesta és la nostra interpretació dels jocs sensorials eminentment visuals que l’autor implica en aquest episodi, uns passatges realment arxiconeguts, que han sigut la deu d’abundosos rius de tinta<sup>225</sup>.

### 2.3.2.3.3. Paisatge i personatges brillants: Llumòpolis

Entre l’aventura de la lluna i la que la segueix, ens trobem amb una situació lumínica interessant:

1.29 Πλεύσαντες δὲ τὴν ἐπιούσαν νύκτα καὶ ἡμέραν, περὶ ἑσπέραν ἀφικόμεθα ἐς τὴν Λυχνόπολιν καλουμένην, ἤδη τὸν κάτω πλοῦν διώκοντες. ἡ δὲ πόλις αὕτη κεῖται μεταξὺ τοῦ Πλειάδων καὶ τοῦ Ὑάδων ἀέρος, ταπεινότερα μὲντοι πολὺ τοῦ ζῳδιακοῦ.

“Havent navegat la nit i el dia següents, pels volts del vespre vam arribar a l’anomenada Llumòpolis, ja deixant anar la nau a la deriva cap avall. Aquesta ciutat es troba al mig de l’aire de les Plèiades i de les Híades, si bé molt més avall del Zodíac.”

D’una manera inversa a la prèvia d’albirar l’illa de Dionís (1.6. ἡμέραν οὖν καὶ νύκτα οὐρίῳ πλέοντες), en aquest punt, passen una nit i un dia (Πλεύσαντες δὲ τὴν ἐπιούσαν νύκτα καὶ ἡμέραν) abans d’arribar, al vespre (περὶ ἑσπέραν), a un indret que, a

<sup>224</sup> Un fenomen semblant a la *Ringkomposition* que hem observat en el context de la perfumada aura de l’illa dels benaurats: *uid*. Capítol 4 (Secció 4.2).

<sup>225</sup> Georgiadou i Larmour (1998a) compta amb abundant bibliografia.



priori, desperta una lluminositat important si ho jutgem per la seva toponímia: τὴν Λυχνόπολιν (“Llumòpolis”). Aquesta ciutat “es troba establerta”, “jau” (κεῖται) en perspectiva objectiva d’acte de presència al mig del cel. En menys d’una línia, acabem de veure com Llucià ha evocat un contundent joc de llums amb una estructura, segurament, premeditada. Efectivament, s’ha referit a la foscor de τὴν ἐπιούσαν νύκτα (A), a la claror de ἡμέραν (B), a la llum tènue amb tendència a enfosquir-se de περὶ ἑσπέραν (a) i, finalment, a la claror de τὴν Λυχνόπολιν (B), tot donant lloc a cert quiasme A-B-a-B.

La llum que es desprèn de Λυχνόπολιν és diferent de la de la lluna. Efectivament, no és que l’indret estigui il·luminat per la llum del sol, sinó que, aparentment, la il·lumina els seus propis habitants. I és que Llucià duu a terme la descripció d’una etnografia certament brillant, lluminosa, resplendent. De fet, amb un verb d’experiència visual com és εὔρομεν, els protagonistes descobreixen que no hi viuen individus terrenals (ἄνθρωπον μὲν οὐδένα), sinó llums (λύχνους). I és aleshores quan Llucià ofereix una petita *ekphrasis* de l’etnografia d’aquests curiosos éssers de llum:

1.29 ἀποβάντες δὲ ἄνθρωπον μὲν οὐδένα εὔρομεν, λύχνους δὲ πολλοὺς περιθέοντας καὶ ἐν τῇ ἀγορᾷ καὶ περὶ τὸν λιμένα διατρίβοντας, τοὺς μὲν μικροὺς καὶ ὥσπερ πένητας, ὀλίγους δὲ τῶν μεγάλων καὶ δυνατῶν πάνυ λαμπροὺς καὶ περιφανεῖς. οἰκήσεις δὲ αὐτοῖς καὶ λυχνεῶνες ἰδίᾳ ἐκάστῳ πεποίηντο [...]. ἀρχεῖα δὲ αὐτοῖς ἐν μέσῃ τῇ πόλει πεποιήται, ἔνθα ὁ ἄρχων αὐτῶν διὰ νυκτὸς ὅλης κάθηται ὀνομαστὶ καλῶν ἕκαστον· ὃς δ’ ἂν μὴ ὑπακούσῃ, καταδικάζεται ἀποθανεῖν ὡς λιπὼν τὴν τάξιν· ὁ δὲ θάνατός ἐστι σβεσθῆναι. παρεστῶτες δὲ ἡμεῖς ἐωρῶμεν τὰ γινόμενα καὶ ἠκούομεν ἅμα τῶν λύχνων ἀπολογουμένων καὶ τὰς αἰτίας λεγόντων δι’ ἃς ἐβράδυνον.

“Un cop desembarcats, no vam trobar-hi cap home, sinó molts llums fent voltes per l’àgora i passant el temps pel port, els uns petits i com pobres, i uns pocs, els grans i potents, molt més brillants i resplendents. Tenien fetes cases i canelobres, particularment per a cadascun d’ells [...] Al mig de la ciutat, han construït els edificis del govern, on el seu arcont, durant tota la nit, hi està assegut cridant pel nom a cadascú: qui no l’escolta, és condemnat a morir com havent abandonat la seva posició: la mort és ser apagat. I nosaltres presents, vèiem el que succeïa i escoltàvem alhora que els llums es defensaven i deien les causes per les quals s’endarrerien.”

Com veiem, l’autor ens descriu la quantitat (πολλοὺς) de llums; la posició que ocupen en l’espai (περιθέοντας καὶ ἐν τῇ ἀγορᾷ καὶ περὶ τὸν λιμένα διατρίβοντας), que gairebé podríem qualificar d’omnipresent; la mida (i, suposem, intensitat lumínica) d’“alguns” llums (τοὺς μὲν) és “petita” (μικροὺς), com també el seu poder adquisitiu, ja que són “pobres” (καὶ ὥσπερ πένητας); i la de “pocs” altres (ὀλίγους δὲ), en canvi, és “grandiosa i potent” (τῶν μεγάλων καὶ δυνατῶν), fins al punt que “brillen molt” (πάνυ λαμπροὺς) i “il·lumina al seu voltant” (καὶ περιφανεῖς). Per accentuar la broma del fet que es tracta de llums, Llucià els fa viure en un canelobre (οἰκήσεις δὲ αὐτοῖς καὶ λυχνεῶνες ἰδίᾳ ἐκάστῳ πεποίηντο). Després es revela la terrible mort que els espera si no contesten al seu nom cada cop que el seu cabdill –o el seu “amo”<sup>226</sup>– els el pregunta. I aquesta fi de vida també es troba relacionada amb la llum, ja que consisteix a “ser

<sup>226</sup> Sabnis (2011) interpreta aquests llums com uns esclaus totalment sotmesos al seu amo, una possible crítica social que Llucià etzibaria a les condicions dels assalariats del moment.

apagada” (ὁ δὲ θάνατός ἐστι σβεσθῆναι). Novament, doncs, ens trobem amb la concepció homèrica per la qual la vida és llum i la mort, foscor<sup>227</sup>. Com que aquestes condemnes se suposa que són sovintejades, els protagonistes ho “van veient” (έωρῶμεν) neutralment, tot i que ben aterrits.

Després d’aquest indret, els protagonistes segueixen veient més llums:

1.29 τρίτη δὲ ἀπὸ ταύτης ἡμέρα καὶ τὸν ὠκεανὸν ἤδη σαφῶς έωρῶμεν, γῆν δὲ οὐδαμοῦ, πλὴν γε τῶν ἐν τῷ ἀέρι· καὶ αὗται δὲ πυρώδεις καὶ ὑπεραυγεῖς έφαντάζοντο.

“I el tercer dia després d’això ja vèiem clarament l’oceà, de cap manera terres fermes, excepte les que hi havia a l’aire; i aquestes apareixien ardents i resplendents.”

En efecte, un cop abandonen Λυχνόπολις, tres dies després (τρίτη δὲ ἀπὸ ταύτης ἡμέρα) amb les seves respectives nits (un nou joc implícit de llum i foscor), els tripulants de la nau ja “van albirant clarament” (σαφῶς έωρῶμεν) el mar. En aquest cas, veiem com, per expressar l’albirament, Llucià no fa servir ni καθοράω ni ὑποφαίνω, sinó que utilitza un verb neutral com és έωρῶμεν i el concreta semànticament mitjançant l’adverbi σαφῶς. El que també veuen clarament, però, és que no hi ha cap terra damunt la superfície del mar (γῆν δὲ οὐδαμοῦ), sinó que només segueixen veient les que hi ha flotant a l’aire (πλὴν γε τῶν ἐν τῷ ἀέρι). Tenint això en compte, doncs, hem de pensar que es produeix, primer, una mirada cap a baix, cap al mar i, tot seguit, una mirada cap amunt (o horitzontal, si encara no han baixat prou), cap a les illes aèries que deixen enrere. A més, afegeix Llucià, totes aquestes illes (αὗται δὲ) “apareixen” (έφαντάζοντο) en perspectiva objectiva d’acte d’aparició, la qual cosa denota una visió certament borrosa i, alhora, ardent i resplendent (πυρώδεις καὶ ὑπεραυγεῖς). Per tant, estableix un cert joc contrastant la vista no gaire clara que aporta φαντάζομαι i la intensa llum emesa pels adjectius atribuïts a les illes. És possible que Llucià s’estigui referint, en el fons, a les estrelles? De fet, aquestes no deixen de ser cossos celestes que, tot i “ardents i resplendents” (πυρώδεις καὶ ὑπεραυγεῖς) *per se*, des de la terra apareixen (έφαντάζοντο) certament borroses (pampalluguejants), degut a la capa d’ozó. Si valorem aquesta interpretació, l’autor vindria a dir que hauria visitat algunes estrelles que, en realitat, són com aquestes estrambòtiques illes, habitades per éssers estranys, tot burlant-se, potser, d’explicacions de l’època<sup>228</sup>.

#### 2.3.2.3.4. Pampallugues i memòria dins la balena

Tot i que el contacte amb el mar provoca un enorme gaudi als personatges, aquesta situació canvia dràsticament. En efecte, poc després d’haver amarat, els nostres protagonistes topen amb un enorme cetaci que se’ls empassa, però sense fer-los miques, una circumstància certament favorable, ja que els permetrà fer una expedició en el seu interior. Tanmateix, tal exploració es veurà contínuament condicionada per la il·luminació de l’indret: una llum que, primerament explicitada, s’acabarà donant per

---

<sup>227</sup> *uid. supra* (Secció 2.1.1).

<sup>228</sup> Tenint en compte l’obra *De astrologia*, atribuïda a Llucià, l’autor era més aviat paròdic amb tot aquest àmbit de coneixement. L’estudi de Tolsa (en premsa) argumenta per què es tracta d’una “parody of an astrological defense”.

sobreentesa o, simplement, en no explicitar-la, Llucià donarà per fet que hi ha fosc i que, per tant, no s'hi veu res. De tota manera, paradoxalment, el narrador no deixarà d'informar dels elements que, dins de la balena, percep a través dels ulls:

1.31 ἐπεὶ δὲ ἔνδον ἦμεν, τὸ μὲν πρῶτον σκότος ἦν καὶ οὐδὲν ἑωρῶμεν, ὕστερον δὲ αὐτοῦ ἀναχανόντος εἶδομεν κύτος μέγα καὶ πάντη πλατὺ καὶ ὑψηλόν, ἱκανὸν μυριάδῳ πόλει ἐνοικεῖν. ἔκειντο δὲ ἐν μέσῳ καὶ μικροὶ ἰχθύες καὶ ἄλλα πολλὰ θηρία συγκεκομμένα, καὶ πλοίων ἰστία καὶ ἄγκυραι, καὶ ἀνθρώπων ὀστέα καὶ φορτία, κατὰ μέσον δὲ καὶ γῆ καὶ λόφοι ἦσαν, ἐμοὶ δοκεῖν, ἐκ τῆς ἰλύος ἣν κατέπινε συνιζάνουσα. ὕλη γοῦν ἐπ' αὐτῆς καὶ δένδρα παντοῖα ἐπεφύκει καὶ λάχανα ἐβεβλαστήκει, καὶ ἐφκει πάντα ἐξειργασμένοις· περίμετρον δὲ τῆς γῆς στάδιοι διακόσιοι καὶ τεσσαράκοντα. ἦν δὲ ἰδεῖν καὶ ὄρνεα θαλάττια, λάρους καὶ ἀλκύνους, ἐπὶ τῶν δένδρων νεοττεύοντα.

“Quan estàvem a dins, primer, hi havia fosc i no vèiem res, després, en obrir la boca, vam veure una cavitat gran i per tot arreu plana i alta, idònia per fundar una ciutat de deu mil homes. També jeien pel mig petits peixos i moltes altres bèsties esmicolades, i pals de vela i àncores de vaixells, i ossos d'homes i mercaderies; cap al mig també hi havia terra i turons, em sembla, tot condensat a partir dels sediments que engolia. Al seu damunt hi havia crescut un bosc i arbres de tota mena i hi havien germinat hortalisses, i en tot s'assemblava a conreus; el perímetre de la terra era de dos-cents quaranta estadis. Era possible veure-hi també ocells marins, gavines i alcions, fent niu damunt dels arbres.”

Tan bon punt entren dins la balena, abans de presenciar-hi res, la veu narrativa parla d'aquest vaivé lumínic, que és, si més no, lògic. En el moment en què el cetaci tanca la boca per engolir els protagonistes, és lògic que, per dins, estigui tot fosc (ἐπεὶ δὲ ἔνδον ἦμεν, τὸ μὲν πρῶτον σκότος ἦν) i, en conseqüència, no “hi vegim” –en un sentit neutral i fisiològic– “res” (καὶ οὐδὲν ἑωρῶμεν). Tot just després, emperò, Llucià contraposa aquesta primera nul·la visió amb la seva corresponent correlació δὲ (ὕστερον δὲ) especificant que el monstre (αὐτοῦ), en obrir la boca (ἀναχανόντος), els permet –ara sí!– “veure” (εἶδομεν). I, amb aquesta condició lumínica favorable, és quan comença, per fi, l'*ekphrasis* geogràfica de l'interior de la balena.

El que més els permet veure, en visió neutral, la llum solar que entra per la boca de la balena és la generalitat d'una “cavitat” (κύτος<sup>229</sup>), que es descriu, primer, en termes generals (nivell 1 de composició<sup>230</sup>): se'n destaca l'envergadura, ja que és “gran” (μέγα); la forma, ja que és “plana” (πλατὺ) i, alhora, molt “alta” (ὑψηλόν); en definitiva, per posar un exemple en termes historiogràfics i propis de la realitat, és un indret molt digne per encabir-hi una gran *polis* (ἱκανὸν μυριάδῳ πόλει ἐνοικεῖν). A partir d'aquí, Llucià fa *uariatio* i, tot descartant la perspectiva subjectiva de percepció visual, passa a una d'objectiva: ja no s'insisteix en escriure amb el verb “veure” sinó amb verbs d'acte de presència, fins i tot alternatius a εἰμί. Pensem que, potser, Llucià fa servir aquest recurs per prendre més distància amb el que descriu per la inseguretat lumínica que ofereix l'indret. Comprovem, doncs, com, en un primer nivell de composició, “jauen” (ἔκειντο) “tot de peixos petits i d'altres bèsties” (μικροὶ ἰχθύες καὶ ἄλλα πολλὰ θηρία

<sup>229</sup> Paraula, per cert, certament homòfona a κῆτος (balena, cetaci) tenint en compte el fenomen del iotacisme, que es devia pronunciar igual o gairebé igual que κύτος.

<sup>230</sup> Considerem que l'objecte principal en nivell 0 és la pròpia balena.

συγκεκριομένα), “restes de vaixells” (καὶ πλοίων ἰστία καὶ ἄγκυραι,) i, per últim –quelcom que es deixa pel final per ser el més impactant– “tot de restes humanes” (καὶ ἀνθρώπων ὀστέα καὶ φορτία); al mig, “hi ha” (ἦσαν) “terra i turons” (γῆ καὶ λόφοι), al damunt dels quals (nivell 2 de composició) hi “creix” (ἐπεφύκει) “un bosc i arbres variats” (ὕλη [...] καὶ δένδρα παντοῖα), on, també, (nivell 3 de composició) hi brollen tot d’“hortalisses” (λάχανα). La immensitat de l’espai és confirmada per primer cop amb l’explicitació de les hiperbòliques dimensions numèriques<sup>231</sup> que s’hi poden comptar (περίμετρον δὲ τῆς γῆς στάδιοι διακόσιοι καὶ τεσσαράκοντα). Finalment, en perspectiva subjectiva de caire especialment neutre i objectiu, “s’hi veuen ocells” de tota mena (ὄρνεα θαλάττια, λάρους καὶ ἀλκυόνας, ἐπὶ τῶν δένδρων νεοττεύοντα), alguns d’ells, com correspon lògicament a l’indret, “marins”. L’explicitació que alguns d’aquests animals es trobin fent niu als arbres implicaria un 3r nivell de composició.

Després de tals descobertes, és moment de descansar, tot i que sigui per poc temps:

1.32 αὐτοὶ δὲ τὰ πυρεῖα συντρίψαντες καὶ ἀνακαύσαντες δεῖπνον ἐκ τῶν παρόντων ἐποιούμεθα. [...] τῇ ἐπιούσῃ δὲ διαναστάντες, εἴ ποτε ἀναχάνοι τὸ κῆτος, ἐωρῶμεν ἄλλοτε μὲν ὄρη, ἄλλοτε δὲ μόνον τὸν οὐρανόν, πολλάκις δὲ καὶ νήσους· [...] ἐπεὶ δὲ ἤδη ἐθάδες τῇ διατριβῇ ἐγενόμεθα, λαβὼν ἑπτὰ τῶν ἐταίρων ἐβάδιζον ἐς τὴν ὕλην περισκοπήσασθαι τὰ πάντα βουλόμενος. οὐπω δὲ πέντε ὄλους διελθὼν σταδίους εὔρον ἱερὸν Ποσειδῶνος, ὡς ἐδήλου ἢ ἐπιγραφή, καὶ μετ’ οὐ πολὺ καὶ τάφους πολλοὺς καὶ στήλας ἐπ’ αὐτῶν πλησίον τε πηγὴν ὕδατος διαυγοῦς, ἔτι δὲ καὶ κυνὸς ὕλακῆν ἠκούομεν καὶ καπνὸς ἐφαίνετο πόρρωθεν καὶ τινα καὶ ἔπαυλιν εἰκάζομεν.

“Nosaltres mateixos, havent fregat uns encenalls de llenya i havent-los encès, preparàvem un àpat a partir del que teníem aleshores. [...] L’endemà, ja llevats, cada vegada que la balena obria la boca, vèiem de vegades muntanyes, de vegades només el cel, i sovint també illes. [...] Quan ja vam arribar a estar acostumats a tal *modus uiuendi*, havent agafat set dels meus companys, em dirigia cap al bosc amb la voluntat d’explorar-ho tot. I sense encara haver recorregut del tot uns cinc estadis, vaig descobrir un temple de Posidó, tal com demostrava la inscripció, i no gaire més enllà també moltes tombes, esteles a la vora d’elles i una font d’una aigua cristal·lina. Escoltàvem un lladruc de gos i un fum apareixia en la llunyania i ens imaginàvem també una casa de pagès.”

Veiem que Llucià i la tripulació compten amb una il·luminació creada artificialment, fruit del foc que encenen (τὰ πυρεῖα συντρίψαντες καὶ ἀνακαύσαντες). Si durant el primer dia dintre de la balena el narrador en descriu el contingut, el segon (τῇ ἐπιούσῃ), es fixa en allò que pot veure des de dins cap enfora de l’animal. En efecte, en fer-se la llum (és a dir, en els moments en què el cetaci obre la boca: εἴ ποτε ἀναχάνοι τὸ κῆτος), els personatges “veuen” (ἐωρῶμεν) tot d’elements externs que es troben en moviment: “muntanyes” (ἄλλοτε μὲν ὄρη), “el cel” (ἄλλοτε δὲ μόνον τὸν οὐρανόν) i, sovint, “illes” (πολλάκις δὲ καὶ νήσους). Els elements citats indiquen, doncs, mirades en horitzontal (ὄρη i νήσους), però també en vertical (μόνον τὸν οὐρανόν), que depenen, evidentment, de la postura que adopti la balena en el seu periple. En altres paraules, és l’èsser on es troben els protagonistes el que els condiciona plenament la direcció i la qualitat de l’acte visual, així com també, simplement, la possibilitat de veure (si obre o

<sup>231</sup> Xifres evidentment hiperbòliques: Scarcella (1985).

tanca la boca). De fet, el verb que Llucià utilitza en ambdós moments en què la balena obre la boca és ὀράω, prototípica forma de visió neutra que significa, també, “utilitzar els ulls”, és a dir, “veure-hi de manera fisiològica”. Podríem dir, doncs, que la boca de la balena és l’ull dels protagonistes per contemplar el món exterior (si està oberta) i per no veure-hi res (si està tancada). Aquesta dependència visual, emperò, es veu certament superada a partir del moment en què s’acostumen a la mena de vida que porten dins del cetaci (ἐπεὶ δὲ ἤδη ἐθάδες τῆ διατριβῆ ἐγενόμεθα) i, en conseqüència, d’una manera implícita, a la llum de dins o a les pampallugues constants que es produeixen mentre la balena va obrint i tancant la boca. En aquest moment, doncs, els protagonistes ja compten amb l’eina principal per poder viure amb una certa normalitat, ja que ja poden veure.

I és precisament aleshores quan els ressorgeix l’instint i la plena voluntat d’exploració (περισκοπήσασθαι τὰ πάντα βουλόμενος). De fet, fins al moment, s’han quedat aparentment quiets en un mateix indret observant quan podien, ja sigui cap endins o cap enfora de la balena. Però, en resultar novament capacitats per veure, comencen a moure’s per si sols per tal de conèixer, amb els ulls, l’interior d’aquell entorn, especialment el del bosc frondós albirat anteriorment (λαβὼν ἑπτὰ τῶν ἐταίρων ἐβάδιζον ἐς τὴν ὕλην).

En aquest context, fan diverses descobertes –en nivell 2 de composició. Primer, “experimenten visualment” o “descobreixen” (εὔρον) un temple de Posidó (ἱερὸν Ποσειδῶνος). Aquesta presència es confirma i es reafirma, tot seguit, amb una oració subordinada adverbial de manera (ὡς ἐδήλου ἢ ἐπιγραφῆ) que conté un acte de mostra en perspectiva objectiva<sup>232</sup>. En efecte, un nou objecte percebut com és la inscripció del temple mostra a qui està atribuït i, per tant, redunda en la ficció. De fet, és un cas semblant al que hem observat amb l’estela d’1.6, però amb la diferència que, en aquell punt, eren la resta d’elements vistos a posteriori (les petjades i el riu de vi) els qui acabaven confirmant el contingut de la inscripció. Seguint amb el seu recorregut, els nostres personatges també “descobreixen” (amb la forma εὔρον sobreentesa) tombes, esteles i una font (τάφους πολλοὺς καὶ στήλας ἐπ’ αὐτῶν πλησίον τε πηγὴν ὕδατος διαγοῦς). Sobre els dos primers només n’especifica la quantitat (πολλοὺς) i, sobre la font, en diu la substància que en brolla, aigua (ὕδατος) i la seva principal característica lumínica-cromàtica (διαγοῦς). El conjunt d’elements conformat per un temple, tombes, esteles i una font sembla evocar un paisatge més aviat desèrtic i allunyat de tota forma de civilització fins que, tot seguit, se sent el lladruc d’un gos i “apareix fum” (καπνὸς ἐφαίνετο), la qual cosa fa pensar, immediatament, en la molt probable presència d’algú i d’alguna mena de construcció (καὶ τινα καὶ ἔπαυλιν εἰκάζομεν).

De fet, aquests evidents símptomes de civilització motiven els protagonistes a seguir endavant més de pressa (1.33 σπουδῆ ὄν βαδίζοντες) per tal de poder confirmar-los. I ho acaben fent, de manera sobtada, amb un verb d’experiència visual impulsat pel moviment (ἐφιστάμεθα). És a través d’aquesta acció que perceben visualment un ancià i un jove (ἐφιστάμεθα πρεσβύτη καὶ νεανίσκῳ), amb el primer dels quals acaben establint una conversa. De la mateixa manera que, al principi de l’aventura, els protagonistes

---

<sup>232</sup> *uid. supra* (Secció 2.3.1.1.2.1β).

romanen quiets davant les possibles adversitats de l'interior del cetaci, ara, es troben espantats (ήσθέντες οὖν ἅμα καὶ φοβηθέντες) degut a la presència d'aquests dos éssers i romanen, també, sense moure's (ἔστημεν). El fet que els dos nous personatges, quiets, actuïn de la mateixa manera acaba destensant la situació. I és que, de fet, no deixen de venir tots del món real:

1.34 Ὁ δὲ ὑπερθαυμάσας καὶ αὐτὸς ἐν μέρει τὰ καθ' αὐτὸν διεξίημι λέγων, Τὸ μὲν γένος εἰμί, ὃ ξένοι, Κύπριος, ὀρμηθεὶς δὲ κατ'ἐμπορίαν ἀπὸ τῆς πατρίδος μετὰ παιδός, ὃν ὀράτε, καὶ ἄλλων πολλῶν οἰκετῶν ἔπλεον εἰς Ἰταλίαν ποικίλον φόρτον κομίζων ἐπὶ νεῶς μεγάλης, ἣν ἐπὶ στόματι τοῦ κήτους διαλελυμένην ἴσως ἐωράκατε. μέχρι μὲν οὖν Σικελίας εὐτυχῶς διεπλεύσαμεν· ἐκεῖθεν δὲ ἀρπασθέντες ἀνέμῳ σφοδρῷ τριταῖοι ἐς τὸν ὠκεανὸν ἀπηνέχθημεν, ἔνθα τῷ κήτει περιτυχόντες καὶ αὐτανδροὶ καταποθέντες δύο ἡμεῖς μόνοι τῶν ἄλλων ἀποθανόντων ἐσώθημεν. θάψαντες δὲ τοὺς ἐταίρους καὶ ναὸν τῷ Ποσειδῶνι δειμάμενοι τουτονὶ τὸν βίον ζῶμεν, λάχανα μὲν κηπεύοντες, ἰχθῦς δὲ σιτούμενοι καὶ ἀκρόδρυα. πολλὴ δέ, ὡς ὀράτε, ἡ ὕλη, καὶ μὴν καὶ ἀμπέλους ἔχει πολλάς, ἀφ' ὧν ἡδύτατος οἶνος γεννᾶται· καὶ τὴν πηγὴν δὲ ἴσως εἶδετε καλλίστου καὶ ψυχροτάτου ὕδατος. εὐνὴν δὲ ἀπὸ τῶν φύλλων ποιούμεθα, καὶ πῦρ ἄφθονον καίομεν, καὶ ὄρνεα δὲ θηρεύομεν τὰ εἰσπετόμενα, καὶ ζῶντας ἰχθῦς ἀγρεύομεν ἐξιόντες ἐπὶ τὰ βραγχία τοῦ θηρίου, ἔνθα καὶ λουόμεθα, ὁπότεν ἐπιθυμήσωμεν. καὶ μὴν καὶ λίμνη οὐ πόρρω ἐστὶν σταδίων εἴκοσι τὴν περίμετρον, ἰχθῦς ἔχουσα παντοδαπούς, ἐν ἧ καὶ νηχόμεθα καὶ πλέομεν ἐπὶ σκάφους μικροῦ, ὃ ἐγὼ ἐναυπηγησάμην. ἔτη δὲ ἐστὶν ἡμῖν τῆς καταπόσεως ταῦτα ἑπτὰ καὶ εἴκοσι.

“I ell mateix, del tot meravellat, al seu torn ens exposava les seves peripècies, ‘el meu llinatge, estrangers, és xipriota; havent salpat per motius de comerç, de la meua pàtria, navegava cap a Itàlia amb el meu fill, que veieu, i amb molts altres servents, tot transportant una variada mercaderia al damunt d’una gran nau, la qual potser heu vist tota destruïda al damunt de la boca de la balena. I és que, fins a Sicília, vam navegar feliçment, però a partir d’allà, en ser arrabassats per un fort vent, vam ser arrossegats tres dies fins a l’oceà, on, havent-nos trobat per casualitat amb la balena i havent estat engolits juntament amb la tripulació, només nosaltres dos ens vam salvar, havent mort tota la resta. Un cop enterrats els companys i havent erigit un temple a Posidó, vivim aquesta mena de vida, conreant hortalisses, i alimentant-nos de peixos i de fruits secs. El bosc, com veieu, és abundant i, a més, té moltes vinyes, de les quals s’extreu un vi dolcíssim; i potser heu vist la font d’una aigua bellíssima i fresquíssima. Fem el llit a partir de fulles i encenem un foc generós; i cacem els ocells que entren volant, i pesquem peixos vius quan sortim al damunt de les brànquies de la bèstia, on també ens rentem, quan ho desitgem. A més, no gaire lluny hi ha un estany de vint estadis de perímetre, que conté peixos de tota mena i en el qual nedem i naveguem damunt d’un petit esquif, que jo mateix vaig construir en tant que calafatador. Vint-i-set anys fa de l’engoliment.”

En aquest punt, podem comentar dos aspectes: una conscienciació de vida per part de Llucià i l’ancià amb qui es troba i la ratificació que el darrer, Escíntar, fa interpellant Llucià a propòsit de tot allò que ha vist abans de trobar-se amb ell.

Pel que fa al primer aspecte, Escíntar afirma que, al principi de ser engolits per la balena, els semblava que estaven morts (1.33 τεθνάναι μὲν γὰρ εἰκάζομεν), però que, finalment, “creien” que encara vivien (ζῆν δὲ πιστεύομεν). Tenint en compte aquesta afirmació, considerem que, de nou, Llucià posa en paral·lel la relació metafòrica entre

vida i llum i mort i foscor. En efecte, aquests dos personatges, de la mateixa manera que els protagonistes, passen un temps sense saber ben bé on són, privats de vista o veient-hi només quan la balena obre la boca. Però, finalment, s'adapten a aquella mena de vida, és a dir, a aquella mena de llum intermitent de dins de la balena que els facilita veure i, per tant, sentir-se vius.

D'altra banda, per tal de ratificar allò que han vist anteriorment, Llucià utilitza la veu d'Escíntar per fer un repàs (mitjançant formes de neutralitat visual en segona persona del plural) de diversos objectes ja percebuts. Efectivament, en primer lloc els diu que, en el moment present, estan veient el seu fill (1.34 ὀρμηθεὶς δὲ κατ'ἐμπορίαν ἀπὸ τῆς πατρίδος μετὰ παιδός, **ὄν ὀρᾶτε**)<sup>233</sup>, un fet que confirmaria l'experiència visual duta a terme a 1.33 (**ἐφιστάμεθα** πρεσβύτη καὶ **νεανίσκῳ**). Segonament, l'ancià esmenta el vaixell en el qual va arribar fins aquí, que es troba estibat a la boca de la balena (1.34 ἔπλεον εἰς Ἰταλίαν ποικίλον φόρτον κομίζων ἐπὶ νεῶς μεγάλης, **ἦν** ἐπὶ στόματι τοῦ κήτους διαλελυμένην ἴσως **ἐοράκατε**), les restes del qual també han visionat anteriorment en perspectiva objectiva els nostres protagonistes a 1.31 (**ἔκειντο** δὲ ἐν μέσῳ καὶ μικροὶ ἰχθύες καὶ ἄλλα πολλὰ θηρία συγκεκομμένα, καὶ **πλοίων ἰστία καὶ ἄγκυραι**, καὶ ἀνθρώπων ὀστέα καὶ φορτία). A més, el fet d'haver explicitat el lloc on es troben les restes nàutiques (1.34 ἐπὶ στόματι) reforça el verb ἔκειντο utilitzat a 1.31, que expressa un acte de presència. Seguint amb la ratificació dels enterraments dels companys de viatge i l'erecció del temple de Posidó (1.34 θάψαντες δὲ τοὺς ἐταίρους καὶ ναὸν τῷ Ποσειδῶνι δειμάμενοι τουτονὶ τὸν βίον ζῶμεν), l'ancià confirma el paisatge certament sagrat que els protagonistes descobreixen, amb experiència visual, un cop comencen la seva deliberada exploració (1.32 **εὔρον ἱερὸν Ποσειδῶνος**, ὡς ἐδήλου ἢ ἐπιγραφὴ, καὶ μετ' οὐ πολὺ καὶ **τάφους πολλοὺς καὶ στήλας** ἐπ' αὐτῶν πλησίον). Tot seguit, Escíntar també anuncia el costum quotidià que tenen pare i fill de cultivar hortalisses (1.34 Ποσειδῶνι δειμάμενοι τουτονὶ τὸν βίον ζῶμεν, **λάχανα** μὲν κηπεύοντες), quelcom que ratificaria la imatge camperola del primer moment, en què els protagonistes topen amb els dos personatges (1.33 **ἐφιστάμεθα** πρεσβύτη καὶ νεανίσκῳ, μάλα προθύμως **πρασιάν τινα ἐργαζόμενοις**); i, anteriorment, la imatge per la qual tota la terra semblava conreada (1.31 καὶ ἐφίκει **πάντα ἐξειργασμένοις**). A continuació, l'ancià remarca la immensitat i espessor del bosc (1.34 **πολλῇ** δέ, ὡς **ὀρᾶτε, ἢ ὕλη**), quelcom ja observat abans en perspectiva objectiva (1.31 **ὕλη** γοῦν ἐπ' αὐτῆς καὶ **δένδρα παντοῖα ἐπεφύκει** καὶ **λάχανα ἐβεβλαστήκει**) i personalment explorat (1.32 ἐβάδιζον ἐς τὴν ὕλην **περισκοπήσασθαι** τὰ πάντα βουλόμενος). Escíntar parla de la font que "potser han vist" (1.34 καὶ **τὴν πηγὴν** δὲ ἴσως **εἶδετε καλλίστου καὶ ψυχροτάτου ὕδατος**), quelcom que, evidentment, en reafirma la visió anterior (1.32 **εὔρον** [...] τε **πηγὴν ὕδατος διαυγοῦς**).

Deixant de banda la ratificació amb verbs de vista, també es confirmen objectes percebuts abans amb altres explicitacions com seria la de la caça d'ocells que entren per la boca de la balena (1.34 καὶ **ὄρνεα** δὲ θηρεύομεν τὰ εἰσπετόμενα), que demostra la

---

<sup>233</sup> En aquests paràgraf, destaquem en negreta els verbs de percepció i en negreta i subratllat els objectes percebuts –tal com hem fet en l'anàlisi previ del text de *VH: uid*. Introducció.

presència dels ja visualitzats, en perspectiva subjectiva neutral, a 1.31 (ἦν δὲ ἰδεῖν καὶ ὄρνεα θαλάττια, λάρους καὶ ἀλκυόνας, ἐπὶ τῶν δένδρων νεοττεύοντα).

Finalment, per tal d'afegir versemblança a tot plegat, Lluccià-autor fa que Escíntar inclogui l'existència d'un nou element en tot el paisatge, que no ha sigut visualitzat pels protagonistes (1.34 καὶ μὴν καὶ λίμνη οὐ πόρρω ἐστὶν σταδίων εἴκοσι τὴν περίμετρον). Una tendència similar segueix a 1.35 en què, després d'exposar (i descriure mínimament) els pobles que habiten les parts més profundes de la balena, Escíntar anuncia que la part més externa de la boca està inhabitada excepte per ell mateix i el seu fill (1.35 τὰ πολλὰ μὲν ἔρημά ἐστι, προσκλυζόμενα τῇ θαλάττῃ· ὅμως δὲ ἐγὼ ταῦτα ἔχω), quelcom que confirma, evidentment, el fet que Lluccià i els protagonistes només s'hagin trobat amb el vell i el seu fill fins al moment i no pas amb algú altre, ja que no han arribat a penetrar les profunditats del monstre.

Amb totes aquestes informacions contingudes a 1.34, doncs, Lluccià apel·la a la memòria visual del públic, que s'ha imaginat la imatge descrita de la balena a través de la veu narrativa durant els paràgrafs 1.31, 1.32 i 1.33. És a dir, l'autor no només torna a recrear visualment la ficció anterior, sinó que fa que una veu narrativa com la d'Escíntar actui com a “argument d'autoritat” per reforçar l'*autopsia*.

Després del conflicte bèl·lic entre protagonistes i monstres marins i un cop pacificada tota la balena, a 1.40, s'anuncia una obertura de boca de la balena (περὶ τὴν δευτέραν τοῦ στόματος ἄνοιξιν) a través de la qual els protagonistes (incloent-hi aquí també Escíntar i Cíniras) “albiren” (καθεωρῶμεν) de manera constant un espectacle insòlit (1.40 καθεωρῶμεν ὑπάντων ὧν ἐγὼ εἶδον θαυμάτων παραδοξότατον): una guerra entre homes de gegants dimensions. Aquest espectacle fa pensar si és més irreal allò que hi ha fora de la balena o allò que hi ha a dins<sup>234</sup>...

### 2.3.2.3.5. Paisatge, llum i caràcter a l'illa dels benaurats

La multisensorialitat que hem apuntat al comentari de l'illa de Dionís es pot veure reflectida, també, en la llarga arribada dels protagonistes a l'illa dels benaurats. En efecte, trobem elements olfactivs i tàctils importants (motivats, principalment, per l'aura perfumada que hi corre)<sup>235</sup>, a més d'auditius (plasmats en rumors llunyans de música i gent)<sup>236</sup>. Però tota aquesta simfonia sensorial no tindria sentit si el paisatge no s'acabés construït en termes visuals a priori. De fet, a 2.5, comptem amb una situació d'activitat visual expressada amb el verb *καθεωρῶμεν*. Amb aquesta forma –que implica una visió deliberada però, alhora, difícil– pensem que Lluccià vol remarcar l'espessa aura que, tot i ser agradable al tacte i a l'olfacte, no deixa veure del tot bé què hi ha més enllà. Efectivament, els protagonistes es troben a prop de l'illa però, tot i així, triguen una mica a veure-la bé, precisament per l'ambient boirós, espès que l'aura connota... Tanmateix, el

<sup>234</sup> Una observació paradoxal en termes epistemològics, proposada per Ní Mheallaigh (2014: 227-230).

<sup>235</sup> *uid.* Capítol 4 (Secció 4.2) i Capítol 6 (Secció 6.3.1).

<sup>236</sup> *uid.* Capítol 3 (Secció 3.3.2.3.1.3).



que albiren els protagonistes constitueix la generalitat de l'espai on, tot seguit, faran port i on, també, arribaran a un nivell visual força detallat:

2.5 ἡσθέντες δὲ τῆ ὁσμῆ καὶ χρηστὰ ἐκ μακρῶν πόνων ἐλπίσαντες κατ' ὀλίγον ἤδη πλησίον τῆς νήσου ἐγινόμεθα. ἔνθα δὴ καὶ καθεωρῶμεν λιμένας τε πολλοὺς περὶ πᾶσαν ἀκλύστους καὶ μεγάλους, ποταμούς τε διαυγεῖς ἐξιέντας ἡρέμα εἰς τὴν θάλατταν, ἔτι δὲ λειμῶνας καὶ ὕλας καὶ ὄρνεα μουσικά, τὰ μὲ ἐπὶ τῶν ἡϊόνων ἄδοντα, πολλὰ δὲ καὶ ἐπὶ τῶν κλάδων·

“Encantats per l’olor i esperançats de benestar després de llargues penes, al cap de poc ja estàvem a prop de l’illa. I aleshores albiràvem molts ports per tot arreu arrecerats i grans, també rius cristal·lins que desembocaven tranquil·lament cap a dins del mar, i a més prats i boscos i ocells musicals, els uns cantant damunt les platges i molts altres també damunt les branques.”

En efecte, s’observen ports, dels quals se’ns descriu la quantitat (πολλοὺς), la forma (περὶ πᾶσαν ἀκλύστους) i les dimensions (μεγάλους); rius (ποταμούς), dels quals se’ns diu la transparència (διαυγεῖς) i el moviment que presenten (ἐξιέντας ἡρέμα εἰς τὴν θάλατταν), s’esmenten prats i boscos (ἔτι δὲ λειμῶνας καὶ ὕλας), dels quals no se’ns descriu res fins que, a 2.6, se’ns confirma empíricament, en primera persona, que els primers estan “plens de flors” (προϊόντες δὲ διὰ λειμῶνος εὐανθοῦς) i, a 2.14, se’ns n’amplia informació amb el pretext de descriure l’indret del simposi (τὸ δὲ συμπόσιον ἔξω τῆς πόλεως πεποιήνται ἐν τῷ Ἥλυσίῳ καλουμένῳ πεδίῳ· λειμῶν δὲ ἐστὶν κάλλιστος καὶ περὶ αὐτὸν ὕλη παντοία πυκνή, ἐπισκιάζουσα τοὺς κατακειμένους); i, finalment, es produeix una sinestèsia visual-auditiva en equiparar tots aquests objectes visuals de l’illa amb uns elements sonors com són els ocells (ὄρνεα μουσικά), dels quals se’ns indica la posició on es troben o, millor dit, des d’on “canten” (ἄδοντα): damunt la platja i des de les branques dels arbres (τὰ μὲ ἐπὶ τῶν ἡϊόνων ἄδοντα, πολλὰ δὲ καὶ ἐπὶ τῶν κλάδων).

El següent indret d’aquesta illa que compta amb una descripció considerable és la ciutat, ben resplendent i acolorida per causa de la quantitat de materials amb què està bastida:

2.11 Τοῦντεῦθεν αὐτομάτων ἡμῖν τῶν στεφάνων περιρρυέντων ἐλελύμεθα καὶ εἰς τὴν πόλιν ἠγόμεθα καὶ εἰς τὸ τῶν Μακάρων συμπόσιον. αὐτὴ μὲν οὖν ἡ πόλις πᾶσα χρυσεῖ, τὸ δὲ τεῖχος περίκειται σμαράγδινον· πύλαι δὲ εἰσὶν ἑπτὰ, πᾶσαι μονόζυλοι κινναμώμινοι· τὸ μέντοι ἔδαφος τῆς πόλεως καὶ ἡ ἐντὸς τοῦ τείχους γῆ ἔλεφαντίνη· ναοὶ δὲ πάντων θεῶν βηρύλλου λίθου ᾠκοδομημένοι, καὶ βωμοὶ ἐν αὐτοῖς μέγιστοι μονόλιθοι ἀμεθύστινοι, ἐφ’ ὧν ποιοῦσι τὰς ἑκατόμβας. περὶ δὲ τὴν πόλιν ῥεῖ ποταμὸς μύρου τοῦ καλλίστου, τὸ πλάτος πήχεων ἑκατὸν βασιλικῶν, βάθος δὲ <πέντε> ὥστε νεῖν εὐμαρῶς. λουτρὰ δὲ ἐστὶν αὐτοῖς οἴκοι μεγάλοι ὑάλινοι, τῷ κινναμώμῳ ἐγκαιόμενοι· ἀντὶ μέντοι τοῦ ὕδατος ἐν ταῖς πυέλοις δρόσος θερμὴ ἔστιν.

“A partir d’aleshores, havent-nos caigut automàticament les corones que ens embolcallaven els canells, vam quedar deslligats i vam ser conduïts cap a la ciutat i cap al banquet dels benaurats. Aquesta és certament una ciutat tota daurada, i l’envolta la muralla, de maragda; de portes, n’hi ha set, totes d’un sol tronc de canyella; el fonament de la ciutat i el terreny de dins de la muralla són d’ivori; hi ha temples de tots els déus construïts de pedra de beril·li i, en ells, grandiosos altars d’una sola pedra d’ametista, damunt dels quals fan les hecatombes. Al voltant de la ciutat, flueix un riu del millor

perfum d'una amplada de cent colzes reials i de <cinc> de profunditat, de manera que s'hi neda fàcilment. Ells tenen, com a banys, unes grans cases de vidre, que s'escalfen amb tronc de canyella; en lloc d'aigua, a les tines hi havia una rosada tèbia.”

Tota la ciutat constitueix una resplendent i policromàtica imatge gràcies a la insistència amb el material de construcció (pedres precioses i minerals) de cadascun dels elements que la conformen. De fet, la visió d'aquest paisatge reprendria la barreja de colors evocada a 2.5 amb la llarga enumeració de plantes i flors encabida en la més potent evocació olfactiva de *VH*<sup>237</sup>. Efectivament, en primer lloc, es parla en general de la ciutat (nivell 0) i es diu que és “tota ella d'or” (ἡ πόλις πᾶσα χρυσῆ), per tant, ens hem d'imaginar el predomini d'un color groguenc brillant per tot arreu. Després, es passa a parlar dels seus components, exposats tots ells amb verbs de perspectiva objectiva. En aquest sentit, primer es diu que la muralla és “de maragdes” (τὸ δὲ τεῖχος περικείται σμαράγδινον), per tant, ens hem d'imaginar una gran superfície daurada com és el conjunt de la ciutat, envoltada d'una estructura brillant d'un color verdós. Tot seguit, se'ns parla del terra de dins i de fora de la muralla, que és “d'ivori” (τὸ μέντοι ἔδαφος τῆς πόλεως καὶ ἡ ἐντὸς τοῦ τεύχους γῆ ἐλεφαντίνη), per tant, blanquinós. Després, es detalla que els temples dels déus són “de pedra de beril·li” (ναοὶ δὲ πάντων θεῶν βηρύλλου λίθου ὠκοδομημένοι) i, per tant, d'un potent color blavós. I, en aquest punt, entrem en un altre nivell compostiu per tal com es parla de l'interior dels temples (nivell 1), on hi ha els altars (nivell 2), que són “d'ametista” (καὶ βωμοὶ ἐν αὐτοῖς μέγιστοι μονόλιθοι ἀμεθύστινοι), per tant, d'un color violaci.

Aquest conjunt arquitectònic, ben acolorit, deu resplendir d'una manera certament especial gràcies a la lluminositat que Llucià evoca a l'illa dels benaurats. Així, si bé en general es produeixen actes de claror o de foscor a *VH* (a despit d'algunes expressions i/o sintagmes adverbials o preposicionals que indiquen, puntualment, el *chronos* pertanyent a l'albada o al vespre<sup>238</sup>), aquí trobem ben bé una descripció lumínica d'un terme mig:

2.12 οὐ μὴν οὐδὲ νύξ παρ' αὐτοῖς γίνεται, οὐδὲ ἡμέρα πάνυ λαμπρά· καθάπερ δὲ τὸ λυκαυγὲς ἤδη πρὸς ἔω, μηδέπω ἀνατείλαντος ἡλίου, τοιοῦτο φῶς ἐπέχει τὴν γῆν.

“Entre ells, mai no es fa de nit ni es fa un dia gaire lluminós, sinó que, com el moment crepuscular que hi ha ja fins l'alba, quan encara no s'ha aixecat el sol, una llum de tal mena s'estén pel damunt del territori.”

Com podem comprovar, es tracta de l'agradable il·luminació que es produeix en el crepuscle de darrera hora del dia d'una manera permanent. Aquesta llum, plena de clarobscur, és expressada, primerament, amb una oració coordinada, els elements de la qual estan situats força paral·lelament (οὐδὲ **νύξ** παρ' αὐτοῖς γίνεται, οὐδὲ **ἡμέρα** πάνυ λαμπρά) i hi observem, a més, un harmoniós equilibri de síl·labes: 9 + 9. Aquesta *aurea mediocritas* lumínica se segueix remarcant amb l'oració que té lloc tot seguit (καθάπερ δὲ τὸ λυκαυγὲς ἤδη πρὸς ἔω), en què es parla d'un intermig entre la llum del crepuscle i de la de l'albada, tot concretament en el moment en què encara no ha sortit el sol per l'horitzó (καθάπερ δὲ τὸ λυκαυγὲς ἤδη πρὸς ἔω, μηδέπω ἀνατείλαντος ἡλίου). Finalment,

<sup>237</sup> *uid.* Capítol 4 (Secció 4.2).

<sup>238</sup> *uid. supra* (Secció 2.3.1.1.3).

com si es tractés d'una fórmula historiogràfica (prototípica a l'hora d'introduir o de concloure una descripció sobre un territori o un poble), un pronom τοιοῦτο agrupa i conclou la manera com és la llum del territori.

Un últim aspecte que ens interessa comentar de l'illa dels benaurats és el moment en què, després que a Llucià se li mostri el futur tron que ocuparà entre ells (θρόνον τε καὶ κλισίαν ἐπεδείκνυσαν), Radamantis li ofereix tot d'indicacions geogràfiques –que es veuen en el present i d'altres que es veuran en el futur–, com si es tractés de Tirèsius parlant amb Odisseu, abans de reprendre el camí cap a Ítaca<sup>239</sup>:

2.27. ἐνηφίσαντο δὲ καὶ ἡμᾶς ἐμπροθέσμους ἐκπέμπειν ἐκ τῆς νήσου, τὴν ἐπιούσαν ἡμέραν μόνην ἐπιμείναντας. Ἐνταῦθα δὴ ἐγὼ ἐποτινώμην τε καὶ ἐδάκρουν οἷα ἔμελλον ἀγαθὰ καταλιπὼν αὐθις πλανήσεσθαι. αὐτοὶ μέντοι παρεμυθοῦντο λέγοντες οὐ πολλῶν ἐτῶν ἀφίξεσθαι πάλιν ὡς αὐτούς, καὶ μοι ἤδη εἰς τοῦπιόν θρόνον τε καὶ κλισίαν ἐπεδείκνυσαν πλησίον τῶν ἀρίστων. ἐγὼ δὲ προσελθὼν τῷ Ῥαδαμάνθῳ πολλὰ ἰκέτευον εἰπεῖν τὰ μέλλοντα καὶ ὑποδείξαι μοι τὸν πλοῦν. ὁ δὲ ἔφασκεν ἀφίξεσθαι μὲν εἰς τὴν πατρίδα πολλὰ πρότερον πλανηθέντα καὶ κινδυνεύσαντα, τὸν δὲ χρόνον οὐκέτι τῆς ἐπανόδου προσθεῖναι ἠθέλησεν· ἀλλὰ δὴ καὶ δεικνὺς τὰς πλησίον νήσους —ἐφαίνοντο δὲ πέντε τὸν ἀριθμόν, ἄλλη δὲ ἕκτη πόρρωθεν— ταύτας μὲν εἶναι ἔφασκεν τῶν ἀσεβῶν, τὰς πλησίον, Ἄφ' ὧν, ἔφη, ἤδη τὸ πολὺ πῦρ ὄρας καιόμενον, ἕκτη δὲ ἐκείνη τῶν ὀνειρώων ἢ πόλις· μετὰ ταύτην δὲ ἡ τῆς Καλυψοῦς νῆσος, ἀλλ' οὐδέπω σοι φαίνεται. ἐπειδὴν δὲ ταύτας παραπλεύσης, τότε δὴ ἀφίξη εἰς τὴν μεγάλην ἡπειρον τὴν ἐναντίαν τῇ ὑφ' ὑμῶν κατοικουμένη· ἐνταῦθα δὴ πολλὰ παθὼν καὶ ποικίλα ἔθνη διελθὼν καὶ ἀνθρώποις ἀμίκτοις ἐπιδημήσας χρόνῳ ποτὲ ἤξεις εἰς τὴν ἑτέραν ἡπειρον.

“I van votar que ens farien sortir de l'illa abans del termini fixat i que ens quedariem només fins al dia de demà. Aleshores, jo em lamentava i plorava pels béns que havia de deixar i per haver de tornar a anar errant. Ells, emperò, em consolaven dient-me que hi tornaria de nou, com ells, al cap de no gaires anys, i fins i tot em van mostrar el meu futur tron i el meu llit, a prop dels millors. I jo, després d'haver-me apropat a Radamantis, li vaig suplicar molt perquè em digués el meu avenir i em mostrés la navegació. Ell, però, deia que no arribaria a la pàtria sense abans haver anat errant durant molt de temps i havent estat exposat a molts perills, i no va desitjar precisar el temps de la meva tornada. Tanmateix, mostrant-me les illes de la vora –apareixien en número de cinc i, més lluny, n'hi havia una altra, una sisena–, deia que aquestes eren les dels impius, les properes. “D'elles”, digué, “ja veus que el foc crema en abundància, i aquella sisena és la ciutat dels somnis; després d'aquesta es troba l'illa de Calipso, però encara no se t'apareix. Quan naveguis a prop d'aquestes, aleshores, arribaràs al gran continent, el que hi ha davant del que es troba habitat per nosaltres; allà es produiran moltes de les experiències i, després d'haver recorregut pobles de tota mena i d'haver residit entre homes salvatges, amb el pas del temps, arribaràs a l'altre continent.”

Com veiem, la diversitat de verbs de visió és evident. Sobretot, n'identifiquem d'actes d'aparició i de mostra, però també d'altres de neutralitat visual. Així, primer, és el propi Llucià qui demana a Radamantis que li “mostri” la futura navegació (**ὑποδείξαι μοι τὸν πλοῦν**) i aquest, tot seguit, li “mostra” les illes properes (**δεικνὺς τὰς πλησίον νήσους**), les quals “apareixen” (**ἐφαίνοντο**) en nombre de cinc i, posteriorment, una

---

<sup>239</sup> Hom. *Od.* 11.

sisena. De les primeres, la veu de Radamantis ratifica la visió neutra de Llucià (ὄρᾱς), remarcant-ne una característica lumínica que les fa evidents: el foc que hi crema (τὸ πολὺ πῦρ ὄρᾱς καιόμενον). La sisena illa és la dels somnis, la qual, si ja resulta difícil de veure quan els protagonistes hi estan a prop<sup>240</sup>, des de l'illa dels benaurats deu ser certament impossible, una nova mostra de la ironia de Llucià en termes sensorials. Finalment, Radamantis parla de l'illa de Calipso, la qual “encara no apareix” (οὐδέπω σοι φαίνεται), però preveu que es trobarà tot seguit. En definitiva, ens trobem davant la descripció topogràfica d'un paisatge marítim, el qual no és imperceptible a ulls de Llucià. Tanmateix, es tracta d'un paisatge que, anàlogament a la referència d'Escíntar a la balena, no el descriu ell sinó una tercera persona: Radamantis. La diferència entre ambdues situacions, emperò, és que Escíntar rememora un paisatge ja vist (i hi afegeix alguns ítems presents com ara Cíniras, o en diu d'altres no vistos, com ara el llac) i Radamantis descriu sobretot allò que es veu in situ i preveu alguns indrets amb què s'aniran trobant visualment a posteriori. Aquest caràcter més o menys profètic l'apropa encara més de Tirèsias, si bé el rei de l'illa dels benaurats no és cec.

#### 2.3.2.3.6. *Enfocar la vista per a una visió en HD de l'illa dels somnis*

Segurament per analogia amb la pròpia naturalesa –inabastable, però de vegades hiperrealista– dels somnis, Llucià evoca una sensació semblant quan visita el seu país, tant a nivell topogràfic com prosopogràfic. En efecte, l'autor evoca una atmosfera autènticament onírica en dues fases: una de difosa i, posteriorment, una de detallada.

En primer lloc, l'autor ofereix una descripció paisatgística molt general de l'illa, albirada d'una manera més aviat difosa i confosa:

2.32 Καὶ μετ' ὀλίγον ἐφαίνετο πλησίον ἢ τῶν ὀνείρων νῆσος, ἀμυδρὰ καὶ ἀσαφῆς ἰδεῖν· ἔπασχε δὲ καὶ αὐτὴ τι τοῖς ὀνείροις παραπλήσιον· ὑπεχώρει γὰρ προσιόντων ἡμῶν καὶ ὑπέφευγε καὶ πορρωτέρω ὑπέβαινε. καταλαβόντες δὲ ποτε αὐτὴν καὶ εἰσπλεύσαντες εἰς τὸν Ὑπνον λιμένα προσαγορευόμενον πλησίον τῶν πυλῶν τῶν ἐλεφαντίνων, ἧ τὸ τοῦ Ἀλεκτρυόνος ἱερόν ἐστιν, περὶ δεῖλην ὀψίαν ἀπεβαίνομεν· παρελθόντες δὲ ἐς τὴν πόλιν πολλοὺς ὀνείρους καὶ ποικίλους ἑωρῶμεν. πρῶτον δὲ βούλομαι περὶ τῆς πόλεως εἰπεῖν, ἐπεὶ μηδὲ ἄλλω τινὶ γέγραπται περὶ αὐτῆς, ὃς δὲ καὶ μόνος ἐπεμνήσθη Ὅμηρος, οὐ πάνυ ἀκριβῶς συνέγραψεν.

“I una mica més tard es mostrava, a prop, l'illa dels somnis, borrosa i no pas clara de veure; i és que ella mateixa també experimentava quelcom de molt semblant als somnis; car, en apropar-nos-hi nosaltres, també s'escapava i retrocedia més enllà. Havent-la atès un cop, però, i havent atracat a l'anomenat Port Somni, a prop de les portes d'ivori, on hi ha el temple del Gall, desembarcàvem ja ben avançada la tarda. Un cop arribats a dins de la ciutat, vàiem molts somnis i de molts tipus. Però primer vull parlar sobre la ciutat, perquè res més s'ha escrit sobre ella i l'únic que n'ha fet esment, Homer, no ho va escriure amb gaire precisió.”

Com veiem, en primer terme, utilitza un acte d'aparició (ἐφαίνετο) per expressar-ne l'albirament, un acte similar al que comporta el verb καθοράω, degut a la dificultat de

<sup>240</sup> *uid. infra* (Secció 2.3.2.3.6).

percebre l'objecte en qüestió: l'illa dels somnis (ή τῶν ὄνείρων νῆσος). En efecte, se n'emfasitza el baix grau d'opacitat mitjançant la conjunció de dos adjectius: “borros i no pas clar de veure” (ἀμυδρὰ καὶ ἀσαφῆς ἰδεῖν). Per tal de reforçar aquesta imatge – aparentment poc definida–, l'autor inclou una comparació de caire onírica i certament lògica com és la d'una aparença “propèra a la que presenten els somnis” (τι τοῖς ὄνείροις παραπλήσιον). No pas convençut d'haver destacat prou aquest caràcter visualment esmunyedís de l'illa, tal com passa amb els propis somnis, esbossa una imatge dotada de moviment dient que cada cop que intenten apropar-se a l'illa (i, en conseqüència, veure-la millor), aquesta s'allunya més i més d'ells (i, per inferència, es deixa veure encara pitjor). Finalment, emperò, els navegants aconseguieixen atènyer-la i se'n comencen a descriure alguns elements en nivell 1 de composició: el port (Ἵπνον λιμένα), les portes (τῶν πυλῶν τῶν ἐλεφαντίνων) de la ciutat i un temple (τὸ τοῦ Ἀλεκτρυόνοσ ἱερόν). Després, es comencen a percebre, amb neutralitat visual, alguns habitants (ὄνείρους καὶ ποικίλους ἐωρῶμεν), si bé només se'n remarca la varietat, tot endarrerint-ne l'*ekphrasis* prosopogràfica. I és que, abans, vol parlar de com és la ciutat (πρῶτον δὲ βούλομαι περὶ τῆσ πόλεωσ εἰπεῖν), de la qual –anuncia– oferirà molts més detalls que els que –denuncia– Homer (*Od.* 19.560) proporciona a propòsit del territori. D'això, dona fe el fet que ens trobarem, tot seguit, davant d'una de les més detallades *ekphraseis* topogràfiques de *VH*, on s'arriba fins a un nivell 3 de composició:

2.33 κύκλω μὲν περὶ πᾶσαν αὐτὴν ὕλη ἀνέστηκεν, τὰ δένδρα δὲ ἔστι μήκωνεσ ὕψηλαι καὶ μανδραγόραι καὶ ἐπ' αὐτῶν πολὺ τι πλῆθος νυκτερίδων· τοῦτο γὰρ μόνον ἐν τῇ νήσῳ γίνεται ὄρνεον. ποταμὸσ δὲ παραρρέει πλησίον ὁ ὑπ' αὐτῶν καλούμενοσ Νυκτιπόροσ, καὶ πηγαὶ δύο παρὰ τὰσ πύλασ· ὀνόματα καὶ ταύταισ, τῇ μὲν Νήγρετοσ, τῇ δὲ Παννυχία. ὁ περίβολοσ δὲ τῆσ πόλεωσ ὕψηλόσ τε καὶ ποικίλοσ, ἴριδι τὴν χροάν ὁμοιότατοσ· πύλαι μέντοι ἔπεισιν οὐ δύο, καθάπερ Ὅμηροσ εἴρηκεν, ἀλλὰ τέσσαρεσ, δύο μὲν πρὸσ τὸ τῆσ Βλακεΐασ πεδίον ἀποβλέπουσαι, ἡ μὲν σιδηρᾶ, ἡ δὲ κεράμου πεποιημένη, καθ' ἧσ ἐλέγοντο ἀποδημεῖν αὐτῶν οἱ τε φοβεροὶ καὶ φονικοὶ καὶ ἀπηνεῖσ, δύο δὲ πρὸσ τὸν λιμένα καὶ τὴν θάλατταν, ἡ μὲν κερατίνη, ἡ δὲ καθ' ἣν ἡμεῖσ παρήλθομεν ἐλεφαντίνη. εἰσιόντι δὲ εἰσ τὴν πόλιν ἐν δεξιᾷ μὲν ἔστι τὸ Νυκτῶον —σέβουσι γὰρ θεῶν ταύτην μάλιστα καὶ τὸν Ἀλεκτρυόνα· ἐκεῖνω δὲ πλησίον τοῦ λιμένοσ τὸ ἱερόν πεποιήται— ἐν ἀριστερᾷ δὲ τὰ τοῦ Ἵπνου βασιλεία. οὗτοσ γὰρ δὴ ἄρχει παρ' αὐτοῖσ σατράπασ δύο καὶ ὑπάρχουσ πεποιημένοσ, Ταραξίωνά τε τὸν Ματαιογένουσ καὶ Πλουτοκλέα τὸν Φαντασίωνοσ. ἐν μέσῃ δὲ τῇ ἀγορᾷ πηγὴ τίσ ἔστιν, ἣν καλοῦσι Καρεῶτιν· καὶ πλησίον ναοὶ δύο, Ἀπάτησ καὶ Ἀληθείασ· ἔνθα καὶ τὸ ἄδυτόν ἔστιν αὐτοῖσ καὶ τὸ μαντεῖον, οὗ προεστήκει προφητεύων Ἀντιφῶν ὁ τῶν ὄνείρων ὑποκριτής, ταύτησ παρὰ τοῦ Ἵπνου λαχὼν τῆσ τιμῆσ.

“De tots costats, al voltant de tota ella, es troba alçat un bosc, i els arbres són cascalls alts i mandràgores i, al seu damunt, hi ha una gran multitud de ratpenats; car aquest és l'únic ocell que neix a l'illa. A prop, un riu hi flueix al costat, l'anomenat per ells Nictípor i dues fonts a la vora de les portes: el seu nom, Nègretos i Panníquia. La muralla de la ciutat és alta i bigarrada semblant de color al de l'arc de Sant Martí; de portes, emperò, no n'hi ha dues, com diu Homer, sinó quatre: dues que s'entreveuen cap a la plana de Mol·lície, l'una feta de bronze i l'altra d'argila, per les quals deien que s'escapaven, d'ells, els terribles, sanguinaris i cruels; i dues cap al port i cap al mar, l'una de corn i l'altra, per la qual vam passar nosaltres, d'ivori. Per a qui entra a la ciutat, a la dreta, hi ha el temple

Nictòon –car, d’entre les divinitats, a aquesta i al Gall els veneren moltíssim: per a ell, a la vora del port, hi ha construït un temple– i, a l’esquerra, hi ha els estatges reials del Somni. Aquest, doncs, governa entre ells, tot fent-ho amb dos sàtrapes i súbdits, Taraxiò, el fill d’Insensat, i Plútocles, el fill de Fantasió. Al mig de l’àgora, hi ha una font, que anomenen Careotis: i, a prop, hi ha dos temples, el d’Impassible i el de Veritat. Allà, ells tenen el recinte sagrat i l’oracle, davant del qual es troba, com a profeta, Antifont, l’interpret dels somnis, que ha obtingut tal honor del Somni.”

Com veiem, Llucià presenta el paisatge començant pels elements més externs fins arribar als més interns. Efectivament, en primer lloc, esmenta el bosc (nivell 1), que envolta tota l’illa. Després, l’autor entra en més detall en aquest mateix element paisatgístic, tot definint l’espècie d’arbres que el componen i especificant-ne la seva forma (nivell 2). Finalment, com si fos la imatge d’uns prismàtics que es van graduant lentament, se’ns informa de l’existència, damunt les branques dels arbres, d’uns ratpenats (nivell 3). Per tant, és remarcable considerar com hem passat d’una visió difícilment esbiaixada del territori a una de força detallada, com demostra el fet de reeixir aquest nivell 3 de composició.

Un cop descrit el contorn de l’illa, se’ns parla de l’existència d’un riu en nivell 1, que flueix “al costat del bosc” (per tant, potser envoltant tota l’illa?). En nivell 1, se’ns parla de dues fonts, tot desglossant-les i anomenant-ne els noms (nivell 2). Posteriorment, el samosatenc passa a parlar del mur de la ciutat (que, pel que ens podem imaginar, es troba al centre de l’illa i emmuralla el nucli urbà en forma circular), del qual en destaca també la forma i el color. Ara que Llucià es troba in situ, s’atreveix a corregir la descripció que Homer ofereix d’aquesta ciutat, especialment en relació amb les portes de la seva muralla. Efectivament, si bé el poeta èpic diu que n’hi ha dues, ell en veu quatre. D’aquestes, es destaca sobretot el material amb què estan bastides, uns elements que desprenen uns efectes cromàtics contrastats: la mescla de colors vius exagerats de l’arc de Sant Martí enfront els marronosos i blanquinosos de les portes. Els nivells de composició de les portes són, com hem vist unes pàgines enrere, realment curiosos.

És remarcable com, en definitiva, Llucià evoca d’una manera visualment potent tot aquest món oníric; en efecte, els ulls (de la ment) són l’únic canal que ens ajuda a percebre la major part dels nostres somnis quan dormim. Però, tal com correspon a la seva naturalesa esmunyedissa, els somnis, a la mínima que som més o menys conscients de la seva existència o aparença, se’ns escapen i esdevenen imperceptibles o invisibles fins que, tot d’una ens despertem i desapareixen. I és així mateix com Llucià evoca aquest món, on aprofitaran per dormir-hi una molt llarga migdiada.

## RECAPITULACIÓ

L’ús recurrent de la vista per part de Llucià és a priori obvi, ja que implica, des del principi, una plena *contradictio in terminis* amb el primer dels tres membres de la tríada sensorial expressada al pròleg: γράφω τοίνυν περὶ ὧν μητε εἶδον μητε ἔπαθον μητε παρ’ἄλλων ἐπυθόμην. En efecte, Llucià-autor afirma i, en certa manera, promet parlar sobre coses i fets que “no ha vist” mai abans. Tanmateix, Llucià-narrador-protagonista

no deixa de veure (i, per tant, conèixer a tall d'*autopsia* historiogràfica i sovint amb molta *enargeia*) múltiples paisatges, personatges i situacions en el decurs del relat. Així, el recurs constant que Llucià fa de la vista no es deu només al fet que es tracti del sentit de la percepció que ofereix l'accés cognitiu més immediat de la realitat, sinó també pel seu potent ingredient de credibilitat científica-historiogràfica (*autopsia*) i d'imaginació (*enargeia/phantasia*). Amb aquesta èmfasi en l'*autopsia* i l'*enargeia*, Llucià vol parodiar la mala praxi duta a terme per part d'alguns autors que critica al principi de la seva obra (1.3).

Per explotar el recurs de l'*autopsia*, hem vist que Llucià emprava una gran varietat de lèxic visual al llarg de tot l'argument de *VH*. Insisteix, fonamentalment, en formes verbals de percepció, la càrrega semàntica de les quals queda, de vegades, condicionada per canvis de llum. Reprement el quadre-resum exposat a la Secció 2.3.1.1, aquestes formes coincidirien amb les següents:

LA VISTA- AUTOPSIA	
Perspectiva subjectiva	Perspectiva objectiva
Neutralitat visual	
Aparició/Mostra/ Presència/Adveniment	
<i>algú</i> ὁράω/εἶδον <u>quelcom/algú</u>	
Activitat visual	Experiència visual
<i>algú</i> κατασκοπέω, περισκοπέω, φυλάττω, θεάομαι, περιβλέπω, ἀποβλέπω, καθοράω <u>quelcom/algú</u>	<i>algú</i> εὐρίσκω, ἐφίστημι, ἀπαντάω, περιτυγχάνω, ἐντυγχάνω <u>quelcom/algú</u>
<u>quelcom/algú</u> φαίνομαι, ὑποδείκνυμι, εἰμί, κεῖμαι, ἔρχομαι ( <i>a algú</i> )	
$S + V + \underline{CD/CRV}$	
$\underline{S} + V (+CI/CC)$	

És interessant remarcar a més, que Llucià equilibra d'una manera considerable el nombre de cada matís verbal analitzat –amb excepció de la neutralitat, que comporta el doble d'exemples respecte a la majoria. Així, disposem de 91 situacions de percepció verbal en perspectiva subjectiva. D'aquestes, 49 (25 en el primer llibre i 24 en el segon) es troben construïdes amb verbs d'arrel fonamentalment visual (\**weid-*); també 49 són els exemples formats amb verbs d'arrel no estrictament visual<sup>241</sup> (23 exemples d'activitat visual i 19 exemples d'experiència visual). D'altra banda, hem arribat a considerar fins a

<sup>241</sup> Hem argumentat, ja, la consideració de καθοράω dins d'aquest grup (*uid.* Secció 2.3.1.1.1.2α).

34 exemples en perspectiva objectiva (22 d'aparició i 12 de mostra, a banda dels actes de presència i d'adveniment, la *uariatio* dels quals ens hem limitat a esmentar).

És convenient observar com, tot sovint, les traduccions de *VH* tracten de la mateixa manera les diferents formes verbals visuals –almenys en perspectiva subjectiva– que hem comentat en aquest capítol. Aquesta tendència reduccionista –tot acaba significant “veure”– negligeix matisos que, potser, Lucià hauria previst emfasitzar. Amb el nostre treball, doncs, hem volgut posar de relleu aquesta *uariatio* verbal. Efectivament, no implica el mateix “veure” que “contemplar”, ni “explorar” que “mirar”, ni “trobar” que “vigilar”. Tota acció expressada amb aquests verbs es relaciona, evidentment, amb la informació que capta la vista, però no de la mateixa manera: no existeix la mateixa voluntat per part de l'agent perceptor, no sempre hi ha la mateixa eficiència sensorial i, per tant, cognitiva. En aquest sentit, doncs, potser caldria aportar una traducció que parés atenció a aquests termes; una traducció que podria seguir, si es vol, la tria d'accepcions que aquí hem proposat i que resumim tot seguit, tenint en compte els diversos matisos observats:

<b>visió més deliberada, menys accidentada, més contínua</b>		
<b>Activitat</b>	<b>Traducció proposada</b>	<b>Verb (nombre d'exemples a <i>VH</i>)</b>
<b>Activitat</b>	<i>investigar, inspeccionar, observar amb atenció</i>	κατασκοπέω (1)
		περισκοπέω (2)
	<i>vigilar</i>	φυλάττω (2)
	<i>contemplar</i>	θεάομαι (8)
	<i>mirar</i>	περιβλέπω (2)
	<i>entreveure, albirar</i>	ἀποβλέπω (2), καθοράω (6)
	<b>Neutralitat</b>	<i>veure</i>
<b>Experiència</b>	<i>descobrir</i>	εὕρισκω (11)
	<i>trobar-se al davant de</i>	ἐφίστημι (4)
	<i>trobar-se amb</i>	ἀπαντάω (2)
	<i>topar-se per casualitat amb</i>	περιτυγχάνω (1), ἐντυγχάνω (1)
<b>visió menys deliberada, més accidentada, menys contínua</b>		



Com veiem, la neutralitat visual és la protagonista en perspectiva subjectiva a *VH*, no només degut a l'extens ús del verb ὀράω en el propi corpus textual grec (i llucianesc), sinó també pel fet que es troba estretament lligat a la cognició de la realitat i, per tant, a l'experiència visual en primera persona (*autopsia*). El d'activitat visual és un grup que presenta matisos diferents relacionats amb una acció sensorial deliberada i a priori desitjada, continuada; per la seva banda, els verbs corresponents a l'experiència visual comporten una visió més sobtada i potser no tan sostinguda en el temps. Tot i que d'un caire molt més al·lusiú, també hem vist com la perspectiva objectiva té la seva importància, amb els seus actes d'aparició, de mostra, de presència i d'adveniment. Sigui com sigui, tota aquesta diversitat de lèxic verbal reforça la nostra hipòtesi principal: a *VH*, Llucià-autor fa veure tothom qui encabeix en el seu relat més o menys deliberadament, més o menys detalladament; però, en tot cas, no deixa d'insistir en aquesta acció.

Per concloure quins personatges duen a terme actes d'*autopsia* en el si del relat, hem comprovat que són diversos els actors *contemplantes* i que els podem agrupar en dos grans grups: els personatges que procedeixen de la realitat i els que formen part de la pròpia ficció. En la primera agrupació, es troben els protagonistes, amb el principal exponent "contemplador", Llucià. Ell, juntament amb els seus companys, posseeixen la "mirada satírica", per tal com la forma κατασκοπή (*hapax* del corpus llucianesc ubicat al principi del relat) acaba condicionant l'observació de tota la ficció. A més, seguint Saïd (1994: 260), l'ús etnogràfic del "jo" a *VH*, és una pràctica paradoxal duta fins a l'extrem. I és així com trobem diverses vegades que és el propi narrador-protagonista el qui actua com a agent perceptor. Tot i així –i sense moure'ns d'aquesta primera gran agrupació–, aquest tal "Llucià" no es troba sol experimentant aquesta percepció. A banda del "jo" del samosatenc emmascarat, trobem, també, un remarcable ús del "nosaltres". Efectivament, són encara més nombroses les situacions en què verbs del camp semàntic visual es troben representades per una primera persona del plural, si bé el subjecte –com també en el cas del "jo"– és sovint el·líptic. Així, veiem com Llucià experimenta una percepció visual compartida amb més persones, que no són altres que els membres de la tripulació que prepara a 1.5 i, a partir d'1.37, Escíntar i Cíñiras<sup>242</sup>. Sigui com sigui, emperò, els dos col·lectius perceptors principals –Llucià per una banda, i ell mateix sumat a la seva tripulació, per una altra– són els agents procedents del món real que actuen com a espectadors externs, objectius i a priori dignes de crèdit, de la pròpia ficció que van recurrent. Ara bé, que siguin els *contemplantes* més freqüents a *VH*, no vol dir que siguin els únics que "veuen"! I és que el segon grup d'agents perceptors que hem identificat el formen personatges d'un caire més aviat secundari: els que habiten la pròpia ficció. La identitat d'aquests subjectes varia constantment ja que ens trobem amb alguns éssers monstruosos (hereus híbrids de tradició mitològica: els hipovoltors, els núvolcentaures, els tritonocabrits i els homes cavalcant dofins damunt del mar) i, també, reconegudes figures literàries i mítiques (Endimió, els selenites i els seus vigilants, els benaurats, Homer i Penèlope). Tots ells, dotats de vista, perceben visualment no només els propis protagonistes i les seves accions sinó també l'espai que els envolta. D'aquesta manera,

---

<sup>242</sup> A banda de la gent de l'*oikoumene* que, potser, veu com Llucià els mira des del mirall de la lluna (1.26).

fins i tot, reafirmen el que a priori els agents procedents de la realitat (nivell 1 de ficció) perceben, fet que arrodoneix, en definitiva, la hipèrbole irònica a través de la qual l'autor persuadeix el públic sobre l'existència de la ficció relatada.

Més enllà de l'*autopsia*, però, hem de concloure que l'*enargeia* té un paper excepcional a *VH*. A banda d'alguns substantius que, de vegades, entren en contacte amb algunes formes verbals d'experiència sensorial com és el cas de σκόπος o d'activitat sensorial com φύλαξ, constatem múltiples adjectius en el decurs del relat que, en nivells compositius diferents, construeixen les *ekphraseis* (topogràfiques i prosopogràfiques) que hem identificat, classificat i analitzat.

En efecte, hem comentat els diversos nivells de composició que construeixen els objectes visuals evocats amb *ekphraseis*. És evident que Lluçia juga amb aquests diversos esglaons compositius ja que, en alguns casos, ens trobem amb estructures paral·leles o quiàsmiques que els emfasitzen. A més, s'arriba a un nivell més baix o més alt de detall segons convingui per propiciar un efecte concret. Especialment provocatiu, per exemple, és el cas de l'illa dels somnis, en què s'arriba fins a un nivell 3 de composició (els ratpenats que fan niu als arbres): és un detall que seria a priori imperceptible per tal com la visualització de l'indret és del tot costosa, tal com es remarca durant l'albirament de l'illa.

També ens hem fixat en les nombroses característiques visuals que qualifiquen aquests nivells de composició i els objectes visuals en el seu conjunt. Aquests aspectes (la gran majoria, adjectius) es troben, en general, duts a l'extrem. En efecte, la quantitat, la mida i la consistència atribuïdes a diversos objectes principals solen ser “grans”, “abundants” i “espeses”. Els colors explícitament evocats són pocs però normalment cridaners (vermells o porpres) fins al punt que es fa referència a tot el cercle cromàtic, citant el color de l'arc de Sant Martí. També, emperò, comptem amb “blancs” i “negres”. En contrast, aquest escàs cromatisme explícit queda compensat pels materials de construcció de la ficció citats, dels quals se'n desprèn una vívida imatge acolorida, especialment amb els compostos inorgànics minerals (or, ametista, beril·li, etc.). Sobre la superfície dels elements descrits, es parla de l'estat de conservació (si quelcom és vell o nou –o jove–, si està desgastat o no, etc.), de la seva lluminositat (així com transparència o opacitat) i, també, de la seva forma (una etiqueta certament àmplia que hem utilitzat a tall de “calaix de sastre”). Alguns aspectes abstractes com la fertilitat o l'habitabilitat d'un territori poden aportar una idea visual d'un paisatge, el qual comptarà, potser, amb espais verds o amb edificacions i persones. Finalment, Lluçia utilitza diversos indicadors locatius referents als objectes descrits per tal de trenar les seves *ekphraseis* d'una manera ordenada i impactant (de dalt a baix, de dins cap a enfora, o viceversa, etc.).

A banda de les *ekphraseis* (o complementàriament a elles), trobem diverses ocasions en què l'autor concentra una quantitat important d'ítems visuals –segurament d'una manera premeditada–, els quals interactuen entre si. Es tracta de moments clau a nivell argumental on hem identificat aspectes literaris i culturals que Lluçia hauria explotat per tal de facilitar l'*enargeia* imaginativa al públic. En aquest sentit, ens referim a la complexitat visual (en matisos i perspectives verbals) que comporta l'illa de Dionís,

on una imatge arxiconeguda com és la del quadre d'Apol·lo i Dafne s'aplica a uns éssers terrífics com són les dones-vinyes, de les quals se n'ofereix una interessant *ekphrasis*. Parlem, també, sobre l'eclipsi de lluna –que podria ser considerat, en certa manera, de sol– i la penombra rogenca característica del de lluna, evocada amb l'estel·la d'ambre; un indret, la lluna, on viuen uns pobles d'ulls *extraïbles* i on hi ha un mirall a través del qual es pot veure tot el món conegut (amb un possible *feedback* visual de part de l'*oikoumene*). Adduïm, de la mateixa manera, la lluminositat de Llumòpolis, que contrasta amb la foscor que és la mort dels seus habitants o amb la poca claredat visual de l'illa dels somnis, la qual, finalment, esdevé una visió en alta definició (arribant fins a un nivell 3 de composició, com ha estat dit una mica més amunt). Uns contrastos de llum i foscor que, sens dubte, percebem amb escreix amb l'obertura i tancament de la boca de la balena, dins la qual Escíntar ratifica constantment el que els protagonistes han vist abans, un fort argument d'autoritat a propòsit de l'*autopsia* dels protagonistes. Una insistència visual que es tornarà a repetir a l'illa dels benaurats, on Radamantis dona unes “detallades” instruccions a propòsit del que Lluçà veurà en els subsegüents episodis de la seva aventura fins arribar a les antípodes, on ja deixarà de percebre per sempre més.

## L'OÏDA

## 3.1. PARAR L'ORELLA A LA REALITAT I A LA FICCIÓ

Unes pàgines enrere, hem constatat que la vista és el predilecte sentit de la percepció a l'antiguitat, tant a nivell de la veracitat que proporciona sobre la realitat física com de la versemblança que canalitza en termes imaginatius o de *phantasia*. Aquesta preponderància visual es confronta amb el sentit de l'oïda, ja que, com també hem explicat, diversos autors –entre els quals, Llucià– defensen una major credibilitat a allò vist que a allò escoltat. Tanmateix, allò que se “sent” o “s’escolta” pot aportar un component molt sensorial<sup>243</sup>.

L'oïda, doncs, malgrat el seu caràcter fortament sensorial, es trobaria en un estadi sensorial i cognitiu inferior a la vista<sup>244</sup>. I és que el que escoltem, si bé pot commoure profundament, sol ser més eteri que el que veiem, perquè, en algun moment, l'objecte percebut auditivament pot deixar d'emetre ones sonores i, per tant, privar d'informació a l'agent perceptor, sense que aquest pugui a priori evitar-ho. En altres paraules, si un so no “sona”, no “existeix”. En canvi, quelcom que, simplement, “existeixi”, sense efectuar cap acció més que la de “ser” (com hem dit en el capítol anterior: en perspectiva objectiva visual), té la capacitat de ser vist quan escaigui i, per tant, ser aprehès de manera efectiva. Per expressar-ho en termes aristotèlics<sup>245</sup>, podríem afirmar que, pel sol fet d'existir, qualsevol objecte perceptible té “actualitzada” la seva qualitat visual; en canvi, molts objectes que existeixen tindrien “en potència” la qualitat auditiva, però no és fins que un altre agent l'activa o ells mateixos s'activen que aquesta potència sonora “s'actualitza”, moment en què –ara sí– poden ser percebuts de manera efectiva pel sentit de l'oïda. En conseqüència, aquests objectes esdevenen “reals” en termes auditius. Així, tots els elements que “hi ha” a *VH* sempre podran ser “vistos” (com que “existeixen”, tenen aquesta qualitat en acta), però alguns d'ells –els que comentarem en aquest capítol– només podran ser “escoltats” quan ells mateixos vulguin o quan hom els faci “sonar” (fet que demostraria que la qualitat auditiva queda, doncs, en potència). Per il·lustrar-ho amb un exemple, podem afirmar que “veiem” un ocell o que aquest “existeix”, però fins que no “piuli” per la seva pròpia voluntat, no serà perceptible en termes auditius; de la mateixa manera, podem estar privats de percebre'l visualment, però, en “escoltar-lo”, deduïm que també deu “existir” (i, per tant, pot ser vist).

Malgrat aquestes confrontacions cognitives, també hem parlat del valuós coneixement que comporta la sincronització de la vista amb l'oïda<sup>246</sup>. En aquest sentit, hom pot adquirir una informació certament completa d'un objecte o d'un esdeveniment a

<sup>243</sup> En aquesta línia, Teofrast (*Fr.* 91.1) assenyala que l'oïda és el *πάθητικωτάτη* dels sentits de la percepció.

<sup>244</sup> Arist. 886b, 32 (*Pr.*): τῆς μὲν οὖν ἀκοῆς οὐσης ἀμβλυτέρας αἰσθήσεως ἢ τῆς ὄψεως.

<sup>245</sup> Seguint la teoria del filòsof exposada a 1034a-1034b (*Metaph.*).

<sup>246</sup> Capítol 2 (Secció 2.1.1).

partir de la mescla d'ítems visuals i auditius que se'n desprenen. Aquesta interconnexió d'elements "audiovisuals" era freqüent en la societat grega arcaica, on l'esfera del so interactuava en el cant i la música, juntament amb la vista, estimulada per la *performance*<sup>247</sup>. Una ocasió de tal mena propiciava una comunicació poètica en què diversos nivells de realitat es connectaven per arribar al receptor. El procés del coneixement sobre el qual es fonamentava el cant, doncs, radicava en un paradigma visual i auditiu essencials<sup>248</sup>. Aquest paradigma era representat per la figura del poeta, mitjançant la gestualitat –visible– i la veu –audible– del qual s'evocaven les figures heroiques per tal de fer reviure les seves històries i projectar-ne la memòria a la imaginació del públic<sup>249</sup>. Anàlogament, a les conferències sofisticades, els oradors tractaven diversos temes amb una gestualitat i una veu concretes, la combinació de les quals animava el públic a recrear imaginativament allò evocat. De fet, l'oïda era essencial perquè l'auditori pogués rebre tota la informació de les declamacions, tant a nivell de contingut com també formal i estètic. Així, la veu del rètor i la *performance* duta a terme haurien propiciat una atenció especial dels receptors (ja fossin *pepaideumenoi* o *apaidetoï*) per tal de copsar tot allò que es digués en el discurs en qüestió i, també, la manera com es digués. I és que, seguint Mestre (2019: 203), "pantomime and oral recitation are both rooted to the same degree in 'representation' (ὀπόκρισις), which means that whatever one presents before a public requires a 'dramatisation', a 'mise-en-scène'".

Mostra de tota aquesta teatralització, d'aquesta completa experiència audiovisual, que confronta i alhora complementa vista i oïda, seria el discurs llucianesc *Sobre la sala*, on s'exposa una situació que mescla constantment ítems visuals i auditius. Efectivament, els elements visuals –relacionats amb la bellesa evocada de la sala on hom es troba i de la qual es parla– entorpeixen la correcta atenció auditiva dels assistents a la conferència sofisticada –malgrat ubicar-se en un espai que, a més de bell, compta amb una sonoritat del tot adient per declamar-hi<sup>250</sup>.

En contrast, a *VH*, vista i oïda solen funcionar d'una manera més independent, a despit d'alguna puntual excepció. El que és important tenir en compte, emperò, és el fet que Llucià no hi explota tant el sentit de l'oïda com el visual, seguint, així, la relació cognitiva hegemònica entre ambdós sentits. Efectivament, com ja hem vist, les situacions que evoquen la vista són les més nombroses i les més potents a nivell imaginatiu dins del relat, però, com comprovarem, les referents a l'oïda –tot i haver-n'hi menys– no deixen indiferents tant en termes quantitius com, sobretot, qualitius. Aquesta tendència es trasllada, de fet, en àmbit acadèmic, on abunden més els estudis sobre els aspectes visuals

---

<sup>247</sup> I, encara avui dia, vivim en un món en què el format audiovisual és constantment present a la nostra quotidianitat, tot monopolitzant els mitjans de comunicació i d'entreteniment.

<sup>248</sup> Braghin (2016: 69).

<sup>249</sup> *ibid.* (72-73).

<sup>250</sup> En aquest punt, volem remetre a consultar una proposta d'anàlisi "audiovisual" d'aquesta *lalia*, que vam desenvolupar en un article titulat *Perspectives audiovisuals de l'espai a Llucià*, aparegut recentment al segon volum de l'onzena edició de l'*Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia: vid. Solé (2021a)*. Allà, il·lustràvem com el samosatenc estableix un joc confús entre ambdós sentits –vista i oïda–, tot menant, paradoxalment, a una vívida experiència audiovisual del contingut de la declamació sofisticada.

que els auditiu en les obres de l'antiguitat, una situació que, malgrat tot, ha anat equilibrant-se<sup>251</sup>.

Sigui com sigui, el paper relativament inferior –i al seu torn, complementàriament visual– que representa l'oïda a nivell cognitiu es trasllada, també, als exemples auditiu del relat objecte d'estudi.

Abans de passar a la seva presentació i comentari, emperò, considerem que cal tractar una qüestió prèvia important. Creiem que és necessari qüestionar-se si aquesta mena de situacions, pel seu component sonor intrínsec, no haurien resultat encara més efectives a la imaginació del públic a l'hora de declamar el text. En conseqüència, ens preguntem: hauria sigut possible (o, almenys, plausible) la declamació de *VH*?

### 3.2. A FAVOR D'UNA DECLAMACIÓ DE *VH*

Per resumir la interessant observació de Johnson (2000: 612-615) a propòsit de la concepció de la lectura en veu alta per part de Llucià, aquesta suposava una experiència no només intel·lectual sinó també estètica. Aquest fet, en el context de la nostra tesi, ens mena a posar de relleu els aspectes auditiu dins dels textos llucianescos que, declamats en públic o no, eren, de ben segur, llegits en veu alta i, per tant, dotats d'una alta expressivitat per part del seu declamador. Això és evident en els nombrosos i tan representatius diàlegs llucianescos, que, per la pròpia naturalesa teatral que presenten, podrien haver estat dramatitzats en un escenari<sup>252</sup>; o en els seus múltiples discursos (*laliai/prolaliai*), que haurien delectat les oïdes d'un atent públic en context forà. A més, estem del tot d'acord amb l'afirmació de Mestre (2019: 190), segons la qual “only recitation allows a text to be fully valued and enjoyed” o, en altres paraules, “la lecture sonore des anciens seule permet de goûter les textes et d'en apprécier la valeur musicale” (Valette-Cagnac 1997: 11).

Tenint tot això en compte, doncs, com podríem descartar una lectura en veu alta de *VH*? Si bé ens trobem davant d'un llarg text escrit, que potser hauria resultat feixuc de

---

<sup>251</sup> Com bé exposa Kaimio (1977: 8), “the auditory aspect in the works of the Greek authors has in general been overshadowed by the visual aspect; especially the expressions for colours and their use in literature have been the subject of many studies. The attention concerning references to music and sound in the authors has been mainly focused on musical terms [...] or on types of music”. Aquesta mateixa autora –que analitza sons “which express the aesthetic pleasure derived by the hearer, and such which express the affective impression made by the sound” (*loc. cit.*)– ens ha servit de *background* teòric per a aquest capítol, de la mateixa manera que Stanford (1967), que posa de relleu la plasticitat sonora de la pròpia llengua grega antiga, clau en termes d'expressivitat i d'*enargeia*. A nivell més cultural, però també filològic, el volum d'Emerit *et al.* (2016) ha sigut imprescindible per als nostres comentaris i hipòtesis, gràcies a les nombroses contribucions que conté, signades per diversos historiadors, filòlegs i arqueòlegs; en aquest sentit, evidentment, ens han resultat especialment interessants els capítols dedicats al paisatge sonor grec (Perrot: 2016) i romà (Vendries: 2016). De la mateixa manera, ens han servit de font d'inspiració els volums de Butler (2015) i Butler i Purves (2013). Cal ressenyar també Krapp (1963), Granero (1969) i Kriegler (1969). Un treball relativament recent de Braghin (2016), degut a les conclusions que aporta, acaba constituint un recull certament sintètic d'aquesta sèrie de contribucions. Vegi's, així mateix, Luraghi i Sausa (2019).

<sup>252</sup> Mestre (2014 i 2017: 242 i ss.) i Béguin (2017).

declamar tot sencer, volem exposar alguns motius que podrien reforçar-ne una lectura en veu alta: els uns se centren en el context socio-literari del moment i els altres giren al voltant del propi format de l'obra.

En primer lloc, és cert que, dels incipients poemes èpics, es poden extreure, a partir d'un exercici d'arqueologia filològica, una sèrie de sonoritats que aporten diversos efectes al lector (o, especialment en aquest cas, a l'auditori). Es tracta d'una sèrie de qualitats que expressen percepcions sonores generals (rebombori, per exemple), característiques estètiques (plaents o no) i afectives (tristesia, horror, etc.)<sup>253</sup>. Aquests tres tipus d'impactes sonors poden ser materialitzats a partir de l'evocació de tot tipus de sons, els quals, en conjunt, suscitaven uns efectes eufònics en l'estructura fonètica dels mots emprats. Per posar un exemple, citem el següent passatge de la *Iliada*:

Hom. *Il.* 4.446-449 Οἱ δ' ὅτε δὴ ῥ' ἐς χῶρον ἕνα ξυνιόντες ἴκοντο, / σύν ῥ' ἔβαλον ῥινούς,  
σὺν δ' ἔγχεα καὶ μένε' ἀνδρῶν / χαλκεοθωρήκων· ἀτὰρ ἀσπίδες ὀμφαλόεσσαι / ἔπληντ'  
ἀλλήλησι, πολὺς δ' ὄρυμαγδὸς ὀρώρει.

“Quan per fi els dos fronts en un mateix lloc van trobar-se, / van encarar les dargues, les llances i els ànims dels homes / que porten cuirasses de bronze, i llavors els escuts amb llombrígol / es van apropar els uns als altres i un gran estrèpit va alçar-se.”

(Traducció de Pau Sabaté, 2019)

Anàlogament a aquesta escena, a Homer, trobem d'altres imatges sonores (de les quals podríem destacar les situacions bèl·liques<sup>254</sup> i els moments en què s'alça el riure dels déus) i paraules onomatopeïques que s'havien d'usar per connotar un so específic i, d'altra banda, per crear –potser inconscientment– una il·lustració vívida d'una certa qualitat del so. És a dir, no només funcionava l'eufonia de la pròpia paraula sinó que tota l'estructura fonètica del context podia produir un gran efecte sonor. I és que “some scholars think –and I agree with them– that the supremely euphonious period is preserved in the Homeric poems...” (Stanford 1967: 65).

Aquestes estructures haurien estat declamades, de ben segur, per part dels aedes o dels rapsodes. Ara bé, haurien sigut els únics a posar-ho en pràctica? O potser els oradors d'èpoques posteriors haurien conservat aquestes tendències? Ens semblaria si més no plausible que la tradició mimètica oral de la Segona Sofística hagués resultat un molt favorable context per seguir-ho fent. En efecte, si bé els primers segles després de Crist van emmarcar una cultura paulatinament llibresca, això no justificava una lectura dels

---

<sup>253</sup> Kaimio (1977: 8).

<sup>254</sup> I és que, segons Vendries (2016: 228), “l'omniprésence de la guerre dans les sources antiques en fait un thème privilégié pour l'approche du sonore. Les récits de bataille émaillent les textes littéraires souvent longs, descriptifs et les aspects sonores sont loin d'être négligés qu'il s'agisse des textes de Tite Live, Silius Italicus ou Plutarque”. En aquest sentit, “il faut prendre en considération non seulement les trompes et leurs signaux sonores, mais aussi le cliquetis des armes et les hurlements sur le champ de bataille. La palette sonore est riche comme si le récit de bataille constituait un passage obligé pour les écrivains de l'Antiquité”. Per citar algunes fonts antigues que analitzen sons militars, tenim Quintilià (*Inst.* 1.10, 14), que tracta concretament la música militar, i Plutarc (*Sull.* 14.5), que parla de l'entrada sorollosíssima de les tropes romanes a Atenes. Disposem d'un estudi de Schmidt (1999: 29-30, 46-47, 88-89 i 157-159) que analitza les diverses sonoritats guerreres a l'obra del de Queronea.

textos silenciosa, ans al contrari<sup>255</sup>. Les declamacions sofisticades estaven a l'ordre del dia i, per tant, la veu seguia tenint una importància vital a l'hora de fer front a un text escrit. Mestre (2019: 187-190), Homar (2015: 183), Johnson (2000: 614 i ss.) i Goldhill (2009: 98) coincideixen amb el fet que, en aquell moment, la lectura en veu alta (i, per tant, la declamació de discursos) tenia un paper molt important<sup>256</sup>. A més, cal esmentar la gran importància que tenia l'audició en el context de la *paideia*<sup>257</sup>. De fet, en època de la Segona Sofística, existia una forta preocupació i una consegüent indagació a propòsit de la temàtica oral, tal com demostren alguns assajos de Plutarc (*Com s'ha d'escoltar*, *Com un jove ha d'escoltar poesia* i *Sobre la loquacitat*), l'interès de Filòstrat per un àtic pur (com permet comprovar l'estil de les seves *Cartes*), alguns assajos crítics de prosa de Dionís d'Halicarnàs (*Sobre la disposició de les paraules* i *Art de la retòrica*) o l'obsessió aticista inherent a la majoria d'obres del corpus de Llucià. En el cas d'aquest últim autor, tal com planteja Mestre (2019: 193-204), hem de tenir especialment en compte els tres aspectes que, llegint els textos llucianescos, ens fan pensar que concebia una gran predilecció per l'oralitat: la incorporació de contes orals al mig d'obres narratives, l'obsessió per la hipercorrecció lingüística en el discurs i la concepció per la qual les *performances* orals servien com a mitjà per interactuar culturalment –i literària– amb el públic. En definitiva, com veiem, la paraula pronunciada en veu alta, per a Llucià, era d'una importància cabdal. A més, segons Hägg (1991: 4), a la novel·la grega d'època imperial, es detecta una òbvia ambició estilística per part de l'autor, quelcom que el samosatenc hauria conreat a *VH*. Una ambició estilística que, en la línia del que diu Johnson (2000: 612-615), coincidiria amb l'experiència estètica de la lectura en veu alta de *VH* per part del mateix autor. Per tant, és molt probable que existís una lectura en veu alta que, ja sigui per part d'un declamador o pel propi lector(-declamador), hauria propiciat la percepció auditiva de les sonoritats i ritmes del text, elements possiblement heretats de la poesia èpica. De fet, en el cas de *VH*, no hem d'oblidar els hexàmetres evocats –i irònicament reformulats– per Llucià a 2.24 i 2.28. I és que és sobrer dir que el nostre autor s'inspirà, en gran part, en la poesia homèrica per a la seva obra<sup>258</sup>.

D'altra banda, centrant-nos en el context de confecció de *VH*, podem considerar, en primer terme, la possibilitat que l'opuscle *Dionís* sigui una *prolalia* del llibre segon de *VH*<sup>259</sup>. De la mateixa manera, recentment també s'ha deixat anar la idea que una obra –anàloga de format a *Dionís*– com és *Hèracles*, una altra *prolalia*, hagi servit d'introducció al llibre primer<sup>260</sup>. Així, seguint aquestes hipòtesis, cadascun dels dos llibres del relat, en condició de discursos, haurien pogut ser perfectament declamats, després d'haver estat introduïts per aquestes *prolaliai*.

---

<sup>255</sup> “The key difference is that now, in this book-oriented context, preparation for oral performance must invariably involve careful and sustained cultivation of the written word” (Mestre 2019: 188).

<sup>256</sup> A més, Gavrilov (1997) recull un seguit de valuosa bibliografia que aposta per hipòtesis anàlogues.

<sup>257</sup> Tal com podem comprovar a Theon *Prog.* 137.23-139.20.

<sup>258</sup> En aquest sentit, *uid.* Kim (2010: 1-21 i, especialment, 140-174) i Briand (2005).

<sup>259</sup> Bompaire (1958: 288).

<sup>260</sup> Briand (2010: 228).



En la mateixa línia, proposem aquí la possible hipòtesi segons la qual *VH* hauria constituït, en origen, tot un conjunt de *controversiae* o *laliai* que s’haurien declamat de manera independent. Aquest fet el confirmaria l’*enargeia* sonora dels passatges que comentarem més endavant (i d’altres que tractarem en capítols posteriors<sup>261</sup>), ben bé dignes de petits discursos epidíctics que s’haurien representat de manera itinerant per part d’un sofista com Lluccià. També haurien sigut possibles *controversiae* les parts dialogades de *VH*<sup>262</sup>, en què el declamador hauria modulats la seva pròpia veu –a tall d’etopeia (*ethopoiia*)– per tal de representar als diversos participants en el diàleg. De fet, les declamacions, que tingueren el seu origen en l’eloqüència judicial o política, anaren derivant paulatinament cap a l’eloqüència epidíctica –un cop perdut el marc “real” on s’inserien–, com una producció d’aparat que tenia com a finalitat donar plaer i/o instruir en l’àmbit oratori. A més, a l’estricta oralitat del discurs judicial o polític –la *performance* del qual era, de vegades, decisiva per guanyar un plet o una votació– cal sumar una dramatització, la qual és indispensable per a la ficció dels discursos epidíctics, que simulaven ser judicials o polítics. Aquest caràcter polifacètic també encaixa amb el fet que les *controversiae* tinguin punts en comú amb la novel·la de l’antiguitat: d’una banda, comparteixen ítems similars de contingut (personatges arquetípics, *koinoi topoi* i gust pel component fantàstic) i, d’altra, ítems de forma (tècniques narratives i característiques estilístiques). En efecte, la novel·la s’hauria construït a partir d’altres novel·les en miniatura que haurien format part d’anècdotes (*chreiai*) de *controversiae* (i, per tant, tenien un format declamatori)<sup>263</sup>. Tanmateix, una de les diferències més grans entre la declamació i la novel·la consisteix en llur resolució, llur final. I és que el relat que inclouen les novel·les presenta una situació inicial que acaba sempre en un final feliç. Contràriament, les *controversiae* són “obertes”, perquè la sortida del conflicte sempre queda desconegut o, més exactament, mancat de solució. Ara bé, aquests aspectes podrien ser compartits amb una novel·la tan poc convencional com *VH*<sup>264</sup>, a la qual, de fet, li falta un final tancat<sup>265</sup>. A més, Mal Maeder (2007: 118) també apunta que “le roman antique s’est [...] abondamment nourri de la matière déclamatoire. Ouvert à toutes les influences, il est le lieu où se rencontrent et s’entremêlent divers genres littéraires et sublittéraires accumulés par la tradition: épopée, histoire, tragédie, comédie, mime”. En altres paraules, una novel·la tan particular com *VH* gaudiria d’una naturalesa transgènica, mixta<sup>266</sup>.

---

<sup>261</sup> Alguns, amb una *kinaesthetic mimesis* (Stanford 1967: 109 i ss.) que hauria recreat l’experiència sensorial evocada en el text dins la boca del propi lector-declamador: en aquest sentit, és possible copsar la presència de nasals en situacions olfactives (*uid.* Capítol 4, Secció 4.4) i d’una combinació d’oclusives i sibil·lants en situacions gustatives (*uid.* Capítol 5, Secció 5.2.2.3) i d’oclusives dentals en situacions tàctils (*uid.* Capítol 6, Secció 6.2.1.1).

<sup>262</sup> Que ens limitarem a presentar breument en les evocacions auditives en perspectiva recíproca, unes pàgines més avall.

<sup>263</sup> Mal Maeder (2007: 116, nota 3).

<sup>264</sup> García Gual (1972: 77-91).

<sup>265</sup> Prova d’això és, en part, el pretext que va animar a Perrot d’Ablancourt a continuar aquesta obra al segle XVII: *Histoire véritable de Lucien*.

<sup>266</sup> I és que, a l’època imperial, la retòrica ocupa un lloc essencial dins la formació escolar i aquest bagatge s’acaba veient dins l’entramat novel·lesc, el qual compta amb *ekphraseis*, *enkomia*, *exempla*, etc. En aquest sentit, vegeu les contribucions aparegudes a Billault i Marquis (2017), especialment la de Briand. En aquest

La sèrie de “discursos” que haurien conformat hipotèticament el relat llucianesc en qüestió haurien arribat, amb el pas del temps, a un moment d’unificació en una sola novel·la. En altres paraules, haurien sigut objecte de manipulació per tal de trenar-ne un fil argumental que donés *VH* com a resultat. Tot plegat s’hauria reeixit gràcies a diversos recursos com els que exposa Gassino (2011) en defensa d’una estructuració premeditada de *VH*. Es tractaria, doncs, d’una situació anàloga a la de la *Ilíada* i l’*Odissea*, originàriament fragmentades i essencialment orals, però relligades unitàriament en època de Pisístrat per part dels rapsodes i/o el mateix “Homer”<sup>267</sup>.

És per tots aquests motius que considerem que l’experiència del text de *VH* – especialment en alguns punts<sup>268</sup>– hauria resultat certament molt més eficaç si hagués existit una *performance* oral. Efectivament, la gestualitat (en termes visuals) i, sobretot, la veu del sofista que declamés (o el lector que llegís, en veu alta) hauria implicat més vívidament l’auditori (o el lector en solitari, com a oient de la seva lectura) dins de l’acció argumental.

### 3.3. RECURSOS PER “ESCOLTAR”

Tenint en compte la teoria exposada a les pàgines anteriors<sup>269</sup>, seguim considerant que, a *VH*, Llucià estableix un pont paradoxal entre la realitat i la ficció, tant en termes visuals com auditius.

Efectivament, a continuació, procurarem demostrar que l’autor utilitza uns recursos per “escoltar” anàlegs als que empra per “veure”. Així, d’una banda, l’autor duu a terme una escolta pròpia (o *autakousma*<sup>270</sup>) dels esdeveniments: ell mateix –en rol de protagonista del relat– i també els seus companys de periple i alguns dels personatges de la ficció “senten” o “escolten” tota una sèrie d’ones sonores de procedències i característiques diferents. D’altra banda, caldrà destacar la potent *enargeia* sonora que contenen alguns passatges auditius *per se*, és a dir, moments en què el propi text “fa sonar” allò que es diu gràcies a una sèrie de procediments emfasitzats per una lectura en veu alta de *VH*, que tot just acabem de defensar. Resumim aquests recursos i les seves característiques en aquest quadre sinòptic:

---

mateix volum, Mestre (2017: 239) remarca l’interès de Llucià per la llengua oral, el lèxic, la sintaxi i, també, una experimentació amb diferents estils, temes i gèneres.

<sup>267</sup> Qüestió tractada llargament i de manera reiterativa. Per a un molt acurat resum de la qüestió, *uid.* Pòrtulas (2009<sup>2</sup>: 273 i ss.).

<sup>268</sup> Que seran tractats al final del present capítol.

<sup>269</sup> *uid. supra* i, sobretot, Capítol 2 (Secció 2.2).

<sup>270</sup> Neologisme que hem creat, com es pot entendre, a partir d’*αὐτός* i *ἄκουσμα*.

L'οΪΔΑ		
Recursos	Procediments	Funcions
<i>Autakousma</i> (lèxic auditiu fonamentalment verbal)	-Verbs (perspectiva subjectiva, objectiva i recíproca)	Prova irònica d' <i>autakousma</i> de la ficció
<i>Enargeia</i> (sonoritats del propi text, tant semàntiques com formals)	-Substantius i adjectius -Vívids passatges que recreen sons i ritmes	Promoció de l'experiència imaginativa de la ficció

### 3.3.1. EL RECURS DE L'ΑUTAKOUSMA

De la mateixa manera que l'experiència visual explícita de *VH* es contradiu amb el primer membre verbal (μητε εἶδον) de l'afirmació d'1.4, les situacions auditives serien paradoxals en relació amb el que expressa el tercer: μητε παρ' ἄλλων ἐπιθόμην. Tot i que aquest verb impliqui un caràcter més cognitiu que sensorial, no deixa de fer èmfasi en una informació rebuda a través de l'οΐδα. És a dir, l'experiència auditiva és *conditio sine qua non* per a realitzar l'acció de πυνθάνομαι. I és que, com deixarem anotat més avall<sup>271</sup>, hi ha diverses informacions de la ficció que Llucià coneix a través dels diàlegs que estableix amb diversos personatges que hi habiten, uns éssers que podrien encarnar l'ἄλλων que actua com a nucli del complement circumstancial d'ἐπιθόμην. Tanmateix, si obviéssim aquest circumstancial, podríem intuir que la paradoxa sensorial auditiva podria efectuar-se en relació plena amb ἐπιθόμην. És a dir, podríem interpretar que Llucià parlarà sobre coses que ni “ha vist” ni “ha sentit” ni “ha escoltat” ell mateix. De tota manera, qualsevol evocació auditiva (i de la resta dels sentits) sempre entrarà en contradicció amb el verb ἔπαθον, ocupant la posició intermèdia de la tríada sensorial d'1.4. Sigui com sigui, doncs, Llucià usará la informació que pot canalitzar l'οΐδα per transmetre diverses idees o sensacions. Per tant, ens trobaríem davant d'una *autopsia* auditiva que podríem batejar, com ja hem avançat, amb el nom d'*autakousma*.

Serà objecte de les pàgines següents comprovar que Llucià i d'altres personatges de *VH* són agents perceptors d'aquesta *autakousma*, tot sentint o escoltant múltiples objectes, éssers o situacions en el decurs del relat. Així, paral·lelament al Capítol 2, en aquest apartat, ens dedicarem a presentar el catàleg d'evocacions sensorials expressades amb verbs semànticament relacionats amb l'οΐδα.

<sup>271</sup> I, com ja hem comentat anteriorment, en algunes situacions visuals com el diàleg entre Llucià i Escíntar dins de la balena.

### 3.3.1.1. Verbs d'oïda: perspectives i matisos

La potència cognitiva “inferior” de l'oïda respecte a la vista es trasllada comparativament no només al nombre d'exemples que extraïem de *VH* –menor als de la vista–, sinó també al lèxic amb què s'expressen, especialment el verbal. La sobrietat lèxica a l'hora d'evocar un acte auditiu contrasta, emperò, amb la riquesa de la llengua grega a l'hora d'expressar un so o una acció que té com a conseqüència un so.

Seguint aquestes consideracions, respectivament, contemplem dues perspectives principals dels verbs d'audició, anàlogues a les visuals: subjectiva i objectiva. A més, els moments en què algú diu (o parla d') alguna cosa amb algú altre, pensem que poden estar emmarcats en unes evocacions auditives que anomenaríem “de perspectiva recíproca”, per tal com es produeix una interacció sonora entre emissor (la veu de la qual és el canal que fa percebre les paraules emeses, és a dir, l'objecte sonor percebut) i receptor (el qual, en sentir-ho, pot reaccionar-hi, tot responent).

A l'hora de fer la classificació de les situacions auditives, hem tingut en compte els mateixos elements que en les visuals: agent perceptor (auditiu), verb de percepció (auditiu) i objecte percebut (auditivament).

En el quadre següent, resumim les diverses possibilitats d'aquestes perspectives, amb els diversos elements que les componen, seguint el mateix format que el dels exemples visuals<sup>272</sup>:

L'oïda – AUTAKOUSMA		
Perspectiva subjectiva	Perspectiva objectiva	Perspectiva recíproca
Neutralitat auditiva	Sons de diversa naturalesa	Diàlegs
(algú) sent <b>quelcom/algú</b>	<b>quelcom/algú</b> sona/emet un so (per a algú)	<b>algú</b> diu (/parla) <b>(de) quelcom</b> (a/amb algú)
(S) + V + <b>CD/CRV</b> <sup>273</sup>	<b>S</b> + V (+CI/CC)	<b>S</b> + V + <b>CD</b> (+CI/CC)

#### 3.3.1.1.1. Perspectiva subjectiva: neutralitat auditiva<sup>274</sup>

En primer lloc, parlarem de les situacions en què un agent perceptor rep un estímul a través de la seva oïda, és a dir, dels moments en què Llucià expressa l'experiència auditiva

<sup>272</sup> *uid.* Capítol 2 (Secció 2.3.1).

<sup>273</sup> Com especificarem tot seguit, l'ús en veu mitjana-passiva del verb ἀκούω invertiria l'esquema: **quelcom** (**S**) és escoltat (**V**) per part d'algú (CAgent).

<sup>274</sup> *uid.* ANNEX III.A.

partint d'un "hom 'sent' o 'escolta' quelcom". Com veurem, en comparació amb les situacions en perspectiva objectiva, aquestes són menys freqüents i variades a *VH*.

En aquest sentit, ja d'entrada, és curiós fixar-se en el fet que, a diferència de la llengua francesa, catalana o castellana, el grec no disposa de formes que expressin els matisos sensorials cognitius i gradualment intencionals de 'sentir'<sup>275</sup> (és a dir, percebre auditivament per accident, casualment), 'escoltar'<sup>276</sup> (fer-ho atentament, amb voluntat i premeditació) i 'comprendre'<sup>277</sup> (copsar deliberadament el significat d'allò que s'ha estat escoltant<sup>278</sup>). En efecte, la llengua grega acaba concentrant tals accepcions en una única forma verbal. Així, si bé és cert que, per expressar un acte d'escolta comptem amb κλύω i ἀῖω (juntament amb algun compost com ἐπαῖω), es tracta de formes que queden relegades més aviat en àmbit poètic la primera, i com alternativa poc freqüent en prosa, la segona –juntament amb d'altres verbs puntuals, generalment arcaïtzants. Finalment, doncs, tot s'acaba reduint a ἀκούω, un verb que és "à toute époque d'un grand usage"<sup>279</sup> per expressar la noció de 'percebre amb l'oïda'. Un significat que acaba englobant, en definitiva, tots els matisos que impliquen 'sentir', 'escoltar' i 'comprendre'<sup>280</sup>. Tal és el privilegi que ἀκούω exerceix en el corpus de textos grecs que, juntament amb algun dels seus compostos amb preverbi, és l'única expressió verbal de percepció auditiva en perspectiva subjectiva que trobem a *VH*. Fins i tot alguns exemples auditius que, per context, suscitarien una certa escolta activa es construeixen amb ἀκούω, una forma que transmet una aparent sobrietat sensorial. En efecte, equiparant-lo al verb ὁράω, considerem que ἀκούω *per se* ofereix una experiència de neutralitat auditiva<sup>281</sup>, per tal com un agent receptor –que no està incapacitat de sentir a través de l'oïda– sense voler-ho però tampoc sense oposar-s'hi (a despit d'alguna especificació contextual), rep les ones sonores emeses per algun objecte, ésser o fet.

És curiós fixar-se, també, en un cert ús paral·lel de la neutralitat visual implícita a ὁράω i la de l'auditiva a ἀκούω. En efecte, hem de valorar el fet que Llucià només faci aparèixer un sol compost amb preverbi per a cadascun d'aquests dos verbs: καθοράω i ὑπακούω, respectivament. Potser amb aquest fet l'autor voldria remarcar un cert ús equilibrat de vista i d'oïda a *VH* o evidenciar el conflicte cognitiu entre ambdós sentits? En tot cas, tal com veurem a continuació, el nombre d'exemples de ὁράω i καθοράω és molt més contundent –per la lògica hegemònica que no hem deixat d'apuntar– que el d'ἀκούω i ὑπακούω. I, sigui com sigui, no comptem amb una rica *uariatio* de verbs auditius en perspectiva subjectiva, com sí que hem vist en el cas de la vista.

---

<sup>275</sup> fr. *entendre*.

<sup>276</sup> fr. *écouter*.

<sup>277</sup> fr. *comprendre*.

<sup>278</sup> Una forma més aviat propera a πυνθάνομαι.

<sup>279</sup> Prévot (1935: 70).

<sup>280</sup> Tot i que l'accepció de 'comprendre' seria més representativa del verb πυνθάνομαι, trobem contextos en què ἀκούω té una noció similar.

<sup>281</sup> Si bé, en el corpus textual grec, també disposem d'ἀκροάομαι, amb un sentit més actiu (Prévot 1935: 77).

A *VH*, doncs, identifiquem fins a 13 formes d'ἀκούω (en contrast amb les 49 de ὀράω), la majoria de les quals en primera persona del plural o fent referència a una primera persona del plural, però també n'apareixen algunes en tercera persona. Aquí també considerem totes aquelles formes expressades en veu mitjana-passiva, que implicarien a priori una perspectiva objectiva (per tal com tenen, com a subjecte, el propi objecte percebut auditivament) però que, a efectes pràctics (i per tenir una càrrega semàntica molt semblant a la que, en aquest cas, expressa la veu activa), preferim incloure en aquest mateix apartat. En efecte, si bé el subjecte de la veu mitjana-passiva seria l'objecte percebut, el valor semàntic verbal segueix sent el de la pròpia acció sensorial exercida per part d'un receptor. Això contrasta, per tant, amb els exemples que hem classificat en perspectiva objectiva, que se centren a representar i caracteritzar el so que emet el propi objecte percebut.

Pel que fa a les primeres persones, no en tenim cap que es trobi explícitament en singular, almenys, en forma personal. En aquest sentit, només apareix un participi d'aorist (ἀκούσας), el de l'exemple 16, que es referiria al propi narrador i, per tant, a la primera persona discursiva. Si l'equiparéssim als exemples visuals estudiats, aquest acte d'escolta en primera persona comportaria un cert privilegi per part de l'agent perceptor<sup>282</sup>. Tanmateix, Llucià relega aquest exemple al final de tot del relat, potser per marcar la poca importància dels estímuls escoltats davant dels vistos. Altrament, l'objecte percebut és el que pronuncia la veu de la pota-d'ase, capturada i interrogada pel protagonista. Tenint en compte que aquests monstres constitueixen una antítesi de les dones-vinyes i representen un parany que cal evitar<sup>283</sup>, pensem que el narrador hauria sigut l'únic a “escoltar-les” per seguir amb la broma per la qual només ell té la clau de pas per fer bona literatura, no caient en el mateix error de remetre's i/o “intertextualitzar-se” excessivament amb unes fonts literàries –representades “en carn i ossos” en aquests estrambòtics éssers– que ja han estat més que tractades. Tot el contrari del que succeeix a diversos companys del protagonista (interpretats al·legòricament com a deixebles de la *paideia*<sup>284</sup>), que encara s'ajunten amb aquesta mena de monstres, una metàfora de les tendències literàries excessivament explotades per la Segona Sofística, i no sobreviuen pas (esdevenen, potser, una mena de “cadàvers literaris”).

També en primera persona del singular, i en certa *uariatio* amb ἀκούω, podríem tenir en compte **ἐπυνθανόμην** (exemple 5), un dels molt pocs exemples d'aquest verb continguts en el fil argumental, a banda del que trobem a l'afirmació del pròleg (1.4). L'identifiquem en el context de Llumòpolis, en què Llucià diu que adquireix coneixement a propòsit del món real, gràcies al que “sent” conversant (1.29 προσειπὼν) amb “el seu llum” (αὐτὸν: *sc.* τὸν ἡμέτερον λύχνον). Aquest podria considerar-se un exemple d'activitat auditiva (una categoria que hem obviat per resultar massa difosa), ja que Llucià escolta atentament i sense interrupció –si tenim en compte l'aspecte verbal que denota l'ús de l'imperfet d'indicatiu– i, en conseqüència, comprèn (fr. *comprend*) allò que se li

<sup>282</sup> *uid.* Capítol 2 (Secció 2.3.1.1.1.1.α).

<sup>283</sup> Ní Mheallaigh (2014: 208-216).

<sup>284</sup> *uid.* Capítol 1.

diu. Anàlogament, l'exemple 12 encarnaria una aprehensió d'informació a través de l'oïda, en el moment en què Radamantis “sap” que els impius s'han revoltat, a partir del que “era anunciat” (2.23 ἡγγέλλοντο).

Quant a la primera persona del plural (ἡκούομεν), comptem amb 6 exemples, tots ells conjugats en imperfet d'indicatiu i “casualment”<sup>285</sup> repartits de manera equilibrada en ambdós llibres: en constatem 3 en el primer i 3 en el segon. Els dos inicials del llibre primer (exemples 2 i 4) se centren en l'experiència auditiva viscuda a Llumòpolis (1.29): respectivament, els protagonistes senten emetre's la veu dels llums (φωνὴν προϊεμένων) i, un cop aprehesa, escolten com aquests éssers es defensen davant del seu cabdill (τῶν λυχνῶν ἀπολογομένων). Es tracta de dues construccions fetes amb participis predicatius, els quals representen una acció sonora en perspectiva objectiva (προΐημι i ἀπολογοῦμαι), tal com comentarem més endavant. L'exemple restant (6) del primer llibre l'ubiquem en el context de la balena (1.32), el qual s'usa per expressar l'audició d'un so zoològic: el bordar d'un gos (κυνὸς ὑλακῆν). Un indicatiu auditiu que, juntament amb un de visual com és el fum (καπνὸς ἐφαίνετο πώροθεν), mena els personatges a conèixer Escíntar i Cíniras. Com veiem, es tracta d'una situació en què un estímul visual i un altre d'auditiu condueixen conjuntament a la cerca de la “veritat”: potser es tracta d'una nova picada d'ullet de Llucià a tot el debat sobre aquesta temàtica? Els exemples del segon llibre estan més estretament relacionats amb la idea cognitiva de πυνθάνομαι o, almenys, els dos primers: l'exemple 10 expressa l'aprehensió dels protagonistes que es troben a l'illa dels benaurats (2.6 ὡς ἡ μὲν νῆσος εἶη τῶν Μακάρων προσαγορευομένη) i que el rei de la contrada és Radamantis (ἄρχοι δὲ ὁ Κρήης Ῥαδάμανθυς); i l'exemple 11 serveix per ratificar que, de part d'altri, se sap que Crisip beu el·lèbor. L'exemple 13, en canvi, fa referència a l'experiència sonora terrorífica de l'illa dels impius (2.29), on se senten fuetejades (καὶ μαστίγων ψόφον) i crits de dolor (καὶ οἰμωγῆν ἀνθρώπων πολλῶν). En totes aquestes situacions auditives, el permanent ús del verb sensorial en imperfet d'indicatiu (ἡκούομεν) connotaria unes reverberacions que, imaginativament, il·lustrarien diversos paisatges sonors sostinguts en el temps i captats per tots els protagonistes.

També en primera persona del plural, tenim un exemple (8) sinestètic que, tot i haver-lo classificat com a activitat visual, implicaria necessàriament també una evocació auditiva: καθεωρῶμεν καὶ ὄρνεα μουσικά. En aquest sentit, és l'adjectiu qualificatiu de l'objecte percebut (μουσικά) el qui condiciona una experiència ben bé audiovisual, ja que s'infereix que, en “albirar” (καθεωρῶμεν) els ocells, aquests canten (o es fixa la mirada en ells amb motiu de l'estímul auditiu percebut abans). L'ús de l'imperfet d'indicatiu seguiria pintant un paisatge sonor durador en el decurs de la llarga arribada a l'illa dels benaurats que efectuen els protagonistes (2.5)<sup>286</sup>.

Els exemples en tercera persona són considerables. En primer lloc, volem referir-nos als més nombrosos, és a dir, a tots aquells que es troben en veu mitjana i,

---

<sup>285</sup> Almenys fins al moment, hem vist com Llucià fa repartiments equànimes del seu vocabulari sensorial: cf. Capítol 2 (Secció 2.3.1.1.1.1.α), amb l'equilibrat ús de ὄραω entre ambdós llibres de *VH*.

<sup>286</sup> Per al comentari complet d'aquest episodi, *uid. infra* (Secció 3.3.2.3.1.3).

concretament, en imperfet d'indicatiu (ἠκούετο). Novament, aquest ús de l'imperfet ens fa pensar en una audició stricto sensu, en el sentit que la continuïtat implícita a aquest temps verbal propicia una experiència sensorial estesa en el temps (ja sigui deliberada o no). En primer lloc, ens referim a l'exemple 7, en què “se sent” molt de soroll (βοή τε πολλή καὶ θόρυβος) fora de la balena (1.40): l'indicador locatiu de l'estímul s'ubica amb la comparació subsegüent que evoca un soroll prototípic de navegació (ὥσπερ κελεύσματα καὶ εἰρεσίαι). Aquesta escolta provoca que els protagonistes s'atansin a la boca del cetaci per veure què passa a l'exterior. D'altra banda, tornem a trobar ἠκούετο (exemple 9) representant l'escolta d'un objecte semblant (2.5): una βοή, però no pas πολλή sinó σύμμικτος. Llucià no torna a emprar aquesta forma verbal fins a l'episodi 2.44 (exemple 14), per expressar l'audició del bramar dels bucèfals (μυκηθμὸς πολὺς), l'últim exemplar que apareix a l'obra.

En canvi, els exemples en tercera persona de la veu activa són molt més escassos: tenim l'exemple 1 (τις ἀκούει) en el context del mirall de la lluna, on “hom”, “qui sigui”, pot escoltar-hi el que es diu a la terra, a la realitat (1.26 πάντων τῶν παρ' ἡμῶν ἐν τῇ γῆ λεγομένων). Aquest exemple, com veiem, expressa una remarcable neutralitat auditiva, ja que fa referència a la capacitat oient de qualsevol participant del relat, que pot escoltar, si vol, el que se sent a través del mirall. Més enllà d'aquest cas, en trobem un altre on s'estableix un diàleg (exemple 15) amb l'escolta activa (epressada amb la forma no personal ἄκουσα) de la pota-d'ase a les paraules de Llucià (2.45), una situació propera a la perspectiva recíproca.

En tercera persona també ens apareix el compost de preverbi ὑπακούω, negat per l'adverbi μή (exemple 3). El verb en si manté una estreta relació cognitiva amb el fet de *comprendre* quelcom que ha sigut escoltat. Potser Llucià el fa servir per aportar un matís d'ignorància a tot aquell llum (habitant de Llumòpolis) que, en no sentir (fr. *entendre*) el seu nom pronunciat per la veu del seu cabdill, mor apagat (1.29). Una situació que mescla, certament, components auditius, però també visuals. De fet, estaria plenament lligada amb la concepció homèrica per la qual el fet de “veure” equival a “viure” i “no veure”, a la mort. I és que, mutatis mutandis, en aquest cas, “no sentir” tindria, com a conseqüència, “morir”.

En definitiva, si bé hem de considerar estrictament neutral el verb ἀκούω, per si sol, hem vist que en algunes situacions actua d'una manera més activa o, com a mínim, més perllongada en el temps. Efectivament, gràcies a l'aspecte duratiu de l'imperfet en el qual es troben conjugades la majoria de formes verbals que hem comentat, sembla que, a *VH*, gairebé cap sensació auditiva és puntual –a diferència de les sensacions visuals–, ja que es perllonguen, més o menys, en el temps. Com hem vist, aquesta activitat auditiva també apareix representada per verbs més matisats com ara πυνθάνομαι i καθοράω amb ús sinestèsic.



### 3.3.1.1.2. *Perspectiva objectiva: diversitat sonora*<sup>287</sup>

Parlarem d'exemples auditius en perspectiva objectiva quan ens referim a les situacions en què es fa èmfasi en l'objecte percebut, el qual "emet ones sonores" que arriben a oïdes de l'agent perceptor. En altres paraules, es tracta dels moments on, en termes generals, "quelcom" o "algú" (d'unes característiques concretes) "sona" (de diferents maneres, depenent de l'acció i de la seva pròpia naturalesa) a "algú" (generalment sense especificar un agent perceptor concret, però –entenem– universal). En contrast amb les de perspectiva subjectiva, aquestes són situacions lèxicament més riques, més plàstiques i que destaquen per l'expressivitat dels verbs que les construeixen, així com també pels seus emissors, ja que són objectes que compten amb la possibilitat d'emetre so.

A les taules annexades en qüestió, hem presentat els exemples en perspectiva objectiva extrets del text, subdividint-los en actes sonors, com hem fet amb el conjunt dels casos visuals. Efectivament, hem mirat de classificar els verbs auditius de perspectiva objectiva en cinc subcategories diferents: actes genèrics d'emissió d'un so qualsevol, actes específics d'emissió d'una veu (subdividida en veus rítmiques i arrítmiques), actes específics d'emissió de sons de la natura (subdividida en sons zoològics i espacials i meteorològics), actes específics d'emissió d'un so musical i, finalment, actes d'existència d'un so (que agrupa, en termes molt generals, actes de presència, adveniment i pronunciació). Cadascuna d'aquestes accions, com veiem, pot aplicar-se a emissors d'una naturalesa molt diversa (humana o androide, animal i espacial), la tipologia dels quals pot matisar el contingut semàntic sonor del propi verb i, en conseqüència, la mena de "so" emès. Per això, en aquestes situacions, és de cabdal importància tenir en compte l'emissor del so, ja que és d'ell de qui depèn la caracterització resultant de l'acte. Per exemple, no és el mateix sentir cantar un ocell –un fet que equivaldria, doncs, a sentir l'onomatopeia animal: piular– que sentir cantar una persona (o una entitat androide que té a priori la capacitat de parlar, com ara un gegant), que equivaldria a sentir una veu, pronunciant, potser, paraules concretes, és a dir, parlant "amb música".

Tenint en compte tot això, doncs, ens imaginem la presència de sons diferents, en aplicar el mateix verb de perspectiva objectiva a emissors diversos. Com que tot sovint es produeixen actes imbricats, al final del catàleg de verbs n'oferirem una breu recapitulació, que es podrà seguir després d'haver vist els diversos actes sonors i les entitats a les quals s'apliquen. De fet, ens fa l'efecte que Lluçà potser feia a consciència aquest contrastant joc de combinar emissors i actes sonors diferents, tot en vistes a fomentar especials o estrambòtiques percepcions auditives dins del seu relat.

La pobresa lèxica a l'hora d'expressar un acte d'escolta en perspectiva subjectiva (com hem vist amb els 16 exemples, la major part dels quals amb el verb ἀκούω) contrasta amb els 47 exemples de formes verbals diferents que signifiquen l'emissió d'un so que, en conseqüència, acaba escoltant-se. Tot seguit, presentem quins són, llur(s) significat(s), la seva freqüència a *VH* i la seva eficàcia sonora.

---

<sup>287</sup> *uid.* ANNEX III.B.

### 3.3.1.1.2.1. Actes genèrics d'emissió d'un so qualsevol<sup>288</sup>

Començarem pels verbs que expressen la simple emissió d'un so, sigui quina sigui la seva naturalesa.

D'una banda, disposem de **προΐημι**, que significa “projectar”, “emetre”, i que apareix fins a tres vegades, relacionades amb l'emissió d'una veu humana o androide. En aquest sentit, tenim l'exemple 17, on es fa referència al parlar de les dones-vinyes, uns éssers que “emeten” paraules en diferents llengües (1.8 αἱ μὲν Λύδιον, αἱ δ' Ἰνδικήν, αἱ πλεῖσται δὲ τὴν Ἑλλάδα φωνήν); l'exemple 22, en què l'alció “deixa anar” un so baladrejant (2.40 γοεράν τινα φωνήν); i, també, l'exemple 23, en què Llucià tanca la *Ringkomposition* de *VH*<sup>289</sup> amb la veu projectada per les potes-d'ase: Ἑλλάδα φωνήν (2.46). En aquest punt, també hem de fer una puntual referència als exemples en perspectiva subjectiva, ja que disposem d'1 cas de **προΐημι**, referit a la manera com s'escolta la veu “emesa” pels llums (exemple 2): ἠκούομεν [...] φωνήν προἰεμένων (1.29).

Semblant a **προΐημι**, trobaríem dos exemples d'**ἀφίημι**, que serveixen per afirmar que els benaurats “parlen” o “deixen anar una veu” (exemple 20): φωνήν ἀφιᾶσιν (2.12); i per fer sonar el crit d'ira que llença Menelau (exemple 21): ἠφίει βοήν (2.26).

El contrast entre **προΐημι** i **ἀφίημι** rau, evidentment, en el preverbi: el primer (**πρό**), indicant una projecció cap a endavant (o sigui, emfasitzant la recepció del destinatari oient) i el segon (**ἀπό**), una projecció “des del” propi objecte percebut, una relació més íntima amb l'emissor, quelcom que, en el cas del crit del rei d'Esparta (exemple 21), evocaria una imatge sonora molt potent relacionada amb l'àmbit de les emocions, tot emfasitzant la profunditat irada amb què surt propulsat el so.

En una sentit una mica més abstracte, trobem dos exemplars del verb **χράομαι** complementats per sons. Aquesta forma, si bé no indica cap “emissió sonora” stricto sensu, sí que s'empra en el sentit de “fer ús” d'un so concret o d'un objecte que emet un so concret. A l'exemple 18, són els ases els que s'“usen” en lloc de trompetes per tal de tocar –entenem– l'arribada de l'exèrcit dels selenites i dels heliotes (1.17), un paisatge sonor que comentem amb detall més endavant. D'altra banda, l'exemple 19 parla de l'“ús” d'una gran cridòria en el context bèl·lic dins de la balena (1.38). Aquest passatge també és objecte de comentari més avall, per tal com conté remarcables efectes sonors.

Com afegitó, el verb **ἴστημι** és utilitzat en l'exemple 24 per tal d'expressar l'hipotètic crit (no pas emès, sinó contingut) per part del narrador als seus companys en el context de l'illa d'Ecbalusa (2.46).

Així doncs, tant **προΐημι**, **ἀφίημι** com els seus anàlegs, **χράομαι** i **ἴστημι**, són verbs que manquen d'una consistència semàntica sonora concreta *per se*. Pel caràcter transitiu de **ἴστημι** i pel règim fixat de **χράομαι**, emperò, veiem com Llucià els empra per canalitzar

<sup>288</sup> *uid.* ANNEX III.B.1.

<sup>289</sup> Ben notada per Ní Mheallaigh (2014: 208-216).

un so o un altre, depenent de la càrrega semàntica del seu complement directe o de règim (i del seu emissor).

### 3.3.1.1.2.2. Actes específics d'emissió d'una veu<sup>290</sup>

En aquest punt, parlarem dels casos en què una veu (no sempre humana) és projectada per tal de ser escoltada. Hem organitzat aquests actes en dues subcategories, depenent del component tonal i rítmic del so que expressa el verb en qüestió: veus rítmiques i veus arrítmiques.

#### 3.3.1.1.2.2.α. Veus rítmiques: cants i súplices<sup>291</sup>

Considerem actes de veus rítmiques tots aquells moments en què un subjecte canta (o deixa de fer-ho) o bé realitza pregàries i/o imprecacions.

Pel que fa als actes de cant, comptem amb la presència del verb ᾄδω, que significa “cantar”, “emetre un cant”, és a dir un acte d'emissió sonor deliberat i rítmic. Majoritàriament en tercera persona del singular (a excepció d'un sol cas, en plural), es tracta d'un verb utilitzat de forma intransitiva, però de vegades compta amb alguna mena d'acusatiu intern que especificarà la naturalesa del cant, tot condicionant, així, la imaginació del so en qüestió. Alhora, la naturalesa de l'emissor també acabarà de configurar la sonoritat evocada. Aquests fets són palesos en situacions com la de l'exemple 25, on els gegants que es descobreixen fora de la balena van cantant, concretament, peans (1.42 παϊανας ᾄδοντες). Poc després (exemple 26), apareix el cant (2.5 ᾄδοντα) dels ocells que, prèviament, s'han percebut en perspectiva subjectiva en sinestèsia visual-auditiva (καθεωρῶμεν ὄρνεα μουσικά). Més endavant (2.15), a l'exemple 27, trobem el cant dels benaurats (ᾄδεται), entonant versos d'Homer (τὰ Ὀμήρου ἔπη), als quals se sumen les veus d'Èunom el Locri, Arió el Lesbi, Anacreont i Estesícor (exemple 28), que comencen a cantar-hi conjuntament (συνᾄδουσιν). Tot seguit (exemple 29), de manera sobtada, paren de cantar (παύσωνται ᾄδοντες), és a dir, es fa un silenci momentani, per tal de donar pas al cant d'un altre cor –aquest, format per ocells– la presència del qual s'il·lustra amb un acte d'adveniment (παρέρχεται: exemple 67). Aquests animals, doncs, canten (ᾄσσωσιν) en lloc dels altres que hi havia fins al moment (exemple 30).

D'altres accions rítmiques més concretes i potser més reconegudes pel públic serien les que impliquen una imprecació o una pregària com ara **ἰκετεύω** (1 exemplar), **εὐχόμεαι** (2 exemplars) o **προσεύχομαι** (1 exemplar), per acabar l'obra. Respectivament, els emissors de cadascun dels verbs són Empèdocles (exemple 31), el segon és el propi narrador (exemple 32 i 34), els tercers són el conjunt dels protagonistes (exemple 33), de la mateixa manera que l'exemple 35, on pregunten per la situació desesperant del final del relat.

---

<sup>290</sup> *uid.* ANNEX III.B.2.

<sup>291</sup> *uid.* ANNEX III.B.2.α.

### 3.3.1.1.2.2.β. Veus arrítmiques: apel·lacions, crits, salutacions i rialles<sup>292</sup>

Contràriament a les veus rítmiques, hem mirat d'agrupar en aquest apartat les veus que, aparentment, mancarien d'un ritme concret. En aquest sentit, ens fixarem en apel·lacions a altres personatges, actes de cridòria, salutacions (aquestes, amb un remarcable component performatiu) i, finalment, una rialla que s'especifica en un moment molt puntual, però que construeix un teló de fons en el decurs d'una llarga aventura.

Primerament, hem d'esmentar el verb **καλέω** i del seu compost **συγκαλέω** (amb el significat d'“anomenar”, “cridar” o “convocar”). El primer apareix a l'exemple 40 per tal d'indicar la crida del cabdill de Llumòpolis als seus súbdits, que els anomena pel nom (1.29 *ὄνομαστί καλῶν ἕκαστον*). Semblantment, a l'exemple 43, es fa referència a com els impius (2.30) “anomenen” els peixos incandescents del riu (una informació que podem intuir que Llucià adquireix entrevistant-se amb algú de l'indret, tot i que no ho especifiqui). Pel que fa a **συγκαλέω**, apareix un sol cop al final del llibre, a l'exemple 49, quan el protagonista vol convocar els seus col·legues per anunciar-los la perillositat de les potes-d'ase (2.46).

En la mateixa línia, hem de recollir aquí els verbs **λέγω**, **ἀπολογέω** i **προσαγορεύω** que apareixen continguts en exemples de perspectiva subjectiva (exemples 1, 4 i 10) per explicitar com és emès sonorament l'objecte percebut a través del verb **ἀκούω**. Els objectes percebuts auditivament són, respectivament, la veu de la gent de l'*oikoumene* (1.26), la dels llums (1.29) i la dels vigilants de l'illa dels benaurats (2.6). Anàlogament al component semàntic d'aquests verbs, tot i que sense dependre de cap verb **ἀκούω**, trobem el participi d'aorist passiu de **εἶρω** (*ῥηθέντων*) formant un genitiu absolut amb un *πολλῶν* que representa veus diverses dels benaurats (exemple 41: 2.7).

També identifiquem projeccions de crits expressats amb **βοάω** (2 exemplars) i el seu compost **ἀναβοάω** (1 exemplar). Es tracta d'unes formes verbals etimològicament sonores i estretament relacionades amb l'estat d'ànim de l'emissor o emissors en qüestió. A través de **βοάω**, es modula el crit dolorós de les dones-vinyes (exemple 37) en ser violentades pels protagonistes, que intenten arrencar-los els fruits (1.8), i el del narrador (exemple 48) en descobrir la maldat de les potes-d'ase (2.46). A través d'**ἀναβοάω** s'emet l'estrambòtic crit que deixa anar la proa del vaixell (2.41), quan pateix la seva estranya metamorfització<sup>293</sup> (exemple 47).

Com hem vist a la Secció 3.3.1.1.2.1, les veus (*φωναί*) i els crits (*βοαί*) són expressats, també, amb d'altres verbs d'emissió d'un so qualsevol: exemples 17, 19, 20, 21, 22, 23 i 24.

També en termes de veus mancades de ritme, volem remarcar la dualitat d'**ὑσπάζω** (“saludar”), un verb que tant pot significar “dir hola” o “adéu” mitjançant la veu o un gest corporal. Per tant, ens trobem davant d'una forma certament ambigua, però

---

<sup>292</sup> *uid.* ANNEX III.B.2.β.

<sup>293</sup> “Si (*sc.* le son) échappe à la compréhension, il devient surnaturel et par là expression de la volonté d'une entité supérieure” (Perrot 2015: 203). De fet, a continuació, el protagonista de *VH* i els seus camarades es posaran a pregar “per l'estranyesa del fenomen” (*ἠυχόμεθα τοῖς θεοῖς διὰ τὸ ἀλλόκοτον τοῦ φαντάσματος*).

en tot cas audiovisual, que combinaria ambdós elements sensorials de la *performance* (veu i gestualitat que el declamador hauria pogut fàcilment representar des del punt de vista mímic i vocal). D'aquest verb, trobem nombrosos exemples: els primers éssers que saluden els nostres protagonistes són les dones-vinyes (exemple 36); també ho fan Endimió i els seus companys (exemple 38) i, després, els propis protagonistes a ells mateixos (exemple 39); Llucià a Naupli (exemple 44); els somnis als protagonistes (exemple 45); i, per acabar tornant a marcar la *Ringkomposition* del relat<sup>294</sup>, les potes-d'ase als protagonistes (exemple 50: 2.46). Complementàriament, Odisseu saluda (**χαίρειν**) indirectament Calipso a través de la carta que els protagonistes envien a la nimfa d'Ogígia (exemple 46: 2.35). Aquestes 7 situacions de salutació podrien demostrar la preocupació de Llucià pel tema<sup>295</sup>.

En un pla vocal encara més cordial i animat, trobaríem un exemple (42) de **γελῶω** (“riure”), que emfasitzaria la sempiterna felicitat dels benaurats gràcies a la font de riure (2.16 ἢ μὲν γέλωτος). Aquest riure, pensem, deu ser percebut constantment pels protagonistes mentre duri la seva estada a l'illa dels benaurats: una rialla d'un cert caràcter diví que, potser, rememora la que, emesa per part dels déus de l'Olimp, es percep nombroses vegades a Homer.

### 3.3.1.1.2.3. Actes específics d'emissió de sons de la natura<sup>296</sup>

Troblem diversos verbs d'emissió d'un so que, juntament amb els seus emissors, evocuen unes plàstiques imatges onomatopèiques. N'identifiquem tres subtipus.

#### 3.3.1.1.2.3.α. Zoològics<sup>297</sup>

Llucià fa bramar els ases que s'utilitzen com a trompetes a la lluna (exemple 51) amb el verb **ὄγκάομαι**, una situació (1.17) que, com ja hem dit, recuperem i ampliem més avall. També se sent el so dels dofins a través del verb **χρημετίζω** (exemple 52), una sonoritat equiparada a la dels cavalls amb el símil ὥσπερ ἵπποι (2.39). El piular també té el seu lloc, mitjançant la forma d'imperfet de **κρόζω** (exemple 53), aplicada als pollets de l'alció (2.40). Finalment, comptem amb el mugir dels bucèfals, expressat amb **μυκάομαι** (exemple 54) i especificat amb un prescindible complement directe com és γοερόν τι, potser per remarcar encara més l'estridència del so (2.44). Per acabar-ho d'adobar, en aquest cas, s'hi suma una especificació sonora (ὥσπερ ἰκετευόντων), que ens faria relacionar aquesta situació amb els verbs d'emissió de veu rítmica com ἰκετεύω. Es tractaria, potser, d'una al·lusió paròdica de les pregàries, tal com s'intueix a *Sobre els*

---

<sup>294</sup> Llucià ja ho ha fet abans dient que tant les dones-vinyes com les potes-d'ase parlen grec, utilitzant el mateix verb d'emissió de so (προΐημι).

<sup>295</sup> Tal com s'extreu de l'opuscle llucianesc *Sobre un error comès en saludar*, on l'autor reflecteix les faltes que la convivència del grec i del llatí, llengües oficials de l'Imperi, causava a llurs parlants. En aquest sentit, cf. Mestre i Vintró (2010).

<sup>296</sup> *uid.* ANNEX III.B.3.

<sup>297</sup> *uid.* ANNEX III.B.3.α.

*sacrificis* o a *Sobre el dol*? Finalment, tot i que s'escolti en perspectiva subjectiva (exemple 6), hem de tornar a citar aquí el bordar del gos emès amb un substantiu: κυνὸς ὕλακίην.

### 3.3.1.1.2.3.β. Espacials i meteorològics<sup>298</sup>

El propi espai geogràfic, físicament, pot emetre sons quan es produeix un xoc o un fregament de quelcom amb ell, com si fos una caixa de ressonància. Per exemple, les ones del mar en contacte amb la costa de l'illa de Dionís (1.6), com veiem a l'exemple 55, o la cridòria rebotant contra la cavitat de la balena (1.38), de l'exemple 56, evoquen un parell de casos d'eco: un so impossible si no fos gràcies a la morfologia del paisatge que l'acull. Respectivament, aquestes dues reverberacions s'expressen amb els verbs **περιήχω** i **ἀντιήχω**, tots dos amb l'arrel d'ήχώ. L'ús de **περί** remarca que les ones impacten al voltant de tota l'illa (una imatge, per cert, molt recurrent a Homer per representar “onades” de soldats que ataquen<sup>299</sup>) i l'ús d'ἀντί emfasitza el caràcter repetitiu i constant que causa el moviment de les ones sonores, d'una paret a una altra de la cavitat de la balena. L'exemple 57 evoca una sobtada i espectacular imatge sonora d'un “gran tro” (βροντῆς μεγάλης) a través del potent verb **καταρρήγνυμι**, una construcció de genitiu absolut que compta amb una sèrie de sonoritats, comentades més avall<sup>300</sup>. Aquesta darrera evocació, de caire meteorològic, es trobaria en paral·lel amb d'altres situacions en què se suscita el xiulet del vent amb un verb d'emissió de so musical, com comentarem tot seguit.

### 3.3.1.1.2.4. Actes específics d'emissió d'un so musical<sup>301</sup>

Aquí agrupem tres exemples molt concrets: el 58, el 59 i el 60. En aquests tres casos, evocats a 2.5, trobem respectivament els verbs **αὐλέω**, **ἐπαινέω** i **κροτέω** en forma participial. Es tracta del contingut que, segons Llucià, representa el soroll de la βοή σύμμικτος escoltada en perspectiva subjectiva (exemple 9): flautes, aplaudiments i marques de compàs musical. El so a l'illa dels benaurats és ben present, com hem anat il·lustrant amb els exemples citats fins al moment, però també queda palès amb l'exemple 62, en què, a partir del verb **σχολλάζω**, es remarca l'entreteniment dels seus habitants amb música i cants (μουσικῆ τε καὶ ᾠδαῖς). També situem aquí l'exemple 61, en què es fa servir l'acte de xiular (mitjançant el verb **ἀποσυρίζω**), però per part dels arbres, gràcies al vent que els passa entre les branques (2.5). Una imatge similar és evocada a l'exemple 63, en què es fa servir el compost **ἐπαυλέω** per representar la musicalitat del bosc gràcies al vent (2.15). Aquests dos últims exemples també es podrien concebre, evidentment, com a sons de tipus “espacial o meteorològic” per tal com és el propi paisatge natural, juntament amb el vent, el qui propicia el so. De totes maneres, els hem ubicat aquí pel propi component semàntic musical dels verbs en qüestió.

---

<sup>298</sup> *uid.* ANNEX III.B.3.β.

<sup>299</sup> Kaimio (1977: 85).

<sup>300</sup> *uid.* Secció 3.3.2.3.1.4.β.

<sup>301</sup> *uid.* ANNEX III.B.4.

### 3.3.1.1.2.5. Actes d'existència d'un so: presència, adveniment i pronunciació<sup>302</sup>

De vegades, l'evocació sonora en qüestió no se centra, en absolut, en la forma verbal triada. Efectivament, identifiquem alguns exemples sonors on s'utilitza un verb en perspectiva objectiva d'acte de presència (**εἶμι**) i també d'adveniment (**παρέρχομαι, ἔπειμι, ὑπερπέτομαι, κατάρχω**) per indicar l'existència (visual) d'una entitat que, per les característiques que se li atribueixen i pel context argumental, “sona”. Aquest és el cas de l'exemple 64, quan hom diu que els éssers del fons de la balena “s'apropen” (1.36 ἐπήεσαν) amb un gran sorollam (μετὰ πολλοῦ θορύβου). A l'exemple 65, veiem que els ocells de l'illa dels benaurats “sobrevolen” (2.16 ὑπερπετόμενα) els comensals i els canten (μετ' ὄδῆς). Com ja hem avançat abans, a l'exemple 67, els cors de cigonyes, orenetes i rossinyols “acudeixen” (2.15 παρέρχεται) i, per tant, canten al simposi. El mateix succeeix a l'exemple 66, però amb el verb εἶμι (εἰσίν). A l'exemple 68, el vent “compareix” musicalment amb el verb κατάρχω (2.15).

A banda de totes aquestes formes verbals, hem de tenir en compte l'ús recurrent de **φημί** i de totes les situacions dialògiques en què no necessàriament es parla de l'acció verbal, sinó que es reproduïx la veu del parlant, ja sigui en estil directe o indirecte<sup>303</sup>. Alguns verbs introdueixen la veu d'una altra persona, com ara **ἐπιλέγω**, a través del qual Calipso “llegeix” (2.36 ἐπελέξατο) la carta que els protagonistes li donen de part d'Odisseu i suposem que, pel context, ho fa en veu alta, ja que, per altra banda, era la manera habitual de llegir (exemple 69).

### 3.3.1.1.2.6. Sons objectius, sons híbrids: recapitulació

Tot aquest recull ens permet comprovar com Llucià utilitza diversos verbs que, en perspectiva objectiva, suposen, en definitiva, l'audició d'un so procedent del relat. Si bé, normalment, els emissors del so i la forma verbal en qüestió es corresponen d'una manera “lògica”, de vegades, podem intuir que es produeixen certes imbricacions metafòriques entre ambdós. Efectivament, tot sovint, Llucià aplica un acte sonor pròpiament humà a entitats que no ho són.

En aquest sentit, contemplem el cas del cant dels ocells (exemple 26): i és que el verb ᾄδω, tenint com a subjecte “ocells”, no significa ben bé “cantar”, sinó “piular”. Segonament, tenim la imatge del bosc “xiulant” o “fent so d'*aulos*” (respectivament, exemples 61 i 63): una bella imatge que recrea metafòricament el significat original del verb ἀποσυρίζω i ἐπαυλέω a fi de fer sonar el conjunt d'arbres gràcies als corrents d'aire, com si conformessin un gran instrument musical de vent. De fet, en el primer exemple s'introdueix un símil del tot musical: εοικότα τοῖς ἐπ' ἐρημίας αὐλήμασι τῶν πλαγίων αὐλῶν (2.5). També podem anomenar el bramar dels ases (exemple 51), el qual, per la proximitat de la paraula σαλπιστῶν es barreja cognitivament amb el so de les trompetes. Finalment, en línies semblants a aquest darrer exemple (en termes d'interrelació de so zoològic i instrumental), tenim l'exemple 47: el crit (expressat amb ἀναβοάω) de la proa

<sup>302</sup> *uid.* ANNEX III.B.5.

<sup>303</sup> *uid.* tot seguit (Secció 3.3.1.1.3).

del vaixell (2.41); aquí, potser Llucià està jugant amb l'etimologia de la paraula “proa” (χήνισκος), certament semblant a la de la paraula “oca” (χήν)<sup>304</sup>. Per tant, podríem dir que aquest darrer verb en perspectiva objectiva, ἀναβοάω, es podria traduir, en aquest context, per un “nyequejar”, apropant-nos al so que emeten les oques.

Com veiem, es tracta, en conjunt, de moments en què animals, elements de l'espai o objectes de la ficció emeten un so més aviat inesperat, unes situacions que devien, d'una banda, fer sobtar el públic i, d'altra, aportar certa comicitat al text declamat.

### 3.3.1.1.3. *Perspectiva recíproca: situacions dialògiques*<sup>305</sup>

Complementàriament a les emissions sonores percebudes a través de la perspectiva subjectiva i objectiva, ens trobem amb múltiples casos d'una “perspectiva recíproca”. Anomenem així tota situació en què dos emissors que tenen la capacitat de parlar són, alhora, recíprocs receptors dels seus propis sons (o paraules). És a dir, a *VH* identifiquem nombroses situacions de diàleg, que es trenen amb lèxic prototípic de dicció, com ara λέγω/λέγομαι, διηγέομαι, φημί, φράζω, ῥοτάω, κρίνω, entre d'altres<sup>306</sup>.

Sabem que el corpus de Llucià destaca pel seu *savoir faire* dialògic, amb el característic *spoudogeloion*, però poc s'han tractat els diàlegs presents a *VH*. Aquest tampoc serà el moment de fer-ho, ja que és un tema que queda clarament relegat a un estudi del diàleg pròpiament dit, però ens ha semblat oportú fer-hi referència en un capítol en què parlem de la percepció auditiva. Així, ens limitem a remetre al buidatge d'exemples que n'hem realitzat. A diferència de la resta, no ens entretindrem a comentar-los i és per aquest motiu que no els hem numerat a les taules en qüestió. Simplement, volem expressar que es tracta d'una sèrie de passatges que ens serviran com a material de base per a futures investigacions, dedicades, potser, a enfortir la hipòtesi segons la qual *VH* és una amalgama de *controversiae* o per dur a terme un exercici d'intertextualitat, tot establint paral·lels estilístics d'aquests diàlegs amb tants d'altres del corpus de Llucià.

Sigui com sigui, l'efectivitat més paradoxal –en línia amb la paròdia hiperrealista de *VH* que defensem– d'aquestes situacions en perspectiva recíproca es trobaria en els diàlegs que s'estableixen entre els protagonistes i els personatges que es van trobant en el decurs de l'argument. Així, és especialment significatiu quan alguns personatges de *VH* confirmen l'existència d'ítems ficticis que els protagonistes han percebut o percebran amb els sentits (concretament, amb els ulls). En aquest context, trobem els diàlegs –ja comentats<sup>307</sup>– entre Llucià i Escíntar (1.34) i Radamantis (2.27). Pensem, endemés, que aquestes situacions haurien pogut representar possibles casos d'etopeia en què la representació mimètica de cadascun dels personatges faria modular la veu del propi declamador i, per tant, proporcionaria un variat efecte acústic a l'auditori. A més, aquest *progymnasma*, l'etopeia, com que pretenia citar textualment el discurs pronunciat per

---

<sup>304</sup> Observació de Mestre i Gómez (2007: 57, nota 93).

<sup>305</sup> *uid.* ANNEX III.C.

<sup>306</sup> No ens entretindrem a comentar aquestes formes, però en remetem a un bon estudi: Vives Cuesta (2008).

<sup>307</sup> *uid.* Capítol 2 (Seccions 2.3.2.3.4 i 2.3.2.3.5).



altri, dotaria de més personalitat els personatges en qüestió, alguns dels quals arquetípics o arxiconeguts pel públic de l'antiguitat (com, per exemple, el rei dels benaurats). També ens plantejem que el recurs de l'etopeia seria potser una clucada d'ull a l'activitat de Llucià com a advocat (no gaire exitosa, val a dir)<sup>308</sup>.

### 3.3.2. EL RECURS DE L'ENARGEIA

En el capítol anterior, hem comprovat que l'*enargeia* de les evocacions visuals a *VH* es basa, sobretot, en la manera com Llucià trenca els diversos nivells de composició i les qualitats visuals dels elements que conformen les *ekphraseis*. També hem vist que, en altres ocasions, el sentit de la vista és remarcablement estimulat a la imaginació gràcies a la combinació de diversos recursos lèxics, literaris i culturals.

L'*enargeia* en el cas de les evocacions auditives funciona d'una manera una mica diferent. O almenys parcialment. En efecte, abans d'entrar a comentar els aspectes més innovadors que representen aquestes vívides situacions enfront de les visuals, passarem revista als substantius i adjectius relacionats semànticament amb el sentit de l'oïda que apareixen a *VH*. Aquestes paraules, gràcies a la seva pròpia càrrega semàntica, reforcen l'*enargeia* sonora del text des d'un punt de vista lèxic.

Per qüestions pràctiques, anunciem que, en les pàgines següents, seguirem fent referència als exemples de l'Annex III.A i de l'Annex III.B, per tal de facilitar la contextualització dels termes que anirem citant.

#### 3.3.2.1. Substantius relacionats amb l'oïda

En el comentari de l'*autakousma*, hem vist diversos substantius que actuen com a complement directe dels verbs auditius en perspectiva subjectiva. També ens hem fixat en els variats emissors sonors, subjectes dels verbs en perspectiva objectiva. Aquest és el moment de compilar-los per tal d'adonar-nos de quines coses són les que se senten a *VH*. De vegades, però, aquests elements poden trobar-se “en silenci”, és a dir, mancats d'un verb que els faci ser auscultats o sonar, però la seva simple presència en el si del relat pot suscitar imaginativament el so que emeten o que poden emetre gràcies a la seva càrrega semàntica; potencien, doncs, l'*enargeia* auditiva del text.

Així doncs, anàlogament a l'ordre seguit en la classificació de les formes verbals auditives, a *VH*, disposem de sorolls (**θόρυβος**: exemples 7 i 64; **ψόφος**: exemple 13), de veus (**φωνή**: exemples 2, 17, 20, 22 i 23), de crits (**βοή**: exemples 7 i 9; **οἰμωγή**: exemple 13), de cants i de música (**παιάν**: exemple 25; **μέλη**: exemple 61; **ὠδή**: exemples 62 i 65; **μουσική**: exemple 62; **ἔπος**: exemple 27; **χορός**: exemples 66 i 67), d'instruments musicals (**σαλπιστός**: exemple 18; **αὐλός**: exemple 60; **κίθαρα**: exemple 60) i de sons

---

<sup>308</sup> Efectivament, en aquest ofici, havien d'aparèixer aquesta mena de discursos, pronunciats amb veus diferents, per tal de convèncer el jurat: Mal Maeder (2007: 42 i ss.). A més, és evident que Llucià dominava la retòrica prototípica del context judicial, com veiem a la *Doble acusació*, al *Pescador* –analitzats des d'aquest punt de vista per Gassino (2017b)– o, també, al *Judici de les vocals*.

propis de la natura, com ara onomatopeies zoològiques (**κυνὸς ὕλακή**: exemple 6; **μυκηθμός**: exemple 14; **ὄνοι**: exemple 51; **ὄρνεα**: exemple 26, i, concretament, ocells com **κύκνος**, **χελιδών** i **ἀηδών** (exemple 67) o **νεοττοί** (exemple 53); i, finalment, elements paisatgístics i atmosfèrics que representen, transporten o fan rebotar un so (**κῦμα**: exemple 55; **κῆτος**: exemple 56; **βροντή**: exemple 57; o **ἄνεμος**: exemple 68).

### 3.3.2.2. Adjectius relacionats amb l'oïda

Alguns dels substantius que acabem de veure o les formes verbals que hem comentat més amunt es troben eventualment qualificats per tal d'especificar-ne o de remarcar-ne més el so que s'escolta. Llucilà, doncs, caracteritza aquests sons amb uns recursos semblants – fonamentalment, adjectius – als que utilitza la poesia èpica, com podem inferir a partir de l'estudi de Kaimio (1977)<sup>309</sup>. Eventualment, s'empren comparacions properes a l'evocació auditiva *per se*.

En primer lloc, hem de destacar una forta presència de l'adjectiu **πολύς**, que complementa alguns substantius que ja són d'un caire lèxic sonor: **βοή** (exemple 7 i 19), **θόρυβος** (exemple 64), **μυκηθμός** (exemple 14) i **ἄνθρωπος** (com a complement del nom d'oïmωγή a l'exemple 13); també actua especificant el verb **ικετεύων** (exemples 31 i 32) i, semblantment, el verb **εὔχομαι** (exemple 34).

Encara que **μέγας** s'utilitza molt especialment amb el verb **εὔχομαι** a la poesia èpica (Kaimio 1977: 24), a *VH*, se substitueix per **πολύς**: **πολλὰ ηὔχόμεν ἂντῆ** (exemple 34). I és que, en el nostre relat, **μέγας** s'utilitza més aviat com un intensificador general aplicat al tro: **βροντῆς μεγάλης καταρραγείσης** (exemple 57).

També disposem de **γοερός** aplicat a **φωνή** (exemple 22) i a un **τι** representant el soroll dels bucèfals i comparat amb sípliques: **γοερόν τι (ὥσπερ ἱκετευόντων)** (exemple 54). Per saber de quina **φωνή** concreta parlen alguns personatges com les dones-vinyes o les potes-d'ase, trobem adjectius que en representen la llengua parlada: **Λύδιος** (exemple 17), **Ἰνδικός** (exemple 17) i **Ἑλλάς** (exemples 17 i 23).

Contemplem diverses matisacions del so al passatge 2.5, on, en termes melòdics, disposem de **μουσικός** (exemple 8), atribuït als ocells; tot seguit, **τερπνός** i **συνεχής** aplicats a una **μέλη**, fruit del xiulet del vent (exemple 61). Després, sense moure'ns del mateix episodi, identifiquem una **βοή** qualificada per diversos adjectius que, tanmateix, no acaben de deixar del tot clar de què es tracta –potser un nou efecte provocatiu de la ficció hiperrealista de *VH*? Efectivament, tal afany d'especificació acaba menant, malgrat tot, a una remor “confusa”, “indefinida”, paral·lela a la boirosa visió de l'illa en aquell moment narratiu<sup>310</sup>. I és que trobem, en primer terme, l'enigmàtic adjectiu **σύμμικτος** (“barrejat”), que segueix amb un **ἄθροος** (“confús”) i, tot seguit, la lítote **οὐ θορυβώδης** (“no sorollós”; qualificatiu compost, això sí, amb **ὠδή**). Aquesta tríada de paraules és

<sup>309</sup> Que ofereix un panorama exhaustiu dels adjectius que caracteritzen certs substantius sonors o que especifiquen el soroll emès per part d'alguna forma verbal en el corpus de textos èpics i, complementàriament, a la historiografia i la tragèdia.

<sup>310</sup> *uid.* Capítol 2 (Secció 2.3.2.3.6).

culminada amb una comparació, el nucli de la qual és un simposi (οἷα γένοιτ' ἂν ἐν συμποσίῳ), amb tot un seguit d'adjectius verbals en genitiu (τῶν μὲν ἀλούοντων, τῶν δ' ἐπαινοῦντων, ἐνίων δὲ κροτοῦντων): els exemples 58, 59 i 60. Aquests participis (l'últim dels quals amb el complement circumstancial bimembre πρὸς αὐλὸν ἢ κιθάραν), en una estructura rítmica i al·literativa molt paral·lela –com veurem més avall–, acabarien de caracteritzar la βοή σύμμικτος [...] ἄθρους οὐ θορυβώδης. El fet de sentir, primer, una remor barrejada, confusa i poc sorollosa i, amb el pas del temps, anar-la concretant, representaria un moviment evident dels protagonistes a través de l'espai fictici.

Si bé no es tracta d'adjectius, hem de situar en aquest apartat alguns substantius que especifiquen i/o complementen el so i que, per tant, actuen a tall de determinatius. És el cas de **μαστίγων** ψόφος καὶ οἰμωγὴν **ἀνθρώπων πολλῶν** (exemple 13), el primer, qualificant ψόφος i el segon, οἰμωγή. També ens trobem amb οἱ χοροὶ ἐκ **παίδων** [...] καὶ **παρθένων** (exemple 66), concretant el tipus de veu entremesclada dels cors dels benaurats formats per persones; i, finalment, δεύτερος χορὸς ἐκ **κύκνων** καὶ **χελιδόνων** καὶ **ἀηδόνων** (exemple 67), especificant quina mena d'animals conformen el cor zoològic que apareix després.

Un altre recurs anàleg al que desenvolupen els adjectius especificadors del so serien les comparacions sonores que es fan a *VH*. N'identifiquem fins a tres exemplars. En primer lloc, l'equiparació dels ases a les trompetes (exemple 18): pensem que, en aquest cas, Llucià hauria establert un paral·lel amb un passatge homèric (*Il.* 18.219), on el crit d'Aquil·les se sent tan estrident com el so d'una trompeta (ὥς δ' ὅτ' ἀριζήλη φωνή, ὅτε τ' ἴαχε σάπιγξ). Segonament, la definició de la μέλη de 2.5 (exemple 61): una melodia comparada al so que emeten els tocadors d'*auloi* –concretament, “oblics”, un adjectiu que indica uns instruments de so més estrident<sup>311</sup>– en llocs “deserts” (ἐοικότα τοῖς ἐπ' ἐρημίας ἀυλήμασι τῶν **πλαγίων** αὐλῶν): en conjunt, una imatge que contrasta significativament so i silenci, potser amb alguna mena de rerefons cultural. I, finalment, els espetecs dels dofins als renills dels cavalls (exemple 52). Aquests símils tenen com a funció emfasitzar el so evocat, ja sigui enfortint-lo o caracteritzant-ne qualitats que són difícils d'expressar clarament a través d'un simple adjectiu<sup>312</sup>.

### 3.3.2.3. La sonoritat dels textos

A banda dels substantius i dels adjectius que acabem de comentar, que innegablement enriqueixen l'*enargeia* de les situacions auditives que hem identificat, hem de tenir en compte d'altres aspectes que tenen més a veure amb la pròpia forma de les paraules i la seva disposició dins de les frases. Hem de valorar, doncs, la pròpia sonoritat intrínseca al text grec, un aspecte que, a *VH*, hauria resultat puntualment –però força contundentment– explotat.

<sup>311</sup> Segons indica Ozanam (2016<sup>3</sup>: 93, nota 13), “un son aigu et mordant”, a propòsit del qual aporta bibliografia interessant.

<sup>312</sup> Kaimio 1977: 90-96.

En general, la filologia sol estudiar els ítems auditius d'un text antic des del punt de vista dels seus continguts "lògics" –lèxic, rerefons cultural, etc.– i, com a molt, es fixa en els ritmes de la prosa. Tanmateix, potser caldria tenir el costum d'analitzar-los, també, des d'un punt de vista més estètic. I això és el que ens agradaria posar de relleu en aquest apartat, tal com reivindica Stanford (1967: 7 i ss.). Per fer-ho, però, hem de tenir en compte l'eufonia intrínseca a les paraules gregues, quelcom que, si bé s'ha considerat sovint una "persecució de fantasmes", és important estudiar-la per conèixer certs estàndards grecs de bellesa –i lletjor– en matèria de sons vocàlics<sup>313</sup>. En tot aquest sentit, tant Plató (*Phlb.* 17c, 18b i, sobretot, 51c<sup>314</sup>) com Aristòtil (1456b, 30-34 [*Po.*]) es postulen com uns grans defensors de la sonoritat dels textos grecs, els quals –diuen– contenen una gran varietat de vocals i suposen una gran riquesa a l'hora de pronunciar-los, fet que promou una modulació física de la boca i de la veu úniques. Fins a tal punt és així que, si ens fixem en *Sobre la sublimitat* de Pseudo-Longí (39) i Dionís d'Halicarnàs (*Dem.* 22), intuirem que, antigament, les sensacions que s'experimentaven a l'hora d'escoltar un discurs en grec eren equivalents a les viscudes en escoltar música, una idea que ja es concebia durant les recitacions de poesia homèrica en època arcaica. De fet, segons Aristòtil (1404a, 22 [*Rh.*]), els grecs antics creien que els sons eren el millor mitjà per a la *mimesis*. En canvi, la *mimesis* visual de qualsevol *performance*, antigament, era molt més difícil de reproduir que a l'actualitat<sup>315</sup> i això feia que se n'explotés considerablement la vessant més auditiva, és a dir, que s'expressés el poder del so de les paraules per tal d'entretenir, agradar i, a fi de comptes, commoure de manera efectiva el públic.

Aquesta eufonia, protagonitzada per diverses cadenes de mots, representaria –pensem– allò mateix que el propi passatge diu que s'escolta o sona (ja sigui en perspectiva subjectiva o objectiva). En aquest sentit, val la pena apuntar la concepció heraclítica per la qual existeix una connexió directa entre les paraules i els seus referents<sup>316</sup>, una idea que –com veurem– potser Llucià tenia present. Aquesta qüestió es troba novament tractada al *Cràtil* de Plató, on Sòcrates proposa el debat sobre si les paraules tenen una "afinitat natural" o si –d'acord amb Demòcrit– són signes més aviat arbitraris, una teoria que encara avui dia és tema de controvèrsia: un mot és una imitació vocàlica de l'objecte o en

---

<sup>313</sup> Stanford: 49-50. Com es pot inferir, estem força d'acord amb Stanford, que considera l'existència d'una filologia dividida entre *eye-philology* i *ear-philology*: la primera té en compte una lectura dels textos merament centrada en el seu contingut i la segona, més centrada en els seus aspectes eufònics, que en ressalten el contingut. Més endavant (*ibid.* 100 i ss.), acaba conclouent que, actualment, donem molta més importància al contingut dels textos que a la forma, si bé, de vegades, la "forma" crea la pròpia "substància" dels textos alhora que la "substància" pot, també, crear-ne la "forma". Stanford, a banda de tot plegat, fa entendre que no és tan important la manera com pronunciem el grec antic avui dia, sinó més aviat el fet de posar-ne de relleu la sonoritat en el seu context espacial-temporal.

<sup>314</sup> On es parla del plaer de l'oïda, de l'ull i de la resta de sentits.

<sup>315</sup> De la mateixa manera que ho era la *mimesis* del tacte o de l'olfacte, principalment perquè no disposaven dels procediments tècnics adequats. Actualment, en canvi, disposem dels cinemes en 5D, que ofereixen una experiència multisensorial.

<sup>316</sup> Stanford (1967: 8-9).

constitueix una mera representació<sup>317</sup>? Paral·lelament, hem de tenir en compte la discussió grega antiga sobre l'eufonia més extensa i més detallada: *Sobre la disposició de les paraules*<sup>318</sup> de Dionís d'Halicarnàs. Aquí, Dionís ens dona la informació més vàlida que tenim sobre la pronunciació i l'eufonia del grec antic, tot argumentant, per exemple, que diversos components de plaer textuals poden ser recreats en la ment i l'esperit de l'oient a través del so de les paraules, a banda de pel seu propi significat contextual. Parla sobre la qualitat tonal de diverses lletres: a tall d'exemple, l'aspresa de la ξ, la suavitat de la λ o la lletjor de la σ. Malgrat que alguns estudiosos critiquen els fonaments d'aquestes aportacions, Stanford (1967: 16) defensa que “his detailed remarks contain much valuable factual information, and he undoubtedly voices the general doctrine of antiquity”. A més, a banda de Dionís, existiren diversos autors que s'interessaren en el so del grec, com ara Crates de Malos, Filodem de Gàdara, Demetri, Ciceró, Quintilià, Pseudo-Longí o Aulus Gel·li. També s'interessaren en la matèria Plutarc, que defensa que la musicalitat del discurs pot arribar a ser exagerada (*De aud.* 7.47d), i –com no!– Llucià de Samòsata, tal com demostra, entre d'altres aspectes vistos anteriorment<sup>319</sup>, el seu *Judici de les vocals* entre les lletres sigma i tau, la primera acusant la segona de robar la seva propietat a la regió de l'Àtica.

Tenint tot això en compte, si ens fixem en el text de *VH*, no només existeixen moments en què els sons queden caracteritzats (a través de la càrrega semàntica dels verbs, substantius i adjectius que hem recollit anteriorment), sinó que també queden recreats mitjançant diversos recursos. El que farem en les properes pàgines, doncs, –i, puntualment, en d'altres moments dels subsegüents capítols– és una petita aproximació a l'exercici que Dionís d'Halicarnàs (*Comp.* 20.202, 3) duu a terme a propòsit d'un passatge de l'*Odissea* (11.593-598)<sup>320</sup>: una anàlisi dels efectes sonors que apareixen en el text, relacionats amb el pròpia imatge que aquest evoca. Si tant Dionís d'Halicarnàs com Kaimio (1977) fan servir sobretot Homer per dur a terme aquesta mena d'exercicis a propòsit de la sonoritat, no és forassenyat que els emprenguem, mutatis mutandis, amb *VH*, ja que Llucià s'inspira considerablement en el poeta cec. A banda d'aquestes qüestions eufòniques, anotarem i remetrem a la identificació i l'anàlisi d'hipotètics ritmes prosaics que reforçarien la musicalitat d'alguns passatges.

---

<sup>317</sup> En aquest sentit, Sòcrates (Pl. 426c i ss. [*Cra.*]) proposa uns quants exemples per demostrar com algunes lletres expressen, naturalment, qualitats físiques: la “r”, moviment (per la vibració de la llengua); la “i”, coses primes i estretes (per la posició dels llavis en pronunciar-la); la “o”, coses rodones (pel mateix motiu); la “t” i la “d”, coses que “lliquen” i “bloquegen” (per la pressió que pateix la llengua en pronunciar-les), etc. Les lletres, a més, poden suggerir qualitats ètiques o dimensionals: l'omega, grandiositat; l'eta, llargada. L'èpsilon, l'eta i la dzeta tenen uns sons més magnificients que la iota i la delta. Un dígraf “gl” a principi de paraula suggereix dues coses: d'una banda, la “g” promou enganxositat (com veiem en paraules com γλισχρόν o γλοιῶδες) o viscositat (γλυκύ) i, d'altra, la “l” suggereix quelcom de líquid.

<sup>318</sup> Tot i que de vegades sembla excessivament “overenthusiastic” (Stanford 1967: 51), en podem extreure molts aspectes d'eufonia grega i, a més, segons la nostra opinió, val més la pena fer cas de les fonts antigues que de les especulacions posteriors. Aquesta potent *enargeia* també està tractada per Berardi (2010).

<sup>319</sup> *uid. supra* (Secció 3.2).

<sup>320</sup> Stanford (1967: 106-108).

Així doncs, tals situacions haurien propiciat una vívida recreació imaginativa de les diverses *circumstantiae* del relat, les quals haurien sigut encara més ressaltades a l'oïda en una possible declamació de *VH*<sup>321</sup>, que hem defensat més amunt. D'aquesta manera, en altres paraules, el lector (ἀναγνώστης) i/o oient (ἀκροατής) hauria aconseguit “viure” –imaginativament– dins dels escenaris narratius gràcies a una suposada lectura expressiva en veu alta<sup>322</sup> la qual reproduiria els recursos literaris, retòrics i rítmics que posaria en pràctica l'autor, tot imitant o emulant els de la tradició anterior.

### 3.3.2.3.1. Paisatges sonors: comentari de passatges

Passem, doncs, al comentari dels passatges –o “paisatges”<sup>323</sup>– sonors que s'haurien escoltat a *VH*. Es tracta, sobretot, de sons evocats en perspectiva objectiva, el context dels quals es troba impregnat de sonoritats i hipotètiques estructures rítmiques. Fins al moment, hem identificat fins a cinc moments d'aquesta naturalesa a *VH*, però no descartem en absolut que n'hi hagi més<sup>324</sup>.

#### 3.3.2.3.1.1. Unes trompetes molt estridents

Lisons, d'abord, un petit passage du paragraphe 1.17. Cette scène se trouve dans le contexte narratif d'une guerre entre les habitants de la lune et ceux du soleil :

---

<sup>321</sup> El grec, en general, es pronunciava segurament en un to de veu elevat, estrident, segurament més del que estem acostumats, quelcom que destacaria encara més aquests aspectes (Stanford 1967: 147-149). Encara hauria resultat més espectacular si s'hagués pronunciat amb la considerada “veu ideal grega”: clara, delicada, lluminosa, alta, melódica i marcadament articulada: Bueche (2008) i Lachenaud (2011).

<sup>322</sup> L'ἀνάγνωσις (és a dir, una lectura, atenta i en veu alta, de los textos) i l'ἀκρόασις (l'audició d'un text i la seva representació oral i escrita) són dos dels preceptes fonamentals de la *paideia*. Com és evident, ambdues pràctiques es troben estretament relacionades amb una activitat auditiva (Berardi 2017: 41-44 i 47-51).

<sup>323</sup> Referint-nos al concepte de paisatge sonor (Emerit 2016: 1 i ss.), però aplicat als textos literaris.

<sup>324</sup> Un recull de la majoria d'aquestes situacions va agafar forma d'un article intitulat *La percepción sensorial como recurso narrativo en los Relatos Verídicos de Luciano de Samosata: aspectos auditivos*, que vam publicar a l'Anejo 5 d'*Estudios Clásicos: uid. Solé (2019b)*. En aquesta ocasió, fèiem una presentació molt general dels passatges que havíem identificat amb aquests recursos sonors fins que en duguérem a terme un aprofundiment posterior. Aquesta ampliació va propiciar una presentació dels passatges més completa, que exposàrem en motiu de la *XX<sup>e</sup> École de Métrique Antique (Le chant indéfriché. Rythmes de la prose antique. Poésie, prose et théorie)*, celebrada a l'Université Paris – Sorbonne l'abril de l'any 2019. En aquesta ocasió, exposàrem les nostres hipòtesis pronunciant la comunicació intitulada “Évocations auditives dans deux œuvres de Lucien de Samosate : implications discursives provenant de ressources littéraires et rythmiques”. Convidats pel Dr. Sylvain Perrot (CNRS Strasbourg) –un dels màxims exponents de l'estudi del paisatge sonor a l'antiguitat grega–, tinguérem l'oportunitat de debatre aquestes qüestions amb reconeguts especialistes en el paisatge sonor de l'antiguitat i en mètrica prosaica, com ara el Dr. Martin Steinrück (Université de Fribourg), la Dra. Anne-Iris Muñoz (Université de Fribourg i CPGE Rouen), el Dr. Emmanuel Lascoux (CRLC Sorbonne i Rouen), la Dra. Michèle Biraud (Université Côte d'Azur, BCL, IUF), entre d'altres. En record d'aquesta experiència, cabdal per a la nostra formació doctoral, reproduïm, en llengua francesa, els comentaris corresponents dels paisatges sonors identificats a *VH* que hi vam presentar, tots ells amb algunes ampliacions incorporades després.

1.17 συμμίζαντες δὲ ἐπειδὴ τὰ σημεῖα ἤρθη καὶ ὠγκήσαντο ἑκατέρων οἱ ὄνοι—τούτοις γὰρ ἀντὶ σαλπιστῶν χρῶνται—ἐμάχοντο.

« On en vint au corps à corps lorsque les étendards furent levés et que les ânes dans chaque camp eurent fait entendre leur braiment (ils en usent comme trompettes). On combattit. »<sup>325</sup>

Comme le remarque Vendries (2016 : 228), les cris des animaux (chevaux et mules) dans des contextes de guerre ne sont pas signalés dans la littérature antique. Cependant, si nous revenons au passage que nous venons de lire, on voit bien que Lucien le fait !

En effet, dans cette simple phrase, c'est intéressant d'analyser le lexique choisi ainsi que la chaîne phonétique présente : le participe de συμμίγνυμι (συμμίζαντες) sert à indiquer un bruit de tumulte provenant d'un acte de collision entre les guerriers. En fait, il s'agit d'une sorte de synesthésie de cause-effet car c'est le toucher qui déclenche le son –une image très proche à celles qu'on trouve dans l'*Illiade*. En outre, le fait comique d'avoir des ânes au lieu de trompettistes renforce davantage la sonorité de la situation. Ensuite, nous percevons un élément onomatopéique avec la forme verbale ὠγκήσαντο, notamment dans la chaîne phonétique |ὠγκ|, qui imite le braiment des ânes, comme le souligne Chantraine (1968). Or, si on lit encore avec plus d'attention le passage, nous apercevons la présence d'une chaîne phonétique |on| qui est reprise dans cinq mots (ἑκατέρων, ὄνοι, σαλπιστῶν, χρῶνται et ἐμάχοντο), dont les trois derniers sont très proches. Néanmoins, ce n'est pas un hasard que, dans ce contexte où la sonorité d'ὠγκήσαντο est remarquable, il y ait d'autres phonèmes qui recréent le même son. Également, d'une façon peut-être moins évidente mais certaine, il y a trois chaînes phonétiques répétées |an| dans συμμίζαντες, ὠγκήσαντο et ἀντὶ.

Il faut ajouter que, suivant Stanford (1967 : 35), la langue grecque avait des sons, dont notamment l'alpha et l'omega, à partir desquels on pouvait émuler le son des trompettes. Et c'est pour cela que, à notre avis, Lucien aurait voulu établir un possible parallélisme avec l'*Illiade* (18.217-223), où Homère fait sonner la voix d'Achille en la comparant au son d'une trompette (ὄτε τ' ἴαχε σάλπιγξ/ ἄστῳ περιπλομένων δῆϊων ὑποθυμοραϊστέων, / ὥς τότ' ἀριζήλη φωνὴ γένετ' Αἰακίδαο)<sup>326</sup>, une symphonie qui, mélangée avec la voix d'Athéna, ahurit les ennemis (ἀτὰρ Τρώεσσιν ἐν ἄσπετον ὄρσε κυδομόν).

Bref, la symbiose de sons stridents qu'on trouve dans ce passage et la combinaison des phonèmes voyelle et liquide nasale |on| et |an| forment un paysage sonore très allitéré et pas manqué de références culturelles. Ainsi, si on lit le passage avec l'intonation échéante, nous écoutons les braiments des ânes qui sont l'élément sonore principal de cette scène et évoquent, en dernier terme, une toute sophistiquée érudition très semblable à la sonorité chez Homère.

---

<sup>325</sup> Les traductions en français de tous les textes de *VH* cités dans les sections 3.3.2.3.α, β et δ appartiennent à Ozanam (2016<sup>3</sup>). Les textes d'autres oeuvres de Lucien appartiennent à Billault et Marquis (2015).

<sup>326</sup> En outre, « cette comparaison avait un pouvoir apotropaïque des sonorités métalliques » (Perrot 2015 : 190).

### 3.3.2.3.1.2. *Una reverberació espeleològica*

Allons maintenant à une autre situation descriptive du récit, où une sonorité assez spectaculaire aurait été entendue. C'est le moment où les protagonistes de *VH* se trouvent à l'intérieur d'une baleine et doivent lutter contre les monstres qu'ils y rencontrent. De ce long épisode, je choisis le passage 1.38 :

1.38 ἡμεῖς δὲ προαπαντήσαντες αὐτοῖς παρὰ τὸ Ποσειδώνιον συνεμίξαμεν πολλῇ βοῇ χρώμενοι, ἀντήχει δὲ τὸ κῆτος ὥσπερ τὰ σπήλαια.

« Nous attaquâmes les premiers l'ennemi et engageâmes la mêlée près du sanctuaire de Poséidon en poussant de grands cris, dont la baleine résonnait comme une caverne. »

Voilà encore un contexte de lutte ; les verbes προαπαντήσαντες et συνεμίξαμεν suscitent une synesthésie de cause-effet entre le toucher et le bruit ; dans la mêlée de la lutte, il y a une sonorité. Mais, ce qu'il y a de plus ingénieux ici c'est une possible harmonie imitative formée par la successive articulation des phonèmes |o| et |e|. Faisons attention aux mots suivants : πολλῇ βοῇ χρώμενοι, ἀντήχει δὲ τὸ κῆτος ὥσπερ. En effet, mis à part les phonèmes qui ne nous intéressent pas, on peut observer qu'il existe une chaîne phonétique qui vise la recréation de la scène au moyen de l'alternance vocalique : |o-e-o-e-o-e-o-e-o-e-e-o-o-e|. Était-ce dans l'intention de l'auteur ou est-ce involontaire ? C'est difficile à dire, mais l'effet existe. À notre avis, il est possible que l'auteur ait voulu reproduire l'écho et la réverbération de sons que la concavité du ventre de la baleine aurait produit. Nous nous rendons compte qu'il faut faire face au phénomène du iotacisme, bien présent au II<sup>e</sup> siècle apr. J.C. qui aurait produit une chaîne phonétique plus proche à |o-i-o-i| qu'à |o-e-o-e|. Notre avis est que, désormais, dans un contexte plus soutenu de performance, l'orateur aurait pu prononcer l'articulation qu'on conçoit comme « classique », |o-e-o-e|, en ajoutant, ainsi, une nuance archaïque à l'affaire. Dans un sens plus littéraire, mais sans s'éloigner de l'écho, la brève description d'une sorte de brouhaha dans l'énorme cavité de la baleine est appuyée par la comparaison de l'orque avec une grotte. Des endroits de cette nature, en tant qu'espaces couverts et clos, fonctionnent comme des caisses de résonance particulièrement efficaces<sup>327</sup> : l'écho qui se produit dedans est un phénomène sonore qui ne laissait pas les Anciens indifférents, au point qu'ils ont recours à un mythe étimologique pour expliquer sa seule existence. De la même manière, les grottes étaient souvent des lieux de culte dans l'Antiquité, la plupart du temps consacrés à Pan et aux Nymphes<sup>328</sup>. Par conséquent, Lucien, lui, consacre à Poséidon, car la vision d'un temple pour la divinité des eaux renforce une logique indiscutable dans ce contexte maritime. D'autre part, et encore sur la comparaison spéléologique, c'est l'avis de Ní Mheallaigh (2014: 227-230) que, d'un point de vue intertextuel, Lucien vise à

---

<sup>327</sup> Et les bâtiments où avaient lieu les déclamations, très divers, pouvaient être mis en rapport avec l'environnement, « comme si la technique humaine imitait les caisses de résonance qu'on trouve dans la nature, et notamment dans les grottes » (Perrot 2015 : 202). C'est pour cela, aussi, que Lucien compare l'audition de l'espace décrit dans *La salle* (*Dom.* 3) avec celle qu'on perçoit dans une grotte : *uid*. Solé (2021a : 123 et ss.).

<sup>328</sup> Et c'est pour cela que nous croyons que Lucien parodie cette vision en mettant ces mots dans la bouche de Pan: "Pour moi, je me retire dans mon antre pour y jouer quelque'un de ces airs amoureux par lesquels j'ai coutume de provoquer Écho" (*Bis Acc.* 12).



recréer une caverne platonique à l'inverse. Autrement dit, l'auteur, en empruntant toutes ces ressources auditives, prétend que le lecteur-auditeur (qui était érudit, bien sûr) saisisse la parodie d'une caverne platonique « réelle » ou doublement fictive, où se développe un paradoxe épistémologique très intéressant.

En suivant encore cette chaîne phonétique, c'est intéressant d'observer une expression similaire dans une formule sonore très récurrente chez Hérodote : οἰμωγῆ διαχρέωνται ἀπλέτω (6.58, 3) ; βοῆ τε καὶ οἰμωγῆ ἐχρέωντο ἀπλέτω (8.99, 2) ; οἰμωγῆ τε χρεώμενοι ἀπλέτω (9.24). Ces exemples contiennent, en fait, une alternance vocalique parallèle avec des phonèmes |o| et |e| très proches entre eux-mêmes ; pourtant, l'historien n'utilise pas ces expressions pour exprimer un écho mais pour décrire les cris des Béotiens. Or, on peut aussi repérer chez Hérodote une ressource par laquelle on fait « pleurer » ou « crier » un endroit géographique, tel qu'une vallée<sup>329</sup>.

La ressource de l'écho est, dans la littérature grecque, « a further method of emphasizing a sound-effect, most often a loud sound » (Kaimio 1977 : 85). On peut le constater chez Homère, où ce phénomène est très fréquent<sup>330</sup> et notamment utilisé pour recréer la sonorité dans un contexte de guerre. Plus proche à l'exemple qu'on est en train de commenter, se trouve la situation de l'aveuglement du Cyclope (*Od.* 9.395) : σμερδαλέον δὲ μέγ' ᾧμωξεν, περὶ δ' ἴαχε πέτρῃ<sup>331</sup>. En effet, on parle d'une intensification sonore naturelle de cette situation, qui a lieu tout précisément dans une grotte. Sans nous éloigner de la poésie épique, on repère, chez Hésiode (*Th.* 840), l'image d'un écho qui provoque une réverbération dans le monde entier (la terre, le ciel, la mer, l'océan et les enfers). Cette situation aurait pu être parallèle à celle du passage du syrien, parce que, en fait, ici c'est tout le « monde » où habite Lucien qui résonne : un monde que l'auteur va qualifier, tout de suite, comme « une grande prison » (1.39 καὶ ὅλως ἐόκειμεν τοῖς ἐν δεσμοτηρίῳ μεγάλῳ καὶ ἀφύκτῳ τρυφῶσι καὶ λελυμένοις).

<sup>329</sup> Pour les références, *uid.* Kaimio (1977: 212).

<sup>330</sup> Exprimé avec la formule σμερδαλέον κονάβιζε. La ressource de l'écho chez Homère “generally emphasizes loudness” (Kaimio 1977 : 114). En ce qui concerne l'écho homérique, *uid.* Krapp (1963 : 203 et ss.).

<sup>331</sup> Il y a aussi un petit passage chez Homère (*Il.* 21.1-11) qui aurait reproduit le son d'une bataille près du fleuve avec un certain écho (une conjonction de phonèmes vocaliques et nasaux) – même si, à notre avis, c'est un peu plus diffus. Il s'agit d'une observation de Stanford (1967 : 89-93) où il dit que, même si les sons se trouvent trop éloignés pour être perçus, il faut penser à une sensibilité sonore plus aiguë concernant le public d'Homère: Ἀλλ' ὅτε δὴ πόρον ἴξον ἐϋρρεῖος ποταμοῖο/ Ξάνθου δινήεντος, δὴν ἀθάνατος τέκετο Ζεὺς,/ ἔνθα διατμήξας τοὺς μὲν πεδίονδε δίοικε/ πρὸς πόλιν, ἧ περ Ἀχαιοὶ ἀτυζόμενοι φοβέοντο/ ἤματι τῷ προτέρῳ, ὅτε μαινέτο φαίδιμος Ἴκτωρ·/ τῆ ρ' οἱ γε προχέοντο πεφυζότες, ἡέρα δ' Ἥρη/ πίτνα πρόσθε βαθεῖαν ἐρुकέμεν· ἡμίσεες δὲ/ ἐς ποταμὸν εἰλεῦντο βαθύρροον ἀργυροδίνην./ ἐν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ, βράχε δ' αἰπὰ ρέεθρα./ ὄχθαι δ' ἀμφὶ περὶ μεγάλῳ ἴαχον· οἱ δ' ἀλαλητῶ/ ἔννεον ἔνθα καὶ ἔνθα ἐλίσσόμενοι περὶ δίνης.

### 3.3.2.3.1.3. *Una benaurada remor de fons dotada de ritme*

Nous avons encore repéré un autre paysage sonore<sup>332</sup> : d'une façon semblable aux exemples déjà mentionnés, dans l'île des bienheureux nous trouvons aussi un mélange de sonorités et de possibles rythmes prosaïques<sup>333</sup>.

2.5 ἤδη δὲ πλησίον ἦμεν, καὶ θαυμαστή τις αὔρα περιέπνευσεν ἡμᾶς, ἠδεῖα καὶ εὐώδης, οἷαν φησὶν ὁ συγγραφεὺς Ἡρόδοτος ἀπόζειν τῆς εὐδαίμονος Ἀραβίας. οἷον γὰρ ἀπὸ ῥόδων καὶ ναρκίσσων καὶ ὑακίνθων καὶ κρίνων καὶ ἴων, ἔτι δὲ μυρρίνης καὶ δάφνης καὶ ἀμπελάνθης, τοιοῦτον ἡμῖν τὸ ἡδὺ προσέβαλλεν. ἠσθέντες δὲ τῇ ὁσμῇ καὶ χρηστὰ ἐκ μακρῶν πόνων ἐλπίσαντες κατ' ὀλίγον ἤδη πλησίον τῆς νήσου ἐγινόμεθα. ἔνθα δὴ καὶ καθεωρῶμεν λιμένας τε πολλοὺς περὶ πᾶσαν ἀκλύστους καὶ μεγάλους, ποταμούς τε διαυγεῖς ἐξιέντας ἡρέμα εἰς τὴν θάλατταν, ἔτι δὲ λειμῶνας καὶ ὕλας καὶ ὄρνεα μουσικά, τὰ μὲ ἐπὶ τῶν ἠϊόνων ἄδοντα, πολλὰ δὲ καὶ ἐπὶ τῶν κλάδων· ἀήρ τε κοῦφος καὶ εὐπνους περιεκέχυτο τὴν χώραν· καὶ αὔραι δὲ τινες ἠδεῖαι πνέουσαι ἡρέμα τὴν ὕλην διεσάλευον, ὥστε καὶ ἀπὸ τῶν κλάδων κινουμένων τερπνὰ καὶ συνεχρῆ μέλη ἀπεσυρίζετο, εἰκότα τοῖς ἐπ' ἐρημίας αὐλήμασι τῶν πλαγίων αὐλῶν. καὶ μὴν καὶ βοή σύμμικτος ἠκούετο ἄθρους, οὐ θορυβώδης, ἀλλ' οἷα γένοιτ' ἂν ἐν συμποσίῳ, τῶν μὲν αὐλούντων, τῶν δὲ ἐπαιούντων, ἐνίων δὲ κροτούντων πρὸς αὐλὸν ἢ κιθάραν.

« Bientôt nous nous en rapprochâmes et une brise merveilleuse nous enveloppa de son souffle, douce et odorante, pareille à celle qu'exhale l'Arabie Heureuse, selon l'historien Hérodote. Senteurs de roses, de narcisses, de jacinthes, de lis, de violettes, et aussi de myrte, de laurier et de vigne en fleur : telle était l'odeur délicieuse qui nous parvenait. Charmés par ce parfum et portés par d'heureuses espérances au sortir de longues souffrances, nous approchâmes peu à peu de l'île. Alors nous aperçûmes de nombreux ports tout autour, vastes et à l'abri des flots, des fleuves limpides débouchant doucement dans la mer, des prairies, des bois, des oiseaux musiciens chantant sur les rivages et souvent aussi dans les branches. Un air léger et plaisant à respirer enveloppait le pays. Des brises agréables soufflaient, qui agitaient légèrement la forêt, de sorte que le mouvement des branches faisait entendre, en un sifflement musical, des chants charmants

---

<sup>332</sup> Reportez-vous à l'analyse à propos des éléments musicaux des épisodes 2.5-2.16 de Camerotto (2005). Par contre, nous n'allons commenter ici que les euphonies et sonorités de l'épisode 2.5.

<sup>333</sup> Après avoir exposé et discuté ces commentaires dans la *XX<sup>e</sup> École de Métrique Antique*, nous avons relevé et analysé des rythmes de la prose dans ce dernier paysage sonore. Ce travail a été présenté au *XV Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos* (Valladolid, 2019) et publié a posteriori sous le titre « Percibiendo el espacio ficticio: la audición de un locus amoenus en la prosa lucianesca » dans le volume collectif *Forum Classicorum. Perspectivas y avances sobre el Mundo Clásico*. Cette publication – *uid. Solé (2021b)* – inclut grosso modo une analyse plus détaillée des euphonies observées dans le passage en question et notamment des rythmes de la prose identifiés du début et à la fin. Dans cet article, nous faisons un commentaire à propos des éléments sonores plus en détail, et nous essayons de montrer comment Lucien joue avec la disposition des mots et l'usage de plusieurs ressources rythmiques afin de bâtir un paysage littéraire sonore. Voici le moment venu, désormais, de contredire une des affirmations de cet article : même si à un premier abord nous avons travaillé l'analyse prosaïque du texte 2.5 tout entier, nous avons décidé ensuite laisser de côté la partie centrale, puisqu'elle n'était pas du tout alignée avec les schémas métriques conventionnels qu'on a réussi à identifier pour les autres parties (c'est-à-dire, le début et la fin du passage 2.5). Ce qui, cependant, n'annule pas du tout la sonorité du passage, au contraire. Les rythmes spécifiques ouvrant et finissant le passage soulignent une insistance sur la perception olfactive (*cf.* Chapitre 5) évoquée au début, et l'auditive, à la fin. En outre, ces deux situations encadrent la partie la plus visuelle de l'*ekphrasis* du *locus amoenus* de la partie centrale (*cf.* Chapitre 2).

et continus qui ressemblaient aux sons de l’aulos oblique dans la solitude. Et l’on entendait une rumeur mêlée, forte mais sans désordre, comme celle qui s’élèverait d’un banquet où les uns jouent de l’aulos, d’autres disent des éloges, certains battent des mains au rythme de l’aulos ou de la cithare. »

Voilà un contexte évident d’*ekphrasis*, une description qui sert à apaiser la turbulente intrigue de *VH* jusque là<sup>334</sup>. Cette portion du récit met en place les différents éléments du texte à partir de la perception de presque tous les sens, un exemple qui viendrait confirmer la définition d’*enargeia* formulée par Denys d’Halicarnasse. Il s’agit d’un *locus amoenus* –une émulation de la description de l’Arabie d’Hérodote (3.113)– où Lucien s’exerce en montrant sa maîtrise pour créer une symphonie de stimulation multisensorielle, dans le but d’apporter du plaisir<sup>335</sup>. La brise merveilleuse suscite, d’abord, une évocation tactile évidente. Après, la fragrance exceptionnelle qui mélange les parfums de plantes et fleurs diverses est, sans doute, une stimulation olfactive. Or, cette brise aromatique (du toucher, de l’odorat) rejoint les éléments de la nature (les branches) de telle façon que tous ces éléments, ensemble, créent des mélodies acoustiques. Et tout cela est exprimé par le verbe ἀποσυρίζω, qui est en général très peu utilisé : on ne le trouve que dans l’*Hymne Homérique à Hermès* (4.280 : μακρ’ἀποσυρίζων) pour indiquer que le dieu siffle pour montrer son indifférence<sup>336</sup>.

Il y a, donc, la mélodie provenant de la brise, mais aussi la perception d’un mélange du lexique musical : le chant des oiseaux –ce qui ferait des *phthongoi* (Vendries 2016 : 220)–, le son des instruments de musique –ce qui recrée des *phonai*<sup>337</sup>– et tout genre d’actions musicales que Lucien connaissait bien<sup>338</sup>. Dans ce passage, il est bon d’observer, comme ailleurs, les ressources qui jouent avec les sonorités des mots ou leur disposition dans les phrases ; nous y percevons deux sonorités spéciales : d’abord, une éventuelle alternance vocalique qui met en parallèle deux paires de phonèmes |oi-a-e ; oi-a-e|, d’une part, et |i-o| ; |i-o|, de l’autre, lorsque l’auteur compare le bruit lointain général avec la rumeur d’un banquet. En grec, on lit : οἶα γένοιτ’ ἄν ἐν συμποσίῳ. Ce double parallélisme phonétique pourrait évoquer l’audition des voix éloignées et mélangées qui sont, comme Lucien vient de dire, confuses mais non tumultueuses. Deuxièmement, on peut repérer un possible rythme accentuel de la prose. Il s’agit de la coordination des trois génitifs absolus, à la fin du passage: τῶν μὲν ἀυλούντων, τῶν δὲ ἐπαινούντων, ἐνίων δὲ

---

<sup>334</sup> À ce point-là, il y a eu déjà un bon nombre d’aventures d’une spectacularité considérable, telles que, parmi d’autres, le voyage à la Lune et le séjour à l’intérieur de la baleine, et la plupart contenant des épisodes belliqueux. C’est aussi au paragraphe 2.5 que la voix du récit exprime son espoir que la situation change en mieux : χρηστὰ ἐκ μακρῶν πόνων ἐλπίσαντες. Cette trêve du récit trépidant serait une sorte de *chronotrope* (Bakhtin : 1989 [1975]), où le temps et l’espace se mélangent et se confondent : une concentration dans l’expérience esthétique du milieu où l’aventure se développe.

<sup>335</sup> Selon Hermogène de Tharse (*uid.* Hunter 1983 : 93 et ss.), le *locus amoenus* est le lieu où toutes les conditions convergent pour vivre un moment agréable, dont le son ou les sons sont une partie essentielle. Le son se trouve en lien étroit avec un paysage, ce qui favorise la synesthésie : cf. Perrot (2015 : 187).

<sup>336</sup> Le suivant exemple de ce verbe qu’on trouve dans le TLG est, justement, le passage de Lucien dont il est question ici.

<sup>337</sup> Il est intéressant de lire le commentaire de West (1992 : 113).

<sup>338</sup> L’*Harmonidès* de Lucien témoigne de sa remarquable formation musicale et, de même, notre auteur s’y connaît bien en composant des hexamètres : les passages 2.24 et 2.28 le confirment.

κροτούντων. Cette structure est absolument parallèle et, en plus, elle est pleine de voyelles longues : omégas et diphtongues. Or, la répétition de lettres et syllabes, soit au début des mots consécutifs (*homoiokatarkton*), soit à la fin (*homoioteleuton*), comme ici, était une technique au service du plaisir de l'auditeur. En fait, la coordination de synonymes ou de mots ayant un son similaire ou complémentaire est aussi une marque de réverbération (Kaimio 1977 : 79), surtout si ce sont trois au total les mots ayant le son en question (*ibid.* 83).

Finalement, nous avons relevé un rythme concret et déterminé, une espèce de cadence sonore entre le bruit de la nature et la rumeur des excellents habitants de l'île des bienheureux, comme on verra par la suite.

En général, on peut constater ici, avec Vendries (2016 : 223), qu' « il est clair que les sons participent dans l'Antiquité à la construction du “beau paysage” (le *locus amoenus*), littéralement “le lieu agréable”, et rentrent dans les codes esthétiques qui caractérisent cet espace »<sup>339</sup>. Et encore, faudrait-il ajouter que tout ce paysage des bienheureux ressemble à un jardin romain, un espace contrôlé par l'homme qui produit des sons de la nature où le bruit de l'eau (canalisée), mêlée au chant des oiseaux, offre une récréation auditive, olfactive et visuelle<sup>340</sup>. Est-ce là une parodie des jardins, très à la mode à l'époque de Lucien ?

Bref, ce *locus amoenus* est conformé par une mêlée d'éléments auditifs tantôt du point de vue sémantique (des verbes d'évocations auditives « subjectifs » et « objectifs », outre des noms et des adjectifs) tantôt sonores (des euphonies et des rythmes prosaïques) qui mènent l'auditoire à vivre l'expérience dont on parle. Cela étant, le public a les outils nécessaires pour éprouver les sensations qui définissent la *circumstantia* locative où les protagonistes se trouvent. En deux mots, il s'agit d'un autre espace narratif qui renforce l'idée paradoxale de la fiction lucianesque selon laquelle ce qui est irréel devient hyperréaliste grâce à la stimulation des sens de la perception (surtout l'ouïe, mais aussi la vue, le toucher et l'odorat).

#### 3.3.2.3.1.4. Sons meteorològics, frontisses argumentals

A banda d'aquestes situacions, volem cloure el capítol de l'oïda destacant la sonoritat d'un parell d'espectaculars fenòmens atmosfèrics que es produeixen a VH.

##### 3.3.2.3.1.4.α. Vents

Primerament, és rellevant la imatge sonora que es crea entorn del vent percebut en un moment clau del relat:

---

<sup>339</sup> À propos de cela, Hass (1998 : 141-148) a élaboré un recueil des textes gréco-latins qui contiennent des paysages idéalisés (forêts sacrées, grottes et jardins) et des éléments dans ce genre de paysages qui éveillent les sens de la perception. Parmi les éléments fondateurs (l'ombre, la fraîcheur), à son avis, il faut intégrer le clapotement de l'eau vive, le vent dans les arbres et le chant des oiseaux.

<sup>340</sup> Vendries (2014).

1.9 Περὶ μεσημβρίαν δὲ οὐκέτι τῆς νήσου φαινομένης ἄφνω τυφὼν ἐπιγενόμενος καὶ περιδιήσας τὴν ναῦν καὶ μετεωρίσας ὅσον ἐπὶ σταδίους τριακοσίους οὐκέτι καθῆκεν εἰς τὸ πέλαγος, ἀλλ' ἄνω μετέωρον ἐξηρημένην ἄνεμος ἐμπεσὼν τοῖς ἰστίοις ἔφερεν κολπώσας τὴν ὀθόνην.

“Pels volts del migdia, amb l’illa ja no pas visible, havent-se produït de sobte un tifó i havent fet girar la nau i havent-la enlairat uns tres-cents estadis, ja no la va fer baixar al mar, sinó que, suspesa a dalt del cel, el vent, que queia damunt les veles, la portava tot havent-li inflat la lona.”

Tan bon punt deixa de ser visible l’illa d’on els protagonistes acaben de salpar (οὐκέτι τῆς νήσου φαινομένης), les condicions atmosfèriques empitjoren d’una manera instantània. En efecte, es produeix un gran tifó (ἄφνω τυφὼν ἐπιγενόμενος) que fa enlairar la nau fins al cel, una imatge plena de moviment i de giragonsa. Aquesta imatge es deu a la gran quantitat de verbs cinètics que hi apareixen, tots ells amb preverbis de naturalesa semàntica diferent, que indiquen diverses direccions (ἐπιγενόμενος, περιδιήσας, καθῆκεν, ἐξηρημένην i ἐμπεσὼν). Anàlogament, hi contribueix la no gens allunyada reiteració de l’arrel μετεωρ- (μετεωρίσας i μετέωρον).

A aquesta dinàmica situació, cal sumar la molt destacable presència de dues sonoritats que recrearien el vent present<sup>341</sup>. Per un costat, ens trobem amb l’assonància anagramàtica<sup>342</sup> que introdueix tot el fenomen atmosfèric: ἄφνω τυφὼν (**phno-phon**). Efectivament, l’aspiració que comporta la φ repetida dues vegades en menys de quatre síl·labes aporta un efecte estilístic contundent, especialment si ens fixem en el que, a nivell al·literatiu, representa: l’aparició d’un tifó, de molt de vent (τυφὼν) –i, a més, d’una manera sobtada (ἄφνω). Es tracta d’un vent, doncs, que quedaria instantàniament recreat en boca del propi declamador (en termes de *kinaesthetic mimesis*, pel propi aire que passés entre les dents i els llavis) i, alhora, a oïdes del públic.

A banda d’aquests aspectes, també ens podem fixar en una certa insistència en sons sigmàtics al llarg de tot el passatge: ἐπιγενόμενος καὶ περιδιήσας τὴν ναῦν καὶ μετεωρίσας ὅσον ἐπὶ σταδίους τριακοσίους οὐκέτι καθῆκεν εἰς τὸ πέλαγος, ἀλλ' ἄνω μετέωρον ἐξηρημένην ἄνεμος ἐμπεσὼν τοῖς ἰστίοις ἔφερεν κολπώσας τὴν ὀθόνην. Aquesta reiterada repetició de sibilants (i, anàlogament, dentals aspirades<sup>343</sup>) promouria la imaginació del xiulet del vent i, a més, aportaria un so estrident, potser cacofònic, d’acord amb la desagradable (o, almenys, temible) situació que estan vivint els protagonistes. I és que, segons Dionís d’Halicarnàs (*Comp.* 14.146, 12), la sigma era la lletra més desagradable d’escoltar, fins i tot “painful” (Stanford 1967: 8) quan s’usava en excés.

---

<sup>341</sup> I és que hem de tenir en compte que, com podem extreure d’una potent imatge hesiòdica (*Th.* 706-709), el vent era “portador de so”.

<sup>342</sup> Quelcom considerat per Stanford (1967: 85): “anagrammatic sound-effects in juxtapositions like ἀρετή and ἐράτη, ὄχλος and χόλος [...]”. També s’observen combinacions d’aquesta naturalesa amb valor humorístic a Aristòfanes, com ara χαῖρ’ ὦ Χάρων, χαῖρ’ ὦ Χάρων, χαῖρ’ ὦ Χάρων (*Ra.* 136 i 184).

<sup>343</sup> Aquesta mena de consonants oclusives, tal com demostra l’evolució del grec, van perdent el seu caràcter oclusiu i es van tornant fricatives.

En definitiva, ens trobem davant d'una imatge ben vívida gràcies no només a la seva cinestèsia semàntica sinó també a la manera com la situació caòtica es recrea mitjançant les sonoritats observades. De fet, interpretariem aquests aspectes estilístics com l'èmfasi que es vol donar al vent, en tractar-se d'un fenomen atmosfèric concebut per Llucià “como la fuerza que introduce a los hombres en otra dimensión y que posibilita un cambio radical en sus actividades” (Fau 1998: 40). I és que aquest passatge constitueix un moment de canvi, si tenim en compte la iniciació en la ficció que es produeix tot just abans, a l'illa de Dionís<sup>344</sup>. Com afegitó, cal comentar que el vent, sempre present abans o després d'iniciar una aventura, pot ser un altre dels elements de transició que trenen l'argument de *VH*, tal com proposa Gassino (2011); uns recursos que es troben dotats, de vegades, d'elements estilístics potents.

#### 3.3.2.3.1.4.β. Un tro

En segon lloc, hem de fer referència a l'espectacular tro que es produeix tot just abans que els protagonistes abandonin l'illa dels somnis:

2.35 ἡμέρας μὲν οὖν τριάκοντα καὶ ἴσας νύκτας παρ' αὐτοῖς ἐμείναμεν καθεύδοντες εὐωχούμενοι. ἔπειτα δὲ ἄφνω βροντῆς μεγάλης καταρραγείσης ἀνεγρόμενοι καὶ ἀναθορόντες ἀνήχθημεν ἐπισιτισάμενοι.

“Així doncs, durant trenta dies i la mateixa quantitat de nits vam quedar-nos entre ells dormint i gaudint. Però després, havent esclatat de cop i volta un gran tro, ja desperts i llevats d'un bot ens vam fer a la mar proveïts de queviures.”

És curiós fixar-se, d'entrada, en el fet que el fenomen meteorològic està novament introduït per l'adverbi temporal ἄφνω, tal com succeeix en el passatge que acabem de comentar. Aquesta immediatesa del tro augmenta l'efecte sorpresa i en realça l'espectacularitat, però encara s'emfasitza més si partim del fet que els protagonistes porten un mes dormint a l'illa dels somnis (ἡμέρας μὲν οὖν τριάκοντα καὶ ἴσας νύκτας παρ' αὐτοῖς ἐμείναμεν καθεύδοντες εὐωχούμενοι). L'adverbi ἄφνω introdueix el nucli de l'evocació sonora, conformada per un genitiu absolut. El seu subjecte és βροντῆς μεγάλης, que semànticament ja conté una potent idea sonora, i el seu verb és καταρραγείσης, que estimula un component visual i sonor al mateix temps, tal com comentarem tot seguit.

D'una banda, cal destacar l'ús de l'adjectiu μέγας com a qualificatiu de βροντή. En efecte, segons Kaimio (1977: 23), aquesta paraula s'usa a Homer per caracteritzar un so alt i estrident. El més freqüent, en context èpic, és trobar-lo denotant una cridòria humana o il·lustrant l'impacte de les onades contra un vaixell, però també per indicar el xoc de dos objectes com, per exemple, dues armes. A banda d'aquests usos, però, μέγας “denoting loudness is used in various expressions for the sounds of nature [...]. The thunder is described with the formula μέγαλ' (μέγα δ') ἔκτυπε (*Il.* 8, 75; 10, 377; 12, 595; 16, 423) [...] and with the unique expression ἦ μεγάλ' ἐβρόντησας (15, 113)”. Per tant, en aquest punt de *VH*, l'ús de μέγας qualificant βροντή potser hauria transportat la

---

<sup>344</sup> *uid.* Capítol 5 (Secció 5.2.1).

imaginació del públic a un teló de fons èpic, on el soroll dels trons era recurrentment qualificat amb aquest adjectiu. D'altra banda, ens hem de fixar en el verb *καταρρήγνυμι*: a simple vista, denota moviment de dalt cap a baix (com indica el preverbi *κατά*), tot atenent a la naturalesa del propi llampec, que sorgeix dels núvols per impactar contra el terra donant lloc al so. Aquest aspecte, fortament visual, es complementa amb el so del subjecte del genitiu absolut.

Tot i així, el que pensem que més ajudaria a recrear tota aquesta experiència audiovisual és la sonoritat observada en la pròpia forma *καταρραγείσης*, ja que constitueix *per se* un conjunt d'oclusives sordes i de dues vibrants (**|k-t-rr|**) que haurien servit de molta ajuda a l'orador per reforçar el so, estrident i dur, del fenomen, a banda de les dues cacofòniques sibilants situades al final del participi, que haurien aportat un efecte cacofònic<sup>345</sup>.

Tornant al moviment del so, ja hem dit que és descendent (*καταρραγείσης*). Tanmateix, aquesta direcció contrasta amb una certa insistència en un moviment invers, ascendent, tal com s'extreu de l'*homoiokatarakton* de les tres paraules que segueixen el participi (deixant de banda la conjunció copulativa): *ἀνεγρόμενοι*, *ἀναθορόντες* i *ἀνήχθημεν*. En aquest sentit, segons Kaimio (1977: 82-83), existia una tendència de la poesia homèrica a intensificar el so quan s'especificava la seva direcció cap amunt, cap al cel i pensem que, potser, Llucià ho vol remarcar tot just després d'haver dit que el so va cap avall. D'altra banda, també pensem que l'autor emfasitza l'acció d'alçar-se que experimenten els protagonistes després d'haver sentit el tro. De fet, que els déus – concretament, Zeus<sup>346</sup> hagin llençat aquest tro potser simbolitza una queixa envers els protagonistes i una senyal d'advertiment: que, en lloc de seguir dormint, prossegueixin el seu viatge. En altres termes, els protagonistes esdevindrien un clar paral·lel amb els de l'*Odissea*, que sempre acaben “recordant” el seu *nostos* per part dels déus. I és que és curiós que els protagonistes de *VH* es despertin per dirigir-se, precisament, cap a l'illa d'Ogígia, a entregar la carta d'Odisseu a la nimfa Calipso.

En conjunt, doncs, aquest passatge constitueix una potent imatge audiovisual, plena de moviment i d'esclat lluminós, juntament amb l'espètec sonor del tro que en deriva: una situació que actuaria, tal com el tifó del passatge 1.9, com una mena de frontissa argumental<sup>347</sup>.

## RECAPITULACIÓ

Com hem comprovat en aquest capítol, a *VH*, no només “es veu” sinó que també “se sent” i “s'escolta”, tant en termes d'*autakousma* per part dels personatges del relat com en termes d'*enargeia* per part del públic oient, incloent, aquí, el propi lector(-declamador), que experimenta, eventualment, moments de *kinaesthetic mimesis*.

---

<sup>345</sup> *uid. supra* (Secció 3.3.2.3).

<sup>346</sup> “Les bruits de la nature notamment sont pensés comme le fait de divinités. La foudre et la tonnerre sont imputés à Zeus le tonitruant” (Perrot 2015: 188-189).

<sup>347</sup> Gassino (2011).

D'una banda, doncs, hem de remarcar el contrast entre les evocacions auditives i les visuals, ja que es produeixen diferències en termes de perspectives sensorials. En efecte, si bé el lèxic grec visual en perspectiva subjectiva és veritablement ric, l'auditiu veiem que, comparativament, no ho és gens. Ara bé, la relativament baixa riquesa visual que presenta la perspectiva objectiva visual (si ens centrem només en els actes que impliquen necessàriament els ulls, com ara els d'aparició) és menor que el que, en termes auditius, suposa. I això queda perfectament reflectit a *VH*. En efecte, les paraules que expressen l'emissió d'un so o l'acció de la qual deriva un so ("ressonar", "bramar", "cantar", "aplaudir") en grec són abundoses i Llucià en fa un ús considerable en el seu relat. A més, cal destacar l'important component onomatopèic (i, per tant, vívid) que de vegades poden comportar.

Aquestes formes verbals, tant en perspectiva subjectiva com objectiva, són recurrentment expressades en imperfet d'indicatiu (fins a 22 exemples), per tal de remarcar, potser, l'experiència d'un so continu en l'espai-temps narratiu. Aquest fet configuraria un paisatge sonor estès en l'argument, escoltat pels protagonistes, reproduït pel declamador (o lector en veu alta) i, traspasant la ficció, seria experimentat pel seu públic oient.

A partir de tota l'anàlisi que hem dut a terme –tant de formes verbals com de substantius o adjectius relacionats amb el camp lèxic de l'oïda– podem constatar la interessant conclusió segons la qual, a *VH*, s'escolten molts sorolls presents a la poesia èpica, seguint l'estudi de Braghin (2016: 80). En efecte, d'una manera anàloga –i no ens sorprendria gens que premeditada– sentim una "voce pericolosa, ma affascinante delle Sirene", com podrien ser la de les dones-vinyes o la de les potes-d'ase, uns éssers perillosament seductors la veu de les quals se'ns especifica d'una manera força paral·lela tot concretant-ne l'idioma; "muggire delle vacche", com el dels bucèfals; "latrare dei cani", com el del gos escoltat abans d'albirar la casa d'Escíntar i Cíniras dins la balena; "stridere degli uccelli", com el cant incessant dels ocells de l'illa dels benaurats, que configura un espai "de mort" paradoxalment viu; "l'armonia degli strumenti musicali", com els que han anat apareixent, metafòricament o no: trompetes zoològiques, *auloi*, i cítares; "silenzio", com el moment en què els cors dels benaurats s'intercanvien rols en el concert del simposi; "mugghiare del mare contro gli scoli", com ressona la costa escarpada de l'illa de Dionís abans de fer-hi port; "eco che si riflette contro le cime dei monti", com podem comprovar amb l'espectacular recreació de la caverna platònica dins la balena; i, finalment, "el rombo del tuono", com el que desperta els protagonistes d'un son profund. Alguns d'aquests sons també representen sons zoològics que es trobaven contextualitzats en rituals de màgia, com ara brams de bou, bordars de gos i sons de vent i de trompeta<sup>348</sup>.

L'*autakousma* d'aquests i d'altres sons per part dels protagonistes del relat provoca que, d'una manera més directa o indirecta, es reproduïxin a les "oïdes de la ment" del públic, perquè la simple evocació d'un so ja el fa automàticament perceptible a una entrenada imaginació. Per si això fos poc, emperò, aquesta vividesa auditiva es veu

---

<sup>348</sup> Perrot (2016: 182).



reforçada en diversos punts de *VH* on hem constatat la presència d'alguns paisatges sonors. Aquestes situacions no només testimonien el joc que ofería la plasticitat inherent a la llengua grega, sinó també el seu poder mimètic, capaç de reproduir sonorament allò que, semànticament, vol dir. En aquest sentit, hem vist com una cadena fònica d'|on| i |an| pot fer que un petit passatge que parla d'uns ases usats com a trompetes soni, per si sol, com uns ases usats com a trompetes; anàlogament, hem vist com un eco reproduït aliterativament amb una successió de vocals |o| i |e| es reproduceix just en el moment en què es parla de la reverberació dins d'un espai com el de l'interior de la balena, semblant a una cova; hem comprovat, també, com diversos efectes eufònics i rítmics pinten el paisatge extremadament (i paradoxalment) poc silencios de l'illa dels benaurats; i, finalment, hem comentat el recurs de reproduir auditivament un parell d'espectaculars (i argumentalment decisius) fenòmens atmosfèrics, a través de sons fricatius i sibilants (pel vent) i oclusius i vibrants (pel tro).

Ens trobem, doncs, davant d'una possible voluntat de Llucià de "fer sonar" els sons evocats a través de l'*autakousma* i que ens ajuden a ratificar encara més la nostra hipòtesi a propòsit d'una lectura en veu alta i performativa de l'obra. A més, aquests passatges sonors també ajudarien a reforçar la hipòtesi de Stanford (1967 : 4), segons la qual els escriptors que no explotaven recursos sonors en les seves obres "are not in the central arena of Greek literature, where every autor who wished to win and hold a wide audience had to exploit the aesthetic and emotive powers of sound finely and fully. [...] All classical Greek autors were in this way euphuists"<sup>349</sup>. I és que, partint d'aquests preceptes, veiem com l'autor de Samòsata hauria format part de la llista d'autors clàssics per excel·lència.

Encara que hem procurat analitzar amb el màxim detall possible aquests passatges sonors, estem força convençuts que se'n podrien destacar més aspectes eufònics i prosòdics. Però del que també estem força segurs és que aquesta mena de situacions no deuen ser les úniques a *VH*. La nostra aportació, doncs, pot servir de precedent per a la indagació d'altres ocasions sonores en el corpus de Llucià.

En definitiva –i en coherència amb la nostra principal hipòtesi–, hem vist que les situacions auditives haurien provocat un efecte paradoxal en l'experiència d'una ficció ricament "sonora". De fet, l'*enargeia* producte de la recreació sonora de l'espai narratiu enriquiria la *phantasia* al públic per "viure" dins la pròpia ficció: una vividesa que, seguint la nostra explicació, deixa de ser merament visual –com proposen Teó, Aftoni i Nicolau– per ser compartida amb l'oïda –quelcom més aproximat, ja, a Dionís d'Halicarnàs. Trobem situacions que haurien pogut ser compreses pels més erudits com una provocació de Llucià, és a dir, com uns paisatges sonors inclosos en un relat volgudament fals però que contempla, ahora, un gust per la versemblança<sup>350</sup>. Tots aquests recursos sonors també haurien sigut "sentits" (potser no tan "escoltats" i compresos en la seva totalitat, però sí percebuts auditivament) per part d'un públic no tan

---

<sup>349</sup> I, amb aquesta afirmació, no es refereix a una mera aportació d'assonància, aliteració o onomatopeia sinó que "it is the very substance itself of Greek literature".

<sup>350</sup> I és que, seguint el pròleg, l'autor pretén que la seva obra sigui ἐναλήθως (1.2).

erudit, ja que, tot sovint, “the lection depends as much on the beauty of the cadences as in the understanding of words”, com Johnson (2000: 614-15) afirma a propòsit de les obres de Lluccià. I és que considerem que les situacions identificades, amb tots els seus recursos, haurien commogut les oïdes de qualsevol dels assistents a les declamacions de *VH*.



## L'OLFACTE

### 4.1. UN CANAL ELUSIU I EQUÍVOC

L'olfacte és potser el més enigmàtic de tots els sentits de la percepció. A diferència del que veiem i escoltem, les olors que percebem constitueixen una evidència més aviat difosa, ja que l'olfacte humà no és gaire acurat<sup>351</sup>. I, naturalment, les paraules de què disposa el llenguatge mai no seran prou precises per explicar aquesta experiència olfactiva<sup>352</sup>.

El grec també reflecteix aquestes mancances. En efecte, disposem de dues formes verbals relacionades amb l'acte olfatiu: des d'una perspectiva subjectiva, tenim ὀσμᾶομαι (“tenir olfacte”, “olorar”, “ensumar”); i, des d'una perspectiva objectiva, ὄζω (“exhalar” o “emanar” –una olor–, “ésser perfumat”, “pudir”), la qual és molt més freqüent en el corpus. El substantiu “olor” és ὀσμή i, per distingir entre una “olor agradable” i una de “desagradable”, ens hem de remetre, respectivament, a εὐωδία i δυσωδία<sup>353</sup> (o bé al context adjectival). Els adjectius corresponents contenen aquestes mateixes arrels: si quelcom fa “bona” olor, ens trobarem amb la forma εὐώδης i, contràriament, amb δυσώδης o bé κάκοδος. En termes més específics, es pot expressar que quelcom presenta una olor “dolça” o “forta” mitjançant ἡδύς, βαρύς o d'altres adjectius<sup>354</sup>.

Aquest panorama lèxic ens fa adonar que, al capdavant, els humans només hem sigut capaços de distingir dos tipus d'olors –agradables i desagradables– seguint un criteri plenament subjectiu. D'altra banda, però, també és molt freqüent trobar l'ús de símils per descriure els matisos d'una olor. Aquest recurs consisteix a posar en paral·lel la fragància (més aviat complexa) d'un element determinat amb la d'un altre que presenta una olor semblant però que té unes característiques més fàcils de discernir cognitivament. En altres

---

<sup>351</sup> Com a mínim a diferència del que gaudeixen molts altres éssers vius com, per exemple, els gossos. L'olfacte humà s'acostuma ràpidament a l'estímul en qüestió i, en conseqüència, deixa de percebre'l. El propi Aristòtil (421a7 [*de An.*]) ja caracteritza com a “difosa” la pròpia definició de l'experiència olfactiva: Περὶ δὲ ὀσμῆς καὶ ὀσφραντοῦ ἦττον εὐδιόριστόν ἐστι τῶν εἰρημένων.

<sup>352</sup> Malgrat la inestabilitat interpretativa del món de l'olfacte, aquest sentit de la percepció constitueix un fèrtil camp d'estudi per tal de conèixer millor la societat i la cultura d'una civilització des d'un punt de vista històric i antropològic. En aquest sentit, contemplem l'anomenat *smellscape*, a partir de l'estudi del qual podem saber, per exemple, que un indret caracteritzat per la confecció de perfums (com durant molt de temps protagonitzà el territori d'Aràbia) constituïria un aromàtic paisatge olfatiu, mentre que d'altres dedicats a la tintoreria (com és el cas, des de fa mil·lennis, de la ciutat marroquina de Fes) evocarien un ambient pudent.

<sup>353</sup> O als substantius homèrics ἀὐτμή (“olor”, “bona olor”) i ὀδμή (“olor”, “pudor”).

<sup>354</sup> Molts dels quals també s'apliquen al gust. Aristòtil (421b [*de An.*]) estableix una analogia entre gust i olor.

paraules, s'utilitza la referència a una o diverses olors (més interioritzades popularment) per qualificar una de més desconeguda i, per tant, més difícil d'interpretar<sup>355</sup>.

Trobem molts d'aquests recursos lèxics i estilístics explotats en tota la literatura grega. Es feia referència a l'olfacte en gèneres com la comèdia, la sàtira, l'elegia, la filosofia o la biografia amb l'objectiu d'avaluar figures i contextos: molts autors recorrien a aquest sentit per explicar (metafòricament i metonímica) les propietats morals, socials i estètiques dels temes que tractaven. Per a altres, en canvi, les olors representaven una dimensió temptadora i elusiva que es trobava més enllà de la comprensió humana<sup>356</sup>. A més, s'ha formulat la hipòtesi segons la qual, en contextos de representacions dramàtiques i de *performances* declamàtores, s'intentaven introduir aromes<sup>357</sup>.

Com a deixeble de la *paideia*, Llucià inclou diverses evocacions olfactives a *VH* tenint en compte algunes de les especificitats que acabem d'exposar i, al nostre parer, n'amplia d'altres. Per comprovar-ho, passarem al comentari dels passatges en què es duu a terme un acte d'*autosmia*<sup>358</sup> a *VH*, que hem agrupat segons la qualitat de l'estímul que comporten: agradable, desagradable i, també, paradoxal.

L'OLFACTE			
Tipus	Situació	Episodi	Paràgrafs
Agradables	Aura utòpica	Illa dels benaurats	2.5, 2.6, 2.11, 2.13, 2.14, 2.29
Desagradables	Ferida mortal	Lluna	1.16
	Incendi marí	Balena	2.1
	Atmosfera distòpica	Illa dels impius	2.29
Paradoxals	Mocs i ungüents	Lluna	1.24 (+1.23)

<sup>355</sup> Tots els esforços per explicar una experiència olfactiva, però, es veuen contrarestats –i fins a un cert punt compensats– pel caràcter “sinestèsic” que presenta aquest àmbit sensorial: alguns estímuls (com ara una aroma transportada per una brisa) comporten olfacte i alhora un cert tacte, per tal com impliquen un fregament amb el cos. També poden suposar un cert gust per la qualificació amb adjectius generalment aplicats a aquest sentit.

<sup>356</sup> Squillace (2020) fa una recopilació de passatges literaris grecs amb importants evocacions olfactives.

<sup>357</sup> Unes experiències olfactives relacionades, sobretot, amb contextos religiosos. Ovidi (*Ars am.* 1.101-10) i Apuleu (*Met.* 10.34) descriuen les ingenuïtats de l'enginyeria en llur teatre contemporani, que inclouen instruments com un esprai de safrà ruixat damunt l'audiència. Es tracta d'una matèria encara força negligida d'estudi: *uid.* Bradley (2014: 202-204). També es parla de la introducció d'aromes en contextos sofístics a partir del període hel·lenístic, una pràctica que Llucià, tenint en compte el seu caràcter crític, potser hauria rebutjat per ser excessivament ampul·losa, però que hauria encaixat perfectament en alguns punts de *VH*.

<sup>358</sup> Neologisme creat, en la mateixa sintonia que *autopsia* i *autakousma*, a partir d'αὐτός i δ'ὄσμή.

## 4.2. OLORS AGRADABLES: UNA AURA UTÒPICA

En aquest apartat, ens referirem exclusivament a la “sorprenent aura” percebuda a l’illa dels benaurats, ja que és on Llucià concentra les situacions aromàtiques més plaents i potents del relat.

Malgrat l’experiència sensorial efímera de l’olfacte, Llucià es preocupa de reprendre sovint l’aroma percebuda a l’illa dels benaurats per tal de fer-la més perenne – almenys a priori. En efecte, la trobem manifestada en diverses ocasions de l’episodi (2.5-2.29), cadascuna de les quals amb una funció concreta: (1) es percep i es defineix; (2) es demostren els elements que suposadament la conformen, tot complementant-los amb d’altres; i, finalment, (3) es rememora. Això succeeix, respectivament, en tres situacions de l’episodi: (1) en l’apropament a l’illa (2.5); (2) en l’exploració del territori (2.6, 2.11 i 2.13), que inclou el perfum estètic dels benaurats (2.14); i (3) en la partença (2.29).

Comencem, doncs, amb la primera percepció d’aquesta olor (1):

(1) 2.5 Ἦδη δὲ πλησίον ἤμεν, καὶ θαυμαστή τις αὔρα περιέπνευσεν ἡμᾶς, ἠδεῖα καὶ εὐώδης, οἷαν φησὶν ὁ συγγραφεὺς Ἡρόδοτος ἀπόζειν τῆς εὐδαίμονος Ἀραβίας, οἷον γὰρ ἀπὸ ῥόδων καὶ ναρκίσσων καὶ ὑακίνθων καὶ κρίνων καὶ ἴων, ἔτι δὲ μυρρίνης καὶ δάφνης καὶ ἀμπελάνθης, τοιοῦτον ἡμῖν τὸ ἡδὺ προσέβαλλεν. ἡσθέντες δὲ τῆ ὀσμῆ καὶ χρηστὰ ἐκ μακρῶν πόνων ἐλίπσαντες κατ’ ὀλίγον ἤδη πλησίον τῆς νήσου ἐγινόμεθα.

“Ja estàvem a prop i una meravellosa aura ens va embolcallar, dolça i olorosa, com la que diu l’escriptor Heròdot que emana de la felicitat Aràbia, car era com de roses i de narcisos i de jacints i de lliris i de violetes, i també de murtra i de llorer i de flor de vinya; una dolçor de tal mena se’ns emetia. Encisats per l’olor i esperançats de benestar després de llargs penes, al cap de poc, ja estàvem a prop de l’illa.”

Abans de tot, hem de destacar la importància d’aquest passatge dins del conjunt de *VH*. Estructuralment, se situaria ben bé a l’equador, tenint present l’organització formal de *VH* –dos llibres, el primer dels quals amb 42 paràgrafs i el segon, amb 47. Si prescindíssim del pròleg (i del “post-pròleg”<sup>359</sup>) seguiria ocupant una posició certament central i suposaria un realçament deliberat de l’aventura que introdueix<sup>360</sup>. De fet, hem de tenir en compte que es tracta del moment en què s’arriba a un indret on Llucià fa conèixer *post mortem* nombroses *celebrities* de la tradició literària i cultural grega. Un esdeveniment així hauria provocat el desig del públic de *VH* de visitar l’illa dels benaurats per entrevistar-se amb els personatges estudiats durant la *paideia*. Per tant, la posició argumental privilegiada d’aquesta aromàtica benvinguda colpiria encara més el principal públic destinatari: l’intel·lectual. D’altra banda, l’agradable fragància percebuda és important degut a la distensió argumental que comporta. En efecte, si bé fins al moment el relat ha consistit en un seguit d’aventures turbulentes –des de les possessives dones-vinyes fins a la fugida de la balena, passant per la projecció cap a la lluna i els respectius episodis bèl·lics–, l’aromàtic paisatge evocat relaxa l’acció i representa l’arribada a un món aparentment distès i tranquil. Una pausa d’aquestes característiques<sup>361</sup> (un cert

<sup>359</sup> *uid.* Capítol 1.

<sup>360</sup> Per a una estructuració premeditada de l’entretèx argumental de *VH*, *uid.* Gassino (2011: 67-72).

<sup>361</sup> Sobre les pauses argumentals a la novel·la grega, *uid.* Homar (2015: 164-183).

cronotop bakhtinià) ja es preveu i s'espera (ἐλπίσαντες), fruit de la commoció que aporta la pròpia olor (ἡσθέντες δὲ τῆ ὀσμῆ), com si es tractés d'un favorable pronòstic mèdic<sup>362</sup>. A més, aquest passatge –ubicat en l'episodi temàtic més llarg del relat– evoca l'aroma que s'experimenta d'una manera més perllongada a *VH* i de la qual se'n donen més detalls. Com que Llucià i els seus companys viuen un cert període de temps en aquesta illa utòpica<sup>363</sup>, tenen l'oportunitat d'anar justificant empíricament els ingredients olfactius suposats, a més de descobrir-ne d'altres.

Fixant-nos en (1) des d'un punt de vista formal, si bé ens trobem davant l'olor més important de *VH*, Llucià no utilitza cap estructura verbal d'acció sensorial explícita per percebre-la. Ara bé, sí que hi identifiquem l'única forma relacionada en tota l'obra: l'infinitiu ἀπόζειν. Aquest verb es troba en un nivell subordinat, expressant la comparació de l'aroma al·ludida amb la que “emana” d'Aràbia, segons les explicacions d'Heròdot. Tal estímulo olfactiu, emperò, arriba als protagonistes d'una manera passiva (des d'una perspectiva objectiva) a través de dos verbs: l'aorist περιέπνευσεν i l'imperfet προσέβαλλεν. D'una banda, περιέπνευσεν explicitaria l'acció (puntual i acabada) de l'embolcallament total de la θαυμαστή τις αὔρα; i, després, προσέβαλλεν marcaria el temps duratiu del discerniment olfactiu dut a terme. En aquest sentit, podem observar com Llucià ha establert dues estructures relativament paral·leles –i amb un nombre de síl·labes equilibrat (13 i 12, respectivament)– que encadenen l'estímul olfactiu rebut (a) i l'estímul ja experimentat i mínimament definit (b):

(a) θαυμαστή τις αὔρα περιέπνευσεν ἡμᾶς,

[O.P. – V – A.P.]

(b) τοιούτον ἡμῶν τὸ ἥδὺ προσέβαλλεν.

[O.P. (+ A.P.) – V]

Allò que connecta (a) i (b) és el contingut entre ambdues estructures: les primeres impressions que aporta aquesta fragància, dividides, al seu torn, en tres ítems que se succeeixen d'una manera gradual. I és que ens trobem amb el pas d'uns sintagmes i/o oracions més curts (però alhora generals de contingut) a d'altres més llargs (i, al mateix temps, més específics quant a la informació que aporten).

Primer, tenim una parella d'adjectius en aposició (ἡδεῖα καὶ εὐώδης) esclarint que aquesta αὔρα presenta, ras i curt, una olor agradable. Així, s'avança ràpidament cap al següent ítem: es tracta de la referència paradigmàtica a l'aroma d'Aràbia<sup>364</sup> (οἷαν φησὶν

<sup>362</sup> Antigament, l'olor ajudava a discernir l'estat d'algunes malalties i també es duia a terme l'aromateràpia, tot un negoci segons Plini el Vell (*HN* 20.36). (1) és un moment *mindfulness* que augura optimisme.

<sup>363</sup> Un temps no determinat del tot: si bé al principi s'estipula una estada de menys de set mesos per als nostres protagonistes (2.10 ἔταξαν δὲ καὶ τὴν προθεσμίαν τῆς ἐπιδημίας μὴ πλέον μηνῶν ἑπτὰ), finalment, els benaurats decideixen abreujar aquest temps (2.27 Ἐψηφίσατο δὲ καὶ ἡμᾶς ἐμπροθέσμους ἐκπέμπειν ἐκ τῆς νήσου, τὴν ἐπιούσαν ἡμέραν μόνον ἐπιμείναντας), quelcom que no agrada a Llucià (Ἐνταῦθα δὲ ἐγὼ ἐποτιώμην τε καὶ ἐδάκρουν οἷα ἔμελλον ἀγαθὰ καταλιπὼν αὐθις πλανήσεσθαι), degut als plaers que hi ha pogut gaudir.

<sup>364</sup> Duta a terme per part d'Heròdot (3.112): τοσαῦτα μὲν θυωμάτων περὶ εἰρήσθω, ἀπόζει δὲ τῆς χώρης τῆς Ἀραβίης θεσπέσιον ὡς ἡδύ. Tanmateix, Diodor de Sicília (3.46) n'ofereix una gran explicació sensorial,

ὁ συγγραφεὺς Ἡρόδοτος ἀπόζειν τῆς εὐδαίμονος Ἀραβίας); l'*smellscape* d'aquest territori era un tòpic en la tradició antiga que qualsevol erudit hauria copsat instantàniament<sup>365</sup>. Amb aquesta referència tan comuna, doncs, el públic ja hauria concretat de quina mena de brisa perfumada es tracta, més enllà d'allò que els adjectius ἡδεῖα καὶ εὐώδης haurien pogut evocar. Llucià, però, encara insatisfet, especifica (i augmenta) els components de l'olor que descriu Heròdot a través d'un tercer ítem, una llarga comparació amb una llista de plantes: οἶον γὰρ ἀπὸ ῥόδων καὶ ναρκίσσων καὶ ὑακίνθων καὶ κρίνων καὶ ἴων, ἔτι δὲ μυρρίνης καὶ δάφνης καὶ ἀμπελάνθης. Si les plantes d'aquesta enumeració han estat triades casualment o premeditada en funció de la intertextualitat amb d'altres fonts no ho sabem del cert<sup>366</sup>. En aquest sentit, pensem en una probable inspiració del samosatenc en l'*Himne Homèric a Demèter*, on es descriu el rapte de Persèfone mentre cull tot de flors (*h. Cer.* 6-8). En aquest text, el poeta comença l'enumeració precisament amb les roses, com a *VH*, i també n'anomena d'altres com les violetes, el jacint i el narcís. Sigui com sigui, ambdós moments literaris compten amb la presència d'unes plantes estretament –culturalment– relacionades amb la mort: a tall d'exemple, la rosa es fa servir com a unguent per conservar el cadàver d'Hèctor per part d'Afrodita (*Il.* 23.185-187) i el jacint i el narcís fan referència a dos mites relacionats directament amb la mort, és a dir, són dues flors que sorgeixen de la mort dels seus éssers homònims. És bastant probable que aquest complex símil florit compti, doncs, amb un rerefons cultural darrere de cada flor triada ja que, com bé sabem, a l'obra de Llucià no hi ha res que sigui gratuït. Aquí, considerem que, a banda de tot el simbolisme que hi pugui haver, l'autor utilitza aquest recurs per intentar descriure, amb tot de plantes més aviat conegudes, aquesta característica olor, presumptament exòtica. Però pensem que, segurament àvid de donar nombrosos detalls que ell mateix desconeix (i inventa deliberadament), l'autor provoca el públic amb una olor que és del tot aliena a la d'Aràbia, a la de l'illa dels benaurats i a qualsevol altra: una fragància del tot inexistent.

Considerant com una frontissa d'aquesta enumeració la *uariatio* del polisíndeton –establerta a partir de la cinquena flor– podem distingir-ne dues parts diferenciades, relativament equilibrades en cinc i tres elements, respectivament: ἀπὸ ῥόδων καὶ ναρκίσσων καὶ ὑακίνθων καὶ κρίνων καὶ ἴων, d'una banda, i ἔτι δὲ μυρρίνης καὶ δάφνης καὶ ἀμπελάνθης, d'altra. La distinció d'aquests dos grups pot no ser arbitrària: si bé el primer conté plantes més relacionades visualment (a través dels “ulls” de la *phantasia*)

---

fins al punt que pensem que Llucià s'hi hauria inspirat en gran part. L'aroma d'Aràbia no era deguda a l'espendor de la seva vegetació sinó que els seus atributs es deuen amb tota probabilitat a l'ús de substàncies aromàtiques per part dels seus habitants.

<sup>365</sup> Llucià l'utilitza traslladant-lo al món dels benaurats. D'aquesta manera, convida a viure un doble paisatge olfatiu: tant el d'Aràbia (una “suposada” realitat) com el de la part més favorable de l'Hades (una “pretesa” ficció, irracional). Segurament, cap dels dos existia o era tal com s'explicava, segons el parer del nostre autor. Aquí, és curiós pensar que, en el cristianisme (cada cop més estès en el segle II dC), una bona olor podia indicar la presència d'una benèvola divinitat i, alhora, si un lloc feia bona olor, podia ser considerat el cel o el paradís: cf. Harvey (2015: 100 i ss.).

<sup>366</sup> Com ja hem apuntat, Heròdot no parla de gran part d'aquestes olors ni tampoc Diodor de Sicília. Però curiosament, Llucià no cita per res el làdan, el component més aromàtic i que més sovint era cremat pels àrabs, segons l'historiador d'Halicarnàs (3.112).



amb els pètals de la flor, el segon engloba espècies vegetals que, físicament, destaquen per les seves tiges, les seves fulles i, per extensió, els arbres que les contenen. Així, el primer membre de l'enumeració constitueix una barreja de flors més policromàtica (amb colors rosats o vermellosos, groguencs o blanquinosos, violetes i ataronjats) i, per sinestèsia olfactiva-visual<sup>367</sup>, aporta un component olfactivu més intens i perfumat. El segon grup, en canvi, conté espècies més isocromàtiques (verdoses i/o blanquinoses) i amb un conseqüent component olfactivu més neutre en relació amb el primer. Amb aquestes observacions, considerem que Llucià hauria establert una gradació olfactiva descendent, partint de la flor més perfumada (ρόδων) a la menys perfumada (ἀμπελάνθης). El conjunt de flors en polisíndeton aportaria un èmfasi molt especial a l'olfacte, però també a d'altres sentits<sup>368</sup>.

La incipient i alhora completa impressió d'aquesta espectacular olor hauria estimulat considerablement la *phantasia* del públic fins a fer-lo ben bé captiu d'una atmosfera utòpica. De la mateixa manera, els protagonistes, encisats (ήθσέντες) com per un cant de sirenes olfactivu, i esperançats de trobar un lloc més tranquil que els que han explorat fins al moment (καὶ χρηστὰ ἐκ μακρῶν πόνων ἐλπίσαντες), no deixen de dirigir-se cap a l'illa (κατ' ὀλίγον ἤδη πλησίον τῆς νήσου ἐγινόμεθα)<sup>369</sup>. En aquest punt, podem destacar el caràcter seductor de l'olor relacionat amb un “coneixement del món” completament subjectiu i, per tant, “enganyós” i, fins a un cert punt, “temerari”<sup>370</sup>. És per això que Llucià tria la paraula αὔρα<sup>371</sup> en primer terme, per tal de destacar la incertesa que els espera arribant a una terra desconeguda però aparentment benèvola (jutjant-ho tot subjectivament a partir de l'olor).

L'existència de la fragància evocada es veu justificada al llarg de l'aventura (2). Així, poc després d'haver-la percebut, un cop desembarcats a l'illa, els protagonistes es troben amb dos elements que la demostren:

(2a) 2.6 προΐόντες δὲ διὰ λειμῶνος εὐανθοῦς ἐντυγχάνομεν τοῖς φρουροῖς καὶ περιπόλοις, οἱ δὲ δῆσαντες ἡμᾶς ῥοδίνοις στεφάνοις — οὗτος γὰρ μέγιστος παρ' αὐτοῖς δεσμός ἐστιν— ἀνήγον ὡς τὸν ἄρχοντα,

<sup>367</sup> Bradley (2013) estudia una relació sinestèsica entre colors i olors a l'antiguitat.

<sup>368</sup> Com hem dit, l'olfacte gaudeix d'un component sinestèsic important i (1) n'és un gran exemple. Efectivament, veiem que el tacte (evocat per l'embolcallament de l'αὔρα a través de περιέπνευσεν) és el que aporta l'olor. I aquesta aroma, que al seu torn és “dolça” (ἡδεῖα/τὸ ἡδὺ), es troba íntimament lligada, en primer terme, amb el gust (pels termes utilitzats) i, després, amb la vista, degut a la imatge que s'evoca amb l'enumeració de plantes policromàtiques.

<sup>369</sup> És interessant fixar-se en com es torna a repetir parcialment el principi d'(1) en aquest moment: ἤδη δὲ πλησίον ἤμεν [...] ἤδη πλησίον τῆς νήσου ἐγινόμεθα. Aquesta mena de *Ringkomposition* interna encercla les primeres impressions olfactives.

<sup>370</sup> Es tracta d'un tòpic que podem observar de nou a l'*Himne Homèric a Demèter* i també a l'*Odissea*, sobretot quan el fum densament aromàtic que produeix deliberadament Calipso atrau Odisseu a la seva cova, ja que impregna tota l'illa d'Ogígia: πῦρ μὲν ἐπ' ἐσχαρόφιν μέγα καίετο, τηλόσε δ' ὄδομη / κέδρου τ' εὐκέατοιο θύου τ' ἀνά νῆσον ὁδῶδει / δαιομένων· (Od. 5.59-61).

<sup>371</sup> En efecte, αὔρα significa, en termes figurats, un “cours incertain” o “changeant d'événements” (Bailly 2000). Això també ho podem apreciar en contextos dramàtics, com a Eurípides (*El.* 1148) o Aristòfanes (*Pax* 945).

“Avançant a través d’un prat ben florit, vam topar casualment amb els guàrdies i amb els sentinelles, i ells, després de lligar-nos amb corones de roses –aquest és, doncs, el lligam més fort entre ells– ens van dur a la presència del seu cap.”

En efecte, el passeig per un prat ben florit (προϊόντες δὲ διὰ λειμῶνος εὐάνθοῦς) evoca aquesta varietat floral de l’aroma recentment percebuda: es confirma, doncs, –en aquest cas, a través dels ulls– el fet que l’αὔρα sigui una olor tan “florida”. Aquesta breu constatació se suma, tot seguit, a una altra de molt important. I és que els sentinelles i els guardians amb qui es topen (έντυγχάνομεν τοῖς φρουροῖς καὶ περιπόλοις) capturen i retenen les mans dels protagonistes amb unes corones de flors. Unes flors que són, precisament, roses (οἱ δὲ δῆσαντες ἡμᾶς ῥοδίνοις στεφάνοις)! És a dir, s’explicita la presència visual (i alhora tàctil, pel lligam directe que tal acte implica<sup>372</sup>) del principal i més perfumat component olfatiu que encapçala l’enumeració d’(1) amb uns efectes especials que veurem més endavant.

Aquests elements, però, no són els únics que confirmen l’agradable olor d’(1), sinó també la morfologia de la capital de l’illa:

(2b) 2.11 πύλαι δὲ εἰσὶν ἑπτὰ, πᾶσαι μονόξυλοι κινναμώμινοι· [...] περὶ δὲ τὴν πόλιν ῥεῖ ποταμὸς μύρου τοῦ καλλίστου, τὸ πλάτος πήχεων ἑκατὸν βασιλικῶν, βάθος δὲ <πέντε> ὥστε νεῖν εὐμαρῶς. λουτρὰ δὲ ἐστὶν αὐτοῖς οἴκοι μεγάλοι ὑάλινοι, τῷ κινναμώμῳ ἐγκαιόμενοι· ἀντὶ μέντοι τοῦ ὕδατος ἐν ταῖς πυλῶσι δρόσος θερμὴ ἐστὶν.

“De portes, n’hi ha set, totes d’un sol tronc de canyella; [...] Al voltant de la ciutat, flueix un riu del millor perfum i d’una amplada de cent colzes reials i de <cinc> de profunditat, de manera que s’hi neda fàcilment. Ells tenen, com a banys, unes grans cases de vidre, que s’escalfen amb tronc de canyella; en lloc d’aigua, però, a les tines hi ha una rosada tèbia.”

La doble referència a la canyella es deu, segurament, al fet que sigui una planta molt utilitzada a Aràbia<sup>373</sup>, però aquí se li donen dos usos molt pràctics i, en part, paròdics. D’una banda, les set portes de la ciutat són set troncs de canyella (πύλαι δὲ εἰσὶν ἑπτὰ, πᾶσαι μονόξυλοι κινναμώμινοι·), una informació principalment visual però que evoca, en termes semàntics, l’olor de la pròpia planta. I, d’altra banda, l’ús que es fa de la canyella com a combustible<sup>374</sup> per escalfar els banys termals (λουτρὰ δὲ ἐστὶν αὐτοῖς οἴκοι μεγάλοι ὑάλινοι, τῷ κινναμώμῳ ἐγκαιόμενοι·). L’olor d’“encens” evocada al·lusivament constitueix una estimulant imatge per a la *phantasia* del receptor. A banda d’això, al centre del passatge també es fa referència a un excel·lent “perfum”<sup>375</sup>, una

<sup>372</sup> Tot i que, cenyint-nos al context del *locus amoenus*, la “feble” corona de roses és el lligam més fort que tenen a l’illa (οὗτος γὰρ μέγιστος παρ’αὐτοῖς δεσμός ἐστὶν). Aquest lligam florit cau a 2.11 (τοὐντεῦθεν αὐτομάτων ἡμῶν τῶν στεφάνων περιρρυέντων ἐλελύμεθα) i se’n fa una nova referència a 2.26 (καὶ ἀναδησάμενοι τὴν ναῦν ἀλύσει ῥοδίνῃ κατέπλεον). Per a un recull dels lligams a *VH, uid*. Capítol 6 (Secció 6.3.5).

<sup>373</sup> Segons Diodor de Sicília (3.46).

<sup>374</sup> Es tracta de quelcom semblant al que descriu Plini el Vell (*HN* 12.40) sobre la tribu àrab dels Sabai, que utilitzaven troncs aromàtics per fer foc i cuinar, unes accions mundanes per a ells però insòlites per als invasors romans. En aquest punt de *VH*, succeeix el mateix, un contrast a tots nivells entre els benaurats (procedents de la ficció) i els protagonistes (exploradors originaris de la realitat).

<sup>375</sup> Un producte de luxe, molt freqüent entre les classes socials romanes més elevades.

substància aromàtica que Llucià utilitza per conformar el riu que envolta la ciutat (περὶ δὲ τὴν πόλιν ῥεῖ ποταμὸς μύρου τοῦ καλλίστου)<sup>376</sup>.

Més tard, el narrador segueix ampliant la descripció de la geografia illenca, emfasitzant-ne novament l'abundància i la varietat de vegetació:

(2c) 2.13 ἡ δὲ χώρα πᾶσι μὲν ἄνθεσιν, πᾶσι δὲ φυτοῖς ἡμέροις τε καὶ σκιεροῖς τέθηλεν· αἱ μὲν γὰρ ἄμπελοι δωδεκάφοροί εἰσιν καὶ κατὰ μῆνα ἕκαστον καρποφοροῦσιν· τὰς δὲ ῥοιάς καὶ τὰς μηλέας καὶ τὴν ἄλλην ὀπώραν ἔλεγον εἶναι τρισκαιδεκάφορον· ἐνὸς γὰρ μηνὸς τοῦ παρ' αὐτοῖς Μινώου δις καρποφορεῖν· ἀντὶ δὲ πυροῦ οἱ στάχυες ἄρτον ἔτοιμον ἐπ' ἄκρων φύουσιν ὥσπερ μύκητας. πηγαὶ δὲ περὶ τὴν πόλιν ὕδατος μὲν πέντε καὶ ἐξήκοντα καὶ τριακόσiai, μέλιτος δὲ ἄλλαι τοσαῦται, μύρου δὲ πεντακόσiai, μικρότεραι μὲντοι αὐται, καὶ ποταμοὶ γάλακτος ἐπτὰ καὶ οἴνου ὀκτώ.

“El territori està florit amb tot tipus de flors, tot tipus de plantes conreades i ombrívols<sup>377</sup>: i és que les vinyes són de dotze collites i cada mes donen fruit; deien que els magraners i els pomers i la resta de fruiters eren de tretze collites; car en un sol mes, el de Minos entre ells, donen fruit dues vegades; en lloc de blat, les espigues produeixen, de les seves puntes, pa acabat de fer, com si fossin bolets. Hi ha fonts al voltant de la ciutat: tres-centes seixanta-cinc d'aigua, tantes altres de mel, cinc-centes de perfum –aquestes, emperò, més petites–, i set rius de llet i, de vi, vuit.”

En aquest passatge, cal destacar l'alternança de flors i plantes mitjançant les conjuncions μὲν i δὲ: ἡ δὲ χώρα πᾶσι μὲν ἄνθεσιν, πᾶσι δὲ φυτοῖς ἡμέροις τε καὶ σκιεροῖς τέθηλεν. Aquesta diferenciació podria situar-se en paral·lel amb l'enumeració que hem dividit en dues parts a (1): les espècies més acolorides i amb un component olfatiu més important (ἀπὸ ῥόδων [...] καὶ ἴων,) correspondrien a la primera part del membre (πᾶσι μὲν ἄνθεσιν,); i les flors de colors més unificats i d'olors més “neutres”, a banda de relacionades més estretament amb tiges i arbres (ἔτι δὲ μυρρίνης [...] καὶ ἀμπελάνθης,), s'inclourien al segon membre (πᾶσι δὲ φυτοῖς). D'aquesta manera, Llucià rememorarà i alhora justificaria visualment el conjunt dels components olfatius d'(1), tot subdividint-los en les seves mateixes parts. A continuació –sense moure'ns de (2c)– Llucià amplia al·lusivament la llista d'olors tot descrivint la presència de tres nous elements: arbres, camps de conreu i fonts. Pel que fa als arbres, tenim vinyes (αἱ μὲν γὰρ ἄμπελοι δωδεκάφοροί εἰσιν καὶ κατὰ μῆνα ἕκαστον καρποφοροῦσιν·), magraners i pomers (τὰς δὲ ῥοιάς καὶ τὰς μηλέας καὶ τὴν ἄλλην ὀπώραν ἔλεγον εἶναι τρισκαιδεκάφορον· ἐνὸς γὰρ μηνὸς τοῦ παρ' αὐτοῖς Μινώου δις καρποφορεῖν·)<sup>378</sup>. La presència explícita de vinyes justifica el darrer component (ἀμπελάνθης) de l'olor percebuda a (1)<sup>379</sup>. Una certa aroma

<sup>376</sup> Aquesta imatge serveix de precedent per poder descriure la manera “meteorològica” per la qual es perfumen els benaurats, com veurem més endavant.

<sup>377</sup> Aprofitem l'avinentsa per destacar el joc que les diverses edicions del text de Llucià observen a propòsit de la combinació dels adjectius ἡμερος (“conreat”) –anàleg fonèticament a ἡμέρα (“dia”)– i σκιερὸς (“ombrívol”) atribuïts a les plantes. En la línia de les nostres hipòtesis, podríem dir que Llucià estableix un joc visual de llum i foscor, tot fent èmfasi, emperò, en la foscor prototípica de l'inframón.

<sup>378</sup> La presència d'aquests dos últims arbres potser està relacionada amb un contrast entre el món dels inferns pagà (per la magrana, fruit de l'Hades) i el paradís cristià (per les pomeres del pecat original).

<sup>379</sup> Així, ja tenim confirmats visualment el primer i l'últim ingredients de l'enumeració d'(1): les roses, com hem vist a (2a) i la flor de vinya, aquí (2c).

es deu desprendre dels camps de conreu, que disposen de pans acabats de fer (ἀντὶ δὲ πυροῦ οἱ στάχυες ἄρτον ἕτοιμον ἐπ’ ἄκρων φύουσιν ὥσπερ μύκητας) i també d’unes peculiars fonts d’on brollen diverses substàncies: n’hi ha tantes d’aigua com de mel (πηγαὶ δὲ περὶ τὴν πόλιν ὕδατος μὲν πέντε καὶ ἐξήκοντα καὶ τριακόσiai, μέλιτος δὲ ἄλλαι τοσαῦται.); i, de forma anàloga al riu de (2b), veiem que les més nombroses són de perfum (μύρου δὲ πεντακόσiai, μικρότεραι μέντοι αὐται.). També observem rius de llet i de vi (καὶ ποταμοὶ γάλακτος ἑπτὰ καὶ οἴνου ὀκτώ).

En definitiva, tot aquest passatge (2c) comporta, en termes olfactivs, una evocació important: una barreja d’aliments i perfum.

Més endavant, es parla d’un aspecte etnogràfic on els ingredients de l’olor percebuda fins al moment entren en contacte corporal amb els benaurats:

(2d) 2.14 καὶ στρωμνὴν μὲν ἐκ τῶν ἀνθῶν ὑποβέβληνται, [...] ἀντὶ δὲ τῶν στεφάνων αἱ ἀηδόνες καὶ τὰ ἄλλα τὰ μουσικὰ ὄρνεα ἐκ τῶν πλησίον λειμώνων τοῖς στόμασιν ἀνθολογοῦντα κατανίφει αὐτοὺς μετ’ ὄδῃς ὑπερπετόμενα. καὶ μὴν καὶ μυρίζονται ὧδε· νεφέλαι πυκναὶ ἀνασπάσασαι μύρον ἐκ τῶν πηγῶν καὶ τοῦ ποταμοῦ καὶ ἐπιστᾶσαι ὑπὲρ τὸ συμπόσιον ἡρέμα τῶν ἀνέμων ὑποθλιβόντων ὕουσι λεπτὸν ὥσπερ δρόσον.

“I es posen, sota seu, un llit de flors [...] En lloc de les corones, els rossinyols i la resta d’ocells musicals, tot aplegant flors dels prats del costat amb els seus becs, les escampen pel damunt mentre els sobrevolen amb un cant. A més, es perfumen així: uns núvols espessos, un cop absorbit el perfum de les fonts i del riu i ubicats pel damunt del banquet, exprimint-los suaument els vents, fan ploure una pluja fina, com rosada.”

Com veiem, les flors primerament evocades en termes olfactivs (1) i visualment confirmades després (2a, 2b, 2c), ara (2d), són un estímul tàctil que es percep en tres etapes. Primer, els assistents al banquet s’estiren sobre un llit de flors (καὶ στρωμνὴν μὲν ἐκ τῶν ἀνθῶν ὑποβέβληνται). Segonament, els ocells n’agafen un grapat (τὰ ἄλλα τὰ μουσικὰ ὄρνεα ἐκ τῶν πλησίον λειμώνων τοῖς στόμασιν ἀνθολογοῦντα) i les escampen damunt dels comensals (κατανίφει αὐτοὺς μετ’ ὄδῃς ὑπερπετόμενα). I, després, es procedeix a descriure la manera com es perfumen els habitants (καὶ μὴν καὶ μυρίζονται ὧδε): es tracta d’un costum còmodament particular, ja que els núvols absorbeixen el perfum del riu i de les fonts (que hem comentat a 2b i 2c) i el fan ploure damunt del banquet en forma d’una fina rosada<sup>380</sup>: νεφέλαι πυκναὶ ἀνασπάσασαι μύρον ἐκ τῶν πηγῶν καὶ τοῦ ποταμοῦ καὶ ἐπιστᾶσαι ὑπὲρ τὸ συμπόσιον ἡρέμα τῶν ἀνέμων ὑποθλιβόντων ὕουσι λεπτὸν ὥσπερ δρόσον. Veiem una barreja, doncs, de tacte i d’olfacte perceptible a través del jaç florit d’una banda, i les “pluges” de flors i de perfum damunt dels personatges, de l’altra. A més, és un context que es presta a evocar estímuls gustatius (pel

---

<sup>380</sup> La classe social insuperablement elevada dels benaurats implica que es perfumin d’una manera molt privilegiada. Si els perfums ja eren una substància molt exclusiva a l’antiguitat, en aquest cas, encara ho és més: els “plou” perquè en tenen en abundància a la pròpia geografia de l’illa, ben bé com si fos “aigua”. Per tant, es duu a terme una assimilació de quelcom molt general i “vulgar” com és l’aigua amb quelcom de molt preuat com és el perfum. Llucità segueix la mateixa lògica que amb els pans acabats de fer que neixen directament del blat (2c).

menjar present en el banquet) i auditius (pels cants dels ὄρνεα μουσικά i dels mateixos comensals, que reciten versos homèrics)<sup>381</sup> implícits.

La darrera referència a l'olor de l'illa es produeix en la partença del narrador, quan es refereix al territori d'una manera metonímica relacionada amb la seva fragància:

(3) 2.29 Ἐπεὶ δὲ τὸν εὐώδη ἀέρα προϊόντες παρεληλύθειμεν,

“Quan, avançant, havíem passat de llarg l'aire olorós”

Comprovem, doncs, que Llucià va fent referències a l'olor del *locus amoenus* ben bé fins a l'últim moment. En aquest punt, però, el samosatenc usa la paraula ἀέρα pel sentit realista (“meteorològic”) que comporta: l'atmosfera física olfactiva (ja coneguda i definida) que impregna tot el país<sup>382</sup>. Aquesta tria lèxica contrasta amb la d'αὔρα d'(1), interpretada de manera figurada en contextos d'una certa incertesa. D'aquesta manera, es produeix un contrast entre el desconeixement previ de l'illa (1) i el resultat de l'exploració (3).

Així doncs, la insistència olfactiva que Llucià reproduceix a l'illa dels benaurats evoca una olor perenne durant tota l'aventura, la més llarga de *VH*. El marc que suposa la menció d'αὔρα en l'apropament al *locus amoenus* (1) i la menció d'ἀέρα en el moment d'allunyar-se'n (3) potencia el caràcter envoltant d'aquesta perenne olor<sup>383</sup>, expressada a (1) amb περιέπνευσεν. Entremig (2), se'n construeix la identitat: els elements que constitueixen l'aroma es van explicant, justificant i demostrant entre l'arribada i la partida<sup>384</sup>.

Però no podem concloure aquest apartat sense plantejar-nos el següent: quin és l'efecte sensorial que causa tot plegat al lector? Contemplem dues possibilitats, si bé Llucià potser hauria jugat amb totes dues i, fins i tot, amb d'altres que, de moment, no arribem a identificar.

D'una banda, la pròpia reiteració en la mescla d'olors<sup>385</sup> hauria d'estimular clarament l'olfacte imaginatiu del públic, traspasant el text escrit o escoltat: començant per les primeres impressions (1), passant per la resta de plantes, rius, fonts i aliments que

---

<sup>381</sup> Un tòpic sinestètic olfatiu-auditiu que trobem en contextos de banquet en la poesia èpica.

<sup>382</sup> Paròdicament, també seria interessant contemplar una de les darreres accepcions d'αἴρη que ofereix el Diccionari EC (2015): “cel en un decorat [de teatre]”. Així, en cas que ens trobéssim en un context de declamació performativa, aquest moment seria l'indicador d'un canvi “físic” d'escena.

<sup>383</sup> És important destacar la sequedat que aportava l'aire al cervell, sense la qual no es podia dur a terme l'acte olfatiu. Totelin (2015: 19) resumeix la concepció dels hipocràtics (Hp. *Carn.* 16): “The drier the nasal cavities are, the better the perception of dry smells, and vice versa”. Teofrast (*Sens.* 25) fa una observació semblant.

<sup>384</sup> L'al·lusió a la primera i darrera “impressions” olfactives podrien representar metafòricament el moment en què hom entra i surt d'un espai religiós, impregnat d'encens. De fet, l'illa dels benaurats no deixa de ser, culturalment, un espai mitològic proper a l'imaginari col·lectiu de la vida pagana *post mortem*.

<sup>385</sup> Que, metafòricament, podria representar un ambient d'asfíxia olfactiva, fruit de l'acumulació de referències literàries i culturals en un mateix espai, del qual no poden escapar: cf. Ní Mheallaigh (2014: 240-250).

conformen la geografia de l'illa dels benaurats, el costum del perfum (2); i la menció final (3).

D'altra banda, en contrast, caldria plantejar-se també que potser Llucià pretenia aconseguir tot el contrari: no fer percebre cap mena d'olor. Hi ha dos indicadors que ens fan sospitar molt plausiblement això. Primer, en línia amb l'estudi de Saïd (1994), com Llucià més insisteix en la percepció (visual) de quelcom, més irreal és i, per tant, com més insisteix en l'olfacte, més inexistent és el que s'olora. Aquesta idea coincideix també amb la concepció de Teofrast<sup>386</sup> per la qual una saturació dels sentits mena a la no percepció. Tenint en compte que el filòsof, a més, considera que el perfum de les roses preval per damunt de tota la resta, hauríem de pensar que, des d'(1), les roses –el primer membre de la llista de plantes– neutralitzarien l'aroma dels altres elements de l'episodi, tot esdevenint l'únic perfum percebut. Però, reprenent l'observació sobre la no-percepció per causa de l'abundància d'estímuls, a (1) ni tan sols s'hauria evocat l'olor de roses perquè l'excés de fragàncies (represa i justificada al llarg de l'episodi) n'hauria anihilat la pròpia percepció olfactiva.

En aquest sentit, doncs, (1) constituiria una clara provocació que, ja d'entrada, indicaria l'accés a un indret del tot irreal com és l'illa dels benaurats, que és el que devia pretendre Llucià. La resta de referències aromàtiques de l'episodi acabarien sent una continuació d'aquesta broma<sup>387</sup>. Així, l'agradable brisa, tot i que extremadament olfactiva a priori, acaba sent paradoxalment imperceptible. Tenint en compte el tarannà del nostre autor, no ens ha de sorprendre que hagués seguit aquesta tendència, menant els protagonistes (i el públic) a una nul·la percepció. I és que, en realitat, no “s'ha de” percebre res perquè no hem de fer cas de les paraules de l'autor, tal com afirma ell mateix a 1.4. Per tant, tot això ens porta a pensar que, per extensió, l'olor d'Aràbia tampoc no és real. O almenys Llucià la posa molt en dubte i fa que ens preguntem diverses coses: de debò existeix tal cèlebre fragància?; algú l'ha pogut olorar realment en directe?; i, sobretot, si algú (és a dir, els mentiders que Llucià cita al pròleg) ho ha fet, és digne de crèdit?

#### 4.3. OLORS DESAGRADABLES

A diferència del que venim de comentar, identifiquem les pudors de *VH* en contextos argumentals més aviat tensos, on la integritat física dels perceptors corre perill. I és que, en major o menor mesura, aquestes olors desagradables del relat es troben temàticament relacionades amb la mort.

---

<sup>386</sup> Thphr. *Od.* 44-45.

<sup>387</sup> De fet, tan provocatiu és el samosatenc que, amb tota la llibertat compositiva que declara de bon principi (1.4), viu l'olor en directe, es vanta de saber-ne els components i, per acabar-ho d'adobar, “se'n perfuma”, si tenim en compte que es troba en el mateix indret on es produeix la pluja olorosa que ruixa els personatges de la ficció.

#### 4.3.1. UNA FERIDA MORTAL O “MORIR-SE DE FÀSTIC”?

La primera experiència pudent de *VH* es produeix durant la guerra entre els selenites i els heliotes, quan un dels contingents ataca:

1.16 μετὰ δὲ τούτους οἱ Ἀεροκόρδακες, ψιλοὶ τε ὄντες καὶ πεζοί, πλὴν μάχιμοί γε καὶ οὔτοι· πόρρωθεν γὰρ ἐσφενδόνων ῥαφανίδας ὑπερμεγέθεις, καὶ ὁ βληθεὶς οὐδὲ ὀλίγον ἀντέχειν ἐδύνατο, ἀπέθνησκε δὲ δυσωδίας τινὸς τῷ τραύματι ἐγγινομένης· ἐλέγοντο δὲ χρίειν τὰ βέλη μαλάχης ἰῶ.

“Després d’aquests hi havia els aero-dansaires, que, si bé són tropes lleugeres i d’infanteria, també són bel·licosos. I és que, després de disparar raves enormes de lluny, qui era ferit no podia resistir ni una mica, sinó que moria en haver-se produït una pudor en la ferida; deien que ungien les bales amb verí de malva.”

Com si es tractés d’una bala, els aero-dansaires disparen raves coberts de verí de malva (πόρρωθεν γὰρ ἐσφενδόνων ῥαφανίδας ὑπερμεγέθεις [...] ἐλέγοντο δὲ χρίειν τὰ βέλη μαλάχης ἰῶ) i tothom que en surt ferit (ὁ βληθεὶς) mor d’una manera instantània (οὐδὲ ὀλίγον ἀντέχειν ἐδύνατο, ἀπέθνησκε) per causa de la pudor provocada que emana de la ferida (δυσωδίας τινὸς τῷ τραύματι ἐγγινομένης·). Aquesta estranya situació<sup>388</sup> ens pot fer pensar a priori que tot aquell que sigui atacat mor en ensumar la seva pròpia “sang”. Però res més allunyat del que, segons la nostra opinió, hauria volgut fer sentir Llucià. En efecte, des d’un punt de vista obscè, segurament podem malpensar –i molt– d’aquesta “ferida”.

Per tal d’esbrinar de què es tracta, ens hem de fixar en dos aspectes culturals: l’ús del rave en un context determinat i les propietats medicinals de la malva<sup>389</sup>. D’una banda, hem de considerar que el rave era utilitzat antigament per castigar l’adulteri, tot introduint-lo per l’anus de la persona culpable. Si apliquem aquí aquest ús punitiu, hem d’imaginar-nos que els aero-dansaires “feririen” els selenites per via anal. D’altra banda, la malva, entre d’altres aplicacions, s’utilitzava com a laxant, com també el propi rave. Per tant, el rave cobert de malva i inserit en el recte<sup>390</sup> hauria provocat un efecte doblement depuratiu donant lloc a una contundent excreció fecal. Ens trobem, doncs, davant d’una ferida certament escatològica, que deixa anar una “pudor” molt grollera i popularment coneguda.

Però Llucià ens està dient que els selenites moren “de debò” per causa d’aquesta olor? El fet que parli d’un “verí” de malva ens pot fer pensar en la mort del subjecte en qüestió no només per la “pudor” que exhala la ferida sinó, sobretot, per la reacció corporal a aquesta substància. Tanmateix, tenint en compte que la malva presentava unes

---

<sup>388</sup> En la qual interpretem dues finalitats simbòliques: una ridiculització de la guerra i de les descripcions que els historiadors en fan i el llançament d’aliments representant una possible paròdia de les disputes entre intel·lectuals i filòsofs en context de simposi. La darrera imatge es repeteix en altres moments d’aquesta guerra (1.16, amb espàrrecs i mills) i més endavant (1.36-37, amb aletes i espines de peix; i 2.37, amb llavors de carabassa).

<sup>389</sup> Hem pogut arribar a les següents conclusions gràcies a les notes de l’edició d’Ozanam (2016<sup>3</sup>) i, també, a les observacions que fa el tractat de Dioscòrides (*De Materia Medica*).

<sup>390</sup> Una imatge que recorda la lubricació de supositoris vaginals amb olis perfumats: cf. Totelin (2015: 26-28).

propietats terapèutiques (fins i tot de cicatrització) molt importants, hem de pensar que no podia arribar a matar, ans al contrari. I és que pensem que la paraula *ιός*, utilitzada en aquest context, no ens l’hem de prendre *ad pedem litterae*, sinó que més aviat n’hauríem d’interpretar un ús metafòric despectiu: el “verí” de la malva faria referència a una interpretació subjectiva (i negativa) de les seves potents propietats laxants. En altres paraules, Llucià hauria emfasitzat l’efectivitat d’aquesta “maleïda” malva fins al punt que s’acabaria assimilant, metafòricament, al que provoca el verí. Per tot plegat, el subjecte en qüestió potser no “mor” literalment a causa de la pudor (i/o dels efectes del pretès “verí”), sinó que simplement es tracta d’una hipèrbole de la sensació olfactiva, fruit de la gran defecació resultant. A més, tenint en compte que el propi rave era conegut per promoure un afinament dels sentits, hauria potenciat encara més aquesta pudor insuportable, fins a tal punt que hauria acabat “matant”. Evidentment, per al lector actual, aquesta broma pot passar del tot desapercebuda però, si no anem errats en la nostra reflexió, al públic del moment (erudit i/o coneixedor de l’àmbit medicinal i de la fitoteràpia) hauria provocat un riure instantani.

Per acabar, hem de posar en dubte tota aquesta situació olfactiva, ja que, més tard<sup>391</sup>, Llucià afirma que els selenites no tenen orificis ni per orinar ni per defecar. D’aquesta manera, la pudor que hem argumentat quedaria com a mínim qüestionada per causa d’aquest aspecte físic i fisiològic, ja que la penetració anal del rave no s’hauria pogut produir. Es tractaria, doncs, d’una nova provocació al públic –un efecte semblant al que ja hem observat anteriorment amb l’*αὔρα* de l’illa dels benaurats: Llucià explicita l’olor a 1.16 i, després, a 1.23, l’anul·la.

#### 4.3.2. INCENDI MARÍ: ELS PERILLS DEL PEIX FUMAT

La fugida de la caverna platònica no és un camí fàcil, com tampoc la sortida de la balena a *VH*<sup>392</sup>. Després d’anys acostumats a la llum (constantment pampalluguejant<sup>393</sup>) del món “intra-cetaci” que els acull, els protagonistes planifiquen sortir-ne després d’haver experimentat –sense causa aparent<sup>394</sup>– una potent aversió vers aquell estil de vida. Havent intentat perforar sense èxit<sup>395</sup> la monumental envergadura del teixit muscular de la balena, opten per calar-hi foc per tal de poder escapar un cop mori l’animal:

2.1 ἐπειδὴ δὲ προελθόντες ὅσον πέντε σταδίους οὐδὲν ἠγνόομεν, τοῦ μὲν ὀρύγματος ἐπαυσάμεθα, τὴν δὲ ὕλην καῦσαι διέγνωμεν· οὕτω γὰρ ἂν τὸ κῆτος ἀποθανεῖν· εἰ δὲ τοῦτο γένοιτο, ῥαδίᾳ ἔμελλεν ἡμῖν ἔσσεσθαι ἢ ἔξοδος. ἀρξάμενοι οὖν ἀπὸ τῶν οὐραίων ἐκαίομεν, καὶ ἡμέρας μὲν ἑπτὰ καὶ ἴσας νύκτας ἀναισθήτως εἶχε τοῦ καύματος, ὀγδόῃ δὲ καὶ ἐνάτῃ συνίεμεν αὐτοῦ νοσοῦντος· ἀργότερον γοῦν ἀνέχασκεν καὶ εἴ ποτε ἀναχάνοι

<sup>391</sup> 1.23 οὐ μὴν ἀπουροῦσιν γε καὶ ἀφοδεύουσιν, ἀλλ’ οὐδὲ τέτρηνται ἢ περ ἡμεῖς.

<sup>392</sup> Compartim la concepció de Ní Mheallaigh (2014: 227-230) segons la qual l’episodi de la balena (1.30-2.2) és una al·legoria a una caverna platònica inversa.

<sup>393</sup> Una circumstància que reforçaria encara més el paral·lelisme amb el mite de Plató, especialment pel moment en què els ulls s’acostumen a la llum de l’exterior (Pl. 516a [R.]).

<sup>394</sup> Pensem en una presumpta broma (o simplificació) sobre l’epistemologia de la caverna: què mou els homes encadenats a desencadenar-se? Aparentment, res.

<sup>395</sup> Un primer intent de fugida tàctil amb l’espai fictici: *uid*. Capítol 6.



ταχὺ συνέμυεν. δεκάτη δὲ καὶ ἑνδεκάτη τέλεον ἀπενεκροῦτο καὶ δυσῶδες ἦν· τῆ δωδεκάτη δὲ μόλις ἐνενοήσαμεν ὥς, εἰ μὴ τις χανόντος αὐτοῦ ὑποστηρίζειεν τοὺς γομφίους, ὥστε μηκέτι συγκλείσσαι, κινδυνεύσομεν κατακλεισθέντες ἐν νεκρῷ αὐτῷ ἀπολέσθαι.

“Quan, en haver avançat uns cinc estadis, no aconseguíem res, vam posar fi a l’excavació i vam decidir cremar el bosc, ja que, així, moriria la balena; i, si això succeïa, ens podia resultar fàcil la sortida. En haver començat a fer-ho, calàvem foc per les parts posteriors, i durant set dies i la mateixa quantitat de nits estava insensible al foc, però al vuitè i novè vam adonar-nos que el monstre estava malalt: certament, obria la boca més lentament i, cada cop que l’obria, es tancava ràpid. El desè i onzè dies, es va paraitzar totalment i era fètida; al dotzè, amb prou feines ens vam adonar que, si algú no apuntalava les dents quan tenia la boca oberta, de tal manera que ja no pogués tancar-la, perillaríem de morir tancats dins del seu cadàver.”

Com veiem, però, després d’haver començat a incendiar la part de la cua, han de passar fins a una desena de dies perquè el cetaci comenci a patir-ne les conseqüències d’una manera prou evident. De fet, més enllà d’una setmana, ni tan sols s’immuta (καὶ ἡμέρας μὲν ἑπτὰ καὶ ἴσας νύκτας ἀναισθητῶς εἶχε τοῦ καύματος). I, si bé la crema de fustes hauria d’haver comportat una experiència olfactiva força desagradable i perenne des de bon començament, Llucià no fa al·lusió a cap olor fins que l’animal presenta símptomes d’estar malalt (ὀγδόη δὲ καὶ ἑνάτη συνίμεν αὐτοῦ νοσοῦντος· ἀργότερον γοῦν ἀνέχασκεν καὶ εἴ ποτε ἀναχάνοι ταχὺ συνέμυεν) i, poc després, es troba malalta, “agonitza” (δεκάτη δὲ καὶ ἑνδεκάτη τέλεον ἀπενεκροῦτο): és només aleshores quan se sent una pudor que demostra la previsible mort del cetaci (καὶ δυσῶδες ἦν). La lenta propagació de l’incendi<sup>396</sup> demostra la immensitat hiperbòlica de l’espai on es troben, que realça les dimensions de la balena.

En aquest passatge, observem una al·lusió força evident a una evocació olfactiva utilitzada com una metàfora cognitiva<sup>397</sup>. Els protagonistes s’adonen que la balena s’està morint gràcies exclusivament a la pudor que senten, la qual, tot i que no es defineixi, hem de suposar que es tracta d’una de molt forta, com de peix podrit i socarrat. Aleshores i només aleshores –després de més de dotze dies de matança de la balena!– es plantegen el perill que correran (κινδυνεύσομεν) si no s’afanyen a deixar oberta la boca de la bèstia per poder escapar-ne. L’olor extremadament desagradable, doncs, els fa reaccionar davant d’una situació sospitosa, que pot acabar amb una gran tragèdia: la seva pròpia mort dins d’un (altre) cadàver.

La crema de la balena (i l’experiència olfactiva que aporta) també pot simbolitzar la fi d’una etapa. Després d’haver-se acostumat (erròniament, s’entén) a la còmoda vida dins la balena (tal com li passa a Odisseu a l’illa de Calipso o de Circe o, també, als encadenats del mite platònic), es duu a terme una mena de *katharsis* que tindria a veure

---

<sup>396</sup> Que contrasta amb un dinamisme temporal narratiu important per tal com cada frase comença amb l’explicitació dels dies que passen: καὶ ἡμέρας μὲν ἑπτὰ καὶ ἴσας νύκτας [...] ὀγδόη δὲ καὶ ἑνάτη [...] δεκάτη δὲ καὶ ἑνδεκάτη [...] τῆ δωδεκάτη.

<sup>397</sup> La lingüista Sweetser (1990: 37-40) observa que, en totes les llengües indoeuropees, es fa ús d’un verb d’acció olfactiva per referir-se al pressentiment de quelcom negatiu (sc. “això fa pudor de socarrim”).

amb una crema de *miasma*. A més, després d'aconseguir la fugida, es duu a terme un sacrifici damunt la balena morta i és aleshores quan prossegueixen el seu particular viatge.

#### 4.3.3. UNA ATMOSFERA DISTÒPICA: EL SUPLICI DE LA PUDOR ETERNA

Malgrat la partença de l'illa dels benaurats, el narrador no deixa de percebre olors, ja que, just després, els protagonistes van a parar a un espai antitètic, definit per un potent estímul olfactiu:

2.29 Ἐπεὶ δὲ τὸν εὐώδη ἀέρα προϊόντες παρεληλύθειμεν, αὐτίκα ἡμᾶς ὀσμὴ τε δεινὴ διεδέχετο οἶον ἀσφάλτου καὶ θείου καὶ πίττης ἅμα καιομένων, καὶ κνῖσα δὲ πονηρὰ καὶ ἀφόρητος ὥσπερ ἀνθρώπων ὀπτωμένων, καὶ ὁ ἀῆρ ζοφερὸς καὶ ὀμιχλώδης, καὶ κατέσταζεν ἐξ αὐτοῦ δρόσος πιττίνη·

“Quan, avançant, havíem passat de llarg l'aire olorós, de sobte ens prenia una olor terrible, com de betum i sofre i pega cremant alhora, i un fum carregós i insuportable, com d'homes coent-se, i hi havia un aire fosc i ennuvolat, i queia d'ell una rosada enganxifosa.”

El contrast de l'εὐώδη ἀέρα amb una ὀσμὴ τε δεινὴ resulta xocant i efectiu en termes cognitius de *phantasia*: veiem com l'autor recorre novament al més enigmàtic dels sentits per intrigar el públic sobre la identitat de l'indret actual. Si bé de l'illa dels benaurats, Llucià n'acaba desvetllant el nom<sup>398</sup>, en aquest episodi no ho farà en cap moment. Ara bé, en termes de la metàfora cognitiva, tal com la ferum de la balena preveia un perill imminent, la pudor d'aquest punt ha d'indicar l'entrada a un indret negatiu<sup>399</sup>. A més, comptem amb un parell d'indicadors geogràfics previs que demostren la proximitat a aquest territori: la referència feta a 2.23 (quan es narra la insurrecció dels impius, dirigint-se vers la terra dels benaurats amb aire bel·ligerant) i, sobretot, la de 2.27 (quan Radamantis assenyala al narrador la proximitat de les illes dels impius, on crema un gran foc, per les quals passarà després d'haver salpat del territori utòpic).

Les característiques físiques d'aquest nou territori són completament oposades a les de l'illa dels benaurats (un *locus horrendus*), tal com s'extreu, resumidament, de 2.30 (πολλὴν ἀμορφίαν τῆς χώρας ἐχούσης). I, lògicament, si tot és “amorf”, també ho ha de ser el mateix aire que s'hi respira: una “olor terrible” que, en termes estructurals, s'evoca d'una manera més o menys semblant a la de l'illa anterior, tot i que d'una manera més austera<sup>400</sup>. Efectivament, contemplarem tres punts on es representa aquesta desagradable

---

<sup>398</sup> Ho fa a 2.6 (ἠκούσαμεν ὡς ἡ μὲν νῆσος εἶη τῶν Μακάρων προσαγορευομένη, ἄρχοι δὲ ὁ Κρής Ῥαδάμανθους), potser per tal que el lector no es confongui amb l'Àrabia amb la qual fa el símil herodoteu a 2.5.

<sup>399</sup> De fet, en termes cristians, la pudor que feia un indret podia plantejar la presència d'una identitat divina maligna o que el mateix espai fos anàleg al propi infern (Harvey 2015: 100 i ss.). En aquest cas, mutatis mutandis, es tractaria de la part més desfavorable de l'inframón pagà.

<sup>400</sup> Llucià no hi deu voler fer gaire èmfasi per tal com es tracta d'una olor que no és plaent, quelcom que malmetria el gaudi que pretén aportar el relat. De fet, a diferència de la llarga (i tanmateix insatisfeta) estada en el *locus amoenus*, ara es passa revista a l'indret i ni tan sols es plantegen pernoctar-hi: 2.32 (ταχέως δ' οὖν ἀναστρέψας ἐπὶ τὴν ναῦν –οὐδὲ γὰρ ἡδυνάμην φέρειν τὴν ὄψιν–).

olor: (1) una percepció i definició prèvies (2.29 αὐτίκα ἡμᾶς ὀσμὴ τε δεινὴ διεδέχετο οἶον ἀσφάλτου καὶ θείου καὶ πίττης ἄμα καιομένων, καὶ κνῖσα δὲ πονηρὰ καὶ ἀφόρητος ὥσπερ ἀνθρώπων ὀπτωμένων,); (2) una imatge d'un implícit acte de perfum, anàleg al dels benaurats (ὁ ἄηρ ζοφερὸς καὶ ὀμιγλώδης, καὶ κατέσταζεν ἐξ αὐτοῦ δρόσος πιττίνη·); i (3) l'explicitació d'alguns elements que demostrarien els continguts de la primera impressió olfactiva<sup>401</sup>.

En primer lloc (1), el verb responsable de fer arribar l'ὀσμὴ τε δεινὴ als protagonistes (ἡμᾶς) és l'imperfet διεδέχετο, l'aspecte duratiu del qual implica una experiència constant i punyent. Tot seguit, se suposen els components d'aquesta primera impressió olfactiva seguint una estructura molt semblant a la de 2.5. En efecte, mitjançant una oració subordinada comparativa introduïda per l'adverbi relatiu οἶον, els ingredients percebuts, coordinats amb un cert polisíndeton (καὶ... καὶ...), són producte d'una gran combustió conjunta (ἄμα) de betum (ἀσφάλτου), sofre (θείου) i pega (πίττης)<sup>402</sup>. A això, s'hi suma un fum carregós i insuportable (καὶ κνῖσα δὲ πονηρὰ καὶ ἀφόρητος), que sembla tenir l'origen en una cocció de carn humana (ὥσπερ ἀνθρώπων ὀπτωμένων)<sup>403</sup>. Tots aquests elements recorden alguns dels que es feien servir en les pràctiques farmacològiques del moment, on s'utilitzaven, entre d'altres, betum, quitrà i cabells cremats<sup>404</sup>.

Tot seguit (2), a través d'una imatge general de l'atmosfera d'aquest indret, sembla que es produeixi una analogia amb el costum de perfumar-se dels benaurats, tot i que ben antitètic: d'uns núvols negres (ὁ ἄηρ ζοφερὸς καὶ ὀμιγλώδης), plou (κατέσταζεν) una rosada no pas lleugera sinó desagradablement enganxifosa (δρόσος πιττίνη), fruit segurament de tots els elements esmentats a l'enumeració d'(1). Per tant, aquest singular “perfum” unguiria l'olor desagradable al propi cos dels habitants i dels visitants.

Els elements que demostren i potencien aquest ambient olfatiu tan desagradable (3) se centren en la sequedat general de l'ambient: asfixiant i irritant, malaltís<sup>405</sup>. En efecte, ens trobem en un terreny desèrtic de vegetació i mancat d'aigua (2.30 ταῖς μὲν οὖν ἄλλαις οὐ προσέσχομεν, ἦς δὲ ἐπέβημεν, τοιάδε ἦν· κύκλω μὲν πᾶσα κρημνώδης καὶ ἀπόξυρος, πέτραις καὶ τράχωσι κατεσκληκυῖα, δένδρον δ' οὐδὲν οὐδὲ ὕδωρ ἐνῆν·), la presència d'un riu de fang, un altre de sang i un altre de foc, enorme (κύκλω δὲ ποταμοὶ περιέρρεον, ὁ μὲν βορβόρου, ὁ δὲ δευτέρος αἵματος, ὁ δὲ ἔνδον πυρός, πάνυ μέγας οὔτος καὶ ἀπέρατος, καὶ ἔρρει ὥσπερ ὕδωρ καὶ ἐκυματοῦτο ὥσπερ θάλαττα.), dins del qual hi ha uns estranys peixos “ardents”<sup>406</sup> (καὶ ἰχθῦς δὲ εἶχεν πολλούς, τοὺς μὲν δαλοῖς

<sup>401</sup> Diversos passatges de 2.30 i 2.31 que comentarem més endavant.

<sup>402</sup> Fixem-nos que, per tal d'aconseguir una estructura més sobria, aquí, Llucià ha llevat la preposició ἀπό dels respectius genitius que apareixen a (1) de 2.5.

<sup>403</sup> L'olor de carn humana cuinada recorda a un sacrifici impur i mal fet. Potser aquesta referència olfactiva fa al·lusió a Licaó, un dels impius més cèlebres que va oferir carn humana a Zeus.

<sup>404</sup> Per a una ampliació d'aquestes olors, *uid.* Totelin (2006).

<sup>405</sup> Existia la idea que quan l'aire estava ple de μιάσμασιν, hom podia posar-se malalt (Hp. *Flat.* 5). Per això, en part, ens trobem en un indret on no viu cap planta ni cap animal stricto sensu.

<sup>406</sup> Aquests “encenalls” recordarien als “extinguished lamp wicks” que es feien servir, també, en pràctiques farmacològiques: *cf.* Totelin (2015: 27).

προσεοικότητας, τοὺς δὲ μικροὺς ἄνθραξι πεπυρωμένοις· ἐκάλουν δὲ αὐτοὺς λυχνίσκους.). A més, observem el fum que envolta Cíniras (2.31 εἶδομεν δὲ καὶ τὸν Κινύραν καπνῶ ὑποτυφόμενον ἐκ τῶν αἰδοίων ἀπηρητημένον).

Amb tot això, constatem que Lluccià remarca que el *locus amoenus* de l'illa dels benaurats, en realitat, es troba envoltat de la generalitat de l'infern, és a dir, d'un *locus horrendus*, indesitjable i pudent. Mutatis mutandis, podríem metaforitzar el mateix amb el làdan, la resina olfactiva que Heròdot (3.112) emfasitza més a Aràbia: una substància molt olorosa però que es troba en un lloc del tot pútid (la barba de les cabres).

#### 4.4. OLORS PARADOXALS: MOCS I UNGÜENTS

Les situacions olfactivas que hem comentat fins al moment són clarament distingibles pels seus components. A continuació, però, analitzarem el cas d'una barreja olfactiva difícilment classificable, ja que confronta propietats olfactivament agradables amb d'altres que no ho són i mena, en definitiva, a la confusió.

A l'hora de descriure l'etnografia de la lluna, es parla d'una sèrie d'elements que els selenites, per la seva pròpia fisiologia, han d'olorar permanentment:

1.24 ἀπομύττονται δὲ μέλι δριμύτατον· κάπειδάν ἢ πονῶσιν ἢ γυμνάζονται, γάλακτι πᾶν τὸ σῶμα ἰδροῦσιν, ὥστε καὶ τυροὺς ἀπ' αὐτοῦ πῆγνυνται, ὀλίγον τοῦ μέλιτος ἐπιστάξαντες· ἔλαιον δὲ ποιοῦνται ἀπὸ τῶν κρομμύων πάνυ λιπαρόν τε καὶ εὐῶδες ὥσπερ μύρον.

“Moquegen una mel molt agra; i cada vegada que s'esforcen o fan exercici, suen de llet tot el cos, fins al punt que en quallen formatges, en haver-ne escampat una mica al damunt de la mel; a partir de les cebes, fan un oli molt aromàtic i olorós, com perfum.”

D'una manera preeminent, aquests personatges han de sentir una forta olor de mel per tal com n'excreten (ἀπομύττονται) directament del nas. Si bé aquest producte és popularment dolç de gust<sup>407</sup> (i, per extensió, la seva olor hauria de resultar certament agradable als selenites), en aquest cas, no és així: es tracta d'una mel “molt agra” (δριμύτατον)<sup>408</sup>. El taponament dels conductes nasals amb aquest fort aliment neutralitzaria, d'entrada, la percepció olfactiva de res més. Tanmateix, Lluccià explica la presència de més aliments en contacte somàtic amb els propis selenites: suen llet (γάλακτι πᾶν τὸ σῶμα ἰδροῦσιν) i, a partir d'ella, quallen formatges, amb l'ajuda d'una mica de la seva pròpia mucositat mel·lífera (ὥστε καὶ τυροὺς ἀπ' αὐτοῦ πῆγνυνται, ὀλίγον τοῦ μέλιτος ἐπιστάξαντες)<sup>409</sup>. Aquesta imatge grotesca es complementa amb un altre

---

<sup>407</sup> De fet, la mel s'utilitza per comparar la “dolçor” de les agradables paraules pronunciades per l'assenyat i savi Nèstor a la *Iliada* (1.249) i, en general, el símil “dolç com la mel” és una expressió popular en moltes llengües.

<sup>408</sup> És oportú esmentar aquí l'estudi que es duia a terme en medicina antiga sobre l'olor de les secrecions auditives com a símptoma de possibles malalties: si l'excreció feia pudor, era un mal símptoma. Aquí, doncs, l'olor aparentment desagradable de δριμύτατον ens faria pensar que la “salut nasal” dels selenites no devia ser gaire favorable...

<sup>409</sup> Aquesta agror de la mel ajudaria a quallar els formatges tal com es fa actualment (afegint vinagre a la llet).

ingredient: l'ungüent amb el qual es perfumen. I és que no es tracta d'un producte normal i corrent sinó que fan servir oli de ceba (ἔλαιον δὲ ποιοῦνται ἀπὸ τῶν κρομμύων πάνυ λιπαρόν). Si bé la ceba, ja a l'antiguitat, era considerada una hortalissa d'unes característiques molt acres tant en nas com en boca (i, encara més, dins l'organisme)<sup>410</sup>, Llucià diu que, en aquest cas, fa “bona olor” (εὐὼδης), tanta que s'assimila a un autèntic “perfum” (ὥσπερ μύρον).

Per tant, veiem fins a quatre elements d'una important rellevància olfactiva que els selenites tenen ben bé a l'abast dels seus òrgans nassals i que, si bé no s'explicita en el text, han de poder percebre olfactivament: en primer terme, la mel secretada pel propi nas (la fortor de la qual, entenem, seria preeminent respecte a les altres i, de fet, dificultaria la percepció de la resta), la suor de llet, els formatges resultants i l'oli de ceba perfumat. És curiós observar com el primer i el darrer elements que cita són els més olorosos i alhora els que comporten una difícil classificació entre una olor agradable o desagradable. En efecte, Llucià els qualifica amb uns adjectius (δριμύτατον<sup>411</sup> i εὐὼδης) que contradiuen el component olfatiu atribuït habitualment a la mel i a la ceba.

Per tal de potenciar tota aquesta provocativa evocació, a més, identifiquem una èmfasi especial en una sonoritat del text grec: una abundància de nasals i vocals anteriors que farien expirar aire pel nas, propiciant una acció olfactiva al lector. Es tracta de la cadena |my-n|i|i-my-n| compresa a ἀπομύττονται δὲ μέλι δριμύτατον.

Complementàriament, en relació amb aquesta experiència olfactiva que deduïm, permanent i alhora paradoxal, hem de destacar aquí l'alimentació dels habitants de la Lluna, que s'especifica just abans d'aquest passatge. I és que els selenites no gaudeixen d'un sabor concret a l'hora de nodrir-se, sinó més aviat d'un cert olfacte:

1.23 τροφή δὲ πᾶσιν ἢ αὐτῇ· ἐπειδὴν γὰρ πῦρ ἀνακαύσωσιν, βατράχους ὀπτῶσιν ἐπὶ τῶν ἀνθράκων· πολλοὶ δὲ παρ' αὐτοῖς εἰσιν ἐν τῷ ἀέρι πετόμενοι· ὀπτωμένων δὲ περικαθεσθέντες ὥσπερ δὴ περὶ τράπεζαν κάπτουσιν τὸν ἀναθυμῳόμενον καπνὸν καὶ εὐωχοῦνται. σίτω μὲν δὴ τρέφονται τοιοῦτω·

“L'aliment és el mateix per a tots: i és que, quan encenen foc, couen granotes damunt de les brases; n'hi ha moltes entre ells volant per l'aire; un cop cuites i asseguts com al voltant d'una taula aspiren el fum exhalat i en gaudeixen. Amb un aliment de tal mena es nodreixen.”

El fum de les granotes cuites satisfà la gana d'aquests personatges, ja que se l'“engoleixen” (κάπτουσιν). Tanmateix, hem de suposar que no s'omplen ben bé l'estómac (ja que, d'altra banda, no en tenen: 1.24), sinó més aviat els seus hipotètics pulmons. L'alimentació a base fum, doncs, implica un olfacte gairebé inevitable, recordant, potser, a l'aroma percebuda en una escena de sacrifici, on els déus es nodreixen a base del fum exhalat<sup>412</sup>. Tanmateix, hem d'observar que aquesta activitat quotidiana dels selenites quedaria molt condicionada pels tres elements acabats de comentar: la mel,

---

<sup>410</sup> Dsc. 2.151.

<sup>411</sup> Tot i que es tracta d'un adjectiu gustatiu, la seva pròpia connotació “desagradable” ens permet igualment identificar-ne una qualitat olfactiva.

<sup>412</sup> Un fet que remarcaria el caràcter etnogràfic “pur” dels selenites: cf. Ní Mheallaigh 2014: 219-220.

la llet (i el formatge) i l'oli de ceba. Per tant, intuiríem un gaudi “olfactiu-gustatiu” força pobre a l'hora de banquetejar-se amb el fum de les granotes<sup>413</sup>.

En definitiva, la imbricació de tantes olors diferents, contrastades, algunes d'elles contràries a les que suposadament presenten i, a sobre, sumades a la inspiració de fum que comporta el nodriment dels selenites, mena a una experiència olfactiva paradoxal que, novament, provoca al públic en la seva experiència de la ficció.

## RECAPITULACIÓ

Tot i que el nombre d'exemples que hem comentat és menor en comparació amb altres sentits, les evocacions olfactives a *VH* són destacables. Més agradables o desagradables, puntuals o persistents, definides o indefinides, tals situacions no només nodreixen d'una manera destacable la *phantasia* del públic i el provoquen en l'experiència de la ficció sinó que també arriben a constituir, en alguns casos, subtils metàfores cognitives. A més, tret del passatge de l'illa dels impius, és destacable observar que la majoria de les situacions olfactives que hem identificat es produeixen durant les tres principals aventures de *VH* (la lluna, la balena i l'illa dels benaurats) i, normalment, en contextos d'*ekphraseis* geotnogràfiques. Per tant, les trobem en episodis argumentals que segurament gaudeixen d'una atenció més expectant per part del públic, quelcom que els faria guanyar rellevància.

La majoria d'exemples olfactivs de *VH* són, com hem vist, d'un caire al·lusiú. Així, Llucià, des d'una perspectiva subjectiva, no diu en cap moment que “olora” o “ensuma” res. L'única forma verbal més propera a aquest significat que podem apuntar a *VH* és l'infinitiu ἀπόζειν (compost d'ὄζω), que apareix precisament en el començament de l'aventura més aromàtica del relat. L'absència d'altres formes verbals estrictament olfactivs no ens ha de sorprendre especialment per tal com, en general, no sol ser gaire freqüent el seu ús en grec. El que sí que hem vist sovint, emperò, són substantius que indiquen la presència d'una olor (ἡ δυσωδία, ἡ ὀσμή) i, sobretot, els corresponents adjectius qualificadors (δυσώδης, δριμύς, εὐώδης, ἡδύς, δεινός), amb algunes formes relacionades amb el gust (δριμύς, ἡδύς), de les quals també en tenim el substantiu (τὸ ἡδύ). D'altra banda, hem identificat verbs diversos que, en termes de sinestèsia olfactiva i tàctil (en casos de brises, pluges i secrecions) d'una banda, i visual (en paisatges florits) d'una altra, evoquen experiències que impliquen olors concretes. També hem observat l'ús d'alguns símls certament paral·lels com els de 2.5 (οἶον γὰρ ἀπὸ ρόδων καὶ ναρκίσσων καὶ ὑακίνθων καὶ κρίνων καὶ ἴων, ἔτι δὲ μυρρίνης καὶ δάφνης καὶ ἀμπελάνθης) i 2.29 (οἶον ἀσφάλτου καὶ θείου καὶ πίττης ἅμα καιομένων, καὶ κνῖσα δὲ πονηρὰ καὶ ἀφόρητος ὥσπερ ἀνθρώπων ὀπτομένων), a més d'algunes situacions que presenten aspectes culturals destacables en el seu rerefons: usos terapèutics de plantes (tant positius com negatius), pudors de productes farmacològics, maneres ridícules de perfumar-se, etc. En aquest sentit, hem de dir que seria interessant estudiar profundament l'edició de

---

<sup>413</sup> Llucià tampoc se centra a definir la qualitat olfactiva d'aquest fum i no sabem ben bé si es tracta d'una experiència agradable o desagradable.

Teofrast a cura d'Amigues (2010), per tal d'aportar més paral·lels a l'ús concret de les flors citades per part de Llucià.

Complementàriament a tot plegat, cal remarcar que, en el recorregut de *VH*, trobem la citació de nombroses plantes (i aliments). Si bé en alguns casos, Llucià n'especifica una propietat olfactiva concreta, de vegades n'identifiquem la simple enunciació. Tanmateix, considerem important fer palesa la seva considerable presència al llarg del relat i com això hauria transmès, semànticament, la seva aroma al lector/oient en termes de *phantasia*. Per a la presentació d'aquests elements –que, en el cas dels aliments, imbriquen necessàriament una sinestèsia gustativa-olfactiva– i la manipulació que en fa Llucià, remetem a l'**ANNEX IV** i a l'**ANNEX V**.

En definitiva, sigui de la manera que sigui, l'autor de Samòsata utilitza tots els recursos que té al seu abast per tal de referir-se a diverses olors i fer-les experimentar físicament als protagonistes de la ficció i cognitivament (a través de l'*enargeia* semàntica i/o retòrica que estimula la *phantasia*) al seu públic.

## EL GUST

## 5.1. EL SENTIT AMB MÉS MATISOS

Tot i tenir una funció essencial a l'hora de discernir la salubritat dels aliments amb què subsistim, el gust és un dels sentits que se sol relegar a una posició cognitiva menys privilegiada. Ara bé, la intimitat perceptiva que comporta és innegable i, ja antigament, s'hi va observar una multisensorialitat important<sup>414</sup>. Efectivament, el contacte que duu a terme la llengua amb quelcom permet una experiència híbrida: una tangència física, que en comprova temperatura i textura, i un desxiframent químic del seu sabor. En aquest procés, té un paper important l'olfacte, que interpreta l'aroma de l'aliment, i també la vista, que n'analitza l'aspecte. El gust, doncs, ofereix una polièdrica aprehensió de quelcom (a priori digerible) que acaba formant part del propi organisme.

En els mateixos mots –χυμός i γεῦσις<sup>415</sup>–, el grec conjumina tant l'experiència cognitiva de la llengua amb un aliment com també la descodificació de la seva heterogènia qualitat. El verb més emprat per 'degustar' és γεύω, tot i que, sens dubte, hi hem d'annexar d'altres semànticament relacionats com ἐσθίω, πίνω i derivats. A més, ens trobem amb una multiplicitat d'adjectius (ἡδύς, πικρός, δριμύς, ἄσπιτος, etc.) que qualifiquen experiències gustatives i/o sabors més o menys agradables<sup>416</sup>. A banda dels noms d'aliments, tot aquest lèxic pot expressar dues ocasions diferents on el sentit gustatiu es veu estimulat –en termes físics o imaginatius, en major o menor mesura<sup>417</sup>: el fet de degustar un aliment (i, per extensió, ingerir-lo) o, altrament, veure'n o recordar-ne algun a través de la *phantasia*. Aquestes situacions tan humanes apareixen en la poesia èpica<sup>418</sup>, en la comèdia<sup>419</sup> i en composicions com la *Batracomiomàquia*<sup>420</sup>. Fins i tot va existir una literatura “gastronòmica”<sup>421</sup>, de la qual –entre molts altres– disposem de l'Ἄρτικον Δεῖπνον de Matrò de Pítane (Ath. 4, 134a-137c), una paròdia de la *Ilíada* en què un seguit d'aliments representen diversos personatges èpics.

<sup>414</sup> Arist. 422b1-10 i 423a17-21 (*de An.*).

<sup>415</sup> Amb les seves respectives variants: χυλός i γεῦμα. El primer, derivat de χέω (Chantraine 1968), presenta una noció de 'suc', fruit de la substància espremuda d'un aliment, la qual aporta un sabor concret. Tot i comptar amb una certa “humitat” semàntica, hauríem d'allunyar χυλός de ὕδωρ, que no transmetria cap qualitat gustativa, sinó una neutralitat: l'aigua és ἄχυμος (Arist. 441a3 [*Sens.*]).

<sup>416</sup> Remetem aquí als llistats d'adjectius gustatius desenvolupats per Totelin (2017: 63) i Paulas (2017: 226). Algunes d'aquestes paraules també s'apliquen a les olors, com hem dit al capítol anterior.

<sup>417</sup> Depenent, en gran part, de la fortor gustativa de l'aliment en qüestió: no fa venir la mateixa salivera un got d'aigua que un grapat d'olives adobades.

<sup>418</sup> Hitch (2017: 24-38).

<sup>419</sup> *ibid.* (38-42).

<sup>420</sup> On trobem onomàstica i armament formats per menjar. A tall d'exemple, *Batr.* 125-133 i 160-167.

<sup>421</sup> La bibliografia és molt nombrosa: Egea (2014) n'ofereix una molt bona explicació i compilació de fonts, així com també Degani (1990 i 1991). García Soler (2003) se centra, concretament, en Matrò de Pítane.



Com veurem, un pòsit cultural de tal mena no hauria passat desapercebut a Lluetà, que, com a *pepaideumenos*, l'hauria explotat en diverses ocasions a *VH*. Diferenciarem les evocacions gustatives del relat llucianesc en tres grans grups: l'explicitació d'actes de degustació i d'ingesta; les escenes de subsistència durant el periple; i, finalment, els aliments que, degustats o no, Lluetà emprà per construir la ficció. Tals situacions haurien estimulat, a través d'aspectes culturals, literaris i estilístics, el component gustatiu –i, complementàriament, visual, olfatiu i tàctil– de la *phantasia* del públic.

EL GUST			
Tipus	Situació	Episodi	Paràgrafs
Degustacions i ingestes	Un vi iniciàtic de regust homèric	Illa de Dionís	1.7-1.8
	Etnografia alimentària	Lluna	1.23-1.24
		Llumòpolis	1.29
		Balena	1.30-1.31; 1.33-1.34 i 1.39
		Illa dels benaurats	2.14 i 2.24
		Illa dels somnis	2.35
		Pobles caníbals	1.30; 2.44 i 2.46
Subsistència	Aprovisionar-se o morir	1.5; 1.9; 1.28; 2.2-2.3; 2.35 i 2.44	
Aliments construïnt la ficció	Espais	1.7; 1.9; 1.13-1.16; 1.22-1.24; 1.27; 1.31; 1.34-1.38; 1.41-1.42; 2.3; 2.13; 2.37-2.39; 2.41 i 2.46	
	Personatges		
	Objectes		

## 5.2. DEGUSTACIONS I INGESTES

Els moments en què s'il·lustren els hàbits alimentaris d'algunes civilitzacions constitueixen clares experiències on es tasta la ficció, si bé, en general, tenen un caràcter força al·lusiu. Tanmateix, a banda d'aquestes situacions, el moment en què es produeix un acte d'*autageusia*<sup>422</sup> més potent de *VH* –on els protagonistes ingereixen i degusten d'una manera explícita– es produeix abans que qualsevol altra i mereix un apartat específic.

<sup>422</sup> Neologisme que hem creat a partir d'αὐτός i de γεῦσις.

### 5.2.1. UN VI INICIÀTIC DE REGUST HOMÈRIC

Sens dubte, un dels contactes més íntims amb la ficció el trobem a l'illa de Dionís<sup>423</sup> (1.7-1.9). En aquest episodi, remarcable sensorialment<sup>424</sup>, comprovem com una complexa experiència gustativa acaba constituint una metàfora espiritual i retòrica, que dota de sentit la resta del fil argumental.

Com en d'altres ocasions, Llucià utilitza aliments per construir la geografia de l'illa de Dionís, monopolitzada pel món vinícola. El narrador explica la presència de vinyes, algunes de les quals, cintura en amunt, són dones (les dones-vinyes); d'elles, curulles d'enormes gotims, en brolla un copios riu que conté un vi molt semblant al de Quios i que acull nombrosos peixos, també de vi. D'altres corrents, més realistes, contenen uns peixos que semblen ser del seu mateix component, és a dir, d'aigua. Deixant de banda la insípidesa d'aquest líquid, però, el vi és el principal element gustatiu de l'ocasió. Els protagonistes tenen l'oportunitat d'assaborir-lo, tot i que aparentment no se'l beuen en el seu comú estat líquid, sinó que se'l “mengen” i el “tasten” en una estrambòtica i sensual degustació. I és que el contacte amb l'elixir dionisiac es duu a terme a través de dos elements sòlids, els peixos del riu vinós (1) i les boques de les dones-vinyes (2):

(1) 1.7 ἦν δὲ καὶ ἰχθῦς ἐν αὐτῷ (sc. τῷ ποταμῷ) πολλοὺς ἰδεῖν, οἶνω μάλιστα καὶ τὴν χροάν καὶ τὴν γεῦσιν προσεοικότας· ἡμεῖς γοῦν ἀγρεύσαντες αὐτῶν τινὰς καὶ ἐμφαγόντες ἐμεθύσθημεν· ἀμέλει καὶ ἀνατεμόντες αὐτοὺς εὐρίσκομεν τρυγὸς μεστούς. ὕστερον μέντοι ἐπινοήσαντες τοὺς ἄλλους ἰχθῦς, τοὺς ἀπὸ τοῦ ὕδατος παραμιγνύντες ἐκεράννυμεν τὸ σφοδρὸν τῆς οἰνοφαγίας.

“S’hi (sc. al riu) podien veure, també, molts peixos, del tot semblants al vi tant pel color com pel gust. Nosaltres, si més no, després d’haver-ne pescat i d’haver-ne menjat uns quants, ens vam embriagar. Evidentment, en haver-los esbudellat de dalt a baix, els trobàrem plens de solatge. Després, d’altra banda, havent meditat què fèiem amb els peixos, els mesclàrem amb d’altres procedents de l’aigua i moderàrem la fortor del vi menjable.”

(2) 1.8 καὶ (sc. οἱ ἄμπελοι) ἐφίλουν δὲ ἡμᾶς τοῖς στόμασιν· ὁ δὲ φιληθεὶς αὐτίκα ἐμέθυεν καὶ παράφορος ἦν.

“També (sc. les dones-vinyes) ens feien petons a la boca i aquell qui era besat s’embriagava immediatament i anava tentinejant.”

Primerament (1), en plena descripció geogràfica, el narrador es fixa en els particulars peixos, semblants al vi tant pel seu aspecte visual –el color– (καὶ τὴν χροάν) com pel gust (καὶ τὴν γεῦσιν). Aquesta γεῦσις s’anticipa abans de ser confirmada amb la subsegüent menja (ἡμεῖς γοῦν ἀγρεύσαντες αὐτῶν τινὰς καὶ ἐμφαγόντες), una explícita ingestió de peix fictici que provoca uns evidents efectes corporals (ἐμεθύσθημεν) en els personatges. Tal embriaguesa els anima a conèixer més a fons l'aliment, de manera que

---

<sup>423</sup> Encara que el narrador no etiqueta explícitament aquest indret, l'atribució al déu del vi és innegable pels diversos motius que s'hi evoquen i, per això, utilitzarem aquest topònim.

<sup>424</sup> *uid.* Capítols 2, 3 i 6.

els obren per la meitat (ἀμέλει καὶ ἀνατεμόντες αὐτούς) i, per lògica científica<sup>425</sup>, com si es tractés del fons d'una bota de vi, hi troben tot de most (εὐρίσκομεν τρυγὸς μεστούς)<sup>426</sup>. El conjunt de l'àpat és, doncs, abundós en vi (τὸ σφοδρὸν τῆς οἰνοφαγίας). El terme οἰνοφαγία és un hàpax que fa èmfasi en l'estat de la matèria de l'element ingerit: un vi no pas líquid –com correspondria– sinó sòlid, que cal mastegar (com quan, lògicament, es menja peix!). Aquesta solidesa evoca una experiència gustativa de la beguda diferent de l'habitual, que ompliria de manera consistent la boca dels perceptors. Per tal de suavitzar (ἐκεράννυμεν) aquest excés de vi, els personatges duen a terme una prototípica escena culinària grega mesclant-lo (παραμίγνυντες) amb aigua (τοὺς ἀπὸ τοῦ ὕδατος)<sup>427</sup>, però d'una manera evidentment diferent, ja que, en realitat, es troben barrejant els peixos d'un riu i d'un altre. Ens hauríem d'imaginar, doncs, una imatge que, tot i ser mundana, seria estrambòticament executada –parodiada– amb uns líquids solidificats i pisciformes. En tot cas, l'èmfasi en el procediment constituiria una autèntica degustació enològica que estimularia la *phantasia* gustativa del públic. De fet, el text discerneix les propietats d'aquest particular vi a través de quatre passes, respectivament: l'aspecte (κατὰ τὴν χροάν); el gust (καὶ τὴν γεῦσιν); la consistència –o, en altres paraules, la solidesa dels peixos i l'espessor del most–, que es remarca a través de tres accions (ἀγρεύσαντες, ἐμφαγόντες i ἀνατεμόντες) i del substantiu οἰνοφαγίαν; i, finalment, la fortor evident de l'excés (τὸ σφοδρὸν) de vi, que s'acaba rebaixant. Aquí és interessant apuntar que, en el mateix ordre cronològic, aquestes fases coincidirien amb la gran majoria de les de l'examinació organolèptica del vi que proposa Galè:

Gal. *In Hippocratis de uictu acutorum commentaria* iv 627, 1-2<sup>428</sup> ἐστὶ γὰρ αὐτῶν (*sc.* οἴνων) μία μὲν ἢ κατὰ τὰς χροάς διαφορά, δευτερά δὲ ἢ κατὰ τὴν γεῦσιν καὶ τρίτη κατὰ τὴν σύστασιν καὶ τετάρτη κατὰ τὴν ὁσμὴν καὶ πέμπτη κατὰ τὴν δύναμιν.

“D’ells (*sc.* els vins), la primera distinció que se’n fa és el color; en segon lloc, el gust; després, la consistència; en quart lloc, l’olor; i, finalment, la fortor.”

Si bé el quart pas, dedicat a l'olfacte (τετάρτη κατὰ τὴν ὁσμὴν), no s'explicita en l'episodi il·lucianesc, entenem que quedaria al·lusivament evocat a partir de l'èmfasi en la resta del procés. Tanmateix, podria sobreentendre's de manera especial en el moment en què s'obren els peixos (punt cronològic que correspondria, precisament, amb la τετάρτη fase de Galè) i es descobreix el most. En efecte, creiem que, pel seu aspecte, aquesta substància seria anàloga a la capa superior que es crea durant la fermentació del vi: la part més “aromàtica” de la beguda, segons Xenòfanes<sup>429</sup>. A més, complementàriament,

<sup>425</sup> Anàlogament, el samosatenc explota aquesta mateixa tendència en moments com el que es parla de la fisiologia selenita amb la γαστροκνημία (1.22) i el κόμη/κομήτης (1.23): *cf.* Gassino (2010: 95-96).

<sup>426</sup> Si bé sabem que l'origen “vertader” de la corrent són les arrels de les vinyes (1.7 παρὰ δὲ τὴν ρίζαν [*sc.* τῶν ἀμπέλων] ἐκάστην ἀπέρρει σταγὸν οἴνου διαυγοῦς, ἀφ’ ὧν ἐγίνετο ὁ ποταμός), la presència d'aquest estat previ de fermentació del vi dins dels peixos podria ser una explicació alternativa de la substància del propi riu, resultat d'una infusió dels animals amb la corrent. També podríem pensar en una filtració de les impureses del riu a través de les brànquies dels peixos, que produiria aquest pòsit sucós.

<sup>427</sup> Sobre l'elaboració del vi en l'antiguitat, *uid.* Tchernia i Brun (1999) i Boulay (2012).

<sup>428</sup> Seguim l'edició de Kühn (1821-1833).

<sup>429</sup> Tal com explica Boulay (2017: 198), “when the temperature of the cellar rose, a thin layer of yeast would develop on the surface of the liquid that was in contact with the air. This layer, called the ‘flower’ (*antheos*)

l'estimulació olfactiva (i, per extensió, gustativa) s'hauria potenciat encara més en anomenar l'acte posterior de barreja (*παραμιγνόντες ἐκεράννομεν*), on es produeixen tot un seguit de sonoritats motivades per la combinació anagramàtica de μ i ν d'una banda, i de τ i υ de l'altra. En efecte, seguint la *kinaesthetic mimesis* de Stanford, la propera articulació d'aquests sons consonàntics nasals i vocàlics anteriors ([mi-nyn-nnym-n]) farien expirar aire (per les narius) i activarien muscularment els òrgans bucals (aplanant la llengua), tot recreant vívidament una sensació física de degustació en boca i nas del lector performatiu.

Després d'aquesta primera potent experiència, en haver conegut personalment les Dones-vinyes, els protagonistes tornen a assaborir vi (2). Aquest tast no s'explicita stricto sensu, però l'autor l'evoca d'una manera molt evident. En efecte, es parla d'un contacte directe d'aquests éssers híbrids amb les boques (*τοῖς στόμασιν*) dels protagonistes (*ἡμᾶς*) a través dels seus petons (*ἐφίλουν*). I, a jutjar pel context i pels efectes secundaris que l'agent perceptor en qüestió (*ὁ φιληθεὶς*) pateix (*αὐτίκα ἐμέθυσεν καὶ παράφορος ἦν*), intuïm que, mitjançant aquest contacte (bucal, "labial"), els personatges experimenten un gust de vi. A més, hem de tenir en compte que, antigament, els llavis no només es consideraven un òrgan gustatiu (tan o més important que la llengua) sinó que també actuaven com una zona exploratòria (per tant, comptaven amb un component certament tàctil), indispensable per prevenir de qualsevol ingestió perillosa<sup>430</sup>. Un perill que, aquí, s'acaba confirmant poc després quan alguns dels petonejats queden atrapats entre les dones-vinyes, tot metamorfitzant-s'hi. En aquest sentit, veiem que, de la mateixa manera que els aliments de l'Ἄττικον Δεῖπνον "acquire an effective dimension, engaging the reader in a form of 'visceral' and 'fleshy' connection with Homeric text and its personages"<sup>431</sup>, també les dones-vinyes estableixen aquesta connexió –literal– amb els propis protagonistes i, per extensió, amb el públic. En efecte, així com Matrò de Pítane sembla estar d'acord amb el principi aristotèlic segons el qual "tot allò que es pot tastar també es pot tocar"<sup>432</sup>, Llucià fa que el "tast" de les dones-vinyes<sup>433</sup> acabi derivant en un tocament tan extrem que alguns dels personatges arriben a fusionar-s'hi per sempre més.

Tot plegat demostra com Llucià utilitza el gust del vi (i els seus efectes) d'una manera metafòrica. Les dones-vinyes –parlant majoritàriament grec i fent petons vinosos– representen les fonts essencials de la literatura grega (Homer), de les quals la

---

of the wine, provided the characteristic aromas to which Xenophanes refers when he employs the expression 'the scent of flower' (*antheos ozomenos*). *uid.* Xenoph., Fr. B1, 4-6 (West 1972).

<sup>430</sup> El fet d'ingerir aliments pot tenir implicacions negatives. Per exemple, amb la magrana de l'*Himne Homèric a Demèter*, veiem com Persèfone ja no pot escapar de l'indret al qual pertany l'aliment (l'Hades), quelcom que succeiria de manera anàloga en aquest punt de *VH*. Aquesta llició es reprendrà al final del relat, on alguns dels personatges són enganyats amb menjar i sexe (i posteriorment assassinats i cruspits) per part de les potes-d'ase (2.46), una mena de *Ringkomposition* amb les dones-vinyes que ja observa Ní Mheallaigh (2014: 216). En tot aquest sentit, potser també podem llegir entre línies una referència a la golafreteria i la luxúria, dos dels set pecats capitals cristians.

<sup>431</sup> Telò (2017: 73).

<sup>432</sup> Arist. 422a (*de An.*).

<sup>433</sup> En certa manera anàleg a la idea d'"Edible Woman" (Henry: 1992).

tradició posterior no se'n pot desempallegar<sup>434</sup>. En efecte, en els autors clàssics més reconeguts (representats, aquí, pels peixos del riu), sempre s'experimentarà un metafòric regust de “vi” i, concretament, un de “molt semblant al de Quios” (μάλιστα οίοςπερ ὁ Χιός)<sup>435</sup>, com el que surt de les arrels d'aquests éssers. Seguint aquesta interpretació, doncs, serà qüestió que els hereus d'aquesta llarga tradició, deixebles i representants de la *paideia* de la Segona Sofística (protagonistes i públic de *VH*), sàpiguen triar bé aquestes fonts literàries i en “beguin” amb moderació. La pesca podria ser premeditada, tot escollint amb cura quins peixos pesquen i es mengen —és a dir, quines referències literàries els interessin més que formin part de la seva identitat pròpia com a *pepaideumenoi*<sup>436</sup>. Per la seva banda, l'aigua podria representar la creativitat pròpia que rebaixaria l'abús de referents de la literatura arcaica i clàssica, un excés que Llucià condemnava sovint. Però, com veiem amb les dones-vinyes, és molt important que hom no s'estanqui ni s'hi quedi atrapat, quelcom que només aconseguiran uns pocs: el propi narrador i alguns dels seus companys.

Una ocasió veritablement anàloga a aquest ús metafòric del vi la trobem a *Hermòtim*. El protagonista d'aquesta *lalia*, en disputa dialògica amb el samosatenc emmascarat en Licini<sup>437</sup>, intenta justificar el seu incipient camí vers la filosofia estoica. Licini, però, insisteix en què la millor opció és conèixer bé totes i cadascuna de les escoles filosòfiques abans d'aventurar-se a seguir-ne una sense tenir els fonaments previs. Aleshores, Hermòtim li rebutja l'argument dient-li que, si el tast superficial de diferents barrils és suficient per decidir quin vi cal comprar (*Herm.* 58 Κατὰ ταῦτα δὴ καὶ ἐν φιλοσοφίᾳ. τί δεῖ ἐκπιεῖν τὸν πίθον δυναμένου γε ἀπ' ὀλίγου τοῦ γεύματος εἰδέναι ὅποιον τὸ πᾶν ἐστίν;<sup>438</sup>), el mateix es pot fer amb la filosofia. Tot seguit, Licini li ho retreu advertint-lo que aquesta disciplina compta amb molts més matisos que el vi, unes subtileses tan crucials que no es poden discernir a partir d'un simple tast, sinó que caldria beure-se'n fins la darrera gota per aconseguir-ho; concretament, diu, “fins a sota del propi most” (*Herm.* 60 ἀτεχνῶς γὰρ ἐν τῷ πυθμένι δοκεῖ μοι ὁ θεὸς κατακρύψαι τὸ φιλοσοφίας ἀγαθὸν ὑπὸ τὴν τρύγα αὐτήν<sup>439</sup>). Aquesta imatge ens recorda, automàticament, a la ingestió dels peixos vinosos d'(1), que contenen aquesta substància en el seu interior<sup>440</sup>.

<sup>434</sup> Una idea que desenvolupa Ní Mheallaigh (2014: 208-216).

<sup>435</sup> La pàtria homèrica per excel·lència com li atribueix, entre d'altres, el *Certamen Homeri et Hesiodi* (13-15). Malgrat tot, Llucià l'acabarà empadronant paròdicament a Babilònia (2.20).

<sup>436</sup> Aquesta pesca premeditada constituiria, potser, un eco del *Pescador*, on es “pesquen” de l'Hades els filòsofs més “vàlids”.

<sup>437</sup> Per a les diferents màscares de Llucià, *uid.* Dubel (1994) i, com a Licini, Camerotto (2014: 47 i ss.).

<sup>438</sup> “El mateix passa en la filosofia. Per què cal beure's la bota sencera si hom pot, amb una simple degustació, conèixer la qualitat del conjunt?”.

<sup>439</sup> “I és que és precisament al fons de la bota, a sota del propi most, on em sembla que la divinitat ha amagat el millor de la filosofia”.

<sup>440</sup> De manera anàloga, a 2.18 (Διογένης μὲν γε ὁ Σινωπεὺς τοσοῦτον μετέβαλεν τοῦ τρόπου, ὥστε γῆμαι μὲν ἑταίραν τὴν Λαΐδα, ὀρχεῖσθαι δὲ πολλακίς ὑπὸ μέθης ἀνιστάμενον καὶ παροινεῖν. τῶν δὲ Στωϊκῶν οὐδεὶς παρῆν· ἔτι γὰρ ἐλέγοντο ἀναβαίνειν τὸν τῆς ἀρετῆς ὄρθιον λόφον), ens fa l'efecte que, per causa de la menció de παροινεῖν, tot just després, l'autor se'n recorda de parlar dels estoics (τῶν δὲ Στωϊκῶν οὐδεὶς παρῆν), com si hagués relacionat l'infinitiu amb la metàfora vínica d'*Hermòtim*, on es critica una fidelitat cega per l'estoïcisme.

I és que el samosatenc deixa palès que la tradició del poeta cec i els referents clàssics posteriors són la base de tot el que ve després i que és imprescindible “beure’n” –però sempre amb cautela– per tal de seguir el camí vers la *paideia*. Amb aquesta harmoniosa combinació de substàncies dins del cos, els protagonistes ja compten amb els “coneixements” i les “habilitats” idònies per emprendre les següents aventures, uns indrets que amaguen tot de referents literaris que cal discernir, com proposa el pròleg (1.2). En resum, doncs, l’illa de Dionís constitueix un autèntic ritual de pas que inicia els personatges en el viatge fictici<sup>441</sup>.

## 5.2.2. ALIMENTACIONS ETNOGRÀFIQUES

El narrador parla de la manera com s’alimenten alguns dels pobles que visiten i amb els quals, puntualment, conviuen. Concretament, se’ns transmet informació sobre la gastronomia dels selenites, dels habitants de la balena, dels benaurats i d’altres civilitzacions que presenten un elevat grau d’alteritat. També es produeixen dues situacions especials en el context de Llumòpolis i de l’illa dels somnis. A més o menys distància, els protagonistes poden veure estimulat el seu sentit gustatiu en aquests moments, si bé de vegades ens trobem amb curiosos àpats imperceptibles.

### 5.2.2.1. Lluna

De fet, l’alimentació dels selenites no sembla ser excessivament sadollant, sinó més aviat insípida i innòcua:

1.23 τροφή δὲ πᾶσιν ἡ αὐτή· ἐπειδὴν γὰρ πῦρ ἀνακαύσωσιν, βατράχους ὀπτῶσιν ἐπὶ τῶν ἀνθράκων· πολλοὶ δὲ παρ’ αὐτοῖς εἰσιν ἐν τῷ ἀέρι πετόμενοι· ὀπτωμένων δὲ περικαθεσθέντες ὥσπερ δὴ περὶ τράπεζαν κάπτουσιν τὸν ἀναθυμῳόμενον καπνὸν καὶ εὐωχοῦνται. σίτω μὲν δὴ τρέφονται τοιοῦτω· ποτὸν δὲ αὐτοῖς ἐστὶν ἀῆρ ἀποθλιβόμενος εἰς κύλικα καὶ ὑγρὸν ἀνιεῖς ὥσπερ δρόσον.

“L’aliment és el mateix per a tots: i és que, quan encenen foc, couen granotes damunt de les brases; n’hi ha moltes entre ells volant per l’aire; un cop cuites i asseguts com al voltant d’una taula aspiren el fum exhalat i en gaudeixen. Amb un aliment de tal mena es nodreixen. Pel que fa a la beguda, tenen un aire espremut en copes que produeix un líquid com una rosada.”

És fins a cert punt lògic que Llucià expressi un contrast etnogràfic entre la Lluna i el món terrenal, seguint l’estil d’Heròdot en la seva descripció dels costums d’Egipte<sup>442</sup>. I és que, com veiem, els selenites experimenten una ingestió de fum (κάπτουσιν τὸν ἀναθυμῳόμενον καπνὸν) i d’un líquid lleuger com la rosada (ὑγρὸν ἀνιεῖς ὥσπερ δρόσον), uns aliments molt eteris. Aquest fet remarcaria la puresa dels selenites –semblants als

---

<sup>441</sup> Per a Georgiadou i Larmour (1998b: 324-325), el viatge de *VH* constitueix una metàfora d’iniciació filosòfica. De fet, l’“enlairament” cap a la lluna en simbolitza el començament, com també s’intueix a *Icaromenip*.

<sup>442</sup> L’autor plasma l’estil prosaic de l’historiador d’Halicarnàs (2.35-42) durant tota la descripció etnogràfica de la lluna (1.22-1.26).

pitagòrics, per la frugalitat de la seva alimentació—, en certa manera divinitzats, ja que la ingestió de fum s’assimilava a la dels déus en rebre l’“aliment” dels sacrificis. La rosada que beuen, d’altra banda, podria ser anàloga al nèctar. Tal alimentació —gairebé imperceptible— es justifica amb una referència física i fisiològica prèvia que potencia la credibilitat de l’aventurer llucianesc: el detall pel qual els selenites no disposen de cap orifici corporal per on evacuar<sup>443</sup>. I és que, evidentment, a jutjar pels aliments que mengen, no necessiten fer-ho! Malgrat aquesta nul·la excreció, els selenites moquegen mel i suen llet (1.24 ἀπομύττονται δὲ μέλι δριμύτατον· κάπειδάν ἢ πονῶσιν ἢ γυμνάζονται, γάλακτι πᾶν τὸ σῶμα ἰδροῦσιν), a partir dels quals quallen formatges (ὥστε καὶ τυροὺς ἀπ’ αὐτοῦ πήγνυνται, ὀλίγον τοῦ μέλιτος ἐπιστάξαντες·), uns aliments que se sumen a la ceba de l’oli amb què s’ungeixen (ἔλαιον δὲ ποιοῦνται ἀπὸ τῶν κρομμύων πάνυ λιπαρόν τε καὶ εὐῶδες, ὥσπερ μύρον). Amb aquesta barreja confusa (mel, llet, formatge i ceba) i el caràcter aparentment diví dels selenites, sembla que Llucià faci broma sobre el ple desconeixement dels components “reals” de l’aliment dels déus — l’ambrosia—, qüestionant-ne així l’“existència”. Si bé no s’especifica la ingesta d’aquests aliments en cap moment, sí que observem una sonoritat textual promoguda per l’anagrama de les tres síl·labes finals d’ἀπομύττονται i de δριμύτατον (|myttontai-myttaton|). Aquesta combinació de nasals i vocals anteriors s’imbricarien a les cinc dentals sordes (τ) del conjunt, que recrearien el caràcter enganxifós de la mel dins la boca en termes de *kinaesthetic mimesis*.

### 5.2.2.2. Llumòpolis

Baixant de la lluna cap a terra ferma, els protagonistes s’aturen a l’illa dels llums, a la capital de la qual, Llumòpolis, s’abstenen de participar del banquet:

1.29 οἰκήσεις δὲ αὐτοῖς καὶ λυχνεῶνες ἰδίᾳ ἐκάστῳ πεποίητο, καὶ αὐτοὶ ὀνόματα εἶχον, ὥσπερ οἱ ἄνθρωποι, καὶ φωνὴν προἰεμένων ἠκούομεν, καὶ οὐδὲν ἡμᾶς ἠδίκουν, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ ξένια ἐκάλουν· ἡμεῖς δὲ ὅμως ἐφοβούμεθα, καὶ οὔτε δειπνήσαι οὔτε ὑπνώσαι τις ἡμῶν ἐτόλμησεν.

“Tenien fetes cases i canelobres, particularment per a cadascun d’ells, i tenien noms com els homes, i escoltàvem la veu que emetien i no ens ofenien gens, sinó que ens cridaven a acceptar la seva hospitalitat; nosaltres, però, teníem por i ningú de nosaltres no va gosar ni participar en el banquet ni dormir.”

Tot i que no s’especifica cap aliment d’aquest simposi, tenint en compte que es tracta d’un regne que rep els personatges en condició d’hostes, ha de ser més aviat abundós. Antigament, l’acceptació d’un banquet a un amfitrió poderós suposava la submissió immediata a aquest i al seu règim<sup>444</sup>. Per tant, traslladant aquesta tradició en un context aparentment perillós com el de Llumòpolis<sup>445</sup>, els protagonistes haurien preferit declinar el convit i no haver de sotmetre’s-hi. Aquest rebuig del menjar també pot

<sup>443</sup> 1.23 οὐ μὴν ἀπουροῦσιν γε καὶ ἀφοδεύουσιν, ἀλλ’ οὐδὲ τέτρηται ἤπερ ἡμεῖς.

<sup>444</sup> Hitch (2017: 23).

<sup>445</sup> On es mata tothom qui no respon quan se’l crida: 1.30 ὄρχων αὐτῶν διὰ νύκτος ὅλης κάθηται ὀνομαστικῶν ἑκαστον· ὅς δ’ ἂν μὴ ἐπακούσῃ, καταδικάζεται ἀποθανεῖν ὡς λιπὼν ἑκαστον.

ser fruit de l'estat d'ansietat per la incòmoda situació, un *topos* emocional inherent a la condició humana. Sigui com sigui, doncs, aquesta imatge de banquet, tot i que rebutjada i mancada de gust, és una prova de la vívida ficció que experimenten els protagonistes: trien què fan i què no amb els aliments que se'ls ofereix.

### 5.2.2.3. Balena

A l'episodi de la balena, trobem dues situacions de menja diferenciades: d'una banda, el cetaci s'empassa els personatges i, d'altra, els personatges –engolits– es nodreixen del que troben en el seu interior, com si fossin una mena de “paràsits”.

Per un costat, l'autor emfasitza la idea de l'engoliment de la balena mitjançant la repetició del verb *καταπίνω* (amb una raonada *uariatio* temporal)<sup>446</sup> fins a quatre vegades en un marge estret de paràgrafs (1.30-1.34). El subjecte semàntic d'aquesta acció sempre serà la balena i l'objecte engolit, els personatges de la realitat. Primer (1), el narrador il·lustra, ras i curt, l'engoliment en el moment en què es fa efectiu:

(1) 1.30 τὸ (sc. κῆτος) δὲ ἤδη παρῆν καὶ ἀναρροφήσαν ἡμᾶς αὐτῇ νηὶ **κατέπιεν**. οὐ μέντοι ἔφθη συναράξαι τοῖς ὀδοῦσιν, ἀλλὰ διὰ τῶν ἀραιωμάτων ἢ ναῦς ἐς τὸ ἔσω διεξέπεσεν.

“Ella (sc. la balena) ja estava a prop i, absorbint-nos, va engolir tota la nau. Però no va arribar a esmicolar-nos amb les dents, sinó que, a través dels intersticis, la nau va lliscar cap a dins.”

Com que es tracta d'una acció puntual i acabada, és comprensible que Llucià opti per l'aorist *κατέπιεν*. Especifica que l'acció no és devastadora, sinó que aconsegueixen escolar-se a través dels intersticis. En relació amb aquest fet, ens volem fixar en una possible insistència en el so sibil·lant contingut a *ναῦς ἐς τὸ ἔσω διεξέπεσεν* que, en termes de *kinaesthetic mimesis*, provocaria un contacte de la llengua amb les dents: una mena de salivació de la balena a l'hora d'empassar-se els protagonistes, però sense poder devorar-los. Poc després (2), ens trobem amb una altra forma de *καταπίνω*:

(2) 1.31 ἔκειντο δὲ ἐν μέσῳ καὶ μικροὶ ἰχθύες καὶ ἄλλα πολλὰ θηρία συγκεκομμένα, καὶ πλοίων ἰστία καὶ ἄγκυραι, καὶ ἀνθρώπων ὅστέα καὶ φορτία, κατὰ μέσον δὲ καὶ γῆ καὶ λόφοι ἦσαν, ἐμοὶ δοκεῖν, ἐκ τῆς ἰλύος ἣν **κατέπινε** συνιζάνουσα.

“També jeien pel mig petits peixos i moltes altres bèsties esmicolades, i pals de vela i àncores de vaixells, i ossos d'homes i mercaderies; cap al mig també hi havia terra i turons, em sembla, tot condensat a partir dels sediments que engolia.”

Per tal de demostrar que la ingestió es repeteix constantment i gràcies a la qual es va construint el “paisatge” interior de la balena, en aquest punt, s'utilitza la continuïtat de l'imperfet *κατέπινε*. I és que, com bé es diu, aquest espai conté tot de coses procedents de l'exterior (vaixells, cadàvers, etc.), com també els propis protagonistes. És a dir, (2) justifica la pròpia acció fictícia enunciada a (1). Finalment (3), Escíntar expressa la mateixa idea però parlant de la seva pròpia història:

---

<sup>446</sup> Aquesta insistència podria remarcar una hipotètica al·legoria de la balena com el pecat de la golafreria, quelcom que més endavant potser encarna Pantagruel a l'obra de Rabelais: *uid*. Solé (2019a).



(3) 1.34 ἐκεῖθεν δὲ ἄρπασθέντες ἀνέμῳ σφοδρῶ τριταῖοι ἐς τὸν ὠκεανὸν ἀπηνέχθημεν, ἔνθα τῷ κήτει περιτυχόντες καὶ αὐτανδροὶ **καταποθέντες** δύο ἡμεῖς μόνοι τῶν ἄλλων ἀποθανόντων ἐσώθημεν. [...] ἔτι δὲ ἐστὶν ἡμῖν τῆς **καταπόσεως** ταῦτα ἑπτὰ καὶ εἴκοσι.

“però a partir d’allà, somoguts per un fort vent, vam ser arrossegats tres dies fins a l’oceà, on, havent-nos trobat per casualitat amb la balena i havent estat engolits juntament amb la tripulació, només nosaltres dos ens vam salvar, havent mort tota la resta. [...] Vint-i-set anys fa de l’engoliment.”

Aquest fet torna a demostrar (i, gairebé, ridiculitzar) que els protagonistes, de la mateixa manera que uns altres personatges temps enrere, han sigut empassats per una balena. A més, justifica de nou la presència d’alguns dels elements de (2), com la barca o les restes humanes. És curiós fixar-se que, com a (1), s’utilitza un altre aorist (**καταποθέντες**), però amb una emfasitzant *uariatio* en veu passiva. Per concloure aquesta sèrie de repeticions sobre l’empassament, Llucià usa la forma substantiva **κατάποσις**, com si remarqués l’acceptació de l’estat factitiu en el qual es troben tots plegats: ben engolits.

Passant ja a l’alimentació dels propis personatges dins del cetaci, trobem diverses situacions semblants, a excepció de la primera (a), on, tan bon punt entren en el monstre, preparen un àpat improvisat amb l’aprovisionament que els queda<sup>447</sup>. Tot el que mengen a partir d’aquí, emperò, són aliments autòctons del territori<sup>448</sup>, conreat per uns personatges<sup>449</sup>, Escíntar i Cíniras, que ofereixen menges als protagonistes (a):

(a) 1.33 ὁ δὲ οὐ πρότερον ἔφη ἐρεῖν οὐδὲ πύεσθαι παρ’ ἡμῶν, πρὶν ξενίων τῶν παρόντων μεταδοῦναι, καὶ λαβῶν ἡμᾶς ἦγεν ἐπὶ τὴν οἰκίαν —ἐπεποίητο δὲ αὐτάρκη καὶ στιβάδας ἐνφοκόμητο καὶ τὰ ἄλλα ἐξήριστο— παραθεῖς δὲ ἡμῖν λάχανά τε καὶ ἀκρόδρυα καὶ ἰχθῦς, ἔτι δὲ καὶ οἶνον ἐγγέας, ἐπειδὴ ἱκανῶς ἐκορέσθημεν, ἐπυνθάνετο ἅ πεπόνθειμεν·

“Primer, ell va dir que no parlaria ni ens interrogaria abans d’oferir-nos els presents d’hospitalitat i, un cop rebuts, ens va conduir a casa seva —estava feta de manera suficient per a ell, hi tenia jaços de palla i disposava també de la resta— tot havent-nos ofert hortalisses i fruits secs i peixos; i, havent-nos servit vi, quan vam quedar prou saciats, ens va preguntar què ens havia passat.”

A diferència dels banquetes que hem comentat fins aquí, aquest àpat consta d’uns aliments propis de la quotidianitat més absoluta. En efecte, respectant la lògica

---

<sup>447</sup> 1.32 Τότε μὲν οὖν ἐπὶ πολὺ ἐδακρύομεν, ὕστερον δὲ ἀναστήσαντες τοὺς ἐταίρους τὴν μὲν ναῦν ὑπεστηρίζαμεν, αὐτοὶ δὲ τὰ πυρεῖα συντρίψαντες καὶ ἀνακαύσαντες δεῖπνον ἐκ τῶν παρόντων ἐποιούμεθα. παρέκειτο δὲ ἄφθονα καὶ παντοδαπὰ κρέα τῶν ἰχθύων, καὶ ὕδωρ ἔτι τὸ ἐκ τοῦ Ἐωσφόρου εἶχομεν. (“I aleshores ploràvem molt, però després, havent espavilat els companys, vam apuntalar la nau; i nosaltres mateixos, havent fregat uns encenalls de llenya i havent-los encès, preparàvem un àpat a partir del que teníem aleshores. Quedaven abundants i variades provisions de peixos i encara teníem aigua de l’Eòsfor.”)

<sup>448</sup> 1.31 ὕλη γοῦν ἐπ’αὐτῆς καὶ δένδρα παντοῖα ἐπεφύκει καὶ λάχανα ἐβεβλαστήκει, καὶ ἐώκει πάντα ἐξεργασμένοις: (“Al seu damunt hi havia crescut un bosc i arbres de tota mena i hi havien germinat hortalisses i en tot s’assemblava a conreus.”)

<sup>449</sup> Imatge que remarca una naturalitat en la situació, com si es trobessin en un país no gaire estrany: 1.33 Σπουδῆ οὖν βαδίζοντες ἐφιστάμεθα πρεσβύτη καὶ νεανίσκῳ μάλα προθύμως πρᾶσιάν τινα ἐργαζομένους καὶ ὕδωρ ἀπὸ τῆς πηγῆς ἐπ’ αὐτὴν διοχετεύουσιν: (“Caminant amb pressa, topem amb un ancià i un jove que treballen amb molt d’afany un parterre i hi canalitzen aigua de la font.”)

procedència d'Escíntar i Cíniras, Lluçià-autor els fa menjar (i oferir) tot de coses mundanes (verdures, fruits secs, peix i vi), quelcom que produeix un contrast amb l'entorn fictici on es troben. Com que no es tracta d'un banquet reial –amb la subordinació intrínseca que, com ja hem dit, suposaven–, el protagonista no se sotmet de cap manera a Escíntar. De fet, existeix un recíproc tracte d'igualtat entre ambdós personatges, perquè es troben exactament en la mateixa situació: com que els dos provenen de la realitat, els dos mengen el mateix. Malgrat la trivialitat dels aliments, els hostes mengen fins a saciar-se (ἐπειδὴ ἱκανῶς ἐκορέσθημεν) –una situació recurrent a Homer que apareix quan hom menja fins a quedar tip i, un cop alliberat del “dolor” (provocat per la gana o la set), es pot reprendre qualsevol combat<sup>450</sup>. I és que, anàlogament, en aquest punt del relat començarà tot seguit la guerra amb els monstres del fons de la balena (1.36).

Escíntar, doncs, ofereix als protagonistes tot d'aliments autòctons de la balena que alhora es poden trobar fàcilment a la realitat: productes de cultiu, pesca, caça, i vi. L'ancià xipriota justifica (b), en estil directe, com els aconseguen:

(b) 1.34 θάψαντες δὲ τοὺς ἐταίρους καὶ ναὸν τῷ Ποσειδῶνι δειμάμενοι τουτονὶ τὸν βίον ζῶμεν, λάχανα μὲν κηπεύοντες, ἰχθῦς δὲ σιτούμενοι καὶ ἀκρόδρυα. πολλὴ δέ, ὡς ὄρατε, ἡ ὕλη, καὶ μὴν καὶ ἀμπέλους ἔχει πολλὰς, ἀφ' ὧν ἡδύτατος οἶνος γεννᾶται· καὶ τὴν πηγὴν δὲ ἴσως εἶδετε καλλίστου καὶ ψυχροτάτου ὕδατος. [...] καὶ ὄρνεα δὲ θηρεύομεν τὰ εἰσπετόμενα, καὶ ζῶντας ἰχθῦς ἀγρεύομεν ἐξιόντες ἐπὶ τὰ βραγχία τοῦ θηρίου,

“Després d'enterrar els companys i havent erigit un temple a Posidó, vivim aquesta mena de vida, conreant hortalisses, i alimentant-nos de peixos i de fruits secs. El bosc, com veieu, és abundant i, a més, té moltes vinyes, de les quals s'extreu un vi dolcíssim; i potser heu vist la font d'una aigua bellíssima i fresquíssima. [...] i cacem els ocells que entren volant, i pesquem peixos vius quan sortim al damunt de les brànquies de la bèstia.”

Aquest discurs constituïria una mena d'“argument d'autoritat” on Escíntar ratifica la informació dita<sup>451</sup> pel narrador a (a): els orígens dels aliments oferts. Efectivament, explica que conreen la pròpia terra (κηπεύοντες), que fan vi (ἀμπέλους ἔχει πολλὰς, ἀφ' ὧν ἡδύτατος οἶνος γεννᾶται), que agafen una aigua ψυχροτάτου (adjectiu molt relacionat amb el gust en termes de temperatura, prova que s'ha tastat prèviament), que cacen (θηρεύομεν) i que pesquen (ἀγρεύομεν). A posteriori (c), un cop pacificada la balena, es torna a fer referència a aquestes activitats, però dutes a terme –ara també– pels propis protagonistes (un indicador que demostra la seva plena integració en la ficció):

(c) 1.39 ἡμεῖς δὲ τὴν χώραν ἐπελθόντες ἔρημον ἤδη οὖσαν τῶν πολεμίων τὸ λοιπὸν ἀδεῶς κατοκοῦμεν, τὰ πολλὰ γυμνασίους τε καὶ κνηγεσίους χρώμενοι καὶ ἀμπελοφυλάκωντες καὶ τὸν καρπὸν συγκομιζόμενοι τὸν ἐκ τῶν δένδρων, καὶ ὅλως ἐόκειμεν τοῖς ἐν δεσμοτηρίῳ μεγάλῳ καὶ ἀφύκτῳ τρυφᾶσι καὶ λελυμένοις.

“Nosaltres, un cop recorregut el territori, que estava desert d'enemics, l'habitàvem sense por la resta del temps, la major part dedicats als exercicis gimnàstics i cinegètics, treballant també les vinyes i collint el fruit dels arbres, i en tot ens assemblàvem als qui viuen còmodament i lliures dins d'una gran i indefugible presó.”

<sup>450</sup> Entre molts altres exemples, *Il.* 19.167-170.

<sup>451</sup> I vista: *uid.* Capítol 2.

Aquests moments de tranquil·litat podrien il·lustrar, endemés, una imatge prototípica de l'austera i tranquil·la vida camperola basada en l'autosubsistència. Potser es tracta d'una al·legoria al *modus uiuendi* rural al qual molta gent acudia en època imperial per allunyar-se dels bulliciosos nuclis urbans: o, en altres paraules, el tòpic del *beatus ille*. En tot cas, és un petit interval on regna la pau, un període d'“entreguerres” abans de presenciar el conflicte dels gegants fora del cetaci (1.40).

En general, doncs, amb aquesta complexa imatge en ment de la balena menjant-se els personatges i ells, al seu torn, nodrint-se dels recursos que els aporta, ens trobaríem davant d'una possible retroalimentació metafòrica entre ficció i realitat. La balena (ficció) s'empassa els personatges (realitat) i aquests aprofiten l'ocasió per alimentar-se'n, tot fent-la servir a la seva conveniència. De fet, es tractaria d'una pràctica que faria constantment Llucià en la confecció de *VH*: ell, com a autor “real”, aprofitaria els recursos de les obres de ficció i els manipularia segons el seu interès per crear la seva pròpia ficció (o, més aviat, fer *plasma*).

#### 5.2.2.4. Illa dels benaurats

El banquet del qual gaudeixen els benaurats és una ocasió musicada<sup>452</sup> i envoltada d'arbres fruiters:

2.14 καὶ στρωμνὴν μὲν ἐκ τῶν ἀνθῶν ὑποβέβληνται, διακονοῦνται δὲ καὶ παραφέρουσιν ἕκαστα οἱ ἄνεμοι πλὴν γε τοῦ οἰνοχοεῖν· τούτου γὰρ οὐδὲν δέονται, ἀλλ' ἔστι δένδρα περὶ τὸ συμπόσιον ὑάλινα μεγάλα τῆς διαυγεστάτης ὑάλου, καὶ καρπὸς ἔστι τῶν δένδρων τούτων ποτήρια παντοῖα καὶ τὰς κατασκευὰς καὶ τὰ μεγέθη. ἐπειδὴν οὖν παρὶ τὴν ἐς τὸ συμπόσιον, τρυγῆσας ἓν ἢ καὶ δύο τῶν ἐκπωμάτων παρατίθεται, τὰ δὲ αὐτῶν οἶνον πλήρη γίνεται. οὕτω μὲν πίνουσιν,

“I es posen, sota seu, un llit de flors, i els vents els assisteixen i serveixen a cadascun d'ells, excepte per servir-los el vi, ja que no ho necessiten per res, sinó que hi ha uns arbres al voltant del banquet, que són grans i de vidre, d'un vidre molt transparent, i el fruit d'aquests arbres són copes de tota mena, tant per la forma com per la mida. I, quan hom assisteix al simposi, havent recol·lectat un o dos dels gots, els posa a taula, i immediatament es troben plens de vi. Així és com beuen.”

Si bé no es parla de cap menjar sòlid concret (a banda de les fruites del voltant), sí que se'n descriu la beguda, una mena de vi que s'escandeix sol, de manera natural, damunt dels arbres. També es beu de dues fonts, una de “riure” i una altra de “felicitat”:

2.16 πηγαί εἰσι δύο παρὰ τὸ συμπόσιον, ἡ μὲν γέλωτος, ἡ δὲ ἡδονῆς· ἐκ τούτων ἑκατέρας πάντες ἐν ἀρχῇ τῆς εὐωχίας πίνουσιν καὶ τὸ λοιπὸν ἡδόμενοι καὶ γελῶντες διάγουσιν.

“Hi ha dues fonts al costat del banquet, la del riure i la del plaer: de totes i cadascuna d'aquestes dues beuen al començament de la festa i, la resta del temps, el passen contents i rient.”

---

<sup>452</sup> De fet, se n'intueix la seva remor ja a 2.5, durant l'arribada a l'illa: καὶ μὴν καὶ βοῆ σύμμικτος ἠκούετο ἄθρους, οὐ θορυβάδης, ἀλλ' οἷα γένοιτ' ἂν ἐν συμποσίῳ, τῶν μὲν ἀυλούντων, τῶν δὲ ἐπαιούντων, ἐνίων δὲ κροτούντων πρὸς αὐλὸν ἢ κιθάραν.

Fora del banquet, també se'ns informa de la ingestió d'el·lèbor per part d'Àjax, per tal de calmar el seu arxiconegut fort temperament, tot titllant-lo de boig:

2.7 τέλος δὲ πολλῶν ῥηθέντων ἔγνω ὁ Ῥαδάμανθος, νῦν μὲν αὐτὸν (*sc.* Αἴαντα) πίομενον τοῦ ἐλλεβόρου παραδοθῆναι Ἴπποκράτει τῷ Κῶφῳ ἰατρῷ, ὕστερον δὲ σωφρονήσαντα μετέχειν τοῦ συμποσίου.

“I finalment, després de parlar molt, Radamantis va decidir que ara ell (*sc.* Àjax) begués el·lèbor i que fos lliurat a Hipòcrates, el metge de Cos, i que, un cop recuperat el seny més tard, participés en el banquet.”

A més, a diferència dels selenites, els benaurats comparteixen un àpat amb els protagonistes. Es tracta d'unes faves cuites amb motiu de la victòria contra els impius:

2.24 τότε δ' οὖν κυάμους ἐψήσαντες, ὥσπερ παρ' αὐτοῖς νόμος ἐπειδὴν τὸν πόλεμον κατορθώσωσιν, εἰσιτῶντο τὰ ἐπινίκια καὶ ἐορτὴν μεγάλην ἤγον· μόνος δὲ αὐτῆς οὐ μετεῖχε Πυθαγόρας, ἀλλ' ἄσιτος πόρρω ἐκαθέζετο μυσσάμενος τὴν κυαμοφαγίαν.

“Aleshores, havent cuit unes faves, com és costum a casa nostra entre els qui guanyen la guerra, ens delectàvem en les festes de la victòria i fèiem una gran celebració. L'únic de no prendre'n part va ser Pitàgoras, sinó que seia lluny i sense menjar, ja que odiava la ingesta de faves.”

Aquesta abstenció del banquet (ἄσιτος) per part de Pitàgoras (com correspon, lògicament, a la frugalitat alimentària dels pitagòrics) la podríem relacionar amb un dels preceptes que Radamantis recomana al protagonista, si vol tornar a l'illa dels benaurats: no menjar tramussos, un vegetal de la mateixa família que les faves (*fabaciae*):

2.28 παρήνεσε δὲ εἰ καὶ ποτε ἀφικοίμην ἐς τήνδε τὴν γῆν, μήτε πῦρ μαχαίρα σκαλεύειν μήτε θέρμους ἐσθίειν μήτε παιδὶ ὑπὲρ τὰ ὀκτωκαίδεκα ἔτη πλησιάζειν·

“Advertia que, si alguna vegada venia a aquella terra, no atíes el foc amb un ganivet, ni mengés tramussos, ni m'apropés a un nen que superés els divuit anys.”

### 5.2.2.5. Illa dels somnis

En termes similars als de l'illa dels llums, considerem dubtosa la participació en l'alimentació de l'illa dels somnis:

2.35 ἡμέρας μὲν οὖν τριάκοντα καὶ ἴσας νύκτας παρ' αὐτοῖς ἐμείναμεν καθεύδοντες εὐωχούμενοι.

“Durant trenta dies i la mateixa quantitat de nits ens vam quedar entre ells dormint i regalant-nos.”

Aquí, fem front a la doble significació del verb εὐωχέω, que es pot traduir per “banquetejar” i, en sentit figurat, “regalar-se” (Diccionari Grec-Català de l'Enciclopèdia Catalana 2015). Tenint en compte que, a banda del menjar, el fet de dormir també es pot considerar un plaer, pensem que el participi εὐωχούμενοι remet a l'estat d'ànim “plaent” dels protagonistes “mentre dormen” (καθεύδοντες), tal com recullen la majoria de traduccions. De tota manera, l'ambigüitat està servida: no podem saber amb exactesa si

Llucià fa servir el sentit figurat del verb o el literal i, per tant, si expressa una activitat (“regalar-se”), una altra (“banquetejar”), o bé ambdues!

### 5.2.2.6. Pobles caníbals

En contrast amb l'alimentació imperceptible dels selenites, la banalitat del menjar dins la balena i les refinades begudes dels benaurats, trobem unes civilitzacions a *VH* que mostren tendències caníbals. No només es tracta de la pròpia balena, que ja hem vist que engoleix tot el que es troba pel davant sinó d'altres pobles ficticis que representarien una marcada alteritat. Aquest fenomen potser té a veure amb la presència de pobles caníbals en la poesia èpica, que representen un desordre<sup>453</sup>: a l'*Odissea*, per exemple, veiem com es produeix un contrast entre els feacis, que s'alimenten d'hecatombes<sup>454</sup> (i representen, per tant, una societat prospera a la divinitat, amb la qual “comparteixen taula”) i els ciclops<sup>455</sup>, que ingereixen carn humana (i són, doncs, un poble perillós, allunyat de la benedicció dels déus o, almenys, dels propicis al protagonista<sup>456</sup>). Anàlegs als ciclops, de fet, tindriem els salaons de *VH*, uns éssers monstruosos que habiten les contrades més profundes de la balena, un espai que no deixa de tenir una forma de “cova”<sup>457</sup> com la que tenen per casa els ciclops. Segons Escíntar, són devoradors de carn suposadament humana (i de qualsevol tipus), tenint en compte la seva crueltat i caràcter bèl·lic:

1.35 τὰ μὲν γὰρ ἑσπέρια καὶ οὐραῖα τῆς ὕλης (*sc.* τοῦ κήτου) Ταριχᾶνες οἰκοῦσιν, ἔθνος ἐγγελυωπὸν καὶ καραβοπρόσωπον, μάχιμον καὶ θρασὺ καὶ ὠμοφάγον·

“Les zones occidentals i de la cua del bosc (*sc.* de la balena) les habiten els salaons, un poble amb ulls d'anguila i cara de cranc, bèl·licós i insolent i menjadors de carn crua.”

Més endavant, podríem trobar una referència al canibalisme a través de l'olor que es respira en arribar a l'illa dels impius (2.29), com de “carn humana cuïta” (ἀνθρώπων ὀπτομένων). La terrible imatge antropofàgica s'hauria recreat, potser, per encaixar-la amb la crueltat i la barbàrie dels personatges que habiten el territori.

Cap al final del relat, però, és on Llucià acumula els dos pobles més evidentment caníbals, que es defineixen per si sols. Es tracta dels bucèfals...:

2.44 ἐμπίπτομεν τοῖς Βουκεφάλοις τὰ κρέα τῶν ἀνηρημένων διαιρουμένοις·

“i caiem damunt dels bucèfals mentre es reparteixen la carn dels presoners.”

...i, també, de les potes-d'ase, tal com acaba confessant una d'elles, capturada i interrogada pel narrador-protagonista:

---

<sup>453</sup> Hitch (2017: 32).

<sup>454</sup> *Od.* 7.201-203.

<sup>455</sup> *ibid.* 9.287-294.

<sup>456</sup> Recordem que Posidó, pare de Polifem, maleeix el rei d'Ítaca durant tot el seu periple.

<sup>457</sup> De fet, s'hi fa un símil explícit en relació amb la seva sonoritat (1.38 ἀντήχει δὲ τὸ κῆτος ὥσπερ τὰ σπήλαια).

2.46 ἡ δὲ, ἄκουσα μὲν, εἶπεν δὲ ὁμῶς, αὐτὰς μὲν εἶναι θαλαττίους γυναῖκας Ὀνοσκελέας  
προσαγορευομένας, τροφήν δὲ ποιῆσθαι τοὺς ἐπιδημοῦντας ξένους. ἐπειδὴν γάρ, ἔφη,  
μεθύσωμεν αὐτούς, συνευνηθεῖσαι κοιμωμένοις ἐπιχειροῦμεν.

“Ella, escoltant-me, em va dir tanmateix que elles eren unes dones marines anomenades  
potes-d’ase, i que, dels estrangers que les visitaven, en feien menjar. ‘Car quan’, deia, ‘els  
embriaguem, després d’haver-nos allitat amb ells, els ataquem quan s’adormen’.”

Potser Llucià ubica aquests dos darrers col·lectius temibles al final del viatge per  
tal de demostrar l’alteritat exagerada de les persones que habiten aquelles contrades.  
Metafòricament, també suposarien la “por” que provoca el fet d’anar massa lluny a l’hora  
de fer ficció, la qual pot acabar resultant excessivament inversemblant (i, en  
conseqüència, mancada de gràcia). I no seria estrany que per això, entre d’altres motius,  
Llucià posi fi al relat poc després (2.47).

### 5.3. SUBSISTÈNCIA: APROVISIONAR-SE O MORIR

En un viatge tan llarg com el de *VH*, és important anar alimentant-se. I Llucià, com estem  
veient, ho fa saber. Si bé és cert que, des del principi, carreguen la nau amb nombroses  
provisions<sup>458</sup>, els protagonistes es troben obligats a anar agafant-ne de noves. Fins a  
aquest punt del nostre capítol, hem observat algunes escenes en què prenen provisions de  
diversos indrets, com ara l’activitat pesquera a l’illa de Dionís (1.7) i a la balena (1.34),  
on també se sumen pràctiques agrícoles i cinegètiques (1.34 i 1.39). Aquí, no tornarem a  
comentar aquestes situacions (ni la resta de banquets), sinó que hi afegirem d’altres que  
tindrien un caràcter anàleg i que no hem pogut agrupar en les categories anteriors: els  
moments en què els protagonistes aprofiten per carregar la nau o alimentar-se amb el que  
es troben pel camí.

Al post-pròleg que ja hem comentat al Capítol 1, en una situació prèvia a la  
partença de l’*oikoumene*, Llucià s’ocupa d’aprovisionar la nau:

1.5 τούτου γέ τοι ἔνεκα πάμπολλα μὲν σιτία ἐνεβαλόμην, ἱκανὸν δὲ καὶ ὕδωρ ἐνεθέμην,  
“És per això que vaig abarrotar molt de menjar i vaig carregar aigua suficient;”

Com veiem, hi posa aliments “de tota mena” (πάμπολλα), però una quantitat  
d’aigua “suficient” (ἱκανὸν). Respectant amb tota coherència el significat d’aquest darrer  
adjectiu, veurem com la majoria de vegades, durant el periple, els protagonistes necessiten  
aprovisionar-se més sovint de beguda que no pas d’aliments sòlids<sup>459</sup>. Constatem fins a  
cinc escenes d’aquestes característiques:

(1) 1.9 καὶ δὴ λαβόντες ἀμφορέας τινὰς καὶ ὕδρευσάμενοί τε ἅμα καὶ ἐκ τοῦ ποταμοῦ  
οἰνισάμενοι·

“Havent agafat algunes àmfores i havent tret del riu tant aigua com, alhora, vi;”

---

<sup>458</sup> Una imatge que recordaria a la mateixa evocada a *Hermòtim* (28) en relació amb la prèvia del viatge  
vers la virtut filosòfica. En efecte, també es parla de triar el millor capità per a la nau, en vistes a un viatge  
dur, fet que hem comentat a l’anàlisi del pròleg: *uid*. Capítol 1.

<sup>459</sup> Una mostra de continuïtat del fil narratiu de *VH*, com defensa Gassino (2011).

(2) 1.28 προσέσχομεν δὲ καὶ τῷ Ἐωσφόρῳ ἄρτι συνοικιζομένῳ, καὶ ἀποβάντες ὕδρευσάμεθα.

“Ens vam aturar també a l’Eòsfor, justament colonitzat, i un cop desembarcats vam agafar aigua.”

(3) 2.3 ἀφ’ ἧς (sc. νήσου) ὕδωρ λαβόντες —ἐπελελοίπει γὰρ ἤδη— καὶ δύο ταύρους ἀγρίους κατατοξεύσαντες ἀπεπλεύσαμεν.

“D’ella (sc. d’una illa) havent-ne agafat aigua –car ja se’ns havia acabat– i havent matat a trets dos toros salvatges, vam salpar.”

(4) 2.35 ἀνεγρόμενοι καὶ ἀναθορόντες ἀνήχθημεν ἐπισιτισάμενοι.

“ja desperts i llevats d’un bot ens vam fer a la mar proveïts de queviures.”

(5) 2.44 ἀποβάντες δὲ προήειμεν ὕδρευσόμενοι καὶ σιτία ληψόμενοι, εἴ ποθεν δυνηθείμεν· οὐκέτι γὰρ εἶχομεν.

“Un cop desembarcats, entràvem a recollir aigua i aprovisionar-nos de menjar, si era possible; car ja no en teníem.”

Les construccions oracionals d’aquestes situacions, la majoria d’elles amb participis apositius, tenen un cert caràcter formulari però, alhora, pateixen diverses *uariationes*. El que volem fer notar aquí, de fet, és com la penetració dins l’espai fictici influeix en una gradació especial d’aquestes estructures i del seu significat. Efectivament, com més s’aprofundeix en el fil argumental (és a dir, en la ficció), Llucià utilitza unes expressions cada cop més sòbries –per tant, menys concretes i poc realistes– per descriure els aprovisionaments. Seguint aquesta hipòtesi, doncs, observem que (1) constitueix l’escena més àmpliament descrita: s’explicita que, mitjançant la manipulació d’unes àmfores (λαβόντες ἀμφορέας τινὰς), es recull aigua i vi, i concretament del riu (καὶ ὕδρευσάμενοί τε ἅμα καὶ ἐκ τοῦ ποταμοῦ οἰνισάμενοι). Com que aquí encara ens trobem en un cert punt d’iniciació a la ficció (l’illa de Dionís), on els protagonistes ni tan sols s’han enlairat cap a la lluna, la descripció és “lògicament” acurada des del punt de vista de la realitat. Des d’(1) fins a (2) no es duu a terme cap escena d’aprovisionament *per se* perquè té lloc l’estada a la Lluna on, si bé no banquetegen en cap moment, Endimió anuncia als protagonistes que “tindran tot el que necessitin” (1.11: πάντα γὰρ ἡμῖν παρέσεσθαι ὧν δεόμεθα). Així, a banda de les armes –per cert, fetes d’aliments– que els proporciona per a la guerra contra els heliotes, pensem que, amb aquestes paraules, també es refereix a la provisió de menjar durant la seva estada. El següent aprovisionament (2), s’expressa d’una manera molt menys concreta i més escueta estructuralment que (1), tot fent servir, simplement, el verb ὕδρευσάμεθα, sense especificar cap utensili d’emmagatzematge ni el lloc d’on s’extreu l’aigua. El clímax de la ficció, però, es produeix a (3)<sup>460</sup>, quan Llucià diu, literalment, que “agafen” (λαβόντες) l’aigua. Tot i que algunes traduccions adapten, per context, el significat més pur del verb λαμβάνω a un que

---

<sup>460</sup> Observem, a més, un cert paral·lelisme estructural entre l’anunci d’escassetat de provisions de l’oració parentètica (ἐπελελοίπει γὰρ ἤδη) i la que s’ha dit unes línies abans, a 2.2 (ἐπεὶ δὲ ἤδη ἐπέλειπε τὰ ἐπιτήδεια). També hi veiem una escena cinemàtica (δύο ταύρους ἀγρίους κατατοξεύσαντες ἀπεπλεύσαμεν).

seria més propi del verb ὑδρεύομαι<sup>461</sup>, si ens cenyim al grec, hauríem de limitar-nos a dir que l'aigua és “agafada” (amb les mans)<sup>462</sup>. Aquesta expressió, sòbria semànticament, és del tot surrealista ja que no només implicaria l'esmunyiment de l'aigua entre les mans – cosa que certament constituïria una potent evocació tàctil– sinó que també faria adonar de fins a quin punt remot i profund del món fictici s'ha arribat: un indret on “és possible” agafar aigua amb les mans d'una manera efectiva, sense que s'escoli. Tot seguit (4), però, aquesta gradació surrealista recula, ja que es reprèn novament una expressió similar a la de (3): s'usa un sol participi per parlar de l'aprovisionament d'aliments en general. La darrera menció a l'aprovisionament d'aigua i menjar presenta un cert regust d'(1), fet que propiciaria un cert “tancament” en format de *Ringkomposition*, encerclant aquesta mena d'escenes en un relatiu quiasme (A-B-C-B-a) en termes de concreció semàntica i d'estructura:

Referència	Concreció	Estructura	Quiasme
(1)	Molt alta	Part. + CD; Part.; CCLI + Part.	A
(2)	Baixa	Part.	B
(3)	Molt baixa	CD + Part.	C
(4)	Baixa	Part.	B
(5)	Alta	Part.; CD + Part.	a

D'aquesta manera, sembla que Llucià, premeditadament, estableixi un cert equilibri semàntic i estructural d'aquest ús “formular” de les situacions d'aprovisionament.

A banda d'aquests moments, hem d'apuntar-ne dos més d'importants. El primer, poc després de sortir de la balena:

2.2 ἐπιμένοντος δὲ τοῦ πνεύματος φέρειν οὐ δυνάμενοι τοιόνδε τι ἐπενοήσαμεν —ὁ δὲ τὴν γνώμην ἀποφηνάμενος ἦν ὁ Σκίνθαρος— σκάψαντες γὰρ ἐν τῷ ὕδατι σπήλαιον μέγιστον ἐν τούτῳ ἐμείναμεν ἡμέρας τριάκοντα, πῦρ ἀνακαίοντες καὶ σιτούμενοι τοὺς ἰχθῦς· εὕρισκομεν δὲ αὐτοὺς ἀνορύττοντες.

“Com que persistia el vent i no podíem suportar-ho, vam decidir el següent –qui va deixar anar la idea era Escíntar–: després d'excavar una gran cova dins de l'aigua, ens hi vam quedar trenta dies, calant foc i alimentant-nos de peixos: i és que els trobàvem en foradar.”

Aquesta curiosa escena representa una mena de pesca a l'estil esquimal, però duta a l'extrem. Com que el mar està glaçat –possible indicador pel qual s'hauria arribat a terres hiperbòries–, els protagonistes tallen el gel i n'extreuen els peixos com si es tractés

<sup>461</sup> Com, per exemple, Ozanam (2016<sup>3</sup>), “Nous y fimes provision d'eau” o Vintró (1974), “en la que nos aprovisionamos de agua”.

<sup>462</sup> Hem tingut en compte l'accepció I.10 (LSJ 1996) de λαμβάνω: “take in hand”, “undertake”.



d'un autèntic congelador, a l'estil *self-service*. Immediatament a continuació, es parla d'una ingesta de menjar que consisteix, directament, en la pròpia geografia d'una illa:

2.3 μετ' οὐ πολὺ δὲ εἰς πέλαγος ἐνεβαίνομεν, οὐχ ὕδατος, ἀλλὰ γάλακτος· καὶ νῆσος ἐν αὐτῷ ἐφαίμετο λευκὴ πλήρης ἀμπέλων. ἦν δὲ ἡ νῆσος τυρὸς μέγιστος συμπεπηγῶς, ὡς ὕστερον ἐμπαρόντες ἐμάθομεν, σταδίων εἴκοσι πέντε τὸ περίμετρον· αἱ δὲ ἄμπελοι βοτρύων πλήρεις, οὐ μέντοι οἶνον, ἀλλὰ γάλα ἐξ αὐτῶν ἀποθλίβοντες ἐπίνομεν. ἱερὸν δὲ ἐν μέσῃ τῇ νήσῳ ἀνωκοδόμητο Γαλατείας τῆς Νηρηΐδος, ὡς ἐδήλου τὸ ἐπίγραμμα. ὅσον οὖν χρόνον ἐκεῖ ἐμείναμεν, ὄψον μὲν ἡμῖν καὶ σιτίον ἢ γῆ ὑπῆρχεν, ποτὸν δὲ τὸ γάλα τὸ ἐκ τῶν βοτρύων. βασιλεύειν δὲ τῶν χωρίων τούτων ἐλέγετο Τυρὸς ἢ Σαλμωνέως, μετὰ τὴν ἐντεῦθεν ἀπαλλαγὴν ταύτην παρὰ τοῦ Ποσειδῶνος λαβοῦσα τὴν τιμὴν.

“No gaire més tard, entràvem en un mar no d'aigua sinó de llet: i hi va aparèixer una illa blanca plena de vinyes. L'illa era un grandió formatge quallat, com després vam saber en menjar-ne, d'uns vint-i-cinc estadis de perímetre; les vinyes estaven plenes de gotims, però no vi sinó llet era el que en bevíem en esprémer-los. Al mig de l'illa, s'hi aixecava un temple de la Nereida Galatea, tal com demostrava la inscripció. Tot el temps que ens vam quedar allà, teníem com a carn i aliment la terra i com a beguda la llet dels gotims. Es deia que qui regnava aquells territoris era Tiro, filla de Salmoneu; després d'haver marxat d'aquí, aquesta l'havia obtingut com a recompensa de part de Posidó.”

De fet, es parla d'un gran formatge quallat (τυρὸς μέγιστος συμπεπηγῶς), una imatge visual que s'acaba confirmant gustativament després amb la ingestió (ὡς ὕστερον ἐμπαρόντες ἐμάθομεν). Normalment, a l'antiguitat, damunt de l'aliment o, concretament, del “pa” (una de les possibles acepcions de σίτος) s'hi posava alguna altra cosa al damunt, una mena de “topping”, “salsa” o “condiment” (ὄψον). Aquí, tanmateix, Llucià diu que tant σιτίον com ὄψον són la mateixa cosa: la pròpia terra, és a dir, el formatge. Com a beguda (ποτὸν) prenen la llet que contenen, sorprenentment, les vinyes que, per una certa lògica, potser els correspondria tenir vi (οὐ μέντοι οἶνον). Aquesta recurrència al producte làctic potser és una al·legoria a la lactància materna: un retorn a la infantesa, a la ingenuïtat, producte d'una certa nostàlgia, trobant-se en aquest punt tan lluny de la realitat (de fet, al bell mig del periple fictici, tenint en compte el moment argumental). A més, cal destacar l'òbvia lògica del nom propi de la nimfa protectora del territori, Γαλατείας τῆς Νηρηΐδος, relacionat amb γάλα (“llet”) i de la seva governant, Τυρὸς ἢ Σαλμωνέως, relacionat amb τυρός (“formatge”).

En contrast, un cop s'allunyen d'aquest indret, els protagonistes van a parar a un mar d'aigua “salada i fosca” (2.4 ἐν ἀλμυρῷ καὶ κυανῷ ὕδατι), quelcom que contrasta visualment també amb la blancor prèvia del mar de llet anterior. Potser aquesta expressió és utilitzada per estalviar-se l'ús formular de “mar vinós” (οἶνοπα πόντον) que utilitza Homer, tot fent referència al gust salat de l'aigua del mar i a la foscor característica del vi. En tot cas, també pot ser que sàpiguen que és salada perquè la proven, per comprovar que ja no és llet i, per tant, ratificar encara més la ficció a través de les papil·les gustatives...

Finalment, un seguit d'aliments que els protagonistes adquireixen de la ficció són els donatius dels bucèfals a canvi dels seus companys segrestats. Es tracta de molts formatges, peixos secs, cebes i quatre cérvols: 2.44 (τὰ λύτρα δὲ ἦν τυροὶ πολλοὶ καὶ

ἰχθύες ξηροὶ καὶ κρόμμυα καὶ ἔλαφοι τέτταρες, τρεῖς ἑκάστη πόδας ἔχουσα, δύο μὲν τοὺς ὄπισθεν, οἱ δὲ πρόσω ἐς ἓνα συμπεφύκεσαν). Aquí ens preguntem si el donatiu de formatges és, potser, una reminiscència als que Odisseu es menja d'amagat de Polifem<sup>463</sup>. En tot cas, a *VH*, el protagonista no cal que els “robi”, sinó que “la pròpia ficció” (els bucèfals) els l’entrega directament. Aquest fet establiria un provocatiu contrast amb la cleptòmana situació del protagonista de l’*Odissea*, que demostraria l’honra de Llucià amb màscara de personatge fictici. Així, es remarcaria el caràcter poc fiable d’Odisseu, acusat de ser el primer gran mentider en el pròleg (1.3).

#### 5.4. ELS ALIMENTS COM A FONT D’INSPIRACIÓ

En aquest apartat, exposarem breument quin ús fa Llucià de múltiples aliments per construir algunes de les *circumstantiae* de la narració: l’espai físic per on passen els protagonistes; alguns personatges amb qui es topen sovint; i, finalment, certs objectes que manipulen. Per al buidatge exhaustiu dels diferents aliments que apareixen a l’obra i una classificació en els termes que aquí comentarem (il·lustrats amb els passatges on apareixen), us remetem a l’ANNEX V.

##### 5.4.1. ESPAIS

Llucià utilitza aliments per construir l’espai fictici. L’aliment més freqüent en aquests termes és el vi i tots els seus productes i/o derivats, però també hi té un paper important la llet.

No cal estendre’s gaire en els rius i els peixos vinosos de l’illa de Dionís (1.7, 1.9), que ja hem comentat més amunt. Unes corrents similars s’expliciten a l’illa dels benaurats, on a banda d’altres de llet, també hi trobem arbres fruiters (ceps, magraners i pomers), pans acabats de fer damunt del blat –i assimilats, per cert, a uns xampinyons –i fonts de mel (2.13). Llucià sorprèn en tres ocasions diferents combinant la forma o el contingut del vi amb d’altres substàncies: a la Lluna (1.24), on hi ha vinyes que contenen aigua (i no pas “vi”, com potser s’esperaria); i a l’illa de Formatge, envoltada per mars de llet, on dels raïms també en surt llet, seguint la lògica hiperbòlicament làctica de l’indret (2.3). Es parla de diversos cultius de faves a la lluna (1.14) i d’hortalisses a la balena (1.31 i 1.34). Un símil de regust vinós es produeix amb els ous de l’illa de l’alció, comparats amb una gerra de vi de Quios (2.40), una nova referència a la suposada pàtria homèrica.

##### 5.4.2. PERSONATGES

El nostre autor aplica un procediment semblant en diversos personatges de l’obra. I és que, a *VH*, hi ha molts éssers formats a partir d’aliments i, al seu torn, observem com alguns d’aquests menjars en formen una part més aviat íntima i fisiològica. Aquests cossos són normalment de caràcter híbrid, potser per inspiració en els múltiples monstres

---

<sup>463</sup> *Od.* 9.225-232.

de la tradició mitològica. L'ús concret d'aliments, emperò, pensem que ve motivat per obres com la *Batracomiomàquia* i l'Ἀττικὸν Δεῖπνον.

Els éssers<sup>464</sup> que tenen parts corporals externes fetes d'aliments són, en general, bel·licosos. Efectivament, en l'exèrcit de la Lluna (1.13-1.16), ens trobem amb els ales-de-verdura (Λαχανόπτεροι), els gossos-glans (Κυνοβάλανοι) i els tija-bolets (Καυλομύκητες). Els propis habitants del satèl·lit, que disposen d'una cua en forma de col (1.23), excreten mel pel nas i llet pels porus de la pell i, a partir de tot el conjunt, fan formatge (1.24)<sup>465</sup>. D'una subraça dels selenites, els arboris, en surten glans (1.22). Però on trobem una quantitat realment considerable d'éssers monstruosos formats per aliments –concretament, peixos– és en l'episodi de la balena. En aquesta ocasió (1.35-1.36), Llucià ens presenta, en un estil certament catalògic, els salaons (Ταριχᾶνες), uns éssers amb cara de cranc i ulls d'anguila, comandats per Pèlam (Πήλαμος), al darrera del nom del qual s'amaga una espècie concreta de tonyina (el bonítol de ventre ratllat o bacoreta ratllada); d'altres amb la part inferior de peix espasa, els tritonocabrits (Τριτωνομένδητες); uns altres amb mans de cranc, tal com expressa la seva pròpia onomàstica “quiro-crancs” (Καρκινόχειρες); més endavant, uns éssers –els tonyincèfals (Θυννοκέφαλοι)– amb el cap de tonyina<sup>466</sup>; tot seguit, uns animals amb peus de rèmol (Ψιττόποδες); i, finalment, els Παγουρίδαι (una altra espècie de cranc). Fora del cetaci i de manera anàloga, podríem referir-nos a d'altres éssers que, per etimologia, es “beuen l'aigua del mar”: els bevedors-de-mar (Θαλασσοπότης), que apareixen a 1.42.

#### 5.4.3. OBJECTES

Bàsicament, es tracta d'armes i vehicles fets d'aliments.

Quant a les armes, distingim entre projectils, llances i estris de defensa. Pel que fa als primers, s'utilitzen mills pels llença-mills o Κεγχροβόλοι (1.13); alls pels all-combatents o Σκοροδομάχοι (*ibid.*); raves pels aero-dansaires (1.16); tramussos per les armes obsequiades als protagonistes (1.27); pops, ostres i esponges marines com a armes dels gegants del combat illenc (1.41); ulls de cranc i sípies com a bales dels homes cavalcadors de dofins (2.39); i llavors de carabassa com a projectils dels carabassa-pirates o Κολοκυνθοπειραταῖ (2.37). Com a llances, tenim espàrrecs pels tija-bolets o Καυλομύκητες (1.16), espines pels éssers intra-cetacis (1.36) i una aleta de llissa (1.37). També apareix una espina de dofí erigida com a trofeu de guerra (1.38). I, tenint en compte la defensa pròpia, apareixen faves com a cascs (1.14), tramussos com a cuirasses (1.14) i xampinyons com a escuts (1.16), tots pels selenites.

---

<sup>464</sup> També hi contemplem, d'una manera especial, els propis protagonistes convertits en vinyes, dels quals els surten fruits (raïm), a 1.8.

<sup>465</sup> A més, s'ungeixen amb oli de ceba.

<sup>466</sup> Que representarien un exèrcit d'Àjacs prenent com a font d'inspiració l'Ἀττικὸν Δεῖπνον (135e.5-67), on apareix un cap de tonyina que, en realitat, és el guerrer telamoni: García Soler (2003: 76).

Podem observar una estreta relació entre totes aquestes armes fetes d'aliments i l'ús metafòric del gust a Homer amb el significat de "provar" o "tastar"<sup>467</sup>. A *Il.* 20.257-8, per exemple, trobem com Eneas vol γεύειν les armes dels altres: ἀλλ' ἄγε θᾶσσον / γευσόμεθ' ἀλλήλων χαλκίηρεσιν ἐγχείησιν ("Vinga, anem ràpidament a provar les espases de bronze dels altres"). Traslladant aquesta metàfora a *VH*, doncs, l'acte de "provar" les armes podria convertir-se en un fet "real", per tal com aquests artilugis són, literalment, aliments i, a més, d'uns gustos força intensos en general: alls, raves, tramussos, peixos, carabasses, espàrrecs i xampinyons. En definitiva, són unes armes ben bé aptes per ser degustades.

Finalment, pel que fa als vehicles, tenim els artilugis voladors dels Κυνοβάλανοι, que són glans alats (1.16), i les naus dels Κολοκυνθοπειραταῖ, que són closques de carabassa i tenen, com a vela, la pròpia fulla (2.38). També podem considerar, aquí, la pròpia nau dels protagonistes, de la qual creixen figues i raïm durant la seva espectacular metamorfosi inesperada a 2.41.

## RECAPITULACIÓ

Hem comprovat que Llucià fa ús del gust per viure la ficció: els actes d'ingesta es repeteixen de manera recurrent, així com també els moments d'autoaprovisionament de la nau i la citació d'aliments per construir el paisatge. Això demostra dos fets: que la ficció és apta per ser degustada i que, en conseqüència, es degusta. La posició cognitiva secundària d'aquest sentit es veu compensada, tanmateix, per la intimitat que implica amb allò percebut i, en aquest cas, la pròpia ficció acaba formant part de l'organisme de qui se la menja. Tan importants són les conseqüències de la ingestió d'un aliment que, al principi, inicia els protagonistes en la ficció i, en algun moment, suposa algun perill o fa sentir els personatges com si estiguessin a la realitat.

El paper més destacat en termes gustatius el té, sens dubte, l'episodi de l'illa de Dionís, on hem vist que un multisensorial tast de vins camufla una metàfora d'iniciació retòrica (o de maduresa literària) en la ficció. Aquesta és una situació que dona sentit a tot l'argument, degut a l'adquisició de coneixement de les fonts arcaiques i clàssiques a través de la beguda més representativa de la gastronomia grega. Només aquells que "beguin" com cal, però, seran prou savis com per no quedar-se arrelats en la tradició i emprendre el viatge literari subsegüent.

En les situacions que hem comentat, disposem de diverses paraules relacionades amb el camp semàntic del gust. Pel que fa als substantius, a banda de tots els aliments que es van citant, volem destacar la presència de γεῦσις, el ἡπάχ οἰνοφαγία, τροφή, ποτόν ο σιτία. Les formes verbals emprades per a l'acte d'ingestió són múltiples: ἐσθίω, κάπτω, εὐωχέω, δειπνέω, καταπίνω, πίνω i, d'una manera més figurada, φιλῶ. També són destacables verbs i expressions que impliquen efectes secundaris de la ingesta (μηθύσκω, παράφορος εἶναι, κορέννυμι) i els que comporten la preparació d'un aliment (κεράννυμι, παραμείγνυμι, ὀπτάω, ἀποθλίβω, οἰνοχοέω o ἐψέω). Quant als adjectius relacionats amb

---

<sup>467</sup> Hitch (2017: 35).

gustos, textures o estats digestius, en constatem δριμύς, ἡδύς, ψυχρός, ἄσιτος, ὠμόφαγος, συμπεπηγώς i ἄλμυρός.

Tot això demostra un ampli coneixement del camp semàntic de l'alimentació per part de Llucià i de com hi juga en el seu relat deliberadament fictici. Es tracta d'un conjunt d'aventures on, adés viscudes en primera persona, adés en tercera, es produeixen ingestes i degustacions, fet que segueix posant de relleu la contradicció amb la nul·la experiència de la ficció, promesa i declarada al pròleg (1.4).

## EL TACTE

### 6.1. EL MÉS ÍNTIM DE TOTS ELS SENTITS

Per acabar el nostre recorregut sensorial a *VH*, abordem un sentit de la percepció molt ampli i, per tant, complex. En efecte, quan parlem del tacte, topem amb un primer gran problema: quin és l'òrgan corporal que l'activa? És evident que, per veure, utilitzem els ulls; per escoltar, l'oïda; per olorar, el nas; i, per degustar, la boca; però per mitjà de què “toquem”<sup>468</sup>? Una part concreta del cos que ens vindria d'entrada a la ment a l'hora de pensar en aquest acte sensorial és la mà. Però és ben bé tota la mà la que toca de la mateixa manera o potser perceben millor els dits (o, per anar una mica més lluny, les puntes dels dits<sup>469</sup>) que no pas el palmell? A banda de la mà i dels seus components, però, també és cert que una sensació tàctil es pot desenvolupar a través d'altres parts del cos, tant del cap com del tronc o de la resta de membres que conformen les extremitats. L'òrgan que busquem, doncs, serà potser la capa de pell que embolcalla tota la superfície corporal? O es tractaria, simplement, del propi cos en conjunt? Segons el nostre parer, aquesta darrera opció seria al capdavant la més representativa i –pensem– la que Llucià també hauria tingut en compte a l'hora d'evocar el tacte a *VH*. I és que el samosatenc explota, d'una manera important, tota una sèrie de sensacions tàctils (o vinculades amb el tacte) que el cos dels protagonistes (i la *phantasia* del públic) haurien percebut en el decurs del relat.

Abans de presentar aquests exemples, però, hem de tenir en compte que, tot i la seva considerada inferioritat cognitiva<sup>470</sup>, el tacte s'ubica dins d'un complex sistema sensorial anomenat somatosensorial<sup>471</sup>. Són, doncs, diversos els subtipus de variants sensorials que, per la seva pròpia naturalesa, trobaríem interrelacionades dins de l'àmbit “tàctil”; unes experiències que poden afectar, en conseqüència, tot el cos sencer. En aquest sentit, hem de parlar primerament del propi tacte, és a dir, del contacte entre dos cossos (un d'ells necessàriament amb capacitat per sentir) que s'exerceixen una certa pressió; en segon lloc, ens hem de referir a la termocepció, la percepció corporal de la temperatura; no ens hem d'oblidar tampoc de la cinestèsia o, en altres paraules, les

<sup>468</sup> La qüestió presenta, encara avui dia, controvèrsia: *uid.* Purves (2017: 1 i ss.) i Cabeza *et al.* (2018).

<sup>469</sup> Tal com demostra Luria (1984 [1975]: 68).

<sup>470</sup> El tacte aporta un coneixement menys instantani si el comparem amb el que poden oferir els ulls o l'oïda, els quals reben estímuls més immediats sense necessitat de trobar-se físicament en contacte amb l'objecte percebut. A més, es tracta d'un sentit esmunyedit i difícil d'entendre per la subjectivitat que comporta. Tanmateix, Aristòtil (681a27-28 [PA]), el considera imprescindible per a la supervivència humana, paral·lelament al que hem dit, també, a propòsit del gust (*uid.* Capítol 5). De la mateixa manera, Purves (2013: 28) el considera una font de coneixement privilegiada i molt propera a la veritat. En efecte, a propòsit d'alguns passatges d'Heròdot, diu que l'historiador d'Halicarnàs “puts forward the notion that the sense of touch might bring us close to the truth, even when what we find there may be curiously absent or elusive”. Aquesta concepció més acurada per indagar sobre la veracitat del que s'està explorant, com veurem, encaixaria amb diversos passatges en què “es toca” o “se sent tocar” a *VH*.

<sup>471</sup> Per a un estudi neuro-psicològic d'aquest sistema, *uid.* Kaas (2011<sup>3</sup>).

sensacions que promou al cos la percepció del moviment (especialment, del que efectua un mateix agent perceptor); molt vinculada a la cinestèsia disposem, també, de la propiocepció, centrada, entre d'altres coses, en la sensació de l'equilibri; contemplem, endemés, interocepció: la percepció conscient del cos d'un mateix<sup>472</sup>; i, finalment, hem d'anomenar la nocicepció, o sigui, l'aprehensió sensorial del dolor.

Com veiem, doncs, juntament amb el sentit del tacte, trobem vessants sensorials que potser podrien arribar a constituir, per separat, sentits independents. Tanmateix, com que aquestes sensacions afecten una superfície tan àmplia com és el cos en conjunt i atesa la seva complexitat<sup>473</sup>, mirarem de no anar més enllà i no pretendre demostrar allò que, en realitat, defuig estrictament el nostre àmbit d'estudi. Som conscients, doncs, que, des d'un punt de vista merament biològic o neuro-psicològic, la brevíssima presentació de les diverses vessants del sistema somatosensorial que acabem de fer és, si més no, excessivament superficial<sup>474</sup>. De tota manera, no és ni molt menys objecte d'aquest capítol analitzar amb profunditat cadascuna d'aquestes percepcions, però sí aprofitar-ne llurs característiques bàsiques per tal de demostrar que, a *VH*, s'evoquen situacions en què es veurien activades. Degut, emperò, a la complexitat, amplitud i permeabilitat del tacte o, més aviat, del que comportaria el sistema somatosensorial, hem optat per presentar els exemples que hem identificat a *VH* d'una manera molt introductòria. Per tant, apostem per concebre el “tacte” i les seves vessants anàlogues com un dels sentits més amples i polifacètics, a banda d'extensament reiterat per part de Lluçà. Volem posar de relleu, a més, que la seva complexitat constituiria *per se* una temàtica ben bé exclusiva per a una altra tesi, la qual hauria de comptar amb un profund coneixement previ del que suposa el sistema somatosensorial i com es podria relacionar a nivell filològic.

Entrant ja en matèria, plantegem el nostre capítol en dues parts principals: situacions tàctils explícites i situacions tàctils al·lusives. Pel que fa al primer apartat, d'entrada, ens centrarem a comentar un moment del relat en què el verb “tocar” stricto sensu (ψάω) s'empra per dur a terme una autèntica, explícita –i exclusiva– *authaptia*<sup>475</sup> de la ficció, és a dir, un “tocament propi”. Complementàriament, ens referirem a una altra situació en què l'acció de “tocar” expressada mitjançant el verb ἄπτω és hipotètica, però alhora rellevant d'esmentar en termes somatosensorials. A continuació –sense moure'ns d'aquesta primera part però separant-nos una mica de l'acte tàctil més explícit a través dels verbs ψάω i ἄπτω–, mirarem de recollir diversos moments trenats amb verbs que implicarien necessàriament un contacte (mitjançant la mà, el cos o alguna eina) amb l'espai fictici per part dels protagonistes. Més enllà d'aquests moments, en els quals ben

---

<sup>472</sup> És curiós pensar com aquestes variants somatosensorials es correspondrien amb l'observació que Aristòtil (422b19-23 [*de An.*]) duu a terme a propòsit de l'habilitat que el tacte té de percebre qualitats diferents com ara la temperatura, la pressió, la humitat, l'espessor, la textura, el pes i la vibració. Sobre la cinestèsia a Aristòtil, *uid.* 202a5-8 (*Ph.*).

<sup>473</sup> Prova d'això és el que diu Slaney (2017: 108): “touch, as Herder realised, spreads throughout the entire body and suffuses every living moment”. Per això –i, segurament, per tants d'altres motius–, és tan complicat triar exemples relatius al tacte o al sistema somatosensorial, ja que sembla que tot allò percebut hagi de traspasar, poc o molt, una sensació més o menys tàctil.

<sup>474</sup> Podeu consultar l'estudi ja citat de Kaas (2011<sup>3</sup>) per a unes definicions més exhaustives.

<sup>475</sup> Un altre neologisme de creació pròpia, fet a partir d'αὐτός i ἄπτω.

bé es toca o s'exerceix una pressió a la ficció de *VH*, passarem al segon apartat, on constataríem que s'evoquen d'altres sensacions en diferents nivells somatosensorials, molt més al·lusives però tanmateix nombroses. És per això que, aquí, pararem esment a múltiples exemples que agruparíem en termes de termocepció –on inclourem la reiterada menció al vent que bufa a *VH*–, de propiocepció, de cinestèsia, de nocicepció i d'interocepció.

Per no trencar l'hàbit dels capítols anteriors, presentem tot seguit un quadre sinòptic que resumeix aquestes evocacions tàctils i que exposarem en les pàgines subsegüents. Evidentment, en els nostres comentaris –que, com hem anat reiterant, seran majoritàriament breus– farem referència a l'*authaptia* de la ficció i, puntualment, a l'*enargeia* del text, la qual hauria potenciat encara més la imaginació d'algunes d'aquestes complexes i permeables situacions<sup>476</sup>.

EL TACTE		
Vessants somatosensorials		Aplicades a <i>VH</i>
Explicitament tàctils	Contactes directes	Tocar el mar (No) tocar el que és intocable
	Implicacions corporals i manipulacions	Penetracions Pressions, disseccions i perforacions
Al·lusivament tàctils	Termocepció	Temperatures i corrents d'aire
	Cinestèsia	Un relat molt dinàmic
	Propriocepció	Altures que posen a prova l'equilibri
	Interocepció	Superfícies cutànies que desperten sensacions
	Nocicepció	Trets i lligams que colpegen i premen

## 6.2. SITUACIONS TÀCTILS EXPLÍCITES

A diferència dels dos sentits que hem tractat en primer lloc –vista i oïda–, perquè s'activi el tacte *stricto sensu*, cal que l'agent perceptor fregui directament una de les seves parts corporals amb l'objecte percebut. I és que aquest sentit de la percepció és, juntament amb el gust, un dels més íntims de què disposem, i en tot cas antagònic al que comportaria l'eteri olfacte. Efectivament, el contacte entre el propi cos (tot sencer o una part concreta)

<sup>476</sup> A Young (2017: 139), es fa una afirmació a propòsit dels *Carmina Priapea* que creiem que és igualment aplicable a *VH* en termes d'*enargeia* tàctil: "The language of which poems are made will never brush against our skin, and we cannot reach out and touch a poem's content, no matter how vividly it is described. At the same time, poems are insistently –at times inescapably– palpable".



i un altre element comporta que el primer aprehengui les característiques de la superfície física pertanyents a l'objecte (o ésser) percebut.

En aquest apartat, doncs, d'una banda, ubiquem les evocacions tàctils que es troben articulades mitjançant verbs que signifiquen explícitament “tocar” (ψάω o ἅπτω) i, d'altra, situacions que impliquen un contacte del cos dels propis protagonistes amb un espai, un objecte o un ésser de la ficció o que n'impliquen una manipulació que fa canviar l'estat originari de l'objecte percebut.

### 6.2.1. CONTACTES DIRECTES

Pel que fa als moments en què explícitament s'entra (o no) en contacte directe amb l'espai fictici, contemplem dos exemples concrets: un en què clarament es “toca” i un altre en què es convida –o, més aviat, es provoca– a fer-ho, però que finalment s'acaba deixant en suspens, fet que, paradoxalment, aporta una sensació tàctil.

#### 6.2.1.1. Tocar el mar

En tot el decurs de *VH*, només existeix un únic moment en què Llucià utilitza el verb ψάω per indicar que ell i els protagonistes entren en explícit contacte corporal amb l'espai fictici. Aquest fet, però, no sembla estar triat per atzar, sinó que, com comentarem, respon a una necessitat –empírica, emocional– de part dels protagonistes d'establir una íntima relació sensorial amb l'espai, amb la superfície “terrenal”. Efectivament, veiem com, en enlairar-se per un tifó sobtat (1.9 ἄφνω τυφὼν ἐπιγενόμενος καὶ περιδιήσας τὴν ναῦν καὶ μετεώρισας ὅσον ἐπὶ σταδίου τριακοσίου), la nau tripulada pel narrador i els seus camarades deixa d'estar en contacte amb el mar (οὐκέτι καθῆκεν εἰς τὸ πέλαγος); posteriorment, recorren un llarg periple aeri (1.10 ἀεροδρομήσαντες) durant el qual efectuen diverses parades (la lluna –1.10-1.27–, l'Èdsfor –1.28– i Llumòpolis –1.29); finalment, la veu narrativa indica implícitament un moviment descendent (1.29 ἤδη τὸν κάτω πλοῦν διώκοντες) fins que s'arriba a amarar de nou:

1.29 τῆ τετάρτῃ δὲ περὶ μεσημβρίαν μαλακῶς ἐνδιδόντος τοῦ πνεύματος καὶ συνιζάνοντος ἐπὶ τὴν θάλατταν κατετέθημεν.

1.30 ὡς δὲ τοῦ ὕδατος ἐψάσαμεν, θαυμασίως ὑπερηδόμεθα καὶ ὑπερεχαίρομεν καὶ πᾶσαν ἐκ τῶν παρόντων εὐφροσύνην ἐποιοῦμεθα καὶ ἀπορρίψαντες ἐνηχόμεθα· καὶ γὰρ ἔτυχε γαλήνη οὔσα καὶ εὐσταθοῦν τὸ πέλαγος.

“El quart dia, pels volts del migdia, quan s'escolava suaument el vent i s'afluixava, ens vam posar a sobre del mar.

Quan vam tocar l'aigua, extraordinàriament ens alegràvem i gaudíem moltíssim i obteníem tota una joia de les circumstàncies presents i, un cop llançats a la mar, hi nedàvem; i resulta que hi havia quietud i que el mar estava tranquil.”

En aquest moment, és interessant fixar-se com es duu a terme el contacte dels protagonistes amb el mar. Llucià ens el presenta en tres fases diferents, tot oferint una clara gradació que mena, progressivament, a una experiència tàctil del tot completa, del

tot corporal. Efectivament, en primer lloc, entenem que, en perdre altura del cel, és la quilla del vaixell la qui “entra en contacte” (κατετέθημεν) amb la “superfície” del mar (ἐπὶ τὴν θάλατταν): un contacte que no penetra més enllà de la superfície marítima, tal com es pot inferir per la preposició ἐπί. Després, tal com la primera persona del plural permet imaginar, són segurament els propis protagonistes i no pas la nau els qui “toquen” (ἐψαύσαμεν) –entenem que amb les mans– l’aigua (τοῦ ὕδατος)<sup>477</sup>. Fins a aquest punt, es passa d’un contacte superficial amb l’aigua del mar a través de la quilla del vaixell (κατετέθημεν) a, tot seguit, un de corporal, amb les mans (ἐψαύσαμεν). Especialment aquest darrer contacte aporta un gran plaer als protagonistes (θαυμασίως ὑπερηδόμεθα καὶ ὑπερεχαίρομεν). Fins a tal punt és així que, per causa d’aquest gaudi (πᾶσαν ἐκ τῶν παρόντων εὐφροσύνην ἐποιοῦμεθα), decideixen entrar en un contacte més proper i íntim amb l’aigua. I és que l’experiència sensorial amb el mar s’intensifica quan, després de llençar-s’hi de cos sencer (ἀπορρίψαντες), hi neden (ἐνηχόμεθα), una acció que, gràcies al preverbi ἐν, reforça la ubicació interna que els protagonistes ocupen dins del mar.

Per tant, comprovem com l’explicació de la represa del contacte amb el mar parteix d’una experiència molt superficial (a través de la quilla del vaixell) a una de molt íntima i completa (quan hi estan nedant). Aquesta gradació, però, té com a nucli l’acció més representativament tàctil expressada mitjançant el verb ψάω: un tocament previ del líquid que acabarà embolcallant completament l’epidermis dels protagonistes, amb les conseqüències somatosensorials –potser termocèptives– que aquest fet comporta.

De manera complementària a aquest amarament –cada cop més intens i corporalment complet–, notem que la pròpia situació, tan tàctil, és exacerbadament agradable. En efecte, el vent, objecte percebut tàctilment d’una manera molt freqüent a *VH*<sup>478</sup>, és suau (μαλακῶς ἐνδιδόντος τοῦ πνεύματος) i, tot seguit, es calma encara més (καὶ συνιζάνοντος), la qual cosa desencadena el primer contacte amb el mar i, en conseqüència, una sèrie d’emocions: d’una banda, ὑπερηδόμεθα i d’altra, ὑπερεχαίρομεν. Es tracta d’uns verbs (ἤδομαι i χαίρομαι) que veuen molt realçat el seu component semàntic a través del preverbi ὑπέρ i de l’adverbi θαυμασίως. A més, el mar es troba en plena calma i quietud (καὶ γὰρ ἔτυχε γαλήνη οὔσα καὶ εὐσταθοῦν τὸ πέλαγος), fet que promou encara més que aquest passatge, en conjunt, sigui un dels punts més explícitament –o, potser, irònicament?– feliços i plaents (emocionals) de tot el relat<sup>479</sup>. En relació amb tot això, volem deixar anar aquí la hipòtesi per la qual pot existir, en aquest punt del relat, una metàfora cognitiva relacionada amb el tacte. Certament, quan quelcom influeix a algú a un nivell profundament emocional, diem que això, el que sigui, “li ha tocat”<sup>480</sup>. En aquest cas, el que “toca” als personatges, el que els aporta aquesta sensació emocionant, hedonista, és el fet de, precisament, haver “tocat” l’aigua, d’haver-hi entrat en contacte

---

<sup>477</sup> El tacte de la mà es relaciona sovint amb la subjectivitat; aquí, la dels protagonistes.

<sup>478</sup> Tal com mirarem de resumir més endavant, parlant de la termocèptió.

<sup>479</sup> Juntament, per exemple, amb l’αὔρα que es comença a respirar a l’illa dels benaurats (2.5), un passatge que hem comentat recurrentment.

<sup>480</sup> Ja hem fet referència a la possibilitat que existeixi una altra metàfora cognitiva-sensorial a *VH*: *uid*. Capítol 4 (Secció 4.3.2). Per a aquesta temàtica, seguim prenent com a referència l’obra de Sweetser (1990: 37-40).

físic, tàctil. Un tocament que, si bé vol ser –i acaba sent– extremadament complet i íntim, és pausadament progressiu, quelcom que, potser, en remarca el plaer experimentat... En definitiva, veiem com, en conjunt, es tracta d'un passatge en què es viu una breu –però lenta, pausada– sensació transcendental, ja que serveix a tall de frontissa entre la fatigant i turbulenta aventura aèria d'on es prové i la sobtada trobada amb la balena, que seguirà<sup>481</sup>. Diem que és una situació que actua “a tall de frontissa”, però també podríem considerar-la com un “punt de partida”, perquè, de fet, tot seguit, sembla que sentim la pròpia veu del Llucià-autor –en una mena d'apart– dient o, més aviat, anticipant (o preveient!) que les circumstàncies favorables solen ser el començament de desgràcies: *ἔοικε δὲ ἀρχὴ κακῶν μειζόνων γίνεσθαι πολλάκις ἢ πρὸς τὸ βέλτιον μεταβολή* (1.30).

Complementàriament als efectes tàctils i plaents que el propi passatge, pel que diu, ja evoca, hauríem de tenir en compte alguns aspectes sonors que, potser, haurien potenciat aquestes sensacions. Ens referim, per exemple, a la reiterada presència d'oclusives sordes i aspirades a *ἐπὶ τὴν θάλατταν κατετέθημεν*, que haurien pogut simular, en termes d'al·literació, el soroll i la sensació de contacte del vaixell amb el mar: uns petits espetecs de l'aigua amb la quilla. Anàlogament, en termes de *kinaesthetic mimesis*, és molt plàstic –des d'un punt de vista tàctil– el contacte de la pròpia llengua topant amb les dents per tal de modular, sobretot, les dentals, a banda de la bilabial d'*ἐπί* al començament i de la gutural de *κατετέθημεν* en posició intermèdia, tot donant lloc al següent esquema consonàntic: |p-t-th-tt-k-t-t-th|. De fet, veiem com les dentals a partir de la primera aspirada es troben posicionades en forma quiàsmica amb la gutural |k| al centre: |th-tt|, per una banda i |t-t-th|, per una altra.

### 6.2.1.2. (No) tocar el que és intocable

Complementàriament a aquesta complexa situació trenada al voltant del verb *ψαύω*, ens trobem amb una altra situació tàctil que s'expressa, emperò, amb *ἄπτω*. De tota manera, a diferència del passatge anterior, aquest verb no disposa de cap agent perceptor concret que n'exerceixi l'acció, sinó que es troba en una tercera persona del singular amb un subjecte del tot imprecís (el pronom indefinit *τις*) i, a més, en mode optatiu (*ἄψαιτο*):

2.12 ἐσθῆτι δὲ χρῶνται ἀραχνίοις λεπτοῖς, πορφυροῖς. αὐτοὶ δὲ σώματα μὲν οὐκ ἔχουσιν, ἀλλ' ἀναφεῖς καὶ ἄσαρκοί εἰσιν, μορφήν δὲ καὶ ἰδέαν μόνην ἐμφαίνουσιν, καὶ ἀσώματοι ὄντες ὅμως συνεστᾶσιν καὶ κινοῦνται καὶ φρονοῦσι καὶ φωνὴν ἀφιασιν, καὶ ὅλως ἔοικε γυμνή τις ἢ ψυχὴ αὐτῶν περιπολεῖν τὴν τοῦ σώματος ὁμοιότητα περικειμένη· εἰ γοῦν μὴ ἄψαιτό τις, οὐκ ἂν ἐξελέγξειε μὴ εἶναι σῶμα τὸ ὀρώμενον· εἰσὶ γὰρ ὥσπερ σκιαὶ ὀρθαί, οὐ μέλαιναί.

“Com a roba, utilitzen unes fines teranyines, porpres. Ells no tenen cos, sinó que són impalpables i no tenen carn, i mostren una única forma ideal i, tot i ser incorporis, de tota manera, es reuneixen i es mouen i pensen i emeten veu; i en tot sembla que la seva ànima, una de despullada, passegi per la ciutat, envoltada en quelcom molt semblant al cos; en

<sup>481</sup> No serà fins a l'episodi 2.5 que una altra situació tàctil, activada per l'esmentada *αὔρα* de l'illa dels benaurats, els aportarà un plaer més sostingut en el temps. De fet, és el que els propis personatges esperen que succeeixi, després d'haver passat, ja, per tantes calamitats (*χρηστὰ ἐκ μακρῶν πόνων ἐλπίσαντες*).

efecte, si ningú l'hagués tocat, no es podria refutar que no és un cos el que es veu; car són com ombres dretes, no negres.”

Com podem comprovar, el text planteja, a fi de comptes, una irreal experiència tàctil amb el cos dels benaurats: εἰ γοῦν μὴ ἄψαιτό τις, οὐκ ἂν ἐξελέγξειε μὴ εἶναι σῶμα τὸ ὁρώμενον. Aquesta és del tot impossible, ja que, com bé es deixa palès, els habitants d'aquest indret són “incorporis” (αὐτοὶ δὲ σώματα μὲν οὐκ ἔχουσιν), “impalpables” (ἀλλ’ ἀναφεῖς) i “sense carn” (καὶ ἄσαρκοί εἰσιν). Per si no quedés suficientment reiterada aquesta idea, Llucià hi torna a insistir poc després mitjançant una construcció de participi apositiu amb matís concessiu (ἄσώματοι ὄντες). Així, és del tot evident que aquests éssers no compten amb les característiques físiques necessàries per ser percebuts a través del tacte. De tota manera, sí que és curiós fixar-se com el narrador fa “notar” una certa cinestèsia indicant que aquesta mena de figures incorpories, impalpables i sense carn “es mouen” (κινουῦνται). Ens trobem, doncs, davant d'una certa *contradictio in terminis*: els benaurats es troben mancats del principal òrgan que els permet experimentar sensacions somatosensorials com, per exemple, moure's, però, tanmateix, ho fan. I la vehemència en aquests termes no s'acaba aquí, sinó que, de nou, Llucià fa èmfasi en el moviment d'aquestes estranyes criatures dient que “es passegen” (περιπολεῖν). I és que, de fet, tals “ànimes” es troben “despullades” (γυμνή τις ἢ ψυχὴ αὐτῶν); és a dir, s'atribueix un adjectiu de càrrega semàntica corporal a un substantiu que és del tot incorpori. Per acabar-ho d'adobar, aquestes “ànimes despullades” es troben cobertes, alhora, per un revestiment que no té cap altra forma que la del seu propi “cos” (τὴν τοῦ σώματος ὁμοιότητα περικειμένη)... I, precisament en aquest moment en què el públic –potser una mica perdut en la seva imaginació– ja no entén si els benaurats tenen cos o no, és quan el narrador parla de la possibilitat de tocar-los: εἰ γοῦν μὴ ἄψαιτό τις, οὐκ ἂν ἐξελέγξειε μὴ εἶναι σῶμα τὸ ὁρώμενον. Una situació que, proposada amb un període hipotètic irreal de futur, s'esvaeix en anunciar que, de fet, no és res corpori allò que es veu, sinó només un conjunt d'“ombres dretes i no pas negres” (εἰσὶ γὰρ ὅσπερ σκιαὶ ὀρθαί, οὐ μέλαινα).

En definitiva, la veu narrativa insisteix constantment en una sèrie d'aspectes tàctils que posseeixen els benaurats –concretament, d'interocepció i de cinestèsia– així com visuals. Una insistència que, tanmateix, acaba menant a una nul·la percepció tàctil dels mateixos per part dels protagonistes. Sembla que tot plegat convidi no només a “veure” (el que es pugui veure, tenint en compte que són ombres) i a “tocar” aquests éssers però, alhora, tot es quedi en una proposta irrealitzable; una situació que ens faria pensar en la frase popular castellana *se mira pero no se toca*.

## 6.2.2. IMPLICACIONS CORPORALS I MANIPULACIONS

Subdividim aquesta categoria en dos apartats que impliquen un contacte menys explícit de la ficció amb matisos diferents: d'una banda, parlarem de penetracions sexuals –més

implícites o explícites— amb éssers del relat i, d'altra, ens referirem a pressions, disseccions i perforacions dutes a terme a objectes, éssers i espais ficticis<sup>482</sup>.

### 6.2.2.1. Penetracions

Com hem dit, el tacte es troba estretament lligat amb el cos sencer i, per tant, ha d'estar necessàriament vinculat amb l'acte sexual. Si bé és ben sabut que *VH* no és pas una aventura amorosa<sup>483</sup>, sí que inclou passatges de caire sexual i la seducció “carnal” hi té un paper important. Ens referim, per exemple, a la perillosa unió amb les dones-vinyes, l'explicació de la fisonomia i la sexualitat dels selenites, la visible còpula dels benaurats, i les relacions letals amb les potes-d'ase.

La situació més remarcable, però, és la que s'esdevé amb les dones-vinyes. Aquests éssers es descriuen com una autèntica *ekphrasis* d'una estàtua, és a dir, com una obra d'art comparada a les representacions de Dafne i Apol·lo (1.8)<sup>484</sup>. La descripció és tan plàstica que, fins i tot, fa l'efecte que es poden arribar a tocar les dones-vinyes. I, de fet, els propis protagonistes ho acaben fent; hi estableixen un contacte tan íntim que acabarà derivant en una unió del tot integral<sup>485</sup>:

1.8. αἰ δὲ καὶ μίγνυσθαι ἡμῖν ἐπεθύμουν· καὶ δύο τινὲς τῶν ἐταίρων πλησιάσαντες αὐταῖς οὐκέτι ἀπελύοντο, ἀλλ' ἐκ τῶν αἰδοίων ἐδέδεντο· συνεφύοντο γὰρ καὶ συνερριζοῦντο. καὶ ἤδη αὐτοῖς κλάδοι ἐπεφύκεσαν οἱ δάκτυλοι, καὶ ταῖς ἔλιξι περιπλεκόμενοι ὅσον οὐδέπω καὶ αὐτοὶ καρποφορήσειν ἔμελλον.

“Algunes també desitjaven acoblar-se amb nosaltres. I dos dels nostres companys, en haver entrat en contacte amb elles, ja no se'n desenganxaven, sinó que hi estaven entrelaçats pels seus genitals. Car creixien plegats i compartien arrels encreuades. Immediatament després, els seus dits els feren créixer branques i, entortolligant-se amb cercells, també podien produir fruits, com mai abans.”

És la propia ficció, doncs, encarnada per aquestes exuberants vinyes, que desitja unir-se sexualment (αἰ δὲ καὶ μίγνυσθαι [...] ἐπεθύμουν) amb els protagonistes (ἡμῖν). Fins a tal punt és complet aquest acte sexual que hom es queda atrapat entre els “cossos” dels monstres i no se'n pot deslligar (καὶ δύο τινὲς τῶν ἐταίρων πλησιάσαντες αὐταῖς οὐκέτι ἀπελύοντο), ja que, literalment, estan “agafats pels genitals” (ἐκ τῶν αἰδοίων ἐδέδεντο). Aquests malaurats companys de Llucià, procedents de la “realitat”, es troben tan “arrelats” (συνεφύοντο γὰρ καὶ συνερριζοῦντο) a la ficció que, fins i tot, acaben metamorfitzant-s'hi: com veiem, d'una banda, els surten branques precisament de la part

---

<sup>482</sup> Obviem, aquí, totes les recollides d'aprovisionaments, on apareix recurrentment el verb λαμβάνω, ja que hem preferit comentar-les en apartats anteriors, on també tenien un cert sentit aparèixer: *uid.* Capítol 5 (Secció 5.3).

<sup>483</sup> A diferència de les novel·les prototípiques com *Dafnis i Cloe*.

<sup>484</sup> N'hem comentat les especificitats visuals al Capítol 2 (Secció 2.3.2.3.1).

<sup>485</sup> Una trobada sexual que potser faria èmfasi en la simbologia derivada del mite de Pigmalí: l'experiència d'un somni en què unes “estàtues” (o uns éssers descrits com a estàtues) es troben dotades de vida i amb les quals es mantenen relacions sexuals. En aquest sentit, *uid.* Platt i Squire (2017).

més sensible al tacte, és a dir, dels dits (καὶ ἤδη αὐτοῖς κλάδοι ἐπεφύκεσαν οἱ δάκτυλοι)<sup>486</sup> i, després, n'acaben embolcallats (καὶ ταῖς ἔλιξι περιπλεκόμενοι ὅσον οὐδέπω), un pas que dona lloc, ja, a la plena metamorfosi: quan tenen la capacitat de donar fruit (καὶ αὐτοὶ καρποφορήσειν ἔμελλον). El simbolisme que aquesta imatge tàctil implica és contundent. Efectivament, les dones-vinyes constitueixen una metàfora de les arrels de la literatura grega amb les quals cal “tenir relacions íntimes” a fi d’adquirir coneixement<sup>487</sup>. Tanmateix, Llucià en fa burla tot dient que alguns dels seus companys de viatge (col·legues de la Segona Sofística) tenen unes relacions tan íntimes amb les fonts de la seva inspiració que acaben imbricant-s’hi, és a dir, acaben composant obres<sup>488</sup> excessivament semblants als seus models i, per tant, mancades d’originalitat.

Allunyant-nos de l’illa de Dionís, trobem un altre moment en què no s’arriba a produir una unió sexual, però sí que es proposa. Efectivament, el rei dels selenites, Endimió, ofereix a Llucià casar-se amb el seu fill com a mostra d’agraïment<sup>489</sup> per haver participat en la guerra contra els heliotes. El protagonista declina aquesta proposta, però és interessant esmentar, en aquest punt, quina mena de relacions sexuals hi hauria arribat a establir<sup>490</sup>: s’hauria tractat d’una penetració extremadament suau, per tal com els selenites no tenen pèls i, a més, s’hauria dut a terme a través de l’únic orifici que tenen darrera del tou de la cama: ἐν ταῖς ἰγνύαις ὑπὲρ τὴν γαστροκνημίαν (1.23)<sup>491</sup>.

Més endavant, es fa referència al fet que els benaurats visualitzen, públicament, les relacions íntimes dels seus conciutadans: μίσγονται μὲν ἀναφανδὸν πάντων ὁρώντων καὶ γυναιξὶ καὶ ἄρρεσι (2.19). Aquests aspectes haurien provocat, en termes interoceptius, unes certes sensacions corporals als protagonistes i, per extensió, al públic. El més curiós, però, és imaginar-se com aquests éssers duen a terme les seves relacions sexuals, tenint com tenen uns cossos nul·lament carnals, eteris. Ens podríem trobar, doncs, davant d’una nova provocació de Llucià?

Un altre cas de relacions sexuals és el de les potes-d’ase. Aquestes no s’especifiquen, però resulten tan o més destructives que les que s’estableixen amb les dones-vinyes. Això se sap a partir dels ossos que Llucià veu escampats per terra i, sobretot, gràcies a la informació directa que li transmet una de les potes-d’ase: ἐπειδὴν γάρ, ἔφη, μεθύσωμεν αὐτούς, **συνευνηθεῖσαι** κοιμωμένοις ἐπιχειροῦμεν (1.46). Com que alguns dels companys de Llucià són acollits per elles, intuïm que hi estableixen relacions sexuals, però l’autor no acaba de deixar-ho clar. De fet, és bastant probable que l’aprenentatge derivat de l’experiència amb les dones-vinyes els faci repensar si consumir o no l’aventura sexual.

---

<sup>486</sup> El mateix indret d’on surten les branques de les pròpies vinyes de l’illa de Dionís, com el propi Llucià ens avança poc abans: 1.8 ἀπὸ δὲ τῶν δακτύλων ἄκρων ἐξεφύοντο αὐταῖς οἱ κλάδοι.

<sup>487</sup> Aspecte que hem comentat recurrentment al llarg de la tesi: *uid.*, sobretot, Capítol 5 (Secció 5.2.1) i Ní Mheallaigh (2014: 208 i ss.).

<sup>488</sup> És a dir, seguint la metàfora del text, “donant fruit”.

<sup>489</sup> Situació anàloga a l’*Odissea*, quan Alcínoos promet Nausica com a esposa a Odisseu: *uid.* Mestre i Gómez (2007: 21).

<sup>490</sup> L’article de Briand (2018) en proposa una visió *queer*.

<sup>491</sup> Més avall, farem més èmfasi en la corporalitat dels selenites, en termes d’interoceptió.

A banda d'aquests últims (i eventuals) actes sexuals a *VH*, és curiós fixar-se en la presència del fal·lus en el si del relat, ja que apareix fins a tres cops.

El primer exemple l'identifiquem en el context de la lluna, on existeixen una mena d'éssers anomenats arboris, els orígens dels quals són descrits d'una manera d'allò més estrambòtica i obscena:

1.22 γένος ἐστὶ παρ' αὐτοῖς ἀνθρώπων οἱ καλούμενοι Δενδρίται, γίνεται δὲ τὸν τρόπον τοῦτον. ὄρχιν ἀνθρώπου τὸν δεξιὸν ἀποτεμόντες ἐν γῆ φυτεύουσιν, ἐκ δὲ αὐτοῦ δένδρον ἀναφύεται μέγιστον, σάρκινον, οἷον φαλλός· ἔχει δὲ καὶ κλάδους καὶ φύλλα· ὁ δὲ καρπὸς ἐστὶ βάλανος πηχυαῖοι τὸ μέγεθος. ἐπειδὴν οὖν πεπανθῶσιν, τρυγήσαντες αὐτὰς ἐκκόλλουσι τοὺς ἀνθρώπους. αἰδοῖα μέντοι πρόσθετα ἔχουσιν, οἱ μὲν ἐλεφάντινα, οἱ δὲ πένητες αὐτῶν ξύλινα, καὶ διὰ τούτων ὀχεύουσι καὶ πλησιάζουσι τοῖς γαμέταις τοῖς ἑαυτῶν.

“Existeix entre ells un llinatge d'homes anomenats arboris i neixen de la següent manera. Després de tallar el testicle dret d'un home, el planten a terra i d'ell creix un arbre grandí, carnós, com un fal·lus; té branques i fulles. El fruit són glans d'un colze de mida. Quan estan madurs, havent-los arrencat, en cullen els homes. Tanmateix, tenen uns genitals postissos, els uns d'ivori i els pobres d'entre ells de fusta, i, mitjançant aquests copulen i mantenen relacions sexuals amb els seus marits.”

I és que, com podem comprovar, aquest llinatge d'origen ctònic s'obté a partir de sembrar testicles, dels quals brollen arbres, que tenen una forma –lògicament i paròdica– de “fal·lus”.

Un altre moment on constatem que aquest element s'utilitza com a referent per determinar la forma d'un objecte és en el context de la balena: τοὺς ὀδόντας ἐκφαῖνον πολὺ τῶν παρ' ἡμῖν φαλλῶν ὑψηλοτέρους, ὄξεις δὲ πάντας ὥσπερ σκόλοπας καὶ λευκοὺς ὥσπερ ἐλεφαντίνους (1.31). Com veiem, anàlogues als arbres dels selenites arboris, les dents del cetaci també tenen forma de “fal·lus”. Els protagonistes entren al monstre marí establint un cert contacte amb aquestes curioses dents, ja que hi passen a través, “entre els intersticis” (διὰ τῶν ἀραιωμάτων) –és a dir, l'espai entre “fal·lus” i “fal·lus” – fins a dues vegades:

1.31 τὸ (sc. κῆτος) δὲ ἤδη παρῆν καὶ ἀναρροφήσαν ἡμᾶς αὐτῇ νηὶ κατέπιεν. οὐ μέντοι ἔφθη συναράξει τοῖς ὀδοῦσιν, ἀλλὰ **διὰ τῶν ἀραιωμάτων ἢ ναῦς ἐς τὸ ἔσω διεξέπεσεν.**

“Ella (sc. la balena) ja estava a prop i, després d'absorbir-nos, va engolir tota la nau. Però no va arribar a esmicolar-nos amb les dents, sinó que, a través dels intersticis, la nau va lliscar cap a dins.”

2.2 Τῇ δὲ ἐπιούσῃ τὸ μὲν ἤδη τεθνήκει, ἡμεῖς δὲ ἀνελκύσαντες τὸ πλοῖον καὶ **διὰ τῶν ἀραιωμάτων διαγαγόντες καὶ ἐκ τῶν ὀδόντων ἐξάψαντες ἡρέμα καθήκαμεν ἐς τὴν θάλατταν.**

“L'endemà, ja estava morta i nosaltres, havent arrossegat la nau i havent-la passat a través dels intersticis i amarrada de les dents, vam anar a parar suaument al mar.”

En ambdós passatges, tant per entrar com per sortir de la balena, es fa èmfasi en el contacte de la quilla del vaixell amb la superfície de les dents, de la boca i, també, dels intersticis. Tenint en compte que les dents són “fal·lus”, és curiós observar com s'hi

amarren bé per sortir: ἐκ τῶν ὀδόντων ἐξάψαντες. El que més sorprèn, però, és que l'entrada i la sortida són certament paral·leles i, sobretot, “suaus”, “lliscants”, com inferim del verb διεξέπεσεν, d'una banda, i del conjunt ἡρέμα καθήκαμεν, d'altra. Aquest efecte també podria ser representat, en termes de *kinaesthetic mimesis*, per la sonoritat del text: d'una banda, ἡ ναῦς ἐς τὸ ἔσω διεξέπεσεν i, d'altra, ἐξάψαντες ἡρέμα καθήκαμεν ἐς τὴν θάλατταν<sup>492</sup>. Segons el nostre parer, és important fixar-se en els fonemes sibilants, oclusius dentals, aspirats i dobles consonàntics que recrearien, en boca, les sensacions anàlogues al lliscament del vaixell entre les dents de la balena. Amb tot plegat, volem pensar que Lluccià hauria volgut recrear una al·legoria sexual, penetrativa, amb tota aquesta imatge d'entrada i sortida igualment lliscant, suau, plaent: en definitiva, tàctil.

Aquesta concepció de la nau com un element que “penetra” la boca de la balena ens serveix de pretext per referir-nos a un altre vaixell que tindria la possibilitat –literal– de penetrar. Es tracta de la nau –del tot “pròpia”– d'uns pirates que apareixen vers el final del relat:

2.45 ὕπτιοι κείμενοι ἐπὶ τοῦ ὕδατος ὀρθώσαντες τὰ αἰδοῖα –μεγάλα δὲ φέρουσιν– ἐξ αὐτῶν ὀθόνην πετάσαντες καὶ ταῖς χερσὶν τοὺς ποδῶνας κατέχοντες ἐμπίπτοντος τοῦ ἀνέμου ἔπλεον.

“Estirats d'esquena al damunt de l'aigua i amb els genitals en erecció –els tenien grans–, d'ells desplegada una vela i amb les mans subjectant les escotes, en caure-hi el vent, navegaven.”

Uns éssers de tal mena acaben mirant, sorpresos, els protagonistes. La mirada, però, és recíproca i això ens fa pensar en el fet que, potser, la nau de Lluccià hauria pogut contenir, també, algun component semblant a un fal·lus...

### 6.2.2.2. Pressions, disseccions i perforacions

Ara presentarem breument els moments en què és evident que els protagonistes exerceixen una pressió a l'espai fictici fins al punt que el poden modelar i canviar d'estat.

En primer terme, en el context de l'illa de Dionís (1.7), els protagonistes pesquen (ἀγρεύσαντες) els peixos del riu vinós, els tallen (ἀνατεμόντες) i els barregen (παραμιγνόντες) amb d'altres peixos d'aigua: una imatge del tot plàstica des d'un punt de vista no només tàctil<sup>493</sup>. Semblantment, trobem la manipulació d'un dels ous del niu d'alció, que tallen amb una destal: πελέκεσιν γοῦν διακόψαντες ἐν τῶν ῥῶν (2.40).

Un altre exemple molt clar en termes semblants és el moment en què els protagonistes perforen el gruix hiperbòlic de la balena: καὶ τὸ μὲν πρῶτον ἔδοξεν ἡμῖν διορύξασι κατὰ τὸν δεξιὸν τοῖχον ἀποδρᾶναι, καὶ ἀρξάμενοι διεκόπτομεν (2.1). La insistència en la manipulació de l'espai és considerable, com veiem amb els verbs

---

<sup>492</sup> *uid.*, també, Capítol 5 (Secció 5.2.2.3).

<sup>493</sup> És una escena de tast enològic amb tot un contingut simbòlic que hem comentat en pàgines anteriors, amb tot el que això comporta: *uid.* Capítol 5 (Secció 5.2.1).



διορύξασι i διεκόπτομεν (ambdós amb el preverbi διά remarcant el “tall a través”). L’incendi provocat subsegüentment a la balena també es podria considerar una alteració important de l’escenari de la mà dels protagonistes. A més, molt propera a aquest últim episodi, tenim la perforació duta a terme al mar congelat (2.2. σκάψαντες γὰρ ἐν τῷ ὕδατι σπήλαιον μέγιστον) per tal de pescar (o, més aviat, recollir) els peixos que hi ha a dins (εὐρίσκομεν δὲ αὐτοὺς ἀνορύττοντες). És divertit adonar-se que el que els protagonistes perforen en ambdues ocasions és “una cova”: la de la balena, si tenim en compte la comparació espeleològica que s’estableix en termes sonors a 1.38 (ἀντήχει δὲ τὸ κῆτος ὥσπερ τὰ σπήλαια) i la d’aquest mar congelat a 2.2 (σπήλαιον μέγιστον).

Com afegitó, deixem apuntat aquí també el moment en què Lluccià “empunya” (προχειρισάμενος) la branca de malva que li dona Radamantis per tal d’implorar als déus (2.46). En efecte, el verb προχειρίζω compta amb l’arrel de χεῖρ i, alhora, és un moment en què es fa força èmfasi en la desesperació de la situació: la por a ser assassinats per les potes-d’ase. L’aferrament tàctil a la malva, però, sembla aportar seguretat a Lluccià, com qualsevol que, quan van mal dades, intenta “agafar-se a alguna cosa”. Per tant, identifiquem novament un lligam certament estret entre el “tacte” i el món de les emocions.

### 6.3. SITUACIONS TÀCTILS AL·LUSIVES

Ens referirem, a continuació, a tots aquells moments en què, si bé no s’explicita com els protagonistes o els personatges entren en contacte directe amb quelcom, la situació *per se* suscita una certa sensació de contacte o de fregament corporal. En altres paraules, ressenyarem tots aquells passatges que encarnarien vessants del sistema somatosensorial més allunyats del propi tacte: la termocepció, la propiocepció, la cinestèsia, la nocicepció i la interocepció.

#### 6.3.1. TERMOCEPCIÓ: TEMPERATURES I CORRENTS D’AIRE

Alguns punts de *VH* deixen intuir fàcilment quina és la temperatura ambient. Un dels més evidents seria el fred que, per causa del nòrdic bòrees, fa congelar tota la superfície del mar: ἔπειτα βορέου σφοδροῦ πνεύσαντος μέγα κρύος ἐγένετο, καὶ ἀπ’ αὐτοῦ πᾶν ἐπάγη τὸ πέλαγος (2.2). Un altre moment força clar seria el que especifica l’eterna primavera que embolcalla l’illa dels benaurats (2.12 αἰεὶ γὰρ παρ’αὐτοῖς ἔαρ ἐστὶ), on hi bufa permanentment i de manera exclusiva el més suau i agradable dels vents: l’occidental zèfir (καὶ εἷς ἄνεμος πνεῖ παρ’ αὐτοῖς ὁ ζέφυρος). Així, tenim dos moments en què els protagonistes perceben, clarament, una temperatura gèlida i una altra d’agradable, més càlida. Com veiem, els qui transporten aquestes sensacions tèrmiques són dos tipus de vents: el bòrees i el zèfir. I és que, a *VH*, la temperatura pot canviar, literalment, “segons com bufi el vent” –un dels elements que es perceben més contínuament d’una manera epidèrmica en termes de termocepció. Efectivament, Lluccià usa el recurs dels corrents d’aire d’una manera constant i fe d’això en dona la gran varietat de paraules emprades per expressar-los: ἄνεμος (utilitzat 17 vegades), αἴρ (emprat unes altres 17 vegades!),

πνεῦμα (present 5 vegades), αὔρα (en 3 ocasions) i τυφώς (1 sol cop, però amb un paper decisiu, ja que enlaira els protagonistes vers la lluna).

En termes simbòlics, pensem que tota aquesta quantitat ingent de vent exerceix dos papers. D'una banda, ja sigui més suau o més fort, empeny la nau dels protagonistes<sup>494</sup> i, per tant, representa el mitjà pel qual es va avançant en l'espai i s'arriba a nous indrets: un ingredient, doncs, que impulsa la cinestèsia de *VH*<sup>495</sup>. I, d'altra banda, el vent constant faria recordar l'ambient marítim en el qual es troben els protagonistes: uns indrets més enllà de les columnes d'Hèracles on és idoni dur a terme l'*eukatapseuston* ("allò fàcil de mentir")<sup>496</sup>. I és que el mar –i, concretament, l'oceà– és el millor lloc per desenvolupar històries que, inexcusablement, no tenen motiu de ser veritables, ans al contrari, poden arribar a ser hiperbòlicament falses<sup>497</sup>. Anàlogament al contacte que s'estableix amb el vent, trobem un cas en què Llucià l'usa com un element indispensable per a la vida. I és que, segons informa a 1.22, els selenites, en concebre els seus fills, primerament, són morts, però, en entrar en contacte amb l'aire a través de la boca oberta, reviuen (ἐκθέντες δὲ αὐτὰ πρὸς τὸν ἄνεμον κεληνότα ζωοποιούσιν). Amb això, potser l'autor enaltiria el contacte epidèrmic amb el vent com una sensació que fa sentir "viu", a diferència de l'absència del mateix, que podria suposar la mort<sup>498</sup>.

Seguint aquesta darrera observació, però, ja veiem que l'espai de *VH* és un lloc ben "viu", tenint en compte el vent que hi bufa. I és que, de vegades, fins i tot, els vents del relat es veuen qualificats o representats per adjectius que n'indiquen la potència (βιαίος –1 cop–, οὐρίος –2 cops–, etc.) o, també, activats mitjançant verbs que impliquen el propi acte de "bufar" que executa el vent (πνέω: 4 exemples) o bé el desenvolupament d'una tempesta (χειμάζομαι: 2 exemples)<sup>499</sup>.

De fet, un fenomen que pot implicar una certa termocepció és la pluja. A *VH*, en trobem tres d'especialment tàctils. En primer lloc, identifiquem una calamarsada de gotims de raïm on és novament el propi vent el que fa de les seves per tal d'aportar efectes termoceptius als protagonistes, ja que remou aquests estranys fruits perquè "ploquin" damunt dels personatges:

---

<sup>494</sup> De fet, és molt recurrent la imatge del vent inflant les veles de la nau, una situació que estimularia una certa interocepció empàtica amb el propi vaixell. En efecte, si considerem que la nau hauria estat una extensió del propi cos dels protagonistes, també hauria sigut molt plàstica en termes interoceptius la manera com els corre-vents veuen inflades les seves túniques, com si es tractessin de les veles d'un vaixell: χιτῶνας ποδήρεις ὑπεζωσμένοι κολπώσαντες αὐτοὺς τῷ ἀνέμῳ καθάπερ ἰστία φέρονται ὡσπερ τὰ σκάφη (1.13). Es tracta d'una imatge semblant a la que trobem, a tall d'exemple, a 1.9 ἀλλ' ἄνω μετέωρον ἐξηρητημένην ἄνεμος ἐμπεσὼν τοῖς ἰστίοις ἔφερεν κολπώσας τὴν ὀθόνην.

<sup>495</sup> Una imatge que potser Llucià hauria heretat de les tendències colonialistes: *uid.* Fau (1988).

<sup>496</sup> Georgiadou i Larmour (1998b: 312).

<sup>497</sup> *uid.* Capítol 1 (Secció 1.3.1.2).

<sup>498</sup> Tal com hem dit a propòsit de la vista i l'oïda: *uid.* Capítol 2 i Capítol 3.

<sup>499</sup> Volem reiterar que es tracta d'un buidatge d'exemples molt primari, ja que som conscients que n'hi ha més d'aquesta naturalesa. Aquests moments ventosos serien anàlegs als que es produeixen a l'*Odissea*, un recurs que Llucià hauria manllevat: *uid.* Gassino (2011).

1.24 ἐμπεσὼν ἄνεμος διασειήσῃ τὰς ἀμπέλους ἐκείνας, τότε πρὸς ἡμᾶς καταπίπτει ἡ χάλαζα διαρραγόντων τῶν βοτρύων.

“En irrompre el vent, sacseja aquelles vinyes, i aleshores cau sobre nosaltres la pedregada, quan se'n desprenen els gotims.”

Per un altre costat, tenim la precipitació del perfum dels benaurats:

2.14 νεφέλαι πυκναὶ ἀνασπάσασαι μύρον ἐκ τῶν πηγῶν καὶ τοῦ ποταμοῦ καὶ ἐπιστᾶσαι ὑπὲρ τὸ συμπόσιον ἡρέμα τῶν ἀνέμων ὑποθλιβόντων ὕουσι λεπτὸν ὥσπερ δρόσον.

“uns núvols espessos, un cop absorbit el perfum de les fonts i del riu i ubicats pel damunt del banquet, expriment-los suaument els vents, fan ploure una pluja fina, com rosada.”

El líquid que recullen els núvols és el perfum procedent de les fonts i del riu, una “aigua” segurament usada, també, per als banys termals, omplerts amb una “rosada tèbia”: δρόσος θερμὴ ἐστίν (2.11). Una tebiesa, doncs, “ideal” que seguiria remarcant el caràcter utòpic de l'indret en consonància amb l'agradable primavera que s'hi percep permanentment. Cal destacar, a més, que són precisament els propis vents –controladors del fred i de la calor–, els qui s'encarreguen d'expressar –suaument! (ἡρέμα)– aquests núvols plens de rosada perfumada. Finalment, en contrast amb aquest últim exemple, hem de referir-nos a una altra rosada, molt desagradable, que es precipita del cel de l'illa dels impius: una mena de pluja del tot enganxosa: καὶ ὁ ἀῆρ ζοφερός καὶ ὀμιγλώδης, καὶ κατέσταζεν ἐξ αὐτοῦ δρόσος πιττίνη (2.29)<sup>500</sup>.

En definitiva, hem de dir que els corrents aeris, de vegades, es troben recreats mitjançant una *enargeia* considerable del text, tal com hem vist anteriorment amb l'episodi 1.9<sup>501</sup>, on tot un conjunt d'aspirades i sibilants recrearien el so del vent més important del relat: el qui mena els protagonistes vers la lluna.

### 6.3.2. CINESTÈSIA: UN RELAT MOLT DINÀMIC

Com hem anat apuntant, el moviment (i, per tant, la seva percepció, la “cinestèsia”) a *VH* és constant. En efecte, trobem una quantitat ingent de verbs que impliquen una acció cinètica efectuada per part dels propis protagonistes, dels personatges de la ficció, de les naus, de la balena, dels arbres... Seria ben bé objecte de tot un treball a part –o, com a mínim, d'un altre capítol sencer– recollir la gran diversitat d'aquestes paraules. Aquí, ens limitarem a apuntar que la majoria solen anar precedides per un preverbi, el qual especifica –o reforça– la direcció en què l'acció cinètica es duu a terme.

En termes molt generals, però, podem dir que el moviment que experimenten els protagonistes en el decurs de *VH* permet traçar una línia força clara. Per demostrar-ho d'una manera més visual, mirarem de representar aquesta trajectòria cinètica a continuació, amb l'ajut d'una taula descriptiva prèvia i d'una imatge posterior, que la resumirà gràficament.

---

<sup>500</sup> Complementàriament a aquestes pluges, volem deixar apuntada aquí la “nevada” (2.14 *κατανίφει*) de flors que els ocells de l'illa dels benaurats deixen caure damunt dels membres del simposi.

<sup>501</sup> *uid.* Capítol 3 (Secció 3.3.2.3.1.4.α).

En aquesta taula, hem mirat de presentar els moments en què es produeix un moviment clau del relat. En primer lloc, en definim la tendència (si és horitzontal, ascendent, descendent, d'entrada o de sortida), juntament amb el context argumental on es troba indicat entre parèntesis; a la columna del mig, presentem el passatge on apareix o d'on es pot intuir aquest moviment (aquí, hem marcat en negreta els verbs de moviment i hem subratllat les preposicions, preverbis, adverbis o adjectius que els reforcen<sup>502</sup>) i, finalment, n'especifiquem el paràgraf de *VH* al qual pertany.

RECORREGUT CINESTÈSIC DE <i>VH</i>		
Tendència i context	Passatge/s que ho indica/en	P.
Horitzontal (mar)	ἡμέραν οὖν καὶ νύκτα οὐρίῳ <b>πλέοντες</b> [...]	1.6
Ascendent (mar – lluna)	[...] ἄφνω τυφῶν ἐπιγενόμενος καὶ <b>περιδιήσας</b> τὴν ναῦν καὶ <b>μετεωρίσας</b> ὅσον <b>ἐπὶ</b> σταδίους τριακοσίουσ οὐκέτι <b>καθήκεν εἰς</b> τὸ πέλαγος, ἀλλ' ἄνω μετέωρον <b>ἐξηρημένην</b> [...]	1.9
Horitzontal (cel)	ἑπτὰ δὲ ἡμέρας καὶ τὰς ἴσας νύκτας <b>ἀεροδρομήσαντες</b> [...] <i>et al.</i>	1.10
Descendent (cel – mar)	ἤδη τὸν <b>κάτω</b> πλοῦν <b>διώκοντες</b> [...] <b>ἐπλέομεν</b> ἤδη <b>πλησίον τῶν νεφῶν</b> [...] <b>ἐπὶ</b> τὴν θάλατταν <b>κατετέθημεν</b>	1.29
Horitzontal (mar)	ἡμεῖς δύο μόνας ἡμέρας ἐν εὐδίᾳ <b>πλεύσαντες</b> [...]	1.30
D'entrada (balena)	ἀλλὰ <b>διὰ</b> τῶν ἀραιωμάτων ἡ ναῦς <b>ἐς</b> τὸ <b>ἔσω</b> <b>διεξέπεσεν</b>	
De sortida (balena)	[...] <b>διὰ</b> τῶν ἀραιωμάτων <b>διαγαγόντες</b> καὶ <b>ἐκ</b> τῶν ὀδόντων <b>ἐξάψαντες</b> ἠρέμα <b>καθήκαμεν ἐς</b> τὴν θάλατταν·	2.2
Ascendent (balena)	[...] <b>ἐπαναβάντες</b> δὲ <b>ἐπὶ</b> τὰ νῶτα [...]	
Descendent (?) <sup>503</sup> – horitzontal (balena – mar)	τῇ τετάρτῃ <b>ἀπεπλεύσαμεν</b> . [...] <i>et al.</i>	

<sup>502</sup> Els *et al.* indiquen la presència d'altres moments en què se segueix fent referència al rumb del vaixell amb la mateixa tendència de moviment que s'indica.

<sup>503</sup> Necessàriament han de baixar de la balena per prosseguir la navegació, però Llucià no especifica del tot aquest moviment descendent.

RECORREGUT CINESTÈSIC DE VH		
Tendència i context	Passatge/s que ho indica/en	P.
Descendent (?) <sup>504</sup> – horitzontal (mar)	ἤδη δὲ <u>πλησίον ἤμιν</u> [...]	2.5
Descendent (?) <sup>505</sup> – horitzontal (mar)	Ἐπεὶ δὲ τὸν εὐώδη ἀέρα <u>προϊόντες</u> <u>παρρηλύθειμεν</u> , [...]	2.29
Horitzontal <sup>506</sup> (mar)	<u>ἀπέπλευσα</u> [...]	2.32
Ascendent (bosc abissal)	ἐγὼ δὲ <u>ἀνελθὼν ἐπὶ</u> τὸ μέγιστον δένδρον [...] <u>ἀναθεμένους</u> τὴν ναῦν <u>ἐπὶ</u> τὴν κόμην τῶν δένδρων	2.42
Horitzontal (bosc abissal)	<u>ὑπερβιβάσαι</u> , εἰ δυναίμεθα, <u>εἰς</u> τὴν θάλατταν τὴν ἐτέραν· καὶ οὕτως ἐποιοῦμεν. <u>ἐκδήσαντες</u> γὰρ αὐτὴν κάλω μέγαλω καὶ <u>ἀνελθόντες ἐπὶ</u> τὰ δένδρα μόλις <u>ἀνιμησάμεθα</u> , καὶ <u>θέντες ἐπὶ</u> τῶν κλάδων, <u>πετάσαντες</u> τὰ ἰστία καθάπερ <u>ἐν</u> θαλάττῃ <u>ἐπλέομεν</u>	
Descendent (bosc abissal – mar)	<u>ἀφικόμεθα</u> <u>ἐς</u> τὸ ὕδωρ, καὶ πάλιν ὁμοίως <u>καθέντες</u> τὴν ναῦν	2.43
Horitzontal (mar)	<u>ἐπλέομεν</u> <u>διὰ</u> καθαροῦ καὶ διαυγοῦς ὕδατος [...]	
“Descendent” <sup>507</sup> (mar / abisme)	[...] ἄχρι δὲ <u>ἐπέστημεν</u> χάσματι [...] οὐ ῥαδίως <u>ἔστη</u> παρ’ ὀλίγον <u>ἐλθοῦσα</u> <u>κατενεχθῆναι</u> .	
Horitzontal <sup>508</sup> (mar / abisme)	<u>προσελάσαντες</u> οὖν ταῖς κόπαις <u>κατ’</u> ἐκεῖνο <u>παρεδράμομεν</u> καὶ μετὰ πολλῆς ἀγωνίας <u>ἐπεράσαμεν</u> οὐποτε <u>προσδοκήσαντες</u> .	

<sup>504</sup> Entenem que, per arribar a la illa dels benaurats, cal una mena de *katabasis*, però no s’especifica cap mena de baixada.

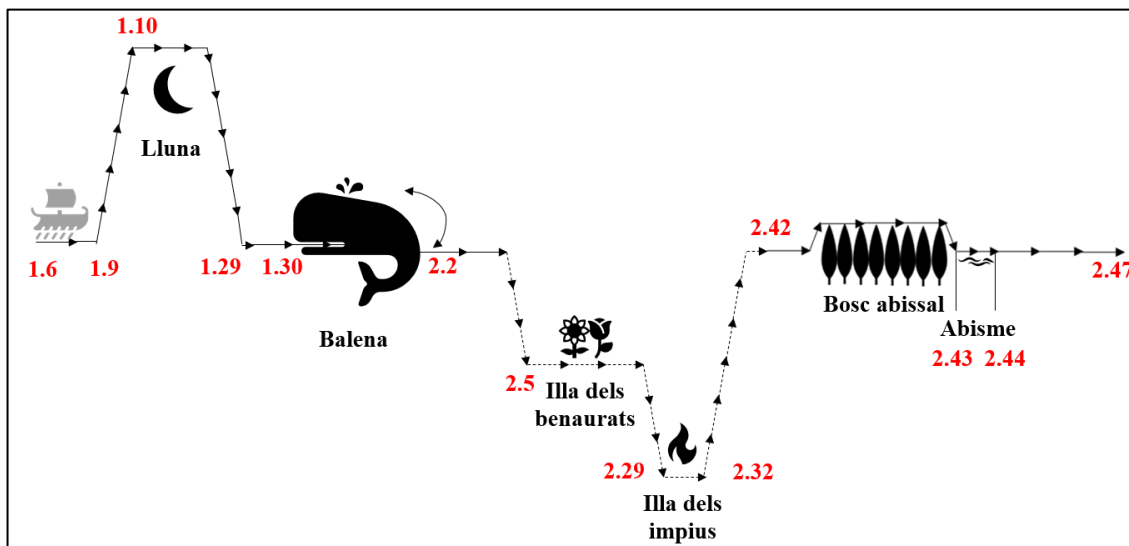
<sup>505</sup> Si l’illa dels impius coincidís, potser, amb un indret encara més profund dels inferns, proper al tàrtar, els protagonistes haurien d’haver baixat encara més avall, però tornem a tenir un moviment descendent no explícit.

<sup>506</sup> Evidentment, després, en allunyar-se d’aquest indret, no es marca cap moviment ascendent, sinó que la tendència cinètica segueix sent horitzontal.

<sup>507</sup> En realitat, no es baixa (o es cau) per l’abisme del mar, però s’hi està ben a punt.

<sup>508</sup> Perillosament horitzontal, ja que es tracta del pas pel pont estès entre banda i banda de l’abisme marítim. Com veurem tot seguit, és un passatge amarat de propriocepció.

RECORREGUT CINESTÈSIC DE <i>VH</i>		
Tendència i context	Passatge/s que ho indica/en	P.
Horitzontal (mar)	Ἐντεῦθεν ἡμᾶς ὑπεδέχεται πέλαγος προσηνὲς <sup>509</sup> <i>et al.</i>	2.44



Imatge que il·lustra el recorregut cinestèsic dut a terme a *VH*

Com veiem, el propi recorregut de *VH* compta amb diverses pujades a diversos espais i, alhora, descensos, entrades i sortides. De vegades, hem sobre-interpretat certes pujades o baixades –com la dels inferns, tant favorables com desfavorables– que *Llucià* no especifica però que, pel context cultural de l'època, s'haurien sobreentès<sup>510</sup>. Sigui com sigui, a tot aquest esquema general, cal sumar-hi les nombroses vegades en què hi ha mala maror o el vent colpeja la nau i/o els protagonistes, uns aspectes que motiven, també, la cinestèsia del relat. De la mateixa manera, hem de fer èmfasi en el gran moviment que es produeix en els diversos contextos bèl·lics que es produeixen, especialment en el cas de la lluita entre els heliotes i els selenites (episodis 1.15-1.18) i entre els protagonistes i els éssers de la balena (episodis 1.36-1.38).

Relacionat igualment amb la cinestèsia, són moltes les ocasions de *VH* en què es fa èmfasi en les superfícies trepitjades i/o navegades. Per citar alguns exemples força representatius, ens podem referir als moments en què s'arrossega la nau a través de la boca de la balena (1.31 i 2.2), a través del mar congelat (2.2) o del mar boscós (2.42). Aquí, el moviment implica un contacte molt necessari i particular amb el terra. De fet, són situacions en què ens fa l'efecte que la quilla del vaixell és ben bé una extensió del

<sup>509</sup> No apareix cap verb de moviment pròpiament dit, però és el primer moment en què s'intueix una direcció horitzontal del moviment després de l'aventura de l'abisme marítim.

<sup>510</sup> A la imatge, podem veure aquests moments representats per una línia discontinua.

propi cos humà dels protagonistes, per tal com es fa extremadament èmfasi en el fregament amb les superfícies per on avança.

Com hem anat reiterant, són molts altres els exemples de cinestèsia que podríem mencionar a *VH* i que, per qüestions d'acotament, deixarem de banda. De tota manera, el que podem assegurar és que Llucià crea un relat amb molt de moviment, un dinamisme que hauria comportat més d'un mal de cap –o més d'un mareig, tal com veurem en els exemples de propiocepció– als protagonistes i, consegüentment, a la imaginació del públic. Aquesta cinestèsia, endemés, hauria pogut enriquir el moviment que el declamador de l'obra hauria gesticulat durant la seva *performance*.

### 6.3.3. PROPRIOCEPCIÓ: ALTURES QUE POSEN A PROVA L'EQUILIBRI

A *VH* trobem diversos moments en què hom pot percebre una necessitat de mantenir l'equilibri, un dels elements que controla la propiocepció. Es tracta d'unes situacions en què els protagonistes es troben en indrets des d'on es veuen vistes panoràmiques o uns precipicis, i amb un cert caràcter imprevisit: el propi enlairament sobtat cap a la lluna (1.9-1.10), el mirall del satèl·lit a través del qual s'experimenta una perspectiva catascòpica vers l'*oikoumene* (1.26)<sup>511</sup> i, finalment, l'abisme del mar que s'obre davant dels propis protagonistes: 2.43 ἐπέστημεν χάσματι μεγάλῳ ἐκ τοῦ ὕδατος διεστῶτος γεγενημένῳ, καθάπερ ἐν τῇ γῆι πολλάκις ὀρώμεν ὑπὸ σεισμῶν γεγόμενα διαχωρίσματα.

Ens volem fixar especialment en aquesta darrera situació ja que seria, potser, la més plàstica i explícita en termes de propiocepció. Efectivament, s'insisteix en un equilibri que els protagonistes haurien hagut d'experimentar un cop aturats arran de l'estrambòtic barranc marítim: ἡ μὲν οὖν ναῦς καθελόντων ἡμῶν τὰ ἰστία οὐ ῥαδίως ἔστη παρ' ὀλίγον ἐλθοῦσα κατενεχθῆναι. Però sembla que es vulgui posar encara més a prova la propiocepció quan Llucià insisteix a fixar la mirada amunt i avall per tal de descriure el precipici: ὑπερκύψαντες δὲ ἡμεῖς ἐωρῶμεν βάθος ὅσον σταδίων χιλίων μάλα φοβερὸν καὶ παράδοξον· εἰστήκει γὰρ τὸ ὕδωρ ὥσπερ μεμερισμένον. Tenint en compte que la profunditat és d'"uns mil estadis" (ὅσον σταδίων χιλίων) –uns 180 km– i que l'aigua de l'indret, com s'ha dit moments abans, és pura i transparent (ἐπλέομεν διὰ καθαροῦ καὶ διαυγοῦς ὕδατος), la sensació de vertigen (i, per tant, de control de l'equilibri, de propiocepció) ha de ser forçosament considerable. Després, cal esmentar l'experiència de travessar l'abisme a través del pont d'aigua que hi veuen: ὀρώμεν κατὰ δεξιὰ οὐ πάνυ πόρρωθεν γέφυραν ἐπεζευγμένην ὕδατος συνάπτοντος τὰ πελάγη κατὰ τὴν ἐπιφάνειαν, ἐκ τῆς ἐτέρας θαλάττης εἰς τὴν ἐτέραν διαρρέοντος. És una estrambòtica estructura que, segons entenem, està construïda amb una aigua que segueix sent igual de transparent com la que s'ha navegat abans i que, per tant, permet veure perfectament cap avall, cap al precipici. L'angoixa de la situació, endemés, s'accentua amb el fet de voler avançar-hi amb presses (προσελάσαντες οὖν ταῖς κόπαις κατ' ἐκεῖνο παρεδράμομεν) i el sentiment poc esperançador de superar l'escull (καὶ μετὰ πολλῆς ἀγωνίας ἐπεράσαμεν οὔποτε προσδοκῆσαντες). Com és evident, doncs, aquest passatge està amarat no només d'un

---

<sup>511</sup> *uid.* Capítol 2 (Secció 2.3.2.3.2.3).

component propioceptiu important sinó també de força cinestèsia, tal com hem avançat anteriorment.

#### 6.3.4. INTEROCEPCIÓ: SUPERFÍCIES CUTÀNIES QUE DESPERTEN SENSACIONS

Les diverses referències a cossos i pells que es produeixen a *VH* farien despertar una certa interocepció del públic. I és que, tal com hem vist amb les *ekphraseis* prosopogràfiques<sup>512</sup>, se sol fer força èmfasi en la corporalitat dels éssers que Llucià i els seus companys es van trobant al llarg de l'aventura. Aquests cossos, de vegades, presenten una sèrie de característiques morfològiques o epidèrmiques que el públic de *VH*, per empatia corporal –interoceptiva– amb ells, haurien pogut arribar a experimentar “físicament”<sup>513</sup>. Tal com hem indicat més amunt, hi ha molts exemples que haurien pogut ajudar a recrear aquestes sensacions, però aquí ens centrarem a fer referència a tres casos concrets, alguns dels quals amb clares al·lusions sexuals.

En aquest sentit, hem de tornar a citar la suavitat i el caràcter imberbe de la pell dels selenites amb una mica més de detall. I és que, parafrasejant el text (1.23), no tenen ni cabells ni pèls (φαλακρὸς καὶ ἄκομος) a despit d'un petit borriçol al damunt dels genolls (γένεια φύουσιν μικρὸν ὑπὲρ τὰ γόνατα); disposen d'un sol dit als peus i la seva naturalesa els estalvia les ungles (καὶ ὄνυχας ἐν τοῖς ποσὶν οὐκ ἔχουσιν, ἀλλὰ πάντες εἰσὶν μονοδάκτυλοι), la qual cosa promou encara més una finor i un arrodoniment del conjunt corporal sense superfícies dures, tot més aviat ablanit; per si tot això fos poc, a més, disposen d'una gran col per damunt del cul com si fos una cua (ὑπὲρ δὲ τὰς πυγὰς ἐκάστω αὐτῶν κράμβη ἐκπέφυκε μακρὰ ὥσπερ οὐρά), la qual està precisament –i seguint la lògica modulada de la resta del cos– sempre tendra (θάλλουσα ἐς αἰὶ), per tal d'evitar fer-se mal en cas de caure enrere (καὶ ὑπτίου ἀναπίπτοντος οὐ κατακλωμένη). Aquesta mena de “cua” es troba en sintonia amb l'obsessiva finor de la pròpia pell, la qual procuraria guarir. De fet, els selenites són uns éssers tan summament delicats que, en morir, es converteixen en fum, tot esvaint-se en l'aire: ἐπειδὴν δὲ γηράσῃ ὁ ἄνθρωπος, οὐκ ἀποθνήσκει, ἀλλ' ὥσπερ καπνὸς διαλυόμενος ἀήρ γίνεται<sup>514</sup>. I és que són tan uniformement suaus que, fins i tot, només disposen d'un sol orifici situat al darrera del tou de la cama (γαστροκνημίαν), per on duen a terme les relacions sexuals: οὐδὲ τὴν συνουσίαν οἱ παῖδες ἐν ταῖς ἔδραις παρέχουσιν, ἀλλ' ἐν ταῖς ἰγνύσιν ὑπὲρ τὴν γαστροκνημίαν· ἐκεῖ γάρ εἰσι τετρημένοι.

Sense deixar la lluna, hem d'afegir l'experiència corporal que comporten els vestits amb què s'abillen els selenites, ja que, evidentment, els acaricien tot el cos (1.25).

---

<sup>512</sup> *uid.* Capítol 2 (Secció 2.3.2.2.2.2) i Annex II.B.

<sup>513</sup> Una “imaginació sensitiva” (*fühlende Einbildung*) hauria permès a un espectador suficientment sensitiu “sentir”, per exemple, tot el cos d'Hèracles desenvolupant les seves gestes, tal com explica Slaney (2017: 116).

<sup>514</sup> Amb això, ens hem de referir a la concepció de la vida i la mort que tenia Empèdocles, segons la qual hom moria diluint-se en l'aire. Aquest canvi d'estat físic –de sòlid a gasós– comportaria, segons el nostre parer, una transició de la presència de tacte o de simple “existència” corporal a una manca total del mateix. Aquesta nul·la corporalitat coincidiria, doncs, amb la que presenten els benaurats: potser es tracta d'una aclucada d'ull (en forma d'*anticipatio*) a la morfologia corporal dels éssers que visitaran més endavant?



Així, depenent de la classe social a la qual pertanyen, porten posats uns vestits aparentment més còmodes o més incòmodes. Efectivament, els rics porten vestits d'un suau vidre (ἐσθῆς δὲ τοῖς μὲν πλουσίοις ὑαλίνη μαλθακή) i els pobres, de bronze (τοῖς πένησι δὲ χαλκῆ ὑφαντή). Malgrat que, tot seguit, s'indica que la manipulació del bronze amb aigua n'ablaneix la textura fins aconseguir una mena de llana (ἐργάζονται τὸν χαλκὸν ὕδατι ὑποβρέξαντες ὥσπερ τὰ ἔρια), la pròpia matèria prima no deixa de ser palpablement més rude que el vidre. De tota manera, també cal dir que el vidre, metafòricament, representaria una condició social més delicada i perillosament trencable, canviable; i, a la inversa, el bronze, més sòlid, podria referir-se a una classe social més duradora i, per tant, “segura”. Seria tot plegat, potser, una crítica de Llucià als alts estrats de la seva societat contemporània? En tot cas, aquesta diferenciació de classes en funció de la vestimenta és quelcom que Llucià hauria pogut heretar d'Heròdot<sup>515</sup>.

Destacable en termes interoceptius també seria el contacte de la mucositat dels selenites amb la seva pell excretant suor lletosa, uns ingredients a partir dels quals es quallen formatges: una situació (1.24) que comportaria una desagradable pesantor corporal pels selenites. A més, el ventre d'aquests personatges, que utilitzen com una alforja, es descriu com buit però alhora dens i espès (δασεῖα πᾶσα ἔντοσθε καὶ λάσιος ἔστιν), tan confortable que hi posen els nadons quan tenen fred (ὥστε καὶ τὰ νεογνά, ἐπειδὴν ῥιγώση, ἐς ταύτην ὑποδύεται): una imatge que desprèn, en part, una certa termocepció.

Una altra corporalitat a la qual ens hem referit ja és la dels benaurats (2.12). En aquest punt, hem de dir exactament el mateix que hem afegit a propòsit dels selenites: a la interocepció del cos dels personatges, mancat de consistència, hem de remarcar el tacte de la roba que els embolcalla. I és que Llucià diu que es vesteixen amb unes “fines teranyines” (ἐσθῆτι δὲ χρῶνται ἀραχνίοις λεπτοῖς, πορφυροῖς). Aquest material és tan fi –i, en definitiva, eteri– que es correspon perfectament amb la pròpia consistència –o, més aviat, inconsistència– càrnica dels benaurats. Ens trobaríem, potser, amb una tautologia semblant a tot allò que envolta els déus (és a dir, són “déus” perquè són “divins”).

A banda dels selenites i dels benaurats, identifiquem uns altres éssers que presenten unes característiques corporals extremadament plàstiques i que haurien menat a una interocepció empàtica del públic: els suròpodes, uns homes amb peus de suro, gràcies als quals suren i llisquen pel damunt de la superfície del mar (2.4). Anàlegs als suròpodes, podríem considerar els carabassa-pirates i els nou-nautes (2.37), uns altres navegants que es troben en constant contacte amb l'aigua per la quilla de les seves naus, de les quals semblen inseparables. Unes naus que els acaben, a més, etiquetant: una carabassa i una closca de nou partides per la meitat i buides. Finalment, hem de tornar a citar aquí els homes que, estirats damunt de l'aigua, subjecten el seu penis erecte com a

---

<sup>515</sup> Partint del que explica Purves (2013: 29), Heròdot sol fer una classificació dels pobles segons si són “hard” o “soft”. Això no vol dir que els grecs poguessin conèixer un poble o un altre “tocant-los” a través de la seva pell, sinó mitjançant una relació cognitiva entre les paraules usades per descriure'ls i les sensacions rebudes al cervell en aprehendre aquestes paraules, pel seu ús metafòric. Per exemple, que un poble porti robes delicades i suaus farà que aquest poble en conjunt (i la seva pell) sigui concebut com “suau” i, per tant, bo, positiu, agradable.

pal de vela (2.45). Tots aquests estrambòtics éssers, d'una manera més directa o indirecta, es troben en contacte permanent amb l'aigua, hi exerceixen un constant fregament, tal com els nostres protagonistes en múltiples punts del relat.

### 6.3.5. NOCICEPCIÓ: TRETOS I L·LIGAMS QUE COLPEGEN I PREMEN

Són diversos els contextos bèl·lics o ofensius que presenta l'argument narratiu. En aquestes situacions, Llucià i els seus companys reben cops de diversa naturalesa i de part de diversos personatges. Es tracta d'uns embats que, com la pròpia interocepció ens ha fet veure, provocarien "dolor" (per tant, nocicepció) al públic per empatia amb els protagonistes.

En el context de la guerra entre els heliotes i els selenites, el narrador ens explica quina mena d'armes tenen uns i altres soldats i la mena de projectils que, suposadament, disparen: mills (1.13), alls (*ibid.*), raves (1.16) i espàrrecs (*ibid.*). En el context de la guerra de la balena, trobem que una espina de mújol acaba amb la vida del timoner de la nau (1.37). Més endavant, identifiquem pops, ostres i esponges que es llancen recíprocament els gegants de la naumàquia exterior al cetaci (1.42). Finalment, també tenim llavors de carabassa que disparen uns pirates als protagonistes (2.37)<sup>516</sup>.

Hem identificat tres situacions ofensives més on els protagonistes es veuen lligats i, per tant, inhabilitats (colpits, ferits i adolorits). El primer exemple és el lligam que utilitzen els heliotes quan fan presoners al narrador i als seus companys: els lliguen amb un fil d'aranya (1.19. τὸ χεῖρε ὀπίσω δεθέντες ἀραχνίου ἀποκόμματι), un material del tot eteri i feble que s'hauria ben bé pogut esquinçar... El segon lligam tampoc és gaire més sòlid que aquest, ja que, quan els guardians dels benaurats porten Llucià i els seus companys davant de Radamantis, els lliguen amb corones de roses (2.6. οἱ δὲ δῆσαντες ἡμᾶς ῥοδίνοις στεφάνοις), unes manilles que, malgrat el dolor que haurien pogut causar per les espines de les tiges, no deixen de ser el més fort que hi ha en el país dels benaurats (οὗτος γὰρ μέγιστος παρ' αὐτοῖς δεσμός ἐστίν). Més tard, aquest lligam, lleuger i, alhora, punxegut es desprèn dels nostres protagonistes de manera automàtica: οὐντεῦθεν αὐτομάτων ἡμῖν τῶν στεφάνων περιρρυέντων ἐλελύμεθα (2.11). Com veiem, Llucià fa força èmfasi en el tacte qualificant l'emboïllament (περιρρυέντων) dels grillons i, també, en el propi despreniment (per tant, absència de contacte), indicant-ho a través del plusquamperfet ἐλελύμεθα. Per últim, cal fer notar que aquest mateix material és el que s'usa més tard (2.26) per enxampar i retenir el vaixell amb el qual intenten fugir Cíniras i Helena (καὶ ἀναδησάμενοι τὴν ναῦν ἀλύσει ῥοδίνῃ κατέπλεον).

Per acabar, tot i que d'una manera al·lusiva, igualment molt potent en termes de lligam és el passatge en què els gegants de la naumàquia es llancen animals marins els uns als altres, unes línies que parlen per elles mateixes:

---

<sup>516</sup> Tots aquests passatges i armes, representades majoritàriament per aliments, les hem exposat, també, al Capítol 5 i al seu corresponent Annex V. El cas concret del rave l'hem comentat més a fons al Capítol 4 (Secció 4.3.1).

1.41 ἀντί δὲ χειρῶν σιδηρῶν πολύποδας μεγάλους ἐκδεδεμένους ἀλλήλοις ἐπερρίπτουν, οἱ δὲ περιπλεκόμενοι τῇ ὕλῃ κατεῖχον τὴν νῆσον. ἔβαλλον μέντοι καὶ ἐτίτρωσκον ὀστρεῖοις τε ἀμαξοπληθέσι καὶ σπόγγοις πλεθριαίοις.

“En lloc de ganxos de ferro, es llençaven els uns als altres grans pops entortolligats, i aquests, entrellaçats al voltant del bosc, subjectaven l’illa. I, a més, es disparaven i es ferien amb ostres de la mida d’un carro i amb esponges d’un pletre.”

## RECAPITULACIÓ

Acabem de veure com Llucià, a banda de fer percebre la ficció de *VH* amb els ulls, l’oïda, el nas i la boca, també insisteix a fer-ho a través del cos sencer, el complex “òrgan” que hem atribuït a la percepció del tacte. Aquest sentit, molt ampli i permeable des d’un punt de vista teòric, és constantment explotat al llarg del relat llucianesc. En efecte, hem comprovat que l’autor hi fa referència d’una manera explícita –tot i que molt puntual– i, també, d’una manera més al·lusiva –més freqüent–, apel·lant especialment a les diverses vessants que constitueixen el sistema somatosensorial.

I és que el narrador no només parla de moments en què pròpiament es “toca” la ficció, en la qual, gradualment, s’acaba submergint de cos sencer, amb tot el component emocional que aquest acte implica (1.29-30). Efectivament, també trobem una altra situació en què, si bé no es toca, sí que es convida a fer-ho d’una manera especialment provocativa (2.12). Aquests actes més explícits –expressats amb el verb ψάω i ἄπτω, respectivament–, però, no són les úniques situacions que podem trobar relacionades amb el sentit del tacte en el si del relat.

En aquest sentit, constatem que els protagonistes experimenten diverses trobades sexuals amb alguns personatges de la ficció –com ara les dones-vinyes (1.8) o les potes-d’ase (2.46)– i es fan referències a d’altres situacions en què la sexualitat té un punt clau. Per exemple, sabem com es penetren els selenites entre ells (1.23) o la “poca vergonya” que els benaurats tenen a l’hora de dur a terme l’acte sexual davant dels ulls de tothom (2.29). Sense allunyar-nos d’aquest àmbit, els fal·lus apareixen en dues ocasions en què es veurien ben “acariciats”: els primers –les dents de la balena (1.31 i 2.2)– a través de la pròpia nau dels protagonistes, i els segons –els pals de vela dels pirates (2.45)– a través de la pròpia superfície del mar, del vent i de llur pròpia mà, que suporta el conjunt d’aquestes curioses embarcacions. D’altres situacions que requereixen un contacte del cos dels personatges amb la ficció (ja sigui directament o a través d’eines) són les que hem recollit com a disseccions –els peixos de l’illa de Dionís (1.7) i l’ou de l’alcí (2.40)– i com a perforacions –a la balena (2.1) i al mar congelat (2.2).

Després, ens hem dedicat a fer un recull general de diverses situacions en què, a *VH*, es fa èmfasi en d’altres sensacions relacionades amb el sistema somatosensorial, però que no requereixen exactament un contacte amb res concret. Ens referim, en primer terme, a la termocepció, a través de la qual Llucià fa percebre certs canvis de temperatures com ara el fred de la congelació del mar (2.2), la primavera permanent de l’illa dels benaurats (2.12) o, sense anar més lluny, les precipitacions i els múltiples corrents d’aire que emfasitzen l’espai de *VH* com un indret del tot *eukatapseuson*. Segonament, hauríem

pogut adduir centenars d'exemples on la cinestèsia –la percepció del moviment– efectua un paper important en tota l'aventura; tanmateix, ens hem limitat a traçar una línia amb les principals pujades, baixades, entrades i sortides que els protagonistes hi experimenten, tot fent referència a les múltiples etzibades de vent que mouen la nau o als episodis bèl·lics, rics en dinamisme. Pel que fa a la propiocepció, identifiquem moments en què les altures en què es troben els protagonistes haurien requerit un cert equilibri, especialment en la sobtada trobada amb l'abisme marítim (2.43). En termes d'interocepció, totes les referències a les superfícies cutànies (o als materials que les embolcallen) al llarg del relat –generalment, en personatges de la ficció– semblen suscitar una certa empatia corporal amb la imaginació del públic, per tal com es remarquen textures suaus, rugoses, peludes, pelades o llises, etc. Finalment, hem contemplat alguns exemples on la nocicepció és evident: quan es produeixen diversos llançaments d'estrany projectils que fereixen en contextos bèl·lics i quan els protagonistes es veuen impeditos per uns lligams que els premen, si bé d'una manera més aviat suau.

Finalment, en aquestes evocacions tàctils –de les quals ens hem limitat a fer-ne un catàleg no exhaustiu–, hem pogut proposar diversos moments en què es produeixen alguns hipotètics efectes sonors o de *kinaesthetic mimesis*, els quals haurien recreat auditivament i/o en boca del declamador allò que tàctilment s'evoca al relat.



## CONCLUSIONS

La structure de cette thèse est simple : un chapitre consacré au prologue, et un chapitre consacré à chacun des sens de la perception (la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher); le premier est logiquement différent, étant donné sa nature programmatique, et les cinq restants visant à avoir une structure parallèle, bien que l'importance ou la présence de chacun des sens n'est pas évidemment la même. Les annexes ont été élaborés afin de ne pas charger la lecture suivie de la thèse, même si parfois leur consultation en parallèle est obligée, mais, en tout cas, non indispensable pour suivre l'argumentation.

Pour rendre la lecture un peu plus aisée, chaque chapitre contient quelques lignes de récapitulation.

Au risque de tomber sur quelques répétitions, nous abordons ces conclusions pour reprendre les idées principales ébauchées à la fin de chaque chapitre, pour mettre ensemble les aspects les plus significatifs et, en même temps, pour proposer d'ores et déjà les futures voies de continuation de notre recherche.

### Le prologue

L'insistance de Lucien sur la perception sensorielle est décelable dès le début de *VH*. Cela va sans dire que les premiers paragraphes sont indispensables pour bien comprendre l'oeuvre elle-même, du point de vue thématique, mais aussi –et surtout– du point de vue métaphorique, voire métalittéraire. Bref, le prologue est fondamental pour saisir les raisons qui mènent Lucien à inclure des évocations de la perception des sens dans son récit.

Depuis le prologue on est amené à songer à l'expérience sensorielle de tous les cinq sens ; déchiffrer ces évocations deviendra essentiel pour expliquer la démarche de l'auteur tout au long du récit. Une lecture attentive des quatre premiers paragraphes nous a révélé de possibles indices programmatiques menant à l'utilisation de ressources fondées sur la perception sensorielle, qui auraient poussé les destinataires à se plonger en corps et âme dans les différentes péripéties qui découlent du récit. Nous sommes parvenus à repérer jusqu'à trois éléments visant ce but : l'évocation du corps et de l'esprit du public –autrement dit, le lien entre un esprit et un corps humains qui perçoivent–, une invitation à contempler une « image sonore » –c'est-à-dire, le récit lui-même, *enarges*– et, finalement, une déclaration qui prône n'avoir aucune expérience des faits racontés –un paradoxe textuel cohérent qui est le point de départ ironique, satirique, de Lucien. Voilà, à notre avis, les tournures rhétoriques qui engagent le public à vivre et subir d'une certaine façon tout ce que le récit de *VH* contient et propose (son esthétique, son suspense, ses aventures, ses expériences) par tous les sens de la perception.

Pour commencer (1.1), Lucien établit une assimilation entre l'esprit des lecteurs ou auditeurs et le corps des athlètes : l'intellect agit comme un corps humain qui est

capable de percevoir des sensations de toute sorte<sup>517</sup>. À ce moment-là, l'intertextualité interne de Lucien penche en particulier vers le dialogue *Anacharsis*, et nous avons observé la présence de certaines structures rhétoriques –voire rythmiques– qui visent à souligner l'assimilation corps/esprit. Il s'ensuit que l'auteur rapproche d'emblée l'expérience physique des athlètes, qui s'exercent à *ta gymnasia*, avec un autre effort, abstrait et mental, celui des intellectuels et de l'éventuel auditoire de *VH*, qui, à son tour, s'exerce normalement à lire, à écouter, à composer, des discours, des mots –comme à l'école rhétorique avec les *progymnasmata*.

Ensuite, notre auteur nous propose une θεωρίαν οὐκ ἄμουσον (1.2), c'est-à-dire que sa voix envisage déjà un récit tout à fait farci d'*enargeia*. Sa démarche rhétorique va consister à bâtir des « tableaux qui ne sont pas indignes des Muses »<sup>518</sup> –autrement dit, des images visuelles, sonores, etc. ; et de là, tout en exploitant l'*enargeia* multisensorielle proposée par Denys d'Halicarnasse<sup>519</sup>, le chemin vers les *ekphraseis* et d'autres situations *enargeis* est ouvert. Nous prenons conscience, alors, de l'existence, tout au long du récit, d'un grand nombre de formulations qui peuvent être imaginées à travers les sens de la perception, notamment la vue et l'ouïe, mais aussi les autres. Il s'agit donc de découvrir que les sensations vécues par les personnages, seront également et effectivement éprouvées par la *phantasia* du public.

Or, c'est grâce à cette stratégie que s'accomplit la satire adressée à d'autres auteurs et à des personnages mythologiques (Ulysse) qui ont raconté des mensonges (1.3), et non une fois ou deux, mais avec insistance et obstination : une critique satirique qui rejoint ici la critique des historiens de *Comment il faut écrire l'histoire* (20). Lucien les blâme et souhaite ne leur ressembler guère, et c'est alors qu'il affirme que, tout en racontant des mensonges –car il écrit sur des choses qu'il n'a pas vues, qu'il n'a pas subies, qu'il n'a pas perçues du tout–, lui n'est pas un menteur (1.4 γράφω περὶ ὧν μῆτε εἶδον, μῆτε ἔπαθον, μῆτε παρ' ἄλλων ἐπυθόμην). Cette honnêteté est quand même contradictoire, paradoxale ; c'est une pseudo-honnêteté, qui devient l'arme ironique fondamentale de tout le roman, puisqu'il mettra constamment en évidence l'expérience sensorielle intradiégétique de ses personnages, et, en même temps, celle de son auditoire<sup>520</sup>.

Après l'analyse du prologue (1.1-1.4), il fallait s'arrêter un moment au paragraphe 5, où la voix narrative reste encore celle de l'auteur, mais au fur et à mesure que le texte avance elle fait la transition vers la voix du narrateur de l'action narrative, qui, à son tour, est aussi la voix du personnage principal. Les quelques lignes de 1.5 sont, donc, une sorte

<sup>517</sup> Impossible de ne pas repérer ici la conception aristotélicienne de la mémoire, composée d'éléments sensoriels, c'est la mémoire qui est à la base de la *phantasia* : *uid*. Arist. (450a, 30-32 [*Mem.*]).

<sup>518</sup> Traduction de Billault et Marquis (2015).

<sup>519</sup> *Lys.* 7 ; Denys d'Halicarnasse est le seul, parmi les auteurs théoriques, qui évoque littéralement tous les sens, tandis que d'autres mettent l'accent surtout sur la vue ou, à la limite, la vue et l'ouïe.

<sup>520</sup> Songer, en plus, à une performance orale des *VH* rendrait encore plus manifeste l'*enargeia* (*uid*. Chapitre 3).

de charnière entre le prologue et le récit lui-même<sup>521</sup>, et se placent entre la « réalité » et la « fiction », c'est-à-dire, entre la métalittérature exprimée auparavant (1.1-1.4) et la littérature du récit (1.6-2.47). Lucien présente ici les *circumstantiae* narratives qu'on trouve d'une manière permanente tout au long du roman : la navigation (*pragma*), dont il est largement question au début et à la fin de ce paragraphe ; les personnages principaux (*prosopa*), qui éprouveront toute sorte de sensations ; le lieu (*topos*), celui dont on part et surtout celui de destination ; les causes (*aitia*), qui donnent raison de ce voyage paradoxalement sensoriel ; et, finalement, la façon –ou les moyens– (*tropos/hyle*), dont on se servira pour mener à terme le voyage. Tout ce qui concerne le *topos* a été spécialement important pour la construction de nos hypothèses, car il s'agit d'un endroit –au-delà des colonnes d'Héraclès– qui sera *eukatapseuston*<sup>522</sup>, c'est-à-dire, un lieu idéal pour l'invention de mensonges et, par conséquent, pour faire vivre –aux personnages, au public– toute sorte d'épreuves sensorielles. Autrement dit, Lucien utilise une voie libre de *parrhesia* ; il peut faire ce qu'il veut sans danger d'être pris pour un menteur par la postérité. Le paragraphe 1.5 est, donc, de transition : après le programme, le récit commence, même si ce n'est qu'en n'introduisant que les *circumstantiae* principales et permanentes –le lieu surtout ; ensuite, une fois le récit commencé, ce *topos* est évoqué, décrit et *perçu* manifestement (*enargos*), et, à partir de là, tout le matériel de la fiction de *VH* sera présenté et deviendra *perceptible*.

Les chapitres suivants seront, donc, consacrés à constater le caractère perceptible du récit et à montrer comment l'auteur s'y prend.

Lucien se sert, pour ce faire, de deux outils caractéristiques –qui sont, évidemment, facilement repérables pour les sens principaux, vue et ouïe, mais qui sont utilisés partout : d'une part, ce que nous dénommons *autaiesthesia*, c'est-à-dire, la description de l'expérience empirique directe ou, parfois, indirecte, de la fiction subie par les personnages principaux de *VH*. Cette *autaiesthesia* atteint tous les sens, et nous l'appelons, respectivement, *autopsia*, *autakousma*, *autosmia*, *autageusia* et *authaptia*. D'une façon assez perméable, l'*autaiesthesia* est surtout activée par une considérable quantité –et variation– de verbes exprimant la perception sensorielle. Le deuxième outil, l'*enargeia* rhétorique, sert à éveiller la *phantasia* du public, à travers les expériences vives, presque animées, que le texte développe. À ce but c'est le vocabulaire nominal (noms, adjectifs et aussi adverbes) qui prend la plus grande importance.

À part cela, il faut remarquer aussi (déjà dans le prologue) des sonorités spéciales et des rythmes qui, à notre avis, soulignent la vivacité des expériences sensorielles du texte. Et c'est surtout moyennant la ressource de l'*enargeia* que, de la même façon que Lucien-narrateur-protagoniste et ses compagnons (et tous les personnages en général) vivent la fiction à travers leurs sens de la perception, le public, dans son imagination –et notamment en écoutant le texte déclamé plus qu'en lisant– subit un effet semblable.

---

<sup>521</sup> Dans ce cas, par opposition à d'autres écrits de Lucien, le masque de Lucien-auteur est Lucien lui-même: Lucien-narrateur et Lucien-personnage. À propos des masques de Lucien, cf. Camerotto (2014) et Dubel (1994).

<sup>522</sup> Georgiadou et Larmour (1998b).



## La vue

La vue est, sans doute, le principal sens de la perception ; c'est par la vue qu'on obtient l'information cognitive la plus directe et vraisemblable ; il a donc une portée fondamentale dans *VH* –comme, par ailleurs, dans tous les récits en général : de là que *VH* est tout a fait cohérent avec les romans conventionnels de l'époque, même si le genre romanesque présente, d'habitude, une vision peut-être plus stylisée de la réalité, par rapport à *VH*. Or, nous observons que la récurrence visuelle chez Lucien développe une très remarquable *autopsia* de la fiction du récit, ce qui représente un démenti total d'une des trois affirmations sensorielles du prologue : γράφω τοίνυν περὶ ὧν μῆτε εἶδον μῆτε ἔπαθον μῆτε παρ' ἄλλων ἐπυθόμην (1.4). Par contre, Lucien ne cesse jamais de « voir » tout au long de son récit, et très souvent ce qu'il voit est absolument invraisemblable<sup>523</sup>.

Les héros du récit, dont Lucien lui-même, connaissent –par la vue– nombre de paysages, de personnages et de situations, ce qui est raconté par le narrateur d'une façon bien vive et manifeste, se servant de l'*enargeia* avec intensité, notamment dans les *ekphraseis* –principalement visuelles. En outre, en mettant l'accent sur l'*autopsia* et l'*enargeia*, Lucien réussit à offrir une excellente parodie de la mauvaise pratique littéraire des autres raconteurs qu'il a déjà évoqués dans le prologue (1.3).

Le nombre des exemples visuels est énorme ; son analyse et commentaire sont la partie la plus compliquée et longue de tout le travail –en fait, le Chapitre 2 est de loin le plus long.

Il a fallu, pour réussir à présenter d'une façon compréhensible toute la complexité de la perception visuelle dans *VH*, organiser tout le matériel repéré en deux parties : d'abord, le lexique verbal –qui implique principalement l'*autopsia* de tous les personnages– et, ensuite, le lexique nominal (des noms et des adjectifs), qui rend la structure de l'*enargeia*. À l'appui de cette structure, nous avons aussi considéré qu'il fallait faire face à des aspects plus généraux –niveaux de composition et caractéristiques visuelles– des *ekphraseis* topographiques et prosopographiques qui avaient été relevées et analysées auparavant<sup>524</sup>. Également, il est question dans cette partie de certains passages où d'autres éléments qui stimulent la visualisation de la fiction racontée sont présents : il y a des verbes, des noms et des adjectifs, évidemment, mais aussi des tournures rhétoriques, des évocations littéraires, culturelles et des aspects anthropologiques.

Pour vérifier l'utilisation de l'*autopsia* comme ressource narrative, nous avons procédé à la localisation des verbes qui expriment la vision, qui sont nombreux et variés, et nous en proposons une classification sémantique et structurelle. En même temps, nous avons détecté deux typologies de situations : d'abord, des perceptions visuelles «subjectives», dont les verbes indiquent que leur sujet regarde soit volontairement, soit involontairement, soit avec plus de détail, soit plus superficiellement, etc. À l'intérieur de ce même groupe, nous trouvons encore trois catégories : en primer lieu, des verbes

---

<sup>523</sup> Saïd (1994).

<sup>524</sup> *uid.* Annexe II.

visuels plutôt neutres, tels que ὀράω ou εἶδον (qu'on traduirait tout simplement par «voir») ; cette « neutralité visuelle » est à la base de la perspective subjective, non seulement à cause de l'usage très courant du verbe ὀράω dans tout le corpus textuel de Lucien, mais aussi parce que cet usage se trouve étroitement lié à la cognition de la réalité et, par conséquent, à l'expérience visuelle qui s'exprime à la première personne. Après, nous trouvons d'autres verbes qui supposent une certaine intention du sujet pour regarder: ce sont les composés de ὀράω –par exemple καθοράω (« regarder d'en haut »)–, ou bien ses synonymes : βλέπω (« regarder »), θεάομαι (« contempler »), ou, encore, quelques composés de σκοπέω : κατασκοπέω (« examiner »)<sup>525</sup>. Ainsi, ce groupe de mots –que nous avons classé dans la catégorie « activité visuelle » –s'éloigne de la neutralité parce qu'ils présentent des nuances différentes qui gardent relation avec une action sensorielle volontaire, désirée, c'est-à-dire : voir de façon continuée dans le temps. Finalement, il y a encore un autre groupe, classé sous le nom de « expérience visuelle », qui, même leur expression n'est pas strictement visuelle, elle implique nécessairement le sens de la vue pour développer son action : εὕρισκω (« découvrir »), ἐφίστημι (« faire face à »), ἀπαντάω (« se trouver devant de »), etc.

Ensuite, nous avons considéré des perceptions visuelles « objectives », incarnées par des verbes qui n'expriment pas un acte de regard *stricto sensu*, mais plutôt l'«apparition», la « présence » ou l'« avènement » d'un objet visible devant une personne. Il s'agit de formes du genre φαίνομαι (« se montrer »), γίγνομαι ou εἰμί avec un sens strictement prédicatif (« devenir », « exister »), ou bien quelques verbes de mouvement qui expriment l'avènement d'un objet qui va être observé. Or, ces dernières catégories rassemblent des mots d'une sémantique visuelle plutôt allusive, mais ils ont aussi une certaine importance.

Dans l'ensemble, nous avons repéré presque une centaine de situations où sont exprimés les verbes les plus évidents de l'*autopsia* de la fiction –autrement dit, les situations subjectives–, et, où, par conséquent, l'acte du regard s'accomplit.

C'est aussi assez remarquable qu'il y ait un certain équilibre de ce genre de perceptions dans les deux livres de *VH* –49 dans le premier livre et 42 dans le deuxième livre : faudrait-il envisager, à la vue de cela, que Lucien insiste sur le domaine visuel subjectif parce qu'il lui octroie une grande importance ? C'est possible, puisque rien ne fait l'impression d'être laissé au hasard. Quoiqu'il en soit, ce sont là de très nombreux – et variés– actes de regard qui, ajoutés aux exemples des autres perspectives, sont la colonne vertébrale d'un récit qui, justement, d'après ce qui est établi dans le prologue, raconte des faits qui n'ont jamais été perçus par les yeux... Plus encore : ce qu'on «voit» est souvent confirmé avec insistance par la voix d'autres personnages qui ne sont pas les héros du roman –par exemple Skintharos (1.34) ou Rhadamanthe (2.27).

Or, à côté de cette *autopsia* oculaire, Lucien compose un récit très plastique (*enarges*), dont les ingrédients visuels sont les plus remarquables, qui stimule la *phantasia* du public. Outre les noms à sémantique strictement visuelle –pas très fréquents en

---

<sup>525</sup> Ce verbe, que Camerotto (2014 : 192-199) assimile à la vision satirique, ne se trouve que dans *VH*.

général—, tels que σκοπός, κάτοπτρον ou φύλαξ, ce qui est frappant c'est l'énorme quantité d'adjectifs qui peignent le décor narratif et les personnages qui l'habitent. De tels adjectifs apparaissent surtout dans des contextes d'*ekphraseis*, voilà pourquoi nous les avons classés comme des « caractéristiques visuelles » qui servent à désigner les éléments des différents « niveaux de composition ». Il s'agit des éléments dont Lucien se sert pour activer l'*enargeia* précise pour rendre des paysages –topographiques et prosopographiques– absolument visuels. Le résultat est, des fois, une réussite compositive du détail le plus infime, tandis que, d'autres fois, le niveau de détail est moindre. Or, dans l'un et l'autre cas, sont repérables un bon nombre de structures syntactiques et stylistiques très intéressantes –notamment des chiasmes et des parallèles– qui mettent en relief la description ; le niveau de détail ne serait, donc, qu'une ressource supplémentaire de la satire et de l'ironie de l'auteur. En effet, l'épisode de l'île des songes nous offre un très bel exemple de la fonction ironique de ces descriptions hyper-détaillées, témoignant d'un très haut niveau de composition (2.33) : description de la forêt (niveau 1), description des arbres de la forêt (niveau 2), et encore description des chauve-souris qui sont sur les arbres (niveau 3) ; cela va sans dire que les rongeurs ailés seraient biensûr imperceptibles, puisque l'auteur a affirmé auparavant que la vision de l'endroit était vraiment difficile : ἐφαίνετο πλησίον ἢ τῶν ὄνείρων νῆσος, ἀμυδρὰ καὶ ἀσαφῆς ἰδεῖν.

Pourtant, l'évidence au sujet de l'*enargeia* des *ekphraseis* consiste à étaler une grande richesse lexicale sous forme surtout d'adjectifs<sup>526</sup>, ce qui rend plus vivants les espaces géographiques, certes, mais aussi les personnages. L'enjeu est sans doute de porter jusqu'au bout l'élan descriptif ; d'une façon semblable, la quantité, les mesures et la consistance des objets décrits sont confirmées d'habitude par des adjectifs du genre «abondant», « grand », « épais », etc. Par contre, les couleurs explicitement évoquées ne sont pas très nombreuses, mais elles servent à mettre sur place des tonalités criardes (rouges et pourpres), ou l'ensemble de tout l'éventail chromatique de l'arc-en-ciel (2.33). En revanche, cette pauvreté dans la notation des couleurs semble trouver son contre-poids par l'évocation des matériaux du décor décrits : alors, il s'ensuit que, d'une façon ou d'une autre, les matériaux mènent l'imagination vers leurs couleurs. Ainsi, la couleur est amenée par l'évocation de l'or, l'amethyste, le beryl, etc.

Quant à la surface des éléments décrits, il est question de leur état de conservation (usé, âgé, vieux, neuf, jeune, etc.), de leur éclat (transparent ou opaque), de leur forme. En parallèle avec ces qualités physiques, il y aussi des aspects « abstraits » qui sont empruntés pour la description, par exemple, en ce qui concerne les lieux, la fertilité du terrain ou, au contraire, leur caractère inhabitable, ce qui fait voir le paysage d'une certaine façon : espaces verts, abondance ou manque d'édifications et de personnes allant et venant.

Finalement, nous avons repéré aussi un bon nombre d'indicateurs locatifs concernant les objets décrits, ce qui aide à tisser les *ekphraseis* d'une manière ordonnée et parfois frappante (de haut en bas, de l'intérieur à l'extérieur, ou à l'inverse, etc.).

---

<sup>526</sup> Il y a aussi des adverbes et des noms, mais avec des fonctions semblables à celles des adjectifs.

Se servant de toutes ces ressources –l'*enargeia* de la combinaison des niveaux de composition et notamment des caractéristiques visuelles–, Lucien rend les objets décrits vivants, animés, à la *phantasia* du public. Il emprunte à plusieurs reprises des descriptions que d'autres ont fait avant que lui, et son enjeu consiste à faire mieux, c'est-à-dire, les porter à la limite, tout en les imitant –l'île des songes, par exemple, avait déjà occupé une petite place dans l'*Odyssée*–, ou bien à inventer de différentes versions –vraisemblamment satiriques– des peintures les plus célèbres qui décoraient les maisons des puissants : les femmes-vignes seraient une version (très) révisée d'Apollon poursuivant Daphné qui se métamorphose en laurier (1.8).

Le chapitre consacré au sens de la vue comprend aussi le commentaire d'autres situations où des items visuels interagissent entre eux et qui ont lieu normalement lorsque le développement de la trame atteint un moment crucial : l'éclipse lunaire et la pénombre rougeâtre qu'il provoque et son stèle ambrée (1.19-1.21) ; les sélénites qui, ayant ôté leurs yeux ne peuvent plus les surveiller (1.25) ; le miroir catasopique du satellite (1.26) ; la lumière de Lychnopolis, qui s'oppose à l'obscurité représentant la mort de ses citoyens (1.29) ; la faible clarté de l'île des songes et le détail des descriptions (2.32-2.34) ; les contrastes lumineux à l'intérieur de la baleine où Skintharos (1.34) confirme tout ce que les protagonistes ont vu auparavant –une situation semblable à celle où Rhadamante (2.27) explique avec détail ce que Lucien verra dans les épisodes suivants, jusqu'aux antipodes, et que là-bas il n'y aura plus de perception.

## L'ouïe

En suivant notre démarche pour vérifier l'appel à tous les sens, nous avons facilement découvert que dans les *VH* on écoute et on entend, presque avec la même intensité qu'on voit et on regarde. Parallèlement à l'exposition de ce qui concerne le sens de la vue, nous avons détecté un *autakousma* de la fiction –c'est-à-dire, les personnages écoutent ce qu'on peut entendre dans le récit– et l'*enargeia* du texte, qui fait « sonner » différents sons.

Il y a, donc, comme pour la vue, des perceptions auditives « subjectives » et des perceptions auditives « objectives » –nous nous sommes munis de 60 exemples. Pour les subjectives nous ne comptons qu'avec le verbe ἀκούω, ce qui viendrait confirmer un lexique assez pauvre en grec pour les verbes de l'ouïe –du moins par rapport à ceux de la vue. Les perceptions objectives, en revanche, sont beaucoup plus variées puisqu'elles rassemblent tout ce qui exprime la sonorité d'un objet, d'un animal ou d'une personne, qui ont un son propre, à eux. Les mots qui expriment le son de quelque chose ou d'un être vivant sont, en effet, nombreux. Il a fallu tenir compte, pour leur classification, de la nature expressive du verbe qui provoque ou soulève le son : nous relevons, donc, des verbes d'émission d'un son quelconque –par exemple, προῖημι (« émettre ») ; des verbes d'émission d'une voix, rythmée ou non rythmée –βοάω (« crier ») ou ᾄδω (« chanter ») ; et, finalement, des verbes d'émission de sons de la nature, provenant d'animaux ou du paysage qui réverbère –ἀποσυσρίζω (« siffler »), χρεμετίζω (« hennir ») ou κρόζω (« coasser »). D'habitude, ces verbes sont à l'imparfait, car l'aspect duratif verbal décrit

des sons qui se prolongent dans l'espace-temps narratif et favorise la construction d'un paysage sonore qui s'étend tout au long des épisodes concernés.

Ensuite, nous avons reconnu l'existence de perceptions auditives « réciproques », notamment dans les situations dialogiques.

Il y a, par ailleurs, un bon nombre de bruits qui sont déjà présents dans la poésie épique : certains exemples en sont preuve évidente. Les Sirènes viennent à l'esprit en écoutant les femmes-vignes (1.8) et les pates-d'âne (2.46), personnages séducteurs dont la voix est décrite d'une façon semblable à celle de l'*Odyssee*, comme la “voce pericolosa, ma affascinante delle Sirene”<sup>527</sup> ; de même, les mugissements des vaches se rapproche au bruit des bucéphales (2.44) ; nous entendons aussi des aboiements de chien, comme celui qui est à la porte de chez Skintharos et Kinyras à l'intérieur de la baleine (1.32) ; les cris divers des oiseaux : dans l'île des bienheureux, ils chantent, pépient, piaillent et babillent sans arrêt, annonçant paradoxalement la mort (2.5 et suivants) ; l'harmonie des instruments de musique, au sens concret ou métaphorique : les trompettes zoologiques (1.17), les *auloi* et les cithares (2.5) ; à l'inverse, nous entendons aussi des pauses de silence : lorsque les deux chœurs chez les bienheureux, un après l'autre, font leur concert, suivi tout suite après par la forêt et le vent (2.15) ; le rugissement de la mer contre les rochers se fait entendre partout dans l'âpre île de Dionysos, dont les falaises arrêtent les vagues (1.6) ; nous entendons aussi l'écho qui se reflète sur les sommets des montagnes représenté par l'image sonore à l'intérieur la baleine, allégorie manifeste de la caverne platonicienne (1.38)<sup>528</sup> ; et, encore, nous écoutons le grondement du tonnerre qui réveille les héros du roman après avoir beaucoup dormi dans l'île des rêves (2.35).

Il faut ajouter que certains de ces bruits zoologiques, mugissements, aboiements, ainsi que les bruits du vent et de la trompette, outre l'intertextualité surtout homérique, rappelaient, à l'époque, les rituels magiques, ce qui sans doute contribuait à l'ambiance mystérieuse et inquiétante<sup>529</sup>.

Souvent les bruits sémantiques sont mis en valeur par l'expression d'autres sonorités, un procédé qui souligne énormément l'*enargeia*. Par exemple, le braiment des ânes des armées sélénite et héliote est assimilé aux trompettes militaires (1.17), pour ce faire Lucien se sert de l'allitération : une chaîne phonétique de morphèmes |on| et |an|. Ou bien, l'écho à l'intérieur de la baleine est rendu par une harmonie imitative de succession de voyelles |o| et |e|, juste au moment où la réverbération belliqueuse de la cavité est évoquée, et l'auteur ajoute, par comparaison, qu'il s'agit d'un son qui rappelle celui des cavernes (ὄσπερ τὰ σπήλαια), soulignant l'aspect symbolique de la caverne de Platon. Ou alors la musique et, en général, tous les bruits de l'île des bienheureux sont également exprimés moyennant quelques euphonies, des rythmes homéotéleutiques et de possibles structures métriques.

---

<sup>527</sup> Braghin (2014 : 80)

<sup>528</sup> Ní Mheallaigh (2014 : 227-230).

<sup>529</sup> Perrot (2016 : 182).

Considérons, finalement, un autre groupe de sons : Lucien compose deux phénomènes météorologiques tout à fait frappants, où la *kinaesthetic mimesis* joue un rôle important, car il utilise des sons aspirés et sifflants pour le vent et occlusifs et vibrants pour le tonnerre. Ce sont des démarches qui mettent en valeur le pouvoir mimétique de la langue grecque et sa capacité de rendre des sons déterminés qu'on assimile à la sémantique des mots ; en outre, de tels 'jeux de mots', par opposition à d'autres ressources plus sophistiquées, étaient sûrement compris –et faisaient les délices– par un public moins lettré que les *pepaideumenoï* qui, eux, en jouissaient, mais reconnaissaient aussi d'autres allusions et évocations érudites<sup>530</sup>.

Avec l'utilisation de ces ressources phonétiques, surtout en ce qui concerne les euphonies caractéristiques des auteurs de l'époque classique<sup>531</sup>, Lucien tend à égaler, au II<sup>e</sup> siècle, la *poiesis* des classiques : voilà ce qui est fondamentalement *son* atticisme.

Notre hypothèse selon laquelle une lecture (ou déclamation) à haute voix de *VH* (ou, au moins, des certains passages) aurait été possible, se voit renforcée par les aspects sonores que nous avons analysés. En effet, *VH* pourrait être une *lalia*, dont *Héraclès* serait la *prolalia* du livre I<sup>532</sup> et *Dionysos* du livre II<sup>533</sup>, parfaitement intégrée dans le contexte des performances orales de l'époque (les spectacles de la parole)<sup>534</sup> et le plaisir particulier de Lucien pour l'oralité et la langue grecque bien parlée<sup>535</sup>.

Il serait tout aussi possible, d'ailleurs, que *VH* ne soit qu'un recueil des compositions indépendantes (*laliai* ou *controuersiae*), qui éventuellement pourraient se fondre en un seul récit, comme un roman tout particulier ; en effet, les éléments de liaison entre les différents épisodes montrent une structure très bien organisée dans l'idée d'être délivrée en entier ou par épisodes<sup>536</sup>.

À la lecture, sans doute, mais à l'audition forcément, les évocations auditives faisaient connecter le public avec une expérience de fiction richement sonore : l'*enargeia* des paysages sonores dont il a été question dans le Chapitre 3 poussait l'auditoire à vivre le texte –dans le texte–, en entendant, en même temps le récit et les bruits.

L'*enargeia* qui touche l'ouïe, donc, nous mène déjà vers la définition multisensorielle de Denys d'Halicarnasse.

---

<sup>530</sup> Ce qui confirmerait les différents niveaux de lecture possibles que les oeuvres de Lucien en général, et très particulièrement *VH* offrent ; en ce qui concerne le niveau plus bas de lecture, cf. Johnson (2000 : 614-15) : "the lection depends as much on the beauty of the cadences as in the understanding of words".

<sup>531</sup> Stanford (1967 : 4).

<sup>532</sup> Briand (2010 : 228).

<sup>533</sup> Bompaire (1958 : 288).

<sup>534</sup> Johnson (2000 : 614 et suivants) et Mestre (2019 : 187-190).

<sup>535</sup> Mestre (2019 : 193-204).

<sup>536</sup> Gassino (2011).

## L'odorat

Après la vue et l'ouïe, les chapitres qui suivent seront consacrés, plus qu'à l'analyse concrète du lexique –bien plus pauvre désormais–, au commentaire des passages où sont exprimées les perceptions des trois autres sens.

L'odorat, le goût et le toucher sont des sens cognitivement inférieurs, de là que nous disposons, en général, de références allusives, la plupart du temps indirectes et sous-entendues.

Bien que les exemples ne sont pas nombreux, l'odorat –peut-être le sens le plus énigmatique– est aussi remarquablement présent dans *VH*. Or, les exemples les plus olfactifs sont significativement repérables dans les trois aventures principales du récit : le séjour sur la lune, à l'intérieur de la baleine et sur l'île des bienheureux ; leurs contextes sont, en général, géo-ethnographiques. Les sensations olfactives se trouvant exprimées aux moments les plus excitants du récit, favorisent l'attention du public et, par conséquent, deviennent plus frappantes.

Or, nous ne trouvons jamais l'expression subjective de quelqu'un qui « sent » une odeur déterminée, la perception olfactive est toujours objective et rendue par le verbe ἀπόζειν ou d'autres qui présentent des caractéristiques sémantiques d'avènement (περιπνεύω, etc.). Il y a, pourtant, cinq *smellscapes* plus ou moins explicites dans *VH* ; nous avons envisagé la classification de ces situations selon la qualité olfactive : des parfums et des puanteurs à la fois, c'est-à-dire, un parfum qui semble paradoxalement se contredire et devient puanteur, ou vice-versa. Quant aux parfums tous seuls, il n'y en a qu'un qui est très remarquable, celui de l'île des bienheureux, mais se prolonge pendant toute la durée de l'épisode. Dès que ce parfum se fait perceptible (2.5), l'ambiance toute entière se remplit d'autres perceptions de tous les autres sens, comme si l'odorat éveillait la perception toute entière. Or, autre élément paradoxal, ce parfum est tellement fort<sup>537</sup> qu'au bout d'un moment on risque de ne plus le sentir ; et, en même temps, étant donné la composition du parfum par des fleurs qui ont aussi un rapport avec la mort, cette odeur embaume tout l'épisode sur l'île des bienheureux et sert à montrer le contraste avec la puanteur que les personnages sentiront tout à l'heure sur l'île des condamnés (2.29). Dans leur ensemble, les mauvaises odeurs de *VH*, comme celle des enfers, sont normalement symboliques et métaphoriques, car elles préviennent d'un danger qui s'approche<sup>538</sup> : par exemple, c'est la peste du poisson brûlé qui indique qu'il faut immédiatement sortir de la baleine pour sauver sa peau (2.1).

De la même façon que l'épisode de l'île des bienheureux contient des sensations olfactives paradoxalement contradictoires, la peau et le corps de sélénites, eux aussi, sont un mélange de bonnes et de mauvaises odeurs. En effet, la morve qui s'écoule des narines des habitants de la lune est du miel (mais un miel aigre : δριμύτατον), tandis qu'ils enduisent tout leur corps d'huile d'oignon (qui sent bien : εὐώδης)... Évidemment, les habitants de la lune, dont la description sert à montrer les habiletés ethnographiques –

---

<sup>537</sup> Thphr. *Od.* 44-45.

<sup>538</sup> Sweetser (1990 : 37-40).

hérodotéennes– de Lucien, se présentent, justement, sentant différemment par rapport aux humains ; il ne manque qu’ajouter qu’ils se régalerent (εὐωχοῦνται) avec leur nourriture très spéciale et très olfactive : la fumée de grenouilles rôties (1.23).

Finalement, le nom des plantes et des nourritures évoquées, sans qu’une mention spécifique à leur odeur ne soit exprimée, devait, sans doute apporter à la *phantasia* du public d’autres perceptions de l’odorat.

## **Le goût**

Par la nourriture, qui est sentie olfactivement, nous en venons au sens du goût qui, en revanche, est exclusif de ce qu’on porte à la bouche. Relever les aspects gustatifs est encore moins évident que ceux de l’odorat –il faut tenir compte que les perceptions du goût n’ont pas été très développées à l’antiquité–, mais il y en a quand même plusieurs exemples dans *VH*.

D’abord, les personnages du récit participent à plusieurs banquets –où le vocabulaire de la manipulation de la nourriture et de ses résultats est déjà un atout ; cependant, les allusions sont beaucoup plus sommaires, et Lucien n’y insiste pas longuement.

Nous avons constaté l’évocation à plusieurs reprises d’actes d’ingestion, et de ravitaillement, ainsi que les noms de différentes sortes de nourriture qui aident à la construction du paysage. La fiction de *VH* est, donc, apte pour la dégustation et, par conséquent, les personnages la goûtent. Pourtant, la position secondaire du sens du goût, se trouve compensée par l’intimité qu’elle implique entre le percevant et l’objet perçu, du fait que la fiction elle-même se mélange avec l’organisme de la personne qui mange. D’autre part, les conséquences de l’ingestion ont, dès le début du récit, une importance fondamentale : l’ingestion a des traits initiatiques dans la fiction –une initiation bien dangereuse, par ailleurs– ou bien elle place les personnages dans une situation problématique, non éloignée de certains moments de la vie réelle.

L’occasion la plus gustative du récit se produit au début de l’histoire, sur l’île de Dionysos. C’est là où les protagonistes sont emmenés à subir une véritable dégustation oenologique, ils goûtent le vin d’une façon vraiment bizarre en mangeant des poissons pleins de moût, qu’ils pêchent dans un fleuve de vin (1.7). Cela va sans dire, l’évocation satirique du procès de dégustation du vin écrit par Galien est évidente. Mais, d’autre part, Lucien propose au public une expérience oenologique qui contient un symbolisme philosophique et rhétorique. En effet, ce vin, qui s’écoule des racines des femmes-vignes, peut éventuellement évoquer les différentes sources littéraires d’où il faut boire afin de pouvoir poursuivre le voyage fictif, et ses références. Or, le danger consiste ici à faire une dégustation, en embrassant les femmes-vignes (1.8), qui risquera d’attraper les protagonistes à jamais.

La nourriture est aussi une des principales sources d’inspiration pour certaines circonstances de la narration : nous venons de parler des fleuves de vin, mais il y a aussi des mers de lait avec des îles de fromage (2.3), etc. ; à tout cela il faut ajouter un bon



nombre de personnages qui ont une onomastique comestible : les *lachanopteroi* (qui ont des ailes de légume) ou les *thynnokephaloi* (qui ont une tête de thon) ; et, encore, des objets comestibles, notamment des armes : des balles qui sont des gousses d'ail (1.13) ou des radis et des épées qui sont des asperges (1.16).

La littérature sur la nourriture ou gastronomique est remarquable dans le monde grec –contemporain de Lucien, Athénée de Naucratis en fait une espèce d'abrégé–, depuis le poème épique *Batrachomyomachia* et notamment, à l'époque classique, les comédies d'Aristophane. Le *pepaideumenos* Lucien est bon connaisseur des textes évoqués et, donc, du lexique de la nourriture : le nom des personnages de la guerre entre la lune et le soleil sont un chef-d'oeuvre indiscutable du néologisme ; or, l'utilisation de ce vocabulaire du point de vue de la perception sensorielle du goût, d'une façon semblable à l'utilisation de la perception des autres sens, n'est pas méprisable, car le goût joue un rôle, petit mais un rôle quand même, dans *VH* : une suite d'aventures où des ingestions et des dégustations se produisent, et les effets de l'*enargeia* là-dessus.

## **Le toucher**

À côté de la perception à travers les yeux, l'ouïe, le nez et la bouche, les sensations tactiles sont également repérables dans *VH*.

Établir les limites du sens du toucher a été, certes, une affaire compliquée : tout ce qui prend contact avec les personnages pourrait être considéré une perception tactile, et ceci est largement exploité dans la narration de Lucien. Nous avons classé ce matériel comme voici : les références exprimées nettement (les moins nombreuses), d'une part, et, de l'autre, les évocations sous-entendues ou allusives (très fréquentes), que nous relevons à partir des différents aspects du système somato-sensoriel : la thermoception, la kinesthésie, la proprioception, l'intéroception et la nociception.

Il n'y a qu'une seule expression où le narrateur énonce que quelqu'un « touche » l'espace de la fiction, c'est un effleurement que se produit petit à petit (1.29-1.30) ; il s'agit du contact avec la mer et nous constatons que le sens du toucher se développe ici tout doucement : d'abord, c'est la quille du navire, ensuite les mains des personnages, et finalement leur corps tout entier. C'est une gradation tactile de l'espace fictif, une expérience épidermique qui se produit au fur et à mesure que la navigation progresse, et qui devient de plus en plus intime. En plus, nous comprenons en la lisant que cette évocation est étroitement liée à la métaphore cognitive du langage selon laquelle, quand quelque chose « touche » quelqu'un, cela veut dire qu'il en est atteint émotionnellement.

Dans autre passage, par contre, même si rien n'est touché, nous sommes invités à le faire d'une façon provocante, pour vérifier la nature incorporelle des bienheureux (2.12).

Cependant, ces actes plus explicites –exprimés par les verbes *ψάω* et *ἄπτω*, respectivement–, ne sont pas les seules situations qui expriment le toucher. Le tact étant intimement rapporté au corps tout entier (dont la peau serait l'organe principal), il s'ensuit qu'il est le sens principal des relations sexuelles. Même si *VH* n'est pas un roman érotique,

les allusions plus ou moins sexuelles, suggestives, sont habituelles dès qu'il est question de corps ou de peaux (les sélénites, par exemple : 1.25). Or, la copulation a lieu bel et bien à deux reprises –même si c'est avec des monstres de la fiction : avec les femmes-vignes (1.8) et avec les pates-d'âne (2.46). Dans d'autres passages, également, la sexualité est le sujet central : nous apprenons des détails à propos de la pénétration chez les sélénites (1.23), et que les pratiques sexuelles des bienheureux se font, sans honte, à pleine lumière et ouvertement (2.29).

Dans le même genre de situations, il est question de phallus deux fois : dans la première ce sont les fanons de la baleine –en guise de dents– qui sont comparés aux phallus (1.31 et 2.2), et le navire, en voguant, les caresse ; et à la deuxième, les mâts des vaisseaux pirates (2.45) –eux aussi comme des phallus, car ce sont les principaux points d'appui des bateaux – sont frôlés par les flots, le vent et les mains de l'équipage.

D'autre part, nous repérons des situations qui décrivent un contact direct du corps des personnages avec les éléments de la fiction –soit directement ou à travers des outils considérés des prolongations du corps : par exemple, les dissections –lorsqu'on tranche les poissons pleins de vin (1.7) ou l'oeuf de l'alcyon (2.40)–, ou bien les perforations – lorsqu'on creuse un trou à la baleine (2.1) ou sur la mer congelée (2.2).

En dernier lieu, nous avons élaboré un recueil général de toutes les situations où il serait possible de repérer des sensations perçues par le système somato-sensoriel, mais qui n'ont pas forcément besoin d'un contact objectif concret : d'abord, la thermoception –sensation de froid par la congélation de la mer (2.2), et de douceur thermique sur l'île des bienheureux (2.12) ; nous avons aussi considéré une affaire de thermoception la pluie et les courants d'air qui font du *topos* de *VH* un lieu *eukatapseuston*. Ensuite, la kinesthésie permanente du navire et de ses occupants, que nous avons essayé d'expliquer par un schéma. Pour ce qui est de la proprioception, l'équilibre nécessaire des personnages dans les contextes d'abîme maritime, en est un exemple, à notre avis, remarquable (2.43). Toutes les références aux surfaces dermiques (ou aux matériaux qui les entourent) sont des exemples de l'intéroception, qui susciteraient, à notre avis, l'empathie corporelle, la perception des textures, du public, par la *phantasia*. Nous trouvons aussi des moments de nociception évidente : il y a des projectiles qui frappent les personnages ou des menottes à leurs poignets –même si ce sont des menottes de toile d'araignée (1.19) ou de roses (2.6).

En général, le toucher est un domaine qui permettrait encore des recherches plus approfondies ; en tout cas, pour l'instant, nous croyons avoir réussi à montrer que Lucien, dans *VH*, le développe aux effets de *l'enargeia*.

\*\*\*

En guise de conclusion générale, nous croyons que notre lecture sensorielle de *VH* permet de confirmer, d'une manière inductive, ce qui étaient nos hypothèses principales. Nous avons, en effet, relevé, classé et commenté un bon nombre de situations où la perception

sensorielle est un élément clé de la construction du récit, à plusieurs niveaux (linguistique, rhétorique, littéraire et anthropologique). Le récit de Lucien insiste sur la perception et, devient, en même temps, perceptible. Les expressions visuelles, certes, sont chez Lucien, comme ailleurs, les plus évidentes et qui se rattachent plus directement à l'*ekphrasis* ; elles favorisent une expérience empirique de la fiction, mais dans *VH* il y a beaucoup plus que le visuel. La démarche de Lucien, innovatrice par rapport à d'autres récits et notamment aux romans de l'époque, élargit le champ de l'*enargeia* par l'addition de la perceptions par les autres sens.

Revenons au début de *VH* : Lucien compose un *vrai* mensonge pour son public, et lui offre, après avoir accordé avec lui qu'il n'en est rien, une fiction vraisemblable et convaincante, hyperréaliste et, par conséquent, provocante, qui éveille la *phantasia*. Il s'agit d'une sorte de *contrat* avec le lecteur : tout est un gros mensonge, tout est fiction, mais cela n'est pas un obstacle, au contraire, pour engager le public et lui faire vivre, en corps et esprit, de vraies aventures. En effet, les évocations sensorielles expriment à la fois l'expérience « personnelle » des *circumstantiae* du roman (notamment, des espaces, mais aussi des personnages et des objets) et bâtissent un décor fictif, où le destinataire est aussi concerné. Il s'agit, en plus, d'un décor qui, malgré être tout à fait irréel et fantastique, se montre paradoxalement d'une façon hyperréaliste à la *phantasia* du public. Et c'est une réussite : le destinataire est en situation d'éprouver ce qui est raconté, surtout grâce à l'ajout minutieux, dans la description, d'un large éventail de perceptions sensorielles décrites, qui se déploie par l'emploi d'un lexique sensoriel considérable et la confection de paysages perceptibles par les sens, ce qui renforce l'*enargeia*.

\*\*\*

Avant de conclure notre travail, nous souhaitons avancer les lignes de recherche qui le suivront : parce que, d'une part, il faut avouer que, pour le moment nous sommes arrivés jusqu'ici mais on peut certainement aller plus loin, et d'autre part, parce que le fait même d'avoir l'impression que tout n'est pas encore dit, ouvre déjà à notre esprit des voies de continuation possibles, quelques-unes pour donner plus de force à nos conclusions, et d'autres pour explorer des chemins pas encore parcourus.

En voici quelques exemples.

Les ressources intertextuelles utilisées par Lucien dans chaque description sensorielle restent encore une partie qui permet de plus larges développements. Nous remettons au commentaire de Georgiadou et Larmour (*Lucian's Science Fiction Novel True Histories. Interpretation and Commentary* [1998]), qui avance beaucoup dans ce domaine et surtout met en place les sujets sensés d'être abordés.

Après, il faudrait approfondir, du point de vue linguistique, l'analyse du lexique emprunté dans les évocations sensorielles afin de mieux comprendre les nuances de chaque verbe de perception, de chaque nom et de chaque adjectif. C'est un travail qui a été, certes, déjà fait mais il y a toujours des aspects qui méritent encore l'attention. Surtout

parce que nous avons envisagé notre méthodologie pour être appliquée à tout le corpus de Lucien, et ce n'est que pour des raisons pratiques que nous avons décidé, pour le moment, ne nous en tenir qu'à *VH*. Cependant, cette approche générale a laissé des aspects inachevés, juste à peine commencés, comme par exemple, dans *Phalaris*, la grande quantité de lexique sonore qui est utilisé pour la description du taureau ; ou bien le développement des situations tactiles dans *Amours*. Également, il nous reste encore revenir sur l'analyse audiovisuel de *La salle*<sup>539</sup>.

Et laissant de côté Lucien, il serait aussi fort intéressant de faire des lectures et des analyses sensoriels des textes d'autres auteurs, nous songeons notamment au romans, les paradoxographies, ou les *ekphraseis*<sup>540</sup>.

Et, encore, il serait désirable d'explorer deux domaines très proches aux sens de la perception, et qui donneraient des bons résultats appliqués à *VH* : le monde des émotions, et celui de la cognition ; pendant la réalisation de notre thèse nous avons repéré plusieurs métaphores cognitives ou bien des sentiments provoqués par des sensations, et qui ont été remis à plus tard.

Et, pour terminer cette liste de recherches futures, nous nous intéressons énormément au sujet de la performance orale, la gestualité associée aux descriptions et à la narration; en relation à cela, nous envisageons revenir sur les dialogues (que sont ici des évocations sonores réciproques) dans *VH*, et de là, vers les oeuvres dialoguées, de Lucien ou d'autres, en raison de trouver d'éventuels éléments de performance orale.

---

<sup>539</sup> Solé (2021a).

<sup>540</sup> L'étude de Gallé (1997-1998) sur la stimulation sensorielle dans les *Images* de Philostrate ou celui de Hunter (1983) l'esthétique de *Daphnis et Chloé*, sont, sans doute, de bons modèles à suivre.



## ANNEX I

### EL RECURS DE L'AUTOPSIA

En aquest Annex I, presentem –seguint el fil argumental– la classificació de les evocacions visuals extretes de *VH*, les quals demostren com Llucià insisteix en una *autopsia* (una “visió pròpia”) de la ficció; unes taules comentades entre les Seccions 2.3.1.1 i 2.3.1.1.3 de la tesi.

Els Annexos I.A i I.B, respectivament, recullen els exemples construïts amb verbs majoritàriament actius i mitjano-passius (amb excepció dels actes de mostra). L'Annex I.C. recull els condicionants visuals que interfereixen en la pròpia *autopsia*. Tot plegat vol constituir la prova –inductiva– per la qual defensem una ironia deliberada de Llucià sobre l'*autopsia* dels esdeveniments; la visió constant (i amb una *uariatio* important de formes verbals) d'una ficció extremadament surrealista.

Per tal de facilitar la lectura dels quadres (Annexos I.A. i I.B.), repetim aquí la llegenda de cadascuna de les abreviacions que apareixen:

-Número de l'exemple (**N<sup>o</sup>**): enumerem els exemples per tal de facilitar la lectura del comentari del conjunt de les evocacions visuals que tenen l'*autopsia* com a recurs central.

-Agent perceptor visual (**A. P. V.**): ésser animat (més determinat o indeterminat) que experimenta la percepció visual. Quan és el·líptic, però se'n pot deduir fàcilment la identitat, es marcarà entre parèntesis als quadres de l'Annex I, per exemple: (ἐγώ); quan això no sigui possible, es marcarà amb un guió llarg (–).

-Verb de percepció visual (**V. P. V.**): acció que especifica quina mena de percepció visual es duu a terme. És la peça clau de la qual depèn la càrrega semàntica de l'evocació visual.

-Objecte percebut visualment (**O. P. V.**): element, ésser o fet (més explícit o implícit, més determinat o indeterminat) que es percep a través de l'acció visual.

-Paràgraf (**P**): especifiquem el paràgraf de *VH* d'on s'ha extret l'evocació en qüestió per tal de remetre-hi més ràpidament, si escau, al lector del nostre treball.

A l'Annex I.B.2, que recull els actes de mostra, hem fet palès el subjecte que mostra (**S. M.**) i hem recollit, al final, l'A. P. V.

Hem de tenir en compte, a més, que l'Annex I.C no presenta cap agent perceptor perquè, lògicament, és universal. Per això, substituïm l'apartat d'A. P. V. pel de **N. F.** (naturalesa del fenomen) i ens centrem a especificar si la llum en qüestió és fruit d'un fenomen astronòmic (**F. A.**) o meteorològic (**F. M.**). Els F. A. que es produeixen a *VH* són, sobretot, transicions de nit-dia i dia-nit amb totes les seves fases (albades, crepuscles, etc.) i els F. M., nuvolades i tempestes que cobreixen el cel. Els casos en què la llum es veu impedita a una escala diferent de l'astronòmica o de la meteorològica, els

assenyalarem amb un guió (–). Finalment, en aquest apartat de l’annex, ens trobarem amb l’abreviació **I. LI.** (intensitat de la llum) que especifica la lluminositat que aporta cada fenomen: claror (**Cl.**) o foscor (**Fo.**).

## I.A. PERSPECTIVA SUBJECTIVA

### I.A.1. AMB VERBS ESTRICAMENT VISUALS<sup>541</sup>

#### I.A.1.a. Neutralitat visual

Es tracta de tots aquells exemples en què el V. P. V. és ὄραω i, en conseqüència, no existeix cap mena d’aspecte intencional que matisi l’acció sensorial.

NEUTRALITAT VISUAL				
Nº	A. P. V.	V. P. V.	O. P. V.	P.
<b>LLIBRE 1</b>				
1	(ἡμεῖς)	ὄρωμέν	τινα στήλην	1.7
2	(ἡμῖν)	ὄρωσι	τὰ σημεῖα τῆς Διονύσου ἐπιδημίας	
3	(ἡμεῖς)	ἑωρῶμεν	οὐδέν	1.10
4	ὁ βουλόμενος (sc. dels selenites) [ἐξελὼν τοὺς αὐτοῦ (sc. ὀφθαλμούςς)]	(ἄν δεηθῆ) ἰδεῖν <sup>542</sup>	(vista fisiològica)	1.25
5	ὁ βουλόμενος (selenites) [ἐνθέμενος (sc. ὀφθαλμούςς)]	ὄρᾱ		
6	πολλοὶ (sc. dels selenites)	ὄρωσιν		
7	τις	ὄρᾱ	πάσας μὲν πόλεις	1.26

<sup>541</sup> És a dir, que compten amb l’arrel *weid-*.

<sup>542</sup> Aquest i els dos següents exemples mostren una noció de “veure” en termes més absoluts, tot especificant la fisiologia del propi sentit. Això es deu al caràcter descriptiu etnogràfic del passatge: no es veu res concret, sinó que es fa constar la manera com perceben els selenites.

NEUTRALITAT VISUAL				
Nº	A. P. V.	V. P. V.	O. P. V.	P.
			πάντα δὲ ἔθνη	
8	κάκεῖνοι	έώρων	ἐμέ	
9	οἱ Νεφελοκένταυροι	ιδόντες	ἡμᾶς	1.28
10	(ἡμεῖς)	ιδόντες	τὴν Νεφελοκοκκυγίαν πόλιν	1.29
11	(ἡμεῖς)	έωρῶμεν	τὸν ὠκεανόν	
			γῆν δὲ οὐδαμοῦ	
			πλήν γε τῶν ἐν τῷ ἀέρι	
12	(ἡμεῖς)	ὀρῶμεν	θηρία καὶ κήτη πολλὰ μὲν	1.30
			καὶ ἄλλα	
			ἐν δὲ μέγιστον ἀπάντων	
13	(ἡμεῖς)	έωρῶμεν	οὐδέν	1.31
14	(ἡμεῖς)	εἶδομεν	κύτος	
15	–	ἦν ιδεῖν	καὶ ὄρνεα θαλάττια,	
			λάρους	
			καὶ ἀλκυόνας	
16	(ἡμεῖς)	έωρῶμεν	ἄλλοτε μὲν ὄρη,	1.32
			ἄλλοτε δὲ μόνον τὸν οὐρανόν,	
			πολλάκις δὲ καὶ νήσους	
17	(ἡμεῖς)	ὀψομένους	σέ ( <i>sc.</i> Σκίνθαρος)	1.33
18	(ὕμεῖς <i>sc.</i> ἡμεῖς)	ὀρᾶτε	ὄν ( <i>sc.</i> παιδός)	1.34
19	(ὕμεῖς <i>sc.</i> ἡμεῖς)	έωράκατε	ἦν ( <i>sc.</i> νεῶς μεγάλης)	
20	(ὕμεῖς <i>sc.</i> ἡμεῖς)	ὡς ὀρᾶτε	πολλή ἢ ὕλη	
21	(ὕμεῖς <i>sc.</i> ἡμεῖς)	εἶδετε	τὴν πηγὴν	



NEUTRALITAT VISUAL				
Nº	A. P. V.	V. P. V.	O. P. V.	P.
22	(ἀνδρῶν πέντε καὶ εἴκοσι, <i>sc.</i> <i>exèrcit d'Escíntar i Lluçia</i> )	ἴδωσι	παρεληλυθότας τοὺς πολεμίους	1.37
23	οὗτοι ( <i>sc.</i> <i>Τριτωνομένδητες</i> )	εἶδον	τὰ γινόμενα	1.39
24	ἐγώ	εἶδον	ἀπάντων ὧν [...] θεαμάτων παραδοξότατον	1.40
25	(ἡμεῖς)	ἑωρῶμεν	δύο ἢ τρεῖς ( <i>sc.</i> <i>νήσων</i> )	1.41
<b>LLIBRE 2</b>				
26	(ἡμεῖς)	ιδόντες	οὐ βαπτιζομένους, ἀλλὰ ὑπερέχοντας τῶν κυμάτων καὶ ἀδεῶς ὁδοιποροῦντας ( <i>sc.</i> <i>Φελλόποδες</i> )	2.4
27	(ἐγώ)	εἶδον	Σωκράτη τὸν Σωφρονίσκου	2.17
			(μετὰ) Νέστορος	
			(μετὰ) Παλαμήδους	
28	πάντων (Μακάρων)	ὀρώντων	μίσγονται καὶ γυναιξὶ καὶ ἄρρεσι	2.19
29	(ὁ Ὅμηρος)	ἑώρα	( <i>vista fisiològica</i> )	2.20
30	(ἐγώ)	ἑώρων	αὐτὸν (τὸν Ὅμηρον) σχολὴν ἄγοντα	
31	(σύ = Lluçia)	ὀρᾶς	τὸ πολὺ πῦρ καιόμενον	2.27
32	(ἡμεῖς)	ἑωρῶμεν	κολαζομένους πολλοὺς μὲν βασιλέας,	2.31
			πολλοὺς δὲ καὶ ιδιώτας	
33	(ἡμεῖς)	εἶδομεν	τὸν Κινύραν	

NEUTRALITAT VISUAL				
Nº	A. P. V.	V. P. V.	O. P. V.	P.
34	ἐγώ	ὄρων	τούτους (sc. Κτησίας ὁ Κνίδιος ἦν καὶ Ἡρόδοτος καὶ ἄλλοι πολλοί)	
35	(ἐγώ)	οὐδὲ ἠδυνάμην φέρειν	τὴν ὄψιν <sup>543</sup>	2.32
36	–	(ιδεῖν)	ἀμυδρὰ καὶ ἀσαφῆς ιδεῖν <sup>544</sup> (sc. ἢ τῶν ὀνείρων νῆσος)	
37	(ἡμεῖς)	ἐωρῶμεν	πολλοὺς ὀνείρους καὶ ποικίλους	
38	(ἡμεῖς)	ἐωρακότες	πολλοὺς δὲ αὐτῶν (sc. somnis de tota mena, descripts abans)	2.34
39	(ἡμεῖς)	εἶδομεν	τοὺς Καρυοναύτας	2.37
40	(ἡμεῖς)	ιδόντες	ταῦτα (sc. esdeveniments anteriors)	2.41
41	(ἡμεῖς)	εἶδομεν	ὔλην	2.42
42	(ἐγώ)	ἐώρων	ἐπὶ σταδίου μὲν πεντήκοντα ἢ ὀλίγω πλείους τὴν ὔλην οὔσαν ἔπειτα δὲ αὐθις ἕτερον ὠκεανὸν ἐκδεχόμενον	
43	(ἡμεῖς)	ὄρῶμεν	καθάπερ ἐν τῇ γῆι πολλάκις [...] ὑπὸ σεισμῶν γενόμενα διαχωρίσματα <sup>545</sup>	2.43
44	ἡμεῖς	ἐωρῶμεν	βάθος	
45	(ἡμεῖς)	ὄρῶμεν	γέφυραν ἐπεζευγμένην ὕδατος συνάπτοντος τὰ πελάγη κατὰ τὴν ἐπιφάνειαν, ἐκ τῆς ἐτέρας θαλάττης εἰς τὴν ἐτέραν διαρρέοντος	

<sup>543</sup> Expressió que es refereix a la visió de tot el que ha descrit en el paràgraf anterior.

<sup>544</sup> Expressió de procedència homèrica formada per un infinitiu com a complement adjectival: cf. θαυμαστός ιδεῖν.

<sup>545</sup> Símil que compara l'objecte percebut a la ficció amb un fenomen terrenal, "real".

NEUTRALITAT VISUAL				
Nº	A. P. V.	V. P. V.	O. P. V.	P.
46	οἱ Βουκέφαλοι) (sc.	ιδόντες	ἡμᾶς	2.44
47	(ἡμεῖς)	εἶδομεν	ἄνδρας	2.45
48	(ἐγώ)	ὄρῳ	πολλῶν ἀνθρώπων ὄστᾱ	2.46
			καὶ κρανία κείμενα	
49	(ἐγώ)	εἶδον	τὰ σκέλη οὐ γυναικός,	
			ἀλλ' ὄνου ὀπλάς	

## I.A.2. AMB VERBS NO ESTRICAMENT VISUALS<sup>546</sup>

### I.A.2.a. Activitat visual

Es tracta de tots aquells exemples en què el V. P. V. no és ὄράω sinó d'altres que aporten matisos lèxics que promouen visions diferents a l'A. P. V. Normalment, els verbs d'activitat visual requereixen una mirada que és prèviament deliberada i, per tant, "activa".

ACTIVITAT VISUAL				
Nº	A. P. V.	V. P. V.	O. P. V.	P.
<b>LLIBRE 1</b>				
50	(ἡμεῖς)	καθορῶμεν	νῆσον ὑψηλὴν καὶ δασεῖαν	1.6
51	εἴκοσι σὺν ἐμοί (sc. ἡμεῖς)	κατασκοπῆ <sup>547</sup>	τῶν ἐν τῇ νήσῳ	
52	(ἡμεῖς)	καθορῶμεν	γῆν τινα	1.10
53	(ἡμεῖς)	ἐπισκοποῦντες	τὴν χώραν	

<sup>546</sup> És a dir, que no comptem amb l'arrel \*weid-. N'exceptuem, emperò, el verb καθοράω, ja que considerem que el propi preverbi κατά aporta un matis verbal diferent de la neutralitat de ὄράω.

<sup>547</sup> En aquest punt, l'acció visual és destacablement deliberada tenint en compte no només la pròpia semàntica de κατασκοπῆ sinó també el valor del verb de l'oració principal (ἀπεκρίναμεν), del qual depèn la perífrasi verbal ἀνελθεῖν κατασκοπῆ.

ACTIVITAT VISUAL				
Nº	A. P. V.	V. P. V.	O. P. V.	P.
54	ὁ (sc. ὁ βασιλεύς)	θεασάμενος	(ἡμᾶς)	1.11
55	ἐγώ	οὐκ ἔθεασάμην	τούτους (sc. Στρουθοβάλανοι καὶ Ἴππογέρανοι)	1.13
56	ὁ βουλόμενος ἐξελὼν τοὺς αὐτοῦ	φυλάττει	ἔστ' ἂν δεηθῆ ἰδεῖν·	1.25
57	(ἐγώ)	ἔθεασάμην	ἄλλο θαῦμα	1.26
58	τις	ἀποβλέψῃ	εἰς τὸ κάτοπτρον	
59	ἐγώ	ἔθεασάμην	τοὺς οἰκείους πᾶσαν τὴν πατρίδα	
60	(ἡμεῖς)	ἔθεώμεθα	τὴν χώραν	1.28
61	(ἐγώ)	περισκοπήσασθαι	τὰ πάντα	1.32
62	(ἡμεῖς)	καθεωρῶμεν	ἀπάντων ὧν ἐγὼ εἶδον θεαμάτων παραδοξότατον	1.40
<b>LLIBRE 2</b>				
63	(ἡμεῖς)	καθορῶμεν	ἀνθρώπους πολλοὺς ἐπὶ τοῦ πελάγους διαθέοντας	2.4
64	(ἡμεῖς)	καθεωρῶμεν	λιμένας τε πολλοὺς περὶ πᾶσαν ἀκλύστους καὶ μεγάλους, (et al.)	2.5
65	(ἐγώ)	ἔθεασάμην	τοῦτον (sc. Στησίχορος)	2.15

ACTIVITAT VISUAL				
Nº	A. P. V.	V. P. V.	O. P. V.	P.
66	(ἐγώ)	ἐθεασάμην	τῶν ἐπισήμων οὔστινας παρ' αὐτοῖς	2.17
67	οἱ σκοποί	καθορᾶν	τὴν ναῦν πολὺ ἀπέχουσαν	2.26
68	–	ἀποβλέπουσαι	δύο μὲν πρὸς τὸ τῆς Βλακείας πεδίον	2.33
69	(ἡμεῖς)	ἐθεώμεθα	τὴν καλιὰν	2.40
70	ἐγώ	ἐπεσκόπουν	τὰ ἐπέκεινα ὅπως ἔχοι	2.42
71	(ἡμεῖς)	περιβλέποντες	– (sc. βάθον / γέφυραν)	2.43
72	ἐγώ	ἐφύλαττον	αὐτούς	2.44
73	(pirates cavalcant dofins)	περισκοποῦντες	πάντοθεν (ἡμᾶς)	2.45
74	(ἐγώ)	περιβλέπων	– (sc. Ἐκβαλοῦσαν)	2.46
75	(ἡμεῖς)	ἀπεβλέπομεν	τὴν ἤπειρον	2.47

### I.A.2.β. Experiència visual

Es tracta d'accions que podríem considerar força permeables amb els matisos neutres de ὄραω. Tanmateix, no signifiquen exactament “veure”, sinó que denoten d'altres significats que, necessàriament, impliquen el sentit de la vista. D'una manera més o menys deliberada, més o menys acurada, però en tot cas accidental i immediata, aquestes “visions” són normalment prèvies a una futura observació detallada d'un objecte o, contràriament, d'un rebuig visual.

EXPERIÈNCIA VISUAL				
Nº	A. P. V.	V. P. V.	O. P. V.	P.
<b>LLIBRE 1</b>				
76	(ήμεῖς)	ἐφιστάμεθα	ποταμῶ	1.7
77	(ἐγώ)	εὗρον	πηγὴν μὲν οὐδεμίαν πολλὰς δὲ καὶ μεγάλας ἀμπέλους	
78	(ήμεῖς)	εὐρίσκομεν	αὐτοὺς ( <i>sc.</i> ἰχθῦς) τρυγὸς μεστούς	1.8
79	(ήμεῖς)	εὗρομεν	ἀμπέλων χρῆμα τεράστιον	
80	(ήμεῖς)	εὐρίσκομεν	οἰκουμένην τε καὶ γεωργουμένην ( <i>sc.</i> τὴν χώραν)	1.10
81	(ήμεῖς)	ἀπαντήσαντες	– ( <i>sc.</i> τοῖς Ἴππογύποις)	1.11
82	( <i>sc.</i> ὑπὸ τῶν Ἴππογύπων)	εὐρεθείη	τις ξένος	
83	(ήμεῖς)	εὗρομεν	ἄνθρωπον μὲν οὐδένα λύχνους δὲ πολλούς	1.29
84	(ἐγώ)	εὗρον	ἱερὸν Ποσειδῶνος καὶ τάφους πολλούς καὶ στήλας τε πηγὴν ὕδατος διαυγοῦς	
85	(ήμεῖς)	ἐφιστάμεθα	πρεσβύτη καὶ νεανίσκῳ	1.33
86	– Σκίνθαρος καὶ Κύνιρας) ( <i>sc.</i> )	περιτυχόντες	τῷ κήτει	
<b>LLIBRE 2</b>				

EXPERIÈNCIA VISUAL				
Nº	A. P. V.	V. P. V.	O. P. V.	P.
87	(ήμεϊς)	ἀπηντῶμεν	πολλοῖς τῶν ἐκ τῆς ναυμαχίας νεκροῖς	2.2
88	(ήμεϊς)	εὐρίσκομεν	αὐτούς (sc. ἰχθῦς)	
89	(ήμεϊς)	ἐντυγχάνομεν	τοῖς φρουροῖς	2.6
			καὶ περιπόλοις	
90	(ἐγώ)	εὗρον	τὸ σπήλαιον τοιοῦτον	2.36
			καὶ αὐτήν (sc. Καλυψώ) ταλασιουργοῦσαν	
91	(ήμεϊς)	περιπίπτομεν	τοῖς Κολοκυνθοπειραταῖς	2.37
92	(ήμεϊς)	ἐπέστημεν	χάσματι	2.43
93	(ήμεϊς)	εὔρομεν	ὔδωρ	2.44
94	(ήμεϊς)	ἐπέστημεν	τοῖς ἀνθρώποις	
95	(ήμεϊς)	εὔρομεν	σιτίον οὐδέν	

## I.B. PERSPECTIVA OBJECTIVA

### I.B.1. ACTES D'APARICIÓ

Contràriament a les construccions que acabem de veure, els actes d'aparició expressen que quelcom –l'O.P.V. en qüestió– “apareix” o “es fa visible” –V. P. V.– a ulls d'un A. P. V.

ACTES D'APARICIÓ				
Nº	A. P. V.	V. P. V.	O. P. V.	P.
<b>LLIBRE 1</b>				

ACTES D'APARICIÓ				
Nº	A. P. V.	V. P. V.	O. P. V.	P.
96	(ήμῖν) <sup>548</sup>	ὑποφαινομένης	τῆς γῆς	1.6
97	–	οὐκέτι φαινομένης	τῆς νήσου	1.9
98	ήμῖν <sup>549</sup>	ἐφαίνοντο	ἄλλαι πολλαὶ νῆσοι	1.10
99	ήμῖν	φαινομένην	τὴν γῆν ἐκείνην [...] τὴν κάτω [...] σελήνην	1.11
100	–	ἐφαίνοντο	θέαμα παραδοξότατον, (sc. οἱ Νεφελοκένταυροι προσελαύνοντες [...] ἐξ ἵππων πτερωτῶν καὶ ἀνθρώπων συγκείμενοι)	1.18
101	–	φαίνεται	ἐντέρων οὐδέν	1.24
102	–	ἐφαντάζοντο	αὗται (πυρώδεις καὶ ὑπεραυγεῖς)	1.29
103	–	ἐφαίνετο	καπνός	1.32
104	–	ἐφαίνετο	πολλὴ καὶ λάσιος (τις (sc. ὕλη))	1.33
105	–	ἐφάνησαν	ὅσον ἑξακόσιοι (νήσων)	1.41
<b>LLIBRE 2</b>				
106	–	ἐφαίνετο	νῆσος	2.3
107	–	ἐφαίνοντο	πολλαὶ νῆσοι	2.4
108	–	ἐμφαίνουσιν	μορφὴν δὲ	2.12

<sup>548</sup> Per proximitat amb la persona del verb principal de l'oració: ἀνηγόμεθα.

<sup>549</sup> Datiu d'interès que, en aquest context, també representa l'A.P.V.



ACTES D'APARICIÓ				
Nº	A. P. V.	V. P. V.	O. P. V.	P.
			καὶ ιδέαν μόνην	
109	–	ἐφαίνοντο	πέντε ( <i>sc.</i> νῆσοι)	2.27
			ἄλλη δὲ ἕκτη ( <i>sc.</i> νῆσοι)	
110	σοι	οὐδέπω φαίνεται	ἢ τῆς Καλυψοῦς νῆσος	
111	–	ἐφαίνετο	ἢ τῶν ὀνείρων νῆσος ( <i>sc.</i> πλησίον)	2.32
112	–	ἐφαίνοντο	οἱ νεοτοῖ	2.40
113	ἡμῖν	ἐπεσήμανεν	τέρατα μεγάλα καὶ θαυμαστὰ ( <i>sc.</i> següents elements)	2.41
			ὃ τε γὰρ ἐν τῇ πρύμνῃ χηνίσκος ἄφνω ἐπτερύξατο καὶ ἀνεβόησεν	
			καὶ ὁ κυβερνήτης ὁ Σκίνθαρος φαλακρὸς ἤδη ὦν ἀνεκόμησεν	
			καὶ τὸ πάντων δὴ παραδοξότατον, ὁ γὰρ ἴστος τῆς νεῶς [...] σταφυλὴ μέλαινα, οὔπω πέπειρος.	
114	–	ἐφαίνετο	ἄλλο οὐδέν	2.44
115	ἡμῖν	ἐφαίνοντο	ἰχθύες	2.45
116	–	προφαίνεται	ὅποσα γῆς πλησίον οὔσης σημεῖα	
117	–	ἀφανῆς ἦν	ἢ (Pota-d'ase)	2.46

## I.B.2. ACTES DE MOSTRA

Aquesta subcategoria de la perspectiva objectiva consisteix en què un S. M. posa davant dels ulls (o “ensenya”) un O. P. V. a un A. P. V. En altres paraules, és el propi O. P. V. el que, gràcies a aquest S. M., es fa visible o és vist pels ulls del propi A. P. V.

ACTES DE MOSTRA					
Nº	S. M.	V. P. V.	O. P. V.	A. P. V.	P.
<b>LLIBRE 1</b>					
118	–	ἐκφαῖνον	τοὺς ὀδόντας	–	1.30
119	ἡ ἐπιγραφή	ἐδήλου	(ὥς) ἱερὸν Ποσειδῶνος	–	1.32
120	οἱ ( <i>sc.</i> ἄνδρσι μεγάλοι) ἐπὶ τῆς πύρας τεταγμένοι	ἐπεδείκνυντο	πᾶσαν προθυμίαν	–	1.41
<b>LLIBRE 2</b>					
121	τὸ ἐπίγραμμα	ἐδήλου	(ὥς) ἱερὸν δὲ ἐν μέσῃ τῇ νήσῳ ἀνωκοδόμητο Γαλατείας τῆς Νηρηΐδος	–	2.3
122	(els benaurats)	ἐπεδείκνυσαν	εἰς τοῦπιόν θρόνον τε καὶ κλισίαν	μοι	2.27
123	(ὁ Ῥαδάμανθυς)	ὑποδείξαί	τὸν πλοῦν	μοι	
124	(ὁ Ῥαδάμανθυς)	δεικνύς	τὰς πλησίον νήσους	(με)	
125	(οἱ ὄνειροι)	ἐπεδείκνουν	τοὺς οἰκείους	–	2.34
126	ἡ ἐπιστολή	ἐδήλου	ταῦτα ( <i>sc.</i> τὰ γεγραμμένα, referint-se al propi text de la carta, que acaba de reproduir	–	2.35

ACTES DE MOSTRA					
Nº	S. M.	V. P. V.	O. P. V.	A. P. V.	P.
			literalment: Ὀδυσσεὺς Καλυψοῖ χαίρειν [...] ἀποδρᾶς ἀφίζομαι πρὸς σέ.)		
127	(ἡμεῖς)	ἀπεκρύψαμεν	(ἡμᾶς)	αὐτούς	2.38
128	(περὶ τὸ μεσονύκτιον)	ἐλάθομεν	προσοκείλαντες ἀλκύνος καλιᾷ παμμεγέθει	–	2.40
129	(ἐγώ)	ἐδείκνυον	τά ὄστᾱ	τοὺς ἐταίρους	2.46

### I.C. CONDICIONANTS VISUALS

Recollim, a continuació, tots aquells fenòmens (atmosfèrics o meteorològics) que condicionen la visió en diversos punts del relat.

CONDICIONANTS VISUALS					
Nº	N. F.	V. P. V.	O. P. V.	I. Ll.	P.
<b>LLIBRE 1</b>					
130	F.A.	ἀνίσχοντι	ἠλίῳ	Cl.	1.6
131	F.M.	ἐπεγίνετο	ζόφος	Fo.	
132	F.M.	ἐκλάμψαντος	ἠλίου	Cl.	
133	F.A.	(ἐπιγενομένης) <sup>550</sup>	ἡμέρας μὲν	Cl.	1.10
134	F.A.	ἐπιγενομένης	νυκτὸς δὲ	Fo.	
135	F.A.	ὑποφαινούσης	τῆς τρίτης ( <i>sc.</i> ἡμέρας)	Cl.	1.30

<sup>550</sup> Tot i que ἡμέρας és, segurament, un genitiu d'extensió en el temps, per paral·lelisme amb l'exemple 134, sobreentendem aquest participi.

CONDICIONANTS VISUALS					
Nº	N. F.	V. P. V.	O. P. V.	I. Ll.	P.
136	–	ἦν	σκότος	Fo.	1.31
137	–	αὐτοῦ ἀναχανόντος	(llum de dia)	Cl.	
138	–	εἶ ποτε ἀναχάνοι τὸ κῆτος	(llum de dia)	Cl.	1.32
139	–	ἦν	ἑσπέρα	Cl.	1.42
<b>LLIBRE 2</b>					
140	– τοὺς κατακειμένους <sup>551</sup>	ἐπισκιάζουσα ( <i>sc.</i> ὕλη)	– (“foscor”)	Fo.	2.14
141	F. A.	ἐγένετο	νύξ	Fo.	2.25
142	F. A.	ὑποφαινούσης	ἡμέρας	Cl.	2.26
143	F. M.	(ἦν)	ὁ ἀῆρ ζοφερός καὶ ὀμιγλώδης	Fo.	2.29
144	F. A.	οὔπω ἐδεδύκει	ὁ ἥλιος	Fo.	2.39
145	F. A.	ὑποφαινούσης	ἡμέρας	Cl.	2.40
146	F. A.	ὑπηύγαζεν	ἡμέρα	Cl.	2.47

<sup>551</sup> Aquest exemple disposa d'un agent perceptor explícit com són les persones que es troben sota l'ombra de l'arbre.



## ANNEX II

### EL RECURS DE L'ENARGEIA

En aquest segon Annex, presentem el llistat i l'anàlisi de les *ekphraseis* de *VH* que hem identificat.

Com diem al text de la tesi, només hem contemplat les *ekphraseis* topogràfiques i prosopogràfiques. Dins d'ambdues també podem observar d'altres circumstantiae de la narració. Els quadres de les pàgines següents consten de quatre columnes: la primera (**Nº**) numera l'exemple en qüestió, el qual quedarà referenciat als comentaris de les Seccions 2.3.2.2.4.1 i 2.3.2.2.4.2; la segona (**Ítem**) especifica l'objecte descrit, ja sigui un indret o un ésser; la tercera (**Text**) inclou el passatge en grec delimitat en què es troba l'*ekphrasis*; la quarta (**Anàlisi visual**) esquematitza els diferents components descriptius de l'Ítem i les seves característiques visuals; i, a la darrera (**P.**), hi fem constar el paràgraf de *VH* on es troba el passatge treballat per tal de remetre, si escau, al text de l'obra.

El codi de format i de colors en què es troba marcat el text demostra l'anàlisi que se n'ha fet, el qual apareix esquematitzat a l'apartat Anàlisi visual.

D'una banda, els canvis de format<sup>552</sup> fan referència als diversos nivells de composició de cada Ítem:

Nivell	Tipus de component	Format del text	Abreviació anàlisi
0	Objecte principal de descripció (paisatge o ésser)	<b><u>Negreta i subratllat</u></b>	<b><u>Obj.</u></b>
1	Component primari que es troba a l'interior d'un objecte principal	<b>Negreta</b>	<b>Cp. 1, Cp. 2, Cp. 3...</b>
2	Component secundari que es troba a l'interior d'un component primari	<i>Negreta i cursiva</i>	<i>Cp. 1.1, Cp. 1.2, Cp. 1.3...</i>
3	Component terciari que es troba a l'interior d'un component secundari	<i>Cursiva</i>	<i>Cp. 1.1.1, Cp. 1.1.2, Cp. 1.1.3...</i>

Nota 1: Si aquests components no apareixen explícitament en el text, però se sobreentenen, els referenciem amb *sc.*

<sup>552</sup> Que hem deixat igualment palesos a l'hora d'esquematitzar l'anàlisi visuals per tal d'obtenir una concepció més visual dels diversos nivells de composició de cada *ekphrasis*, quelcom que, alhora, ens ha ajudat a identificar paral·lels i d'altres figures estilístiques.

Nivell	Tipus de component	Format del text	Abreviació anàlisi
<p>Nota 2: Quan, en el decurs de l'<i>ekphrasis</i>, es repeteixi algun dels components (explícitament o per mitjà d'un sinònim) se'n tornarà a expressar l'abreviació, però amb un apòstrof (') al darrere; per exemple, <i>Cp. 1.2'</i></p> <p>Nota 3: De vegades, indiquem amb “(-)” l'absència d'un component concret que, tanmateix, podem deduir que hi és, segons el que es desprèn de l'<i>ekphrasis</i>.</p>			

D'altra, el codi de colors fa referència a les múltiples categories visuals que hi són presents. En aquest quadre, a més, fem referència a la nomenclatura en què s'ha representat cada característica visual a la casella d'Anàlisi visual:

Característica	Qualitat del component	Color del text	Abreviació anàlisi
Quantitat	N'expressa el nombre (molt, poc; dos, tres milions...)	Verd clar	Quant.
Mida	N'expressa les dimensions (gran, petit...)	Vermell	Mid.
Consistència	N'expressa l'espessor, la solidesa i la densitat (ple, abigarrat, buit...)	Verd caqui	Cons.
Color	N'expressa el cromatisme (blau, vermell...)	Rosa	Col.
Material	N'expressa la substància/matèria física que el conforma i, anàlogament, implica color (de bronze, d'ambre...)	Turquesa	Mat.
Estat de conservació	N'expressa l'estat de la superfície física (borrós, jove, vell...)	Porpra	ECons.
Llum	N'expressa la lluminositat i, anàlogament, el grau d'opacitat (brillant, transparent...)	Groc	Ll.
Indicador locatiu	N'expressa la posició que ocupa en l'espai o la referència locativa de la part descrita (a la banda esquerra,	Lila	ILoc.

Característica	Qualitat del component	Color del text	Abreviació anàlisi
	al mig del cel, a dalt, a baix...)		
Aspecte abstracte	N'expressa ítems no perceptibles directament amb la vista però que poden tenir repercussió en el seu aspecte visual (fèrtil, bel·licós...)	Gris	Abstr.
Forma	N'expressa l'aparença morfològica, la qual determina els contorns que l'envolten (forma d'home, lleig, bonic...)	Turquesa fosc	Form.
També són habituals les comparacions (Comp.) substituïnt o complementant algunes d'aquestes característiques: indicades sense cromatisme i en format <u>subratllat</u> (sense referenciar-ne el nivell compositiu).			

Amb totes aquestes apreciacions prèvies, passem a la presentació de les *ekphraseis* topogràfiques i prosopogràfiques extretes de *VH*, les generalitats de les quals es poden trobar comentades a les Seccions 2.3.2.2.4.1 i 2.3.2.2.4.2 de la tesi.

## II.A. ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΕΣ

ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΕΣ				
Nº	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
<b>ΛΛΙΒΡΕ 1</b>				
1	<u>Ila de Dionís</u>	καθορῶμεν οὐ πόρρω νῆσον ὑψηλὴν καὶ <u>δασεῖαν</u> , [...]	<b>ILoc.</b> <b>Obj.</b> (νῆσον) <b>Form.</b> <b>Mat.</b>	1.6
		προελθόντες δὲ ὄσον σταδίου τρεῖς ἀπὸ τῆς <u>θαλάττης δι' ὕλης</u> ὀρῶμέν τινα στήλην <u>χαλκοῦ</u> πεποιημένην, Ἑλληνικοῖς γράμμασιν <u>καταγεγραμμένην</u> , <u>ἀμυδροῖς</u> δὲ καὶ <u>ἐκτετριμμένοις</u> , λέγουσαν Ἄχρι τούτων <i>Ἡρακλῆς καὶ Διόνυσος ἀφίκοντο</i> . ἦν δὲ καὶ ἴχνη <u>δύο</u> <u>πλησίον ἐπὶ πέτρας</u> , τὸ μὲν	<b>ILoc.</b> <b>Cp. 1</b> (τινα στήλην) <b>Mat.</b> <b>Cp. 1.1</b> (Ἑλληνικοῖς γράμμασιν) <b>ILoc.</b> <b>ECons.</b> <b>Cp. 1.1'</b> (Ἄχρι τούτων <i>Ἡρακλῆς καὶ Διόνυσος ἀφίκοντο</i> )	1.7



EKPHRASEIS TOPOGRÁFIQUES

N <sup>ο</sup>	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
		<p><b>πλεθριαῖον</b>, τὸ δὲ <b>ἐλαττον</b> — ἐμοὶ δοκεῖν, τὸ μὲν τοῦ Διονύσου, τὸ <b>μικρότερον</b>, <b>θάτερον</b> δὲ Ἡρακλέους. [...] ἐφιστάμεθα <b>ποταμῶ οἶνον</b> ῥέοντι <b>ὁμοιότατον</b> μάλιστα οἷόσπερ ὁ Χιῶς ἐστιν. <b>ἄφθονον</b> δὲ ἦν τὸ <b>ῥεῦμα</b> καὶ <b>πολύ</b>, ὥστε ἐνιαχοῦ καὶ ναυσίπορον εἶναι δύνασθαι. [...]. <b>πολλὰς</b> δὲ καὶ <b>μεγάλας</b> <b>ἀμπέλους</b>, <b>πλήρει βοτρυῶν</b>, [...] <b>παρὰ δὲ τὴν ῥίζαν ἐκάστην</b> (sc. ἀμπέλους) ἀπέρρει <b>σταγὸν οἴνου διαυγοῦς</b>, ἀφ' ὧν ἐγίνετο ὁ <b>ποταμός</b>. ἦν δὲ καὶ <b>ἰχθῶς ἐν αὐτῷ πολλοῦς</b> ἰδεῖν, <b>οἴνω</b> μάλιστα καὶ <b>τὴν χροάν</b> καὶ τὴν γεῦσιν <b>προσεοικότας</b>. [...] ἀμέλει καὶ ἀνατεμόντες αὐτοὺς εὐρίσκομεν <b>τρογὸς μεστούς</b>.</p>	<p><b>Cp. 2</b> (ἴγνη) <b>Quant.</b> <b>PLoc. + Cp. 3</b> (πέτρας) <i>Cp. 2.1. (τὸ) + Mid.</i> <i>Cp. 2.2 (τὸ) + Mid.</i> <i>Cp. 2.2. (τὸ) + Mid.'</i> <i>Cp. 2.1. (θάτερον) (+sc. Mid.)</i></p> <p><b>Cp. 4</b> (ποταμῶ) <b>Mat.</b> <b>Comp.</b> <b>Cons.</b> <b>Cp. 4'</b> (τὸ ῥεῦμα) <b>Quant.</b></p> <p><b>Quant.</b> <b>Mid.</b> <b>Cp. 5</b> (ἀμπέλους) <b>Cons.</b> <i>Cp. 5.1 (βοτρυῶν)</i> <b>PLoc.</b> <i>Cp. 5.2 (σταγὸν)</i> <b>Mat.</b> <b>Ll.</b> <b>Cp. 4</b></p> <p><i>Cp. 4.1. (ἰχθῶς)</i> <b>PLoc.</b> <b>Quant.</b> <b>Comp. (Mat. + Col.)</b> <i>Cp. 4.1.1 (τρογὸς)</i> <b>Cons.</b></p>	
2	Iluna	<p>καθορῶμεν <b>γῆν τινα</b> <b>μεγάλην</b> <b>ἐν τῷ ἀέρι</b> καθάπερ νῆσον, <b>λαμπρὰν</b> καὶ <b>σφαιροειδῆ</b> καὶ <b>φοτὶ μέγλω καταλαμπομένην</b><sup>553</sup>. προσενεχθέντες δὲ αὐτῇ καὶ ὀρμισάμενοι ἀπέβημεν, ἐπισκοποῦντες δὲ τὴν χώραν εὐρίσκομεν <b>οἰκουμένην</b> τε καὶ <b>γεωργουμένην</b></p>	<p><b>Obj. (γῆν τινα)</b> <b>Mid.</b> <b>PLoc.</b> <b>Comp.</b> <b>Ll.</b> <b>Form.</b> <b>Ll.</b> <b>Abstr.</b> <b>Abstr.</b></p>	1.10

<sup>553</sup> Es pot comprovar una insistència en el resplendor que emana de la superfície amb paraules com λαμπρὰν [...] καὶ φοτὶ μέγλω καταλαμπομένην.

**ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΕΣ**

N°	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
3	<u>altres illes del cel</u>	<p>ἄλλαι <b>πολλὰι νῆσοι πλησίον</b>, αἱ μὲν <b>μείζους</b>,  αἱ δὲ <b>μικρότεροι</b>, <b>πυρὶ τὴν χεῖρα</b>  προσεοικυῖαι, [...]</p>	<p><b>Quant.</b>  <b>Obj. (νήσοι)</b>  <b>ILoc.</b></p> <p><b>Cp. 1 (αἱ)</b>  <b>Mid.</b></p> <p><b>Cp. 2 (αἱ)</b>  <b>Mid.</b></p> <p><b>Comp. + Col. + Mat.</b></p>	

**ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΕΣ**

N°	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
4	<u>terra</u>	<p>[...] καὶ ἄλλη δέ <b>τις γῆ</b> <b>κάτω</b>, καὶ πόλεις <b>ἐν</b> <b>αὐτῇ</b> καὶ ποταμοὺς ἔχουσα καὶ πελάγη καὶ ὕλας καὶ ὄρη. <u>ταύτην οὖν τὴν καθ' ἡμᾶς οἰκουμένην εἰκάζομεν.</u></p>	<p><b><u>Obj. (τις γῆ)</u></b>  <b><u>Πloc.</u></b>  <b>Cp. 1 (πόλεις)</b>  <b><u>Πloc.</u></b>  <b>Cp. 2 (ποταμοὺς)</b>  <b>Cp. 3 (πελάγη)</b>  <b>Cp. 4 (ὕλας)</b>  <b>Cp. 5 (ὄρη)</b>    <b><u>Comp.</u></b></p>	

EKPHRASEIS TOPOGRÁFIQUES

Nº	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
5.1	l'exèrcit de la lluna I (membres)	<p>τὸ μὲν οὖν <u>πλήθος τῆς στρατιᾶς</u> <b>δέκα</b> <b>μυριάδες</b> ἐγένοντο ἄνευ <u>τῶν σκευοφόρων</u> καὶ <u>τῶν μηχανοποιῶν</u> καὶ <u>τῶν πεζῶν</u> καὶ <u>τῶν ξένων συμμάχων</u>. τούτων δὲ <b>ὀκτακισμύριοι</b> μὲν ἦσαν οἱ Ἴππόγυποι, <b>δισμύριοι</b> δὲ οἱ <b>ἐπὶ τῶν Λαχανοπτέρων</b>. [...] <b>ἐπὶ</b> δὲ <b>τούτοις</b> οἱ <b>Κεγχροβόλοι</b> τετάχατο καὶ οἱ <b>Σκοροδομάχοι</b>. ἦλθον δὲ αὐτῶ καὶ <b>ἀπὸ τῆς ἄρκτου</b> <b>σύμμαχοι</b>, <b>τρισμύριοι</b> μὲν <b>Ψυλλοτοξόται</b>, <b>πεντακισμύριοι</b> δὲ <b>Ἀνεμοδρόμοι</b>. [...] ἐλέγοντο δὲ καὶ <b>ἀπὸ τῶν ὑπὲρ τὴν Καππαδοκίαν ἀστέρων</b> ἦξιεν <b>Στρουθοβάλανοι</b> μὲν <b>ἑπτακισμύριοι</b>, <b>Ἴππογέρανοι</b> δὲ <b>πεντακισχίλιοι</b>. τούτους ἐγὼ οὐκ ἔθεασάμην· οὐ γὰρ ἀφίκοντο. [...]</p> <p>Obviem, aquí, descripcions físiques dels respectius éssers, ja que hi dediquem una anàlisi ampliada en l'apartat següent (<i>uid.</i> Annex II.B)</p>	<p><b>Obj.</b> (τὸ πλήθος τῆς στρατιᾶς)  <b>Quant.</b>  <b>Obj. 1.1</b> (τῶν σκευοφόρων)  <b>Obj. 1.2</b> (τῶν μηχανοποιῶν)  <b>Obj. 1.3</b> (τῶν πεζῶν)  <b>Obj. 1.4</b> (τῶν ξένων συμμάχων)</p> <p><b>Quant.</b>  <b>Cr. 1</b> (οἱ Ἴππόγυποι)</p> <p><b>Quant.</b>  <b>Cr. 2</b> (οἱ)  <b>Πloc.</b></p> <p><b>Πloc.</b>  <b>Cr. 3</b> (οἱ Κεγχροβόλοι)</p> <p><b>Cr. 4</b> (οἱ Σκοροδομάχοι)</p> <p><b>Πloc.</b>  <b>Obj. 1.4'</b> (σύμμαχοι)</p> <p><b>Quant.</b>  <b>Cr. 5</b> (Ψυλλοτοξόται)</p> <p><b>Quant.</b>  <b>Cr. 6</b> (Ἀνεμοδρόμοι)</p> <p><b>Πloc.</b>  <b>Cr. 7</b> (Στρουθοβάλανοι)  <b>Quant.</b>  <b>Cr. 8</b> (Ἴππογέρανοι)  <b>Quant.</b><sup>554</sup></p>	1.13

<sup>554</sup> Tot i que els Components 7 i 8 “no es contemplen” (οὐκ ἔθεασάμην), els hem afegit per formar part de la suposada tropa al complet.

**ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΕΣ**

N <sup>ο</sup>	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
5.2	<p align="center"><u>l'exercit de la lluna II (equipment)</u></p>	<p>Αύτη μὲν <u>ἡ τοῦ Ἐνδυμίωνος δύναμις</u> ἦν. σκευὴ δὲ πάντων ἡ αὐτή· <u>κράνη</u> μὲν <u>ἀπὸ τῶν κνάμων</u>, <u>μεγάλοι</u> γὰρ <u>παρ' αὐτοῖς</u> οἱ κύαμοι καὶ <u>καρτεροί</u>· <u>θώρακες</u> δὲ <u>φολιδωτοί</u> πάντες <u>θέρμιοι</u>· [...] <u>ἄρρηκτον</u> δὲ <u>ἐκεῖ</u> γίνεται τοῦ <u>θέρμου</u> τὸ <u>λέπος ὡσπερ κέρας</u>· <u>ἀσπίδες</u> δὲ καὶ <u>ξίφη</u> οἷα τὰ Ἑλληνικά.</p>	<p><b>Obj.</b> (ἡ τοῦ Ἐνδυμίωνος δύναμις)</p> <p><b>Cr. 1</b> (σκευὴ πάντων)</p> <p><b>Cr. 1.1</b> (κράνη)  <i>Mat.</i>  <i>Mid.</i>  <i>ILoc.</i>  <b>Cr. 1.1'</b> (οἱ κύαμοι)  <i>Cons.</i></p> <p><b>Cr. 1.2</b> (θώρακες)  <i>Form.</i>  <i>Mat.</i>  <i>Cons.</i>  <i>ILoc.</i>  <b>Cr. 1.2'</b> (τοῦ θέρμου τὸ λέπος)  <i>Comp.</i></p> <p><b>Cr. 1.3</b> (ἀσπίδες)  <b>Cr. 1.4</b> (ξίφη)  <i>Comp.</i></p>	1.14

EKPHRASEIS TOPOGRÁFIQUES

Nº	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
5.3	<p><u>l'exèrcit de la lluna III (posicions + altres especificacions de membres)</u></p>	<p>[...](sc. <u>τὸ πλῆθος τῆς στρατιᾶς</u>) <u>τὸ</u> μὲν <u>δεξιὸν κέρασ</u> εἶχον οἱ Ἰππόγουποι καὶ ὁ βασιλεὺς τοὺς ἀρίστους <u>περὶ αὐτὸν</u> ἔχων· καὶ ἡμεῖς <u>ἐν τούτοις</u> ἤμεν· <u>τὸ</u> δὲ <u>εὐώνυμον</u> οἱ Λαχανόπτεροι· <u>τὸ μέσον</u> δὲ οἱ <u>σύμμαχοι</u> ὡς ἑκάστοις ἐδόκει. <u>τὸ</u> δὲ <u>πεζὸν</u> ἦσαν μὲν <u>ἀμφὶ τὰς ἑξακισγιλίας μυριάδας</u>, ἐτάχθησαν δὲ οὕτως.<sup>555</sup> <u>ἀράχλαι</u> <u>παρ' αὐτοῖς</u> <u>πολλοὶ</u> καὶ <u>μεγάλοι</u> γίνονται, <u>πολὸν</u> τῶν Κυκλάδων νήσων <u>ἕκαστος</u> <u>μείζων</u>. τούτοις προσέταξεν διωφεῖν τὸν μεταξὺ τῆς σελήνης καὶ τοῦ Ἐωσφόρου ἀέρα. ὡς δὲ τάχιστα ἐξειργάσαντο καὶ πεδῖον ἐποίησαν, <u>ἐπὶ τούτου</u> παρέταξε <u>τὸ πεζόν</u>. ἠγεῖτο δὲ αὐτῶν Νυκτερίων ὁ Εὐδιάνακτος τρίτος αὐτός.</p>	<p><u>Obj.</u> (sc. <u>τὸ πλῆθος τῆς στρατιᾶς</u>)</p> <p><u>Ind. Loc.</u>  <u>Cp. 1</u> (οἱ Ἰππόγουποι)  <u>Cp. 2.</u> (ὁ βασιλεὺς)  <u>Cp. 3</u> (τοὺς ἀρίστους)  <u>Πloc.</u>  <u>Cp. 3.1</u> (ἡμεῖς)  <u>Πloc.</u></p> <p><u>Πloc.</u>  <u>Cp. 4</u> (οἱ Λαχανόπτεροι)</p> <p><u>Πloc.</u>  <u>Obj. 1.4</u><sup>556</sup> (οἱ <u>σύμμαχοι</u>)</p> <p><u>Obj. 1.3</u> (τὸ <u>πεζόν</u>)  <u>Quant.</u>  <u>Cp. 5</u> (ἀράχλαι)  <u>Πloc.</u>  <u>Quant.</u>  <u>Comp.</u>  <u>Cp. 5'</u>  <u>Mid.</u></p> <p><u>Πloc.</u>  <u>Obj. 1.3'</u>  <u>Cp. 6</u> (Νυκτερίων)  <u>Cp. 7</u> (ὁ Εὐδιάνακτος)</p>	1.15

<sup>555</sup> Llucità obre i tanca la descripció de la disposició amb la mateixa expressió, però en veu passiva i amb *uariatio* d'adverbi: ἐτάξαντο ὅδε [...] ἐτάχθησαν δὲ οὕτως.

<sup>556</sup> 1.13.

EKPHRASEIS TOPOGRÁFIQUES

Nº	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
6	<p><u>l'exèrcit del sol (membres, equipament i posicions)</u></p>	<p>Τῶν δὲ πολεμίων τὸ μὲν εὐώνυμον εἶχον οἱ Ἴππομόρμηκες καὶ ἐν αὐτοῖς ὁ Φαέθων. [...] ἐλέγοντο δὲ οὗτοι εἶναι ἀμφὶ τὰς πέντε μυριάδας. ἐπὶ δὲ τοῦ δεξιοῦ αὐτῶν ἐτάχθησαν οἱ Ἀεροκόνωπες, ὄντες καὶ οὗτοι ἀμφὶ τὰς πέντε μυριάδας [...] μετὰ δὲ τούτους οἱ Ἀεροκόρδακες, [...] ἐχόμενοι δὲ αὐτῶν ἐτάχθησαν οἱ Καυλομούκητες, [...] τὸ πλῆθος μύριοι [...] πλησίον δὲ αὐτῶν οἱ Κυνοβάλανοι ἔστησαν, [...] πεντακισχίλιοι [καὶ οὗτοι] [...] ἀλλ' ἐκεῖνοι (sc. οἱ Νεφελοκένταυροι) μὲν τῆς μάχης ἤδη κεκριμένης ἀφίκοντο, ὡς μήποτε ὄφελον. [...].</p> <p>Obviem, aquí, descripcions físiques dels respectius éssers, les quals també inclouen els equípaments materials de guerra (uid. Annex II.B)</p>	<p><b>Obj.</b> (Τῶν πολεμίων)</p> <p><b>Πloc.</b>  <b>Cr. 1</b> (οἱ Ἴππομόρμηκες)  <b>Πloc.</b>  <b>Cr. 1.2</b> (ὁ Φαέθων)  <b>Cr. 1'</b>  <b>Quant.</b></p> <p><b>Πloc.</b>  <b>Cr. 2</b> (οἱ Ἀεροκόνωπες)  <b>Quant.</b></p> <p><b>Πloc.</b>  <b>Cr. 3</b> (οἱ Ἀεροκόρδακες)</p> <p><b>Πloc.</b>  <b>Cr. 4</b> (οἱ Καυλομούκητες)  <b>Quant.</b></p> <p><b>Πloc.</b>  <b>Cr. 5</b> (οἱ Κυνοβάλανοι)  <b>Quant.</b></p> <p><b>Cr. 6</b> (ἐκεῖνοι)<sup>557</sup></p>	1.16

<sup>557</sup> Tot i que encara no hi són presents, es descriuen a posteriori.

EKPHRASEIS TOPOGRÁFIQUES

Nº	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
	<u>“Reflex”del mirall de la lluna</u>	καὶ μὴν καὶ ἄλλο θαῦμα ἐν τοῖς βασιλείοις ἐθεασάμην· κάτοπτρον μέγιστον κεῖται ὑπὲρ φρέατος οὐ πάνυ βαθέος. ἂν μὲν οὖν εἰς τὸ φρέαρ καταβῆ τις, ἀκούει πάντων τῶν παρ’ ἡμῖν ἐν τῇ γῆ λεγομένων, ἐὰν δὲ εἰς τὸ κάτοπτρον ἀποβλέψῃ, πάσας μὲν πόλεις, πάντα δὲ ἔθνη ὅρα ὥσπερ ἐφεστῶς ἐκάστοις· τότε καὶ τοὺς οἰκείους ἐγὼ ἐθεασάμην καὶ πᾶσαν τὴν πατρίδα, εἰ δὲ κάκεινοι ἐμὲ ἐώρων, οὐκέτι ἔχω τὸ ἀσφαλὲς εἰπεῖν.	<u>ΠLoc.</u> <u>Cp. 1</u> (κάτοπτρον) <u>Mid.</u> <u>ΠLoc.+Form.</u>  <u>Cp. 1.1</u> (πάσας πόλεις) <u>Cp. 1.2</u> (πάντα ἔθνη) <u>Comp.</u>  <u>Cp. 1.3</u> (τοὺς οἰκείους) <u>Cp. 1.4</u> (πᾶσαν τὴν πατρίδα)	1.26
7	<u>sol</u>	ἐθεώμεθα μέντοι τὴν γώραν (sc. ὁ ἥλιος) εὐθαλή τε καὶ πίονα καὶ εὐδρον καὶ πολλῶν ἀγαθῶν μεστήν.	<u>Obj.</u> (τὴν γώραν) <u>Mat.</u> <u>Abstr.</u> <u>Mat.</u> <u>Quant.</u> <u>Cp. 1</u> (ἀγαθῶν) <u>Cons.</u>	1.28
8	<u>Llumòpolis</u>	περὶ ἐσπέραν ἀφικόμεθα ἐς τὴν Λυχνόπολιν καλουμένην, ἤδη τὸν κάτω πλοῦν διώκοντες. ἡ δὲ πόλις αὕτη κεῖται μεταξύ τοῦ Πλειάδων καὶ τοῦ Ὑάδων ἀέρος, ταπεινότερα μέντοι πολὺ τοῦ ζωδιακοῦ. [...] ἀρχεῖα δὲ αὐτοῖς ἐν μέσῃ τῇ πόλει πεποιήται, [...]	<u>Obj.</u> (τὴν Λυχνόπολιν) <u>Obj.?</u> <u>ΠLoc.</u>  <u>Cp. 1</u> (ἀρχεῖα) <u>ΠLoc.</u>	1.29
		L'aparença visual d'aquest indret s'intueix a partir de la seva etnografia (uid. Annex II.B)		
9	<u>interior de la balena</u>	[...] εἶδομεν κύτος μέγα καὶ πάντη πλατὺ καὶ ὑψηλόν, ἱκανὸν μυριάδρω πόλει ἐνοικεῖν. ἔκειντο δὲ ἐν μέσῳ καὶ μικροὶ ἰχθύες καὶ ἄλλα πολλὰ θηρία συγκεκομμένα, καὶ πλοίων ἰστία καὶ ἄγκυραι, καὶ ἀνθρώπων ὅστέα καὶ φορτία, κατὰ μέσον δὲ καὶ γῆ καὶ λόφοι ἦσαν, ἐμοὶ δοκεῖν, ἐκ τῆς ἰλύος ἦν κατέπινε συνιζάνουσα. ὕλη γούν ἐπ’ αὐτῆς (sc. γῆς) καὶ δένδρα παντοῖα ἐπεφύκει καὶ λάχανα ἐβεβλαστήκει, καὶ ἐώκει πάντα (sc. γῆ) ἐξειργασμένοις· περίμετρον δὲ τῆς γῆς	<u>Obj.</u> (κύτος) <u>Mid.</u> <u>ΠLoc.</u> <u>Form.</u> <u>Form.</u> <u>Comp.</u>  <u>ΠLoc.</u> <u>Mid.</u> <u>Cp. 1</u> (ἰχθύες) <u>Quant.</u> <u>Cp. 2</u> (θηρία) <u>ECons.</u> <u>Cp. 3</u> (πλοίων ἰστία) <u>Cp. 4</u> (ἄγκυραι) <u>Cp. 5</u> ἀνθρώπων ὅστέα)	1.31



EKPHRASEIS TOPOGRÁFIQUES

N <sup>ο</sup>	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
		<p><b>στάδιοι διακόσιοι καὶ τεσσαράκοντα.</b> ἦν δὲ ἰδεῖν καὶ ὄρνεα θαλάττια, λάρους καὶ ἀλκύνοντας, <b>ἐπὶ τῶν δένδρων</b> νεοττεύοντα.</p>	<p><b>Cp. 6 (φορτία)</b></p> <p><b>Πloc.</b>  <b>Cp. 7 (γῆ)</b>  <b>Cp. 8 (λόφοι)</b>  <b>Cp. 7.1 (ὄλη)</b>  <b>Πloc.</b>  <b>Cp. 7.2 (δένδρα) + Abstr.</b>  <b>Cp. 7.3 (λάχανα)</b></p> <p><b>Cp. 7' (πάντα)</b>  <b>Abstr.</b></p> <p><b>Cp. 7'</b>  <b>Mid.</b></p> <p><i>Cp. 7.2.1 (ὄρνεα θαλάττια)</i>  <i>Cp. 7.2.2 (λάρους)</i>  <i>Cp. 7.2.3 (ἀλκύνοντας)</i>  <b>Πloc.</b></p>	
	<p><b>interior de la balena</b></p>	<p>[...] (sc. <b>ἐν τῇ γῆ</b>) εὔρον <i>ἱερὸν Ποσειδῶνος</i>, ὡς ἐδήλου ἢ ἐπιγραφή, καὶ <b>μετ' οὐ πολὺ</b> καὶ <b>τάφους πολλοῦς</b> καὶ <b>στήλας ἐπ' αὐτῶν πλησίον</b> τε <b>πηγὴν ὕδατος διαυγοῦς</b>, ἔτι δὲ καὶ κυνὸς ὑλακὴν ἠκούομεν καὶ <b>καπνὸς</b> ἐφαίνετο <b>πύρρωθεν</b> καὶ τινὰ καὶ ἑπαυλιν εἰκάζομεν.</p>	<p><b>(Πloc.)</b>  <b>Cp. 7.4 (ἱερὸν Ποσειδῶνος)</b>  <b>Cp. 7.4.1 (ἢ ἐπιγραφή)</b></p> <p><b>Πloc.</b>  <b>Cp. 7.5 (τάφους)</b>  <b>Quant.</b>  <b>Cp. 7.6 (στήλας)</b></p> <p><b>Πloc.</b>  <b>Cp. 7.7 (πηγὴν)</b>  <b>Mat.</b>  <b>LI.</b></p> <p><b>Cp. 7.8 (καπνὸς)</b>  <b>Πloc.</b></p>	<p>1.32</p>
		<p>[...](sc. <b>ἐν τῇ γῆ</b>) ἐφιστάμεθα <b>πρεσβύτη</b> καὶ <b>νεανίσκῳ</b> [...] (sc. <b>ἢ ὕλη</b>) <b>πολλῇ</b> γάρ τις καὶ <b>λάσιος</b> ἐφαίνετο ἡμᾶς ἦγεν ἐπὶ <b>τὴν οἰκίαν</b>— ἐπεποίητο δὲ αὐτάρκη καὶ <b>στιβάδας</b> <b>ἐνωκοδόμητο</b> καὶ τὰ ἄλλα ἐξήρτιστο— [...]</p>	<p><b>(Πloc.)</b>  <b>Cp. 7.9 (πρεσβύτη)</b>  <b>Cp. 7.10 (νεανίσκῳ)</b></p> <p><b>(Cp. 7.1')</b>  <b>Quant.</b>  <b>Cons.</b></p> <p><b>Cp. 7.11 (τὴν οἰκίαν)</b>  <b>Mat.</b>  <b>Cons.</b>  <b>Cp. 7.11.1 (τὰ ἄλλα)</b></p>	<p>1.33</p>

EKPHRASEIS TOPOGRÁFIQUES

Nº	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
	<u>interior de la balena</u>	[...](sc. <b>ἐν τῇ γῆ</b> ) καὶ μὴν καὶ <b>λίμνη οὐ πόρρω</b> ἐστὶν <b>σταδίων εἴκοσι τὴν περίμετρον</b> , ἰχθῦς ἔχουσα <b>παντοδαπούς</b> , [...]	( <b>ΠLoc.</b> ) <i>Cp. 7.12 (λίμνη)</i> <b>ΠLoc.</b> <i>Mid.</i> <i>Cp. 23.1 (ἰχθῦς)</i> <i>Abstr.</i>	1.34
		(sc. <b>ἐν τῇ γῆ</b> ) οἱ δὲ γείτονες ἡμῶν καὶ <b>πάρουκοι σφόδρα χαλεποὶ</b> καὶ <b>βαρεῖς</b> εἰσιν, <b>ἄμικτοί</b> τε ὄντες καὶ <b>ἄγριοι</b> . [...] καὶ <b>ἄξενοι</b> καὶ <b>τὰς μορφὰς ἀλλόκοτοι</b> . <b>τὰ</b> μὲν γὰρ <b>ἐσπέρια καὶ οὐραῖα τῆς ὕλης Ταριχᾶνες</b> [...] <b>τὰ</b> δὲ <b>τῆς ἐτέρας πλευρᾶς κατὰ τὸν δεξιὸν τοῖχον Τριτωνομένδητες</b> [...] <b>τὰ λαιὰ</b> δὲ <b>Καρκινόχειρες</b> καὶ <b>Θωννοκέφαλοι</b> συμμαχίαν τε καὶ φιλίαν πρὸς ἑαυτοὺς πεποιημένοι· <b>τὴν δὲ μεσόγειαν</b> νέμονται <b>Παγουρίδαι</b> καὶ <b>Ψηττόποδες</b> [...] <b>τὰ ἐῶα</b> δέ, <b>τὰ πρὸς αὐτῷ τῷ στόματι</b> , <b>τὰ πολλὰ</b> μὲν ἔρημά ἐστι, προσκλυζόμενα τῇ θαλάττῃ· ὅμως δὲ ἐγὼ (sc. <b>Σκίνθαρος</b> ) ταῦτα ἔχω [...]	( <b>ΠLoc.</b> ) <b>Cp. 9 (οἱ γείτονες)</b> <b>ΠLoc.</b> <b>Abstr.</b> <b>Abstr.</b> <b>Abstr.</b> <b>Abstr.</b> <b>Abstr.</b> <b>Form.</b> <b>ΠLoc.</b> <i>Cp. 9.1 (Ταριχᾶνες)</i> <b>ΠLoc.</b> <i>Cp. 9.2</i> <i>(Τριτωνομένδητες)</i> <b>ΠLoc.</b> <i>Cp. 9.3 (Καρκινόχειρες)</i> <i>Cp. 9.4 (Θωννοκέφαλοι)</i> <b>ΠLoc.</b> <i>Cp. 9.5 (Παγουρίδαι)</i> <i>Cp. 9.6 (Ψηττόποδες)</i> <b>ΠLoc.</b> <b>Cp. 10 (-)</b> <b>Cp. 11 (ἐγὼ)</b>	1.35
		<b>τοιαύτη</b> μὲν ἡ χώρα ἐστίν·	<b>Form.</b> <i>Cp. 7<sup>558</sup></i>	1.36
<b>LLIBRE 2</b>				
10	<u>illa de transició</u>	<b>νήσω μικρᾷ</b> καὶ ἐρήμῃ προσηνέχθημεν, ἀφ' ἧς ὕδωρ λαβόντες —ἐπελελοίπει γὰρ ἤδη— καὶ <b>δύο ταύρους</b> ἀγρίους κατατοξεύσαντες ἀπεπλεύσαμεν.	<b>Obj. (νήσω)</b> <b>Mid.</b> <b>Cp. 1 (-)</b> <b>Cp. 2</b> <b>Quant.</b> <b>Cp. 3</b>	2.3
11	<u>mar de llet</u>	μετ' οὐ πολὺ δὲ εἰς <b>πέλαγος</b> ἐνεβαίνομεν, <b>οὐχ ὕδατος</b> , <b>ἀλλὰ γάλακτος</b> .	<b>Obj. ()</b> <b>Mat. (-)</b> <b>Mat.</b>	

<sup>558</sup> Referint-se a tots els components a partir del **Cp. 7**.

EKPHRASEIS TOPOGRÁFIQUES

Nº	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
12	<u>illa de Formatge</u>	καὶ νῆσος ἐν αὐτῷ (sc. πέλαγος [...]) γάλακτος) ἐφαίνετο λευκὴ πλήρης ἀμπέλων. ἦν δὲ ἡ νῆσος τυρὸς μέγιστος συμπεπηγῶς, ὡς ὕστερον ἐμπαρόντες ἐμάθομεν, σταδίων εἴκοσι πέντε τὸ περίμετρον· αἱ δὲ ἄμπελοι βοτρώων πλήρεις, οὐ μέντοι οἶνον, ἀλλὰ γάλα ἐξ αὐτῶν ἀποθλίβοντες ἐπίνομεν. ἱερὸν δὲ ἐν μέσῃ τῇ νήσῳ ἀνωκοδόμητο Γαλατείας τῆς Νηρηΐδος, ὡς ἐδήλου τὸ ἐπίγραμμα.	<u>Cp. 1</u> (νήσος) <u>ILoc.</u> <u>Col.</u> <u>Cons.</u> <u>Cp. 1.1</u> (ἀμπέλων)  <u>Cp. 1'</u> <u>Mat.</u> <u>Mid.</u> <u>Cons.</u> <u>Mid.</u>  <u>Cp. 1.1'</u> <u>Cp. 1.1.1</u> (βοτρώων) <u>Cons.</u> <u>Mat.</u> (-) (οὐ οἶνον) <u>Mat.</u> (γάλα) <u>ILoc.</u>  <u>Cp. 1.2</u> (ἱερὸν) <u>ILoc.</u> <u>Cp. 1.2.1</u> (τὸ ἐπίγραμμα)	
13	<u>illes de transició</u>	Μετ' ὀλίγον δὲ <u>πολλὰ</u> νῆσοι ἐφαίνοντο [...]	<u>ILoc.</u> <u>Quant.</u> <u>Obj.</u> (νῆσοι)	2.4
14	<u>Suro (ciutat)</u>	<u>πλησίον</u> μὲν <u>ἐξ ἀριστερῶν</u> ἢ Φελλῶ, ἐς ἣν ἐκεῖνοι ἔσπευδον, πόλις <u>ἐπὶ μεγάλου</u> καὶ <u>στρογγύλου</u> <u>φελλοῦ</u> κατοικουμένη·	<u>ILoc.</u> <u>Cp. 1</u> (ἢ Φελλῶ) <u>Obj.'</u> (πόλις) <u>ILoc.</u> <u>Mid.</u> <u>Form.</u> <u>Obj.</u> (φελλοῦ)	
15	<u>illes de transició</u>	(sc. νῆσοι) <u>πόρρωθεν</u> δὲ καὶ <u>μᾶλλον ἐν δεξιᾷ</u> <u>πέντε</u> <u>μέγιστα</u> καὶ <u>ὕψηλόταται</u> , καὶ <u>πῦρ</u> <u>πολὺ</u> <u>ἀπ' αὐτῶν</u> ἀνεκαίετο, [...]	<u>(Obj.)</u> (sc. νῆσοι) <u>ILoc.</u> <u>Quant.</u> <u>Mid.</u> <u>Form.</u> <u>Cp. 1</u> <u>Quant.</u> <u>ILoc.</u>	
16	<u>benaurats α</u> ( <u>illa I</u> )	(sc. νῆσον) <u>κατὰ</u> δὲ <u>τὴν πρῶραν</u> <u>μία</u> <u>πλατεῖα</u> καὶ <u>ταπεινὴ</u> , <u>σταδίου</u> <u>ἀπέχουσα</u> <u>οὐκ</u> <u>ἐλάττους πεντακοσίων</u> .	<u>(Obj.)</u> (sc. νῆσον) <u>ILoc.</u> <u>Quant.</u> <u>Form.</u> <u>Mid.</u> <u>ILoc.</u>	

**ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΕΣ**

N°	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
		<p>(sc. <b>νησον</b>) [...] ἔνθα δὴ καὶ καθεωρῶμεν λιμένας τε <b>πολλοὺς</b> <b>περὶ πᾶσαν</b> <b>ἀκλύστους</b> καὶ <b>μεγάλους</b>, ποταμούς τε <b>διανγεῖς</b> ἐξιέντας ἡρέμα εἰς τὴν θάλατταν, ἔτι δὲ λειμῶνας καὶ ὕλας καὶ ὄρνεα <b>μουσικά</b>, τὰ μὲ <b>ἐπὶ τῶν ἡϊόνων</b> ἄδοντα, <b>πολλὰ</b> δὲ καὶ <b>ἐπὶ τῶν κλάδων</b>. [...]</p>	<p><b>Cp. 1</b> (λιμένας)  <b>Quant.</b>  <b>ILoc.</b>  <b>Form.</b>  <b>Mid.</b></p> <p><b>Cp. 2</b> (ποταμούς)  <b>LI.</b></p> <p><b>Cp. 3</b> (λειμῶνας)  <b>Cp. 4</b> (ὕλας)</p> <p><b>Cp. 5</b> (ὄρνεα μουσικά)  <b>Cp. 5.1.</b> (τὰ)  <b>ILoc.</b>  <b>Cp. 5.2</b>                      (πολλὰ)  <b>Quant.</b>  <b>ILoc.</b></p>	2.5
		<p>προϊόντες δὲ διὰ λειμῶνος <b>εὐανθοῦς</b>,</p>	<p><b>Cp. 3'</b>  <b>Mat.</b></p>	2.6

EKPHRASEIS TOPOGRÀFIQUES

N <sup>ο</sup>	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
	<u>benaurats β (ciutat)</u>	<p>αὐτὴ μὲν οὖν ἡ πόλις <b>πᾶσα γρουσῆ</b>, τὸ δὲ <b>τεῖχος</b> περικείται <b>σμαράγδινον</b>. πύλαι δὲ εἰσιν <b>ἐπτά</b>, πᾶσαι <b>μονόξυλοι κινναμώμινοι</b>. τὸ μέντοι ἔδαφος τῆς πόλεως καὶ ἡ ἐντὸς τοῦ <b>τείχους γῆ ἐλεφαντίνη</b>. ναοὶ δὲ πάντων θεῶν <b>βηρύλλου λίθου</b> ᾠκοδομημένοι, καὶ <b>βωμοὶ ἐν αὐτοῖς μέγιστοι μονόλιθοι ἀμεθύστινοι</b>, ἐφ' ὧν ποιοῦσι τὰς ἐκατόμβας. <b>περὶ δὲ τὴν πόλιν</b> ῥεῖ ποταμὸς <b>μύρου τοῦ καλλίστου</b>, <b>τὸ πλάτος πηγῶν ἑκατὸν βασιλικῶν</b>, <b>βάθος δὲ &lt;πέντε&gt;</b> ὥστε νεῖν εὐμαρῶς. <b>λουτρὰ</b> δὲ ἐστὶν αὐτοῖς <b>οἴκοι μεγάλοι ὑάλινοι</b>. [...]</p>	<p><b>Obj.</b> (ἡ πόλις) <b>Πloc.</b> <b>Mat.</b></p> <p><b>Cp. 1</b> (τὸ τεῖχος) <b>Mat.</b></p> <p><b>Cp. 2</b> (πύλαι) <b>Quant.</b> <b>Form.</b> <b>Mat.</b></p> <p><b>Cp. 3</b> (τὸ ἔδαφος) <b>Cp. 4</b> (ἡ ἐντὸς τοῦ τείχους γῆ) <b>Mat.</b></p> <p><b>Cp. 5</b> (ναοὶ πάντων θεῶν) <b>Mat.</b> <b>Cp. 5.1.</b> (βωμοὶ) <b>Πloc.</b> <b>Mid.</b> <b>Form.</b> <b>Mat.</b></p> <p><b>Πloc.</b> <b>Cp. 5</b> (ποταμὸς) <b>Mat.</b> <b>Mid.</b></p> <p><b>Cp. 6</b> (λουτρὰ) <b>Mat.</b> <b>Mid.</b></p>	2.11
	<u>benaurats γ (llum)</u>	<p>οὐ μὴν οὐδὲ <b>νῦξ παρ' αὐτοῖς</b> γίνεται, οὐδὲ <b>ἡμέρα πάνυ λαμπρά</b>. <u>καθάπερ δὲ τὸ λυκαυγὲς ἤδη πρὸς ἕω, μηδέπω ἀνατείλαντος ἡλίου, τοιοῦτο φῶς</u> ἐπέχει τὴν γῆν.</p>	<p><b>Cp. 1</b> (νῦξ) (-) <b>Ind. Loc.</b> <b>Cp. 2</b> (ἡμέρα) (-) <b>Ll.</b></p> <p><b>Comp.</b></p> <p><b>Form.</b> <b>Obj.</b> (φῶς)</p>	2.12

EKPHRASEIS TOPOGRÁFIQUES

N <sup>ο</sup>	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
	benaaurats α' (illa II)	<p>ἡ δὲ <b>χώρα</b> <b>πῦσι</b> μὲν ἄνθεις, <b>πῦσι</b> δὲ φυτοῖς ἡμέροις τε καὶ <b>σκιεροῖς</b> τέθληεν· <b>αἱ</b> μὲν γὰρ <b>ἄμπελοι δωδεκάφοροί</b> εἰσιν καὶ <b>κατὰ μῆνα ἕκαστον καρποφοροῦσιν</b>· <b>τὰς</b> δὲ <b>ροιάς</b> καὶ <b>τὰς μηλέας</b> καὶ <b>τὴν ἄλλην ὀπόραν</b> ἔλεγον εἶναι <b>τρискаιδεκάφορον</b>· ἐνὸς γὰρ μηνὸς τοῦ παρ' αὐτοῖς Μινώου <b>δὺς καρποφορεῖν</b>· ἀντὶ δὲ πυροῦ <b>οἱ στάχνες ἄρτον ἔτοιμον ἐπ' ἄκρον</b> φύουσιν ὡσπερ <b>μύκητας</b>· <b>πηγαὶ</b> δὲ <b>περὶ τὴν πόλιν</b> (<i>sc. αἱ</i>) <b>ὑδατος</b> μὲν <b>πέντε καὶ ἐξήκοντα καὶ τριακόσiai</b>, (<i>sc. αἱ</i>) <b>μέλιτος</b> δὲ <b>ἄλλαι τοσαῦται</b>, (<i>sc. αἱ</i>) <b>μύρου</b> δὲ <b>πεντακόσiai</b>, <b>μικρότερα</b> μέντοι <b>αὔται</b>, καὶ <b>ποταμοὶ</b> (<i>sc. οἱ</i>) <b>γάλακτος ἑπτὰ</b> καὶ (<i>sc. οἱ</i>) <b>οἴνου ὀκτώ</b>.</p>	<p><b>Obj.</b> (ἡ <b>χώρα</b>)  <b>Πloc.</b>  <b>Cp. 1</b> (ἄνθεις)  <b>Πloc.</b>  <b>Cp. 2</b> (φυτοῖς)  <b>Form.</b>  <b>Abstr.</b></p> <p><b>Cp. 2.1</b> (ἄμπελοι)  <b>Abstr.</b>  <b>Cp. 2.3</b> (τὰς <b>ροιάς</b>)  <b>Cp. 2.4</b> (τὰς <b>μηλέας</b>)  <b>Cp. 2.5</b> (τὴν <b>ἄλλην ὀπόραν</b>)  <b>Abstr.</b></p> <p><b>Cp. 2.6</b> (<b>οἱ στάχνες</b>)  <b>Cp. 2.6.1</b> (<b>ἄρτον</b>)  <b>ECons.</b>  <b>Πloc.</b></p> <p><b>Cp. 3</b> (<b>πηγαὶ</b>)  <b>Πloc.</b>  <b>(Cp. 3.1: (sc. αἱ))</b>  <b>Mat.</b>  <b>Quant.</b></p> <p><b>(Cp. 3.2: (sc. αἱ))</b>  <b>Mat.</b>  <b>Quant.</b></p> <p><b>(Cp. 3.3: (sc. αἱ))</b>  <b>Mat.</b>  <b>Quant.</b>  <b>Mid.</b>  <b>Cp. 3.3'</b></p> <p><b>Cp. 4</b> (<b>ποταμοὶ</b>)  <b>(Cp. 4.1 (sc. οἱ))</b>  <b>Mat.</b>  <b>Quant.</b>  <b>(Cp. 4.2: (sc. οἱ))</b>  <b>Mat.</b>  <b>Quant.</b></p>	2.13
	benaaurats δ (loc. del simposi)	<p>Τὸ δὲ συμπόσιον <b>ἔξω τῆς πόλεως</b> πεποίηνται ἐν <b>τῷ Ἥλυσίῳ καλουμένῳ πεδίῳ</b>· <b>λειμῶν</b> δέ ἐστιν <b>κάλλιστος</b> καὶ <b>περὶ αὐτὸν ὕλη παντοία πυκνή</b>, <b>ἐπισκιάζουσα</b> τοὺς κατακειμένους.</p>	<p><b>Ind. Loc.</b>  <b>Obj.</b> (<b>τῷ Ἥλυσίῳ καλουμένῳ πεδίῳ</b>)  <b>Obj.</b> (<b>λειμῶν</b>)  <b>Form.</b>  <b>Πloc.</b>  <b>Cp. 1</b> (<b>ὕλη</b>)</p>	2.14

EKPHRASEIS TOPOGRÀFIQUES

Nº	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
	<u>benaaurats ð (loc del simposi)</u>	[...] ἀλλ' ἔστι δένδρα <u>περὶ τὸ συμπόσιον</u> <u>ὑάλινα</u> <u>μεγάλα</u> <u>τῆς διανγεστάτης ὑάλου</u> , καὶ <i>καρπός</i> ἔστι τῶν δένδρων τούτων <i>ποτήρια</i> <i>παντοῖα</i> καὶ <u>τὰς κατασκευὰς</u> καὶ <u>τὰ μεγέθη</u> .	Abstr. Cons. LI.  Cp. 1.1 (δένδρα) <u>Πloc.</u> Mat. LI. Cp. 1.1.1 (καρπός) Form. Mid.	
		<i>πηγαί</i> εἰσι <u>δύο</u> <u>παρὰ τὸ συμπόσιον</u> , ἢ μὲν <u>γέλωτος</u> , ἢ δὲ <u>ἡδονῆς</u> .	Cp. 2 (πηγαί) Quant. <u>Πloc.</u> Cp. 2.1 (ἡ) Mat. Cp. 2.2 (ἡ) Mat.	2.16
	<u>paisatge illenc des de l'illa dels benaurats</u>	( <i>sc.</i> νῆσοι) ἀλλὰ δὴ καὶ δεικνὺς τὰς <u>πλησίον</u> νήσους —ἐφαίνοντο δὲ <u>πέντε</u> τὸν ἀριθμόν, ἄλλη ( <i>sc.</i> νήσος) δὲ <u>ἕκτη</u> <u>πόρρωθεν</u> — ταύτας μὲν εἶναι ἔφασκεν τῶν ἀσεβῶν, τὰς <u>πλησίον</u> <sup>559</sup> , Ἀφ' ὧν, ἔφη, ἤδη τὸ <u>πολὸν</u> <u>πῶρ</u> ὄραξ καίόμενον, <u>ἕκτη</u> δὲ ἐκείνη τῶν ὀνειρῶν ἢ πόλις· <u>μετὰ ταύτην</u> δὲ ἡ τῆς Καλυψοῦς νήσος, ἀλλ' οὐδέπω σοι φαίνεται.	<u>Obj. (sc. νῆσοι)</u>  Cp. 1 (τὰς πλησίον νήσους) <u>Πloc.</u> Quant. (n. card.)  Cp. 2 (ἄλλη) <u>Πloc.</u>  Cp. 1' <u>Πloc.</u> Cp. 1.1. (τὸ πολὸν πῶρ)  Cp. 2'  <u>Πloc.</u> Cp. 3 (ἡ τῆς Καλυψοῦς νήσος) (-)	2.27

<sup>559</sup> I, a partir d'aquí, introdueix la veu directa de Radamantis per dotar d'argument d'autoritat l'existència d'aquests indrets que Llucià diu que veia.

**EKPHRASEIS TOPOGRÀFIQUES**

Nº	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
	<u>estela commemorativa dels benaurats</u>	<p>καὶ ἐπειδὴ ἐποίησεν, <b>στήλην βηρύλλου λίθου</b> ἀναστήσας <b>ἐπέγραψα πρὸς τῷ λιμένι</b>. τὸ δὲ <b>ἐπίγραμμα</b> ἦν τοιόνδε·</p> <p><b>Λουκιανὸς τάδε πάντα φίλος μακάρεσσι θεοῖσιν / εἶδέ τε καὶ πάλιν ἦλθε φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν.*</b></p> <p>*Llucià ens reproduceix la ficció directa, ja que ens mostra explícitament el que veu (τὸ δὲ ἐπίγραμμα ἦν τοιόνδε): llegint el text, doncs, estem <i>veient</i> alhora una part física de la ficció, i més tenint en compte que coneixem el suport on es troba inscrit (στήλην βηρύλλου λίθου) i la seva ubicació (πρὸς τῷ λιμένι), descrita a l'arribada a l'illa (<i>cf.</i> 2.5: λιμένας τε πολλοὺς περι πᾶσαν ἀκλύστους καὶ μεγάλους). A banda d'això, tenint en compte l'oralitat inherent d'aquests hexàmetres homèrics emulats per Llucià, tenim la suggestió, en aquest passatge, d'un component auditiu important.</p>	<p><b>Obj. (στήλην)</b>  <b>Mat.</b>  <b>Loc.</b></p> <p><b>Cp. 1 (contingut estela: Λουκιανὸς [...] ἐς πατρίδα γαῖαν).</b></p>	2.28



17	illa dels impius	<p>ἦς (sc. νῆσος) δὲ ἐπέβημεν, <b>τοιάδε</b> ἦν· <b>κύκλω</b> μὲν <b>πῦσα</b> <b>κρημνώδης</b> καὶ <b>ἀπόξυρος</b>, <b>πέτραις</b> καὶ <b>τράχωσι</b> <b>κατεσκληκυῖα</b>, <b>δένδρον</b> δ' <b>οὐδὲν</b> οὐδὲ ὕδωρ ἐνῆν· ἀνερπύσαντες δὲ ὅμως κατὰ τοὺς κρημνοὺς προήειμεν διὰ τινος ἀκανθώδους καὶ <b>σκολόπων</b> <b>μεστῆς</b> ἀτραποῦ, <b>πολλῆν</b> <b>ἀμορφοῖαν</b> τῆς χώρας ἐχούσης. ἐλθόντες δὲ ἐπὶ <b>τὴν εἰρκτὴν</b> καὶ <b>τὸ κολαστήριον</b>, πρῶτα μὲν <b>τὴν φύσιν</b> τοῦ τόπου ἐθαυμάζομεν· <b>τὸ</b> μὲν γὰρ <b>ἔδαφος</b> αὐτὸ <b>μαχαίραις</b> καὶ <b>σκόλοπι</b> <b>πάντη</b> ἐξηγήθηκει, <b>κύκλω</b> δὲ <b>ποταμοὶ</b> <b>περι</b>ἔρρεον, <b>ὁ</b> μὲν <b>βορβόρου</b>, <b>ὁ</b> δὲ <b>δεύτερος</b> <b>αἵματος</b>, <b>ὁ</b> δὲ <b>ἔνδον πυρός</b>, <b>πάνυ μέγας</b> οὗτος καὶ <b>ἀπέρατος</b>, καὶ ἔρρει <b>ὡσπερ ὕδωρ</b> καὶ ἐκυματοῦτο <b>ὡσπερ θάλαττα</b>, καὶ <b>ἰχθῦς</b> δὲ εἶχεν <b>πολλούς</b>, <b>τοὺς μὲν δαλοῖς προσεικότας</b>, <b>τοὺς δὲ μικροὺς ἀνθραζὶ πεπυρωμένοις</b>· ἐκάλουν δὲ αὐτοὺς λυχνίσκους.</p>	<p><b>Obj. (ἦς)</b>  <b>Form.</b>  <b>ILoc.</b>  <b>ILoc.</b>  <b>Form.1</b>  <b>Form.2</b></p> <p><b>Cp. 1 (πέτραις)</b>  <b>Cp. 2 (τράχωσι)</b>  <b>Cons.</b></p> <p><b>Cp. 3 (δένδρον) (-)</b>  <b>Quant.</b>  <b>Cp. 4 (ὕδωρ) (-)</b></p> <p><b>Cp. 5 (σκολόπων)</b>  <b>Cons.</b>  <b>Cp. 6 (ἀτραποῦ)</b></p> <p><b>Form.</b></p> <p><b>Cp. 7 (τὴν εἰρκτὴν)</b>  <b>Cp. 8 (τὸ κολαστήριον)</b>  <b>Form.</b></p> <p><b>ILoc.</b>  <b>Cp. 9 (μαχαίραις)</b>  <b>Cp. 10 (σκόλοπι)</b>  <b>ILoc.</b></p> <p><b>ILoc.</b>  <b>Cp. 11 (ποταμοὶ)</b>  <b>ILoc.</b>  <b>Cp. 11.1 (ὁ)</b>  <b>Mat.</b>  <b>Cp. 11.2 (ὁ)</b>  <b>ILoc.</b>  <b>Mat.</b>  <b>Cp. 11.3 (ὁ)</b>  <b>ILoc.</b>  <b>Mat.</b>  <b>Mid.</b>  <b>Cp. 11.3'</b>  <b>Abstr.</b>  <b>Comp.</b>  <b>Comp.</b>  <b>Cp. 11.3.1 (ἰχθῦς)</b>  <b>Quant.</b>  <b>(Cp. 11.3.1')</b>  <b>Comp.</b>  <b>Ll.</b>  <b>(Cp. 11.3.1')</b>  <b>Mid.</b>  <b>Comp.</b>  <b>Ll.<sup>560</sup></b></p>	2.30
----	------------------	--	--	------

EKPHRASEIS TOPOGRÁFIQUES

Nº	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
18	<u>illa dels somnis α (paisatge general)</u>	<p>ἡ τῶν ὀνείρων νῆσος, ἀμυδρὰ καὶ ἀσαφής  ιδεῖν· ἔπασχε δὲ καὶ αὐτὴ τι τοῖς ὀνείροις  παραπλήσιον· [...] καταλαβόντες δὲ ποτε  αὐτὴν καὶ εἰσπλεύσαντες εἰς τὸν Ὑπνον  λιμένα προσαγορευόμενον πλησίον τῶν  πυλῶν τῶν ἐλεφαντίνων, ἦ τὸ τοῦ  Ἀλεκτρυόνοιο ἱερόν ἐστιν, [...] παρελθόντες  δὲ ἐς τὴν πόλιν πολλοὺς ὀνείρους καὶ  ποικίλους ἐωρῶμεν. πρῶτον δὲ βούλομαι  περὶ τῆς πόλεως εἰπεῖν, ἐπεὶ μηδὲ ἄλλω τινὶ  γέγραπται περὶ αὐτῆς, ὅς δὲ καὶ μόνος  ἐπεμνήσθη Ὅμηρος, οὐ πάνυ ἀκριβῶς  συνέγραψεν.</p>	<p><b>Obj.</b> (ἡ τῶν ὀνείρων  νῆσος)  <b>Ll.</b>  <b>Ll.</b>  <b>Comp.</b></p> <p><b>Cr. 1</b> (Ὑπνον λιμένα)  <b>Πloc.</b>  <b>Cr. 2</b> (τῶν πυλῶν)  <b>Mat.</b>  <b>Πloc.</b>  <b>Cr. 3</b> (τὸ τοῦ  Ἀλεκτρυόνοιο ἱερόν)</p> <p><b>Πloc.</b>  <b>Quant.</b>  <b>Cr. 4</b> (ὀνείρους)  <b>Abstr.</b></p> <p><b>Cr. 5</b> (τῆς πόλεως)</p>	2.32

<sup>560</sup> Descriu els rius seguint el cercle des del més gran i exterior fins al més paradoxalment gran i interior (si fan cercles, no pot ser que sigui el més gran... ha de ser per força el més petit, ja que es troba dins de tot del cercle), fent èmfasi en aquest últim.

illa dels somnis β (ciutat)	<p>κύκλω μὲν <b>περὶ πᾶσαν αὐτὴν</b> (sc. πόλιν) ὄλη ἀνέστηκεν, <b>τὰ δένδρα</b> δὲ ἐστὶ <b>μήκωνες ὕψηλαὶ</b> καὶ <b>μανδραγόραι</b> καὶ <b>ἐπ' αὐτῶν πολὺ</b> τι πλῆθος νυκτερίδων· τοῦτο γὰρ <b>μόνον</b> ἐν τῇ νήσῳ γίνεται ὄρνειον. <b>ποταμὸς</b> δὲ <b>παραρρέει πλησίον ὁ ὑπ' αὐτῶν</b> καλούμενος <b>Νυκτιπόρος</b>, καὶ <b>πηγαὶ δύο παρὰ τὰς πύλας</b>· ὀνόματα καὶ <b>ταύταις, τῇ</b> μὲν <b>Νήγρετος</b>, <b>τῇ</b> δὲ <b>Παννοχία</b>. ὁ <b>περίβολος</b> δὲ τῆς πόλεως <b>ὕψηλός</b> τε καὶ <b>ποικίλος</b>, <b>ἱριδι τὴν χροάν</b> <b>ὁμοίωτος</b>· <b>πύλαι</b> μὲντοι ἔπεισιν <b>οὐ δύο</b>, καθάπερ Ὅμηρος εἶρηκεν, <b>ἀλλὰ τέσσαρες</b>, <b>δύο</b> μὲν <b>πρὸς τὸ τῆς Βλακείας πεδίον</b> ἀποβλέπουσαι, ἡ μὲν <b>σιδηρᾶ</b>, ἡ δὲ <b>κεράμου</b> πεποιημένη, καθ' ἧς ἐλέγοντο ἀποδημεῖν αὐτῶν οἳ τε φοβεροὶ καὶ φονικοὶ καὶ ἀπηνεῖς, <b>δύο</b> δὲ <b>πρὸς τὸν λιμένα καὶ τὴν θάλατταν</b>, ἡ μὲν <b>κερατίνη</b>, ἡ δὲ καθ' ἣν ἡμεῖς παρήλθομεν <b>ἐλεφαντίνη</b>. εἰσιόντι δὲ <b>εἰς τὴν πόλιν ἐν δεξιᾷ</b> μὲν ἐστὶ <b>τὸ Νυκτῶον</b>—σέβουσι γὰρ θεῶν ταύτην μάλιστα καὶ τὸν Ἀλεκτρυόνα· ἐκείνῳ δὲ πλησίον τοῦ λιμένος τὸ ἱερὸν πεποιήται— <b>ἐν ἀριστερᾷ</b> δὲ <b>τὰ τοῦ Ὑπνου βασιλεία</b>. οὗτος γὰρ δι᾽ ἄρχει παρ' αὐτοῖς <b>σατράπας δύο</b> καὶ <b>ὑπάρχους</b> πεποιημένους, <b>Ταραζιωνά τε τὸν Ματαιογένους</b> καὶ <b>Πλουτοκλέα τὸν Φαντασίωνος</b>. <b>ἐν μέσῃ</b> δὲ <b>τῇ ἀγορᾷ</b> πηγὴ τίς ἐστίν, ἣν καλοῦσι <b>Καρεῶτιν</b>· καὶ <b>πλησίον</b> <b>ναοὶ δύο</b>, <b>Ἀπάτης</b> καὶ <b>Ἀληθείας</b>· <b>ἐνθα</b> καὶ τὸ <b>ἄδυτόν</b> ἐστίν αὐτοῖς καὶ τὸ <b>μαντεῖον</b>, οὗ <b>προ</b>εστῆκει <b>προφητεύων Ἄντιφῶν</b> ὁ τῶν <b>ὀνείρων ὑποκριτής</b>, ταύτης παρὰ τοῦ Ὑπνου λαχὼν τῆς τιμῆς.</p>	<p><b>Obj.</b> (αὐτὴν sc. πόλιν) <b>ILoc.</b></p> <p><b>Cp. 1</b> (ὄλη) <b>Cp. 1.1</b> (τὰ δένδρα), <b>Cp. 1.1'</b> <b>Form.</b> <b>Cp. 1.1'</b> <b>ILoc.</b> <b>Quant.</b> <b>Cp. 1.1.1</b> (νυκτερίδων) <b>Quant.</b> <b>Cp. 1.1.1'</b></p> <p><b>Cp. 2</b> (ποταμὸς) <b>ILoc.</b></p> <p><b>Cp. 3</b> (πηγαὶ) <b>Quant.</b> <b>ILoc.</b></p> <p><b>Cp. 4</b> (τὰς πύλας) <b>Cp. 4'</b> <b>Cp. 4.1</b> (τῇ Νήγρετος) <b>Cp. 4.2</b> (τῇ Παννοχία)</p> <p><b>Cp. 5</b> (ὁ περίβολος) <b>Form.</b> <b>Comp.</b> <b>Comp.</b> <b>Col.</b></p> <p><b>Cp. 4'</b> <b>Quant.</b> (-) + <b>Comp.</b> <b>Quant.</b> <b>Cp. 4.1</b> (δύο) <b>ILoc.</b> <b>Cp. 4.1.1</b> (ἡ) + <b>Mat.</b> <b>Cp. 4.1.2</b> (ἡ) + <b>Mat.</b> <b>Cp. 4.2</b> (δύο) <b>ILoc.</b> <b>Cp. 4.2.1</b> (ἡ) + <b>Mat.</b> <b>Cp. 4.2.2</b> (ἡ) + <b>Mat.</b><sup>561</sup></p> <p><b>ILoc.</b> <b>ILoc.</b> <b>Cp. 6</b> (τὸ Νυκτῶον)</p> <p><b>ILoc.</b> <b>Cp. 7</b> (τὰ τοῦ Ὑπνου βασιλεία)</p> <p><b>Cp. 8</b> (σατράπας καὶ ὑπάρχους) <b>Quant.</b></p>	2.33

**EKPHRASEIS TOPOGRÀFIQUES**

N <sup>o</sup>	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
			<p><i>Cp. 9.1 (Ταραξίωνά τε τὸν Ματαιογένους)</i>  <i>Cp. 9.2 (Πλουτοκλέα τὸν Φαντασίωος)</i></p> <p><b>Ποc.</b>  <b>Cp. 10 (πηγή τίς)</b></p> <p><b>Ποc.</b>  <b>Cp. 11 (ναοὶ)</b>  <b>Quant.</b>  <i>Cp. 11.1 (Ἀπάτης)</i>  <i>Cp. 11.2 (Ἀληθείας)</i></p> <p><b>Ποc.</b>  <b>Cp. 12 (τὸ ἄδυτόν)</b>  <b>Cp. 13 (τὸ μαντεῖον)</b></p> <p><b>Cp. 14 (προφητεύων Ἄντιφῶν ὁ τῶν ὄνειρων ὑποκριτής)</b></p>	
19	<u>cova de Calipso</u>	<p>ἐγὼ δὲ προελθὼν <u>ὀλίγον ἀπὸ τῆς θαλάττης</u>  εὔρον <u>τὸ σπήλαιον</u> τοιοῦτον οἶον Ὅμηρος  εἶπεν,</p>	<p><b>Ποc.</b>  <b>Obj. (τὸ σπήλαιον)</b>  <b>Comparació</b></p>	2.36

<sup>561</sup> Paral·lelisme compositiu evident.

**ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΕΣ**

N°	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
20	<u>niu d'alció</u>	<p>άλκυόνος <b>καλιᾶ</b> <b>παμμεγέθει</b>· <b>σταδίων</b> γούν  ἦν <b>αὕτη</b> <b>ἐξήκοντα τὸ περίμετρον</b>· <b>ἐπέπλεεν</b>  δὲ ἡ ἄλκυών τὰ <b>φά</b> θάλπουσα [...] ἐθεώμεθα  <b>τὴν καλιὰν</b> <b>σχεδία</b> <b>μεγάλῃ</b> προσεοικυῖαν ἐκ  δένδρων <b>μεγάλων</b> συμπεφορημένην· ἐπὴν δὲ  καὶ <b>φά</b> <b>πεντακόσια</b>, ἕκαστον αὐτῶν <b>Χίου</b>  <b>πίθου περιπληθέστερον</b>· ἤδη μέντοι καὶ οἱ  <b>νεοττοὶ</b> <b>ἐνδοθεν</b> ἐφαίνοντο καὶ ἔκρωζον.</p>	<p><b>Obj. (καλιᾶ)</b>  <b>Mid.</b>  <b>Obj.ʹ</b>  <b>Mid.</b></p> <p><b>PLoc.</b>  <b>Cr. 1 (ἡ ἄλκυών)</b>  <b>Cr. 2 (τὰ φά)</b></p> <p><b>Obj.ʹ</b>  <b>Mid.</b>  <b>Comp.</b></p> <p><b>Cr. 2ʹ</b>  <b>Quant.</b>  <b>Cr. 2ʹ</b>  <b>Mid.</b>  <b>Comp.</b></p> <p><b>Cr. 2.I. (νεοττοὶ)</b>  <b>ILoc.</b></p>	2.40

EKPHRASEIS TOPOGRÁFIQUES

N <sup>ο</sup>	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
21	<u>bosc abissal</u>	<p>[...] εἶδομεν ὕλην <b>μεγίστην</b> καὶ <b>λάσιον</b> <i>πιτύων</i> καὶ <i>κυπαρίττων</i>. καὶ ἡμεῖς μὲν εἰκάσαμεν ἥπειρον εἶναι· τὸ δ' ἦν <b>πέλαγος ἄβυσσον</b> ἀρρίζοις δένδροις καταπεφυτευμένον· εἰστήκει δὲ <b>τὰ δένδρα</b> ὁμῶς <b>ἀκίνητα, ὀρθὰ</b> καθάπερ ἐπιπλέοντα.</p> <p>[...] οὔτε γὰρ διὰ <b>τῶν δένδρων</b> πλεῖν δυνατὸν ἦν — <b>πυκνὰ</b> γὰρ καὶ <b>προσεχῆ</b> ὑπῆρχεν — οὔτε ἀναστρέφειν ἐδόκει ῥάδιον· ἐγὼ δὲ ἀνελθὼν ἐπὶ τὸ μέγιστον δένδρον ἐπεσκόπουν τὰ ἐπέκεινα ὅπως ἔχοι, καὶ ἐώρων <b>ἐπὶ σταδίους μὲν πεντήκοντα ἢ ὀλίγω πλείους</b> <b>τὴν ὕλην</b> οὔσαν, ἔπειτα δὲ αὐθις ἕτερον ὠκεανὸν ἐκδεχόμενον. καὶ δὴ ἐδόκει ἡμῖν ἀναθεμένους τὴν ναῦν ἐπὶ <b>τὴν κόμην τῶν δένδρων</b> — <b>πυκνῆ</b> δὲ ἦν — ὑπερβιβάσαι, εἰ δυναίμεθα, εἰς τὴν θάλατταν τὴν ἐτέραν·</p>	<p><b>Obj. (ὕλην)</b>  <b>Mid.</b>  <b>Cons.</b></p> <p>(sc. Cp. 1: τὰ δένδρα)  <i>Cp. 1.1 (πιτύων)</i>  <i>Cp. 1.2 (κυπαρίττων)</i></p> <p><b>Obj.?' (πέλαγος)</b>  <b>Form.</b></p> <p><b>Cp. 1 (τὰ δένδρα)</b>  <b>Form.</b>  <b>Form.</b>  <b>Comp.</b>  <b>Cp. 1'</b>  <b>Cons.</b>  <b>Cons.</b></p> <p><b>Mid.</b>  <b>Obj.?'</b></p> <p><i>ILoc. (Cp. 1)</i>  <b>Cons.</b></p>	2.42

EKPHRASEIS TOPOGRÁFIQUES

Nº	Ítem	Text	Anàlisi visual	P.
22	<u>obertura del mar</u>	ἄχρι δὴ ἐπέστημεν <b>γάσματι</b> <b>μεγάλῳ</b> <b>ἐκ τοῦ ὕδατος διεστῶτος γεγενημένῳ</b> , καθάπερ ἐν τῇ γῆ πολλάκις ὀρῶμεν ὑπὸ σεισμῶν γενόμενα διαχωρίσματα. [...] ὑπερκύψαντες δὲ ἡμεῖς ἐωρῶμεν <b>βάθος ὅσον σταδίων γιλίων</b> <b>μάλα φοβερόν</b> καὶ <b>παράδοξον</b> . εἰστήκει γὰρ τὸ ὕδωρ ὡςπερ μεμερισμένον· περιβλέποντες δὲ ὀρῶμεν <b>κατὰ δεξιὰ</b> <b>οὐ πάνυ πόρρωθεν</b> γέφυραν <b>ἐπεξευγμένην ὕδατος συνάπτοντος</b> τὰ πελάγη κατὰ τὴν ἐπιφάνειαν, ἐκ τῆς ἐτέρας θαλάττης εἰς τὴν ἐτέραν διαρρέοντος.	<u>Obj.</u> (γάσματι) <u>Mid.</u> <u>Mat.</u> <u>Comp.</u>  <u>Obj.?</u> <u>Mid.</u> <u>Abstr.</u> <u>Abstr.</u>  Cp. 1 (τὸ ὕδωρ) Comp. (Form.)  <u>ILoc.</u> <u>ILoc.</u> Cp. 2 (γέφυραν) Form. Mat.	2.43
23	<u>illa dels bucéfals</u>	<b>νῆσος οὐ μεγάλη</b> , <b>εὐπρόσιτος</b> , <b>συνοικουμένη</b> . ἐνέμοντο δὲ αὐτὴν [...] Βουκέφαλοι, [...] καὶ ὕδωρ μὲν αὐτοῦ <b>πλησίον</b> εὔρομεν, <b>ἄλλο</b> δὲ <b>οὐδέν</b> ἐφαίνετο, [...]	<u>Obj.</u> (νῆσος) <u>Mid.</u> <u>Form.</u> <u>Abstr.</u>  Cp. 1 (Βουκέφαλοι)  Cp. 2 (ὕδωρ) ILoc.  Cp. 3 (ἄλλο) (-) Quant.	2.44
24	<u>Ecbalusa (illa de les potes-d'ase)</u>	<b>νήσω οὐ μεγάλη</b> . [...] ἢ μὲν οὖν <b>νῆσος</b> ἐκαλεῖτο <b>Κοβαλοῦσα</b> , ἢ δὲ πόλις αὐτῆ <b>Ὑδαμαργία</b> . [...] ὀρῶ <b>πολλῶν</b> ἀνθρώπων ὀστᾶ καὶ κρανία <b>κειμένα</b>	<u>Obj.</u> (νήσω) <u>Mid.</u> <u>Obj.?</u>  Cp. 1 (ἡ πόλις αὐτῆ)  Quant. Cp. 2 (ἀνθρώπων ὀστᾶ) Cp. 3 (κρανία) ILoc.	2.46
25	<u>antípodes</u>	ἤδη τὴν ἠπειρον ἀπεβλέπομεν εἰκάζομέν τε εἶναι <b>τὴν ἀντιπέρας</b> <b>τῇ ὑφ' ἡμῶν οἰκουμένην</b> <b>κειμένην</b> . <sup>562</sup>	<u>Obj.</u> (τὴν ἀντιπέρας) <u>Ind. Loc.</u>	2.47

<sup>562</sup> Només se n'anomena l'albirament; no poden descobrir-hi res a causa d'una tempesta que ho destrueix tot.

II.B. ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ ΠΡΟΣΟΠΟΓΡΑΦΙΚΕΣ

ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ ΠΡΟΣΟΠΟΓΡΑΦΙΚΕΣ				
Νº	Ítem	Text descripció	Composició visual	
<b>LLIBRE 1</b>				
26	<u>dones-vinyes</u>	<p>[...] εϋρομεν <b>ἀμπέλων</b> <b>χρῆμα τεράστιον</b>· τὸ μὲν γὰρ <b>ἀπὸ τῆς γῆς</b>, ὁ στέλεχος αὐτὸς <b>εὐερνῆς</b> καὶ <b>παχύς</b>, τὸ δὲ <b>ἄνω</b> γυναῖκες ἦσαν, ὅσον <b>ἐκ τῶν λαγόνων</b> <b>ἅπαντα</b> ἔχουσαι <b>τέλεια</b> —<u>τοιαύτην παρ' ἡμῖν τὴν Δάφνην γράφουσιν ἄρτι τοῦ Ἀπόλλωνος καταλαμβάνοντος ἀποδενδρουμένην. ἀπὸ δὲ τῶν δακτύλων</u> <b>ἄκρων</b> <b>ἐξ</b>εφύοντο αὐταῖς <b>οἱ κλάδοι</b> καὶ <b>μεστοὶ</b> ἦσαν <b>βοτρυῶν</b>. καὶ μὴν καὶ <b>τὰς κεφαλὰς</b> ἐκόμων ἔλιξι τε καὶ φύλλοις καὶ βότρυσι.</p>	<p><b>Obj. (ἀμπέλων)</b> <b>Form.</b></p> <p><b>Πloc.</b> <b>Cp. 1</b> (στέλεχος αὐτὸς) <b>Mat.</b> <b>Cons.</b> <b>Cons.</b></p> <p><b>Πloc.</b> <b>Cp. 2</b> (γυναῖκες) <b>Mat.</b> <b>Πloc.</b> <b>Cp. 2.1</b> (ἅπαντα) <b>Form.</b> <b>Comp.</b></p> <p><b>Πloc.</b> <b>Cp. 3</b> (οἱ κλάδοι) <b>Cons.</b> <b>Cp. 3.1</b> (βοτρυῶν)</p> <p><b>Πloc.</b> <b>Cp. 4</b> (ἔλιξι) <b>Cp. 5</b> (φύλλοις) <b>Cp. 6</b> (βότρυσι)</p>	1.8



EKPHRASEIS PROSOPOGRÀFIQUES

Nº	Ítem	Text descripció	Composició visual	P.
27	hipovoltors (ex. selenites)	οἱ δὲ Ἴππόγυποι οὗτοί εἰσιν ἄνδρες ἐπὶ γυπῶν <b>μεγάλων</b> ὀχούμενοι καὶ καθάπερ ἵπποις τοῖς ὄρνέοις χρώμενοι· <b>μεγάλοι</b> γὰρ οἱ γύπες καὶ ὡς ἐπίπαν <b>τρικέφαλοι</b> . μάθοι δ' ἂν τις <b>τὸ μέγεθος</b> αὐτῶν ἐντεῦθεν· <u>νεῶς γὰρ μεγάλης φορτίδος ἰστοῦ ἕκαστον τῶν πτερῶν <b>μακρότερον</b> καὶ <b>παχύτερον</b> φέρουσι. <u>τούτοις οὖν τοῖς Ἴππογυποῖς προστέτακται <b>περιπετομένοις τὴν γῆν</b></u>, εἴ τις εὐρεθεῖη ξένος, ἀνάγειν ὡς τὸν βασιλέα·</u>	<u>Obj. (οἱ Ἴππόγυποι)</u>  Cp. 1 (ἄνδρες) <u>Πloc.</u> Cp. 2 (γυπῶν) Mid. Comp. Mid. Cp. 2' Form. Cp. 2.1. (ἕκαστον τῶν πτερῶν) Comp. Mid. Cons.  <u>Obj.'</u> <u>Πloc.</u>	1.11
28	ales-de-verdura (ex. selenites)	ὄρνενον δὲ καὶ <u>τοῦτό</u> (sc. <u>Λαχανόπτεροι</u> ) ἐστὶ <b>μέγιστον</b> , ἀντὶ τῶν πτερῶν <b>λαχάνοις πάντη <b>λάσιον</b></b> , τὰ δὲ <b>ὠκύπτερα</b> ἔχει <u>θριδακίνης φύλλοις μάλιστα προσεικότα.</u>	<u>Obj. (ὄρνενον τοῦτό)</u> <u>Mid.</u>  Cp. 1 (λαχάνοις) Πloc. Cons. Cp. 1.1 (τὰ) Abstr. Comp.	1.13
29	Anomena però no descriu llença-mills i all-combatents (ex. Selenites)			
30	puça-arquers (al. selenites)	τούτων δὲ οἱ μὲν <u>Ψυλλοτοξόται ἐπὶ ψυλλῶν <b>μεγάλων</b></u> ἰπάζονται, ὅθεν καὶ τὴν προσηγορίαν ἔχουσιν· <b>μέγεθος</b> δὲ τῶν <u>ψυλλῶν ὅσον δώδεκα ἐλέφαντες.</u>	<u>Obj. (Ψυλλοτοξόται)</u> <u>Πloc.</u>  Cp. 1 (ψυλλῶν) Mid. Mid. Cp.1' Comp.	
31	aerocorredors (aliats selenites)	οἱ δὲ <u>Ἀνεμοδρόμοι πεζοὶ</u> μὲν εἰσιν, φέρονται δὲ <u>ἐν τῷ ἀέρι <b>ἄνευ πτερῶν</b></u> . ὁ δὲ τρόπος τῆς φορᾶς τοιόσδε. <u>χιτῶνας <b>ποδήρεις</b></u> ὑπεζωσμένοι κολπῶσαντες αὐτοὺς τῷ ἀνέμῳ καθάπερ ἰστία φέρονται ὡσπερ τὰ σκάφη.	<u>Obj. (οἱ Ἀνεμοδρόμοι)</u> Cp. 1 (πεζοὶ) Πloc. Form. Cp. 1.1 (χιτῶνας) Πloc. Comp.	
32	aranxes (ex. selenites)	<u>ἀράχλαι <b>παρ' αὐτοῖς <b>πολλοὶ</b></b> καὶ <b>μεγάλοι</b></u> γίνονται, <u>πολὺ τῶν Κυκλάδων νήσων <b>ἕκαστος <b>μείζων</b></b></u> .	<u>Obj. (ἀράχλαι)</u> <u>Πloc.</u> <u>Quant.</u> <u>Mid.</u> <u>Quant.+Mid. (Comp.)</u>	1.15

**ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ ΠΡΟΣΟΠΟΓΡΑΦΙΚΕΣ**

N <sup>ο</sup>	Ítem	Text descripció	Composició visual	P.
33	<u>hipoformigues</u> (ex. heliotes)	[...] <u>οί Ίπομόρμηκες</u> [...]. <u>θηρία</u> δέ ἐστι <u>μέγιστα</u> , <u>ὕπόπτερα</u> , τοῖς παρ' ἡμῖν μύρμηξι προσεικότα <u>πλὴν τοῦ μεγέθους</u> . <u>ὁ</u> γὰρ <u>μέγιστος</u> αὐτῶν καὶ <u>δίπλεθρος</u> ἦν.	<u>Obj.</u> _____ (οἱ <u>Ίπομόρμηκες</u> ) <u>Obj.</u> ' <u>Mid.</u> <u>Form.</u> <u>Comp. (Form.+Mid.)</u> <u>Mid.</u>	1.16
34	<u>aeroconops</u> (ex. heliotes)	[...] <u>οί Ἀεροκόνωπες</u> , [...] πάντες <u>τοξόται</u> κώνωπι <u>μεγάλους</u> <u>ἐπι</u> σχοῦμενοι.	<u>Obj.</u> (οἱ <u>Ἀεροκόνωπες</u> ) <u>Cr. 1</u> (τοξόται) <u>Cr. 2</u> (κώνωπι) <u>Mid.</u> <u>Loc.</u>	
35	<u>aero-dansaires</u> (ex. heliotes)	[...] <u>οί Ἀεροκόρδακες</u> , <u>ψιλοί</u> τε ὄντες καὶ <u>πεζοί</u> , πλὴν <u>μάχιμοί</u> γε καὶ οὗτοι· πόρρωθεν γὰρ ἐσφενδόνων <u>ράφανιδας</u> <u>ὕπερμεγέθεις</u> , καὶ ὁ βληθεὶς οὐδὲ ὀλίγον ἀντέχειν ἐδύνατο, ἀπέθνησκε δὲ δυσωδίας τινὸς τῷ τραύματι ἐγγινομένης· ἐλέγοντο δὲ χρίειν τὰ βέλη <u>μαλάχης ἰῶ</u> .	<u>Obj.</u> _____ (οἱ <u>Ἀεροκόρδακες</u> ) <u>Abstr.</u>  <u>Cr. 1</u> (ράφανιδας) <u>Mid.</u> <u>Cr. 1.2</u> ( <u>μαλάχης ἰῶ</u> )	
36	<u>tija-bolets</u> (ex. heliotes)	[...] <u>οί Καυλομούκητες</u> , [...] ὅτι <u>ἀσπίσι</u> μὲν <u>μυκητίναις</u> ἐχρῶντο, <u>δόρασι</u> δὲ <u>καυλίνοις</u> <u>τοῖς ἀπὸ τῶν ἀσπαράγων</u> .	<u>Obj.</u> _____ (οἱ <u>Καυλομούκητες</u> )  <u>Cr. 1</u> (ἀσπίσι) <u>Mat.</u>  <u>Cr. 2</u> (δόρασι) <u>Mat.</u>	
37	<u>gossos-glans</u> (ex. heliotes)	[...] <u>οί Κυνοβάλανοι</u> ἔστησαν, οὗς ἔπεμψαν αὐτῷ οἱ τὸν Σείριον κατοικοῦντες, [...] ἄνδρες <u>κυνοπρόσωποι</u> <u>ἐπὶ</u> <u>βαλάνων</u> <u>πτερωτῶν</u> μαχόμενοι.	<u>Obj.</u> (οἱ <u>Κυνοβάλανοι</u> ) <u>Form.</u> <u>Loc.</u> <u>Cr. 1</u> (βαλάνων) <u>Form.</u>	

EKPHPRASEIS PROSOPOGRÀFIQUES

Nº	Ítem	Text descripció	Composició visual	P.
38	núvolcentaures (exèrcit heliotes)	(sc. οἱ Νεφελοκένταυροι) καὶ δὴ ἐφαίνοντο προσιόντες, θέαμα παραδοξότατον, ἐξ ἵππων πτερωτῶν καὶ ἀνθρώπων συγκείμενοι· μέγεθος δὲ τῶν μὲν ἀνθρώπων ὅσον τοῦ Ῥοδίων κολοσσοῦ ἐξ ἡμισείας ἐς τὸ ἄνω τῶν δὲ ἵππων ὅσον νεῶς μεγάλης φορτίδος. τὸ μέντοι πλῆθος αὐτῶν οὐκ ἀνέγραψα, μή τῳ καὶ ἄπιστον δόξῃ —τοσοῦτον ἦν. [...]	(Obj.) (sc. οἱ Νεφελοκένταυροι) <b>Form.</b> Cp. 1 (ἵππων) <b>Form.</b> Cp.2 (ἀνθρώπων)  Mid. Comp. Ploc.  Ploc. Comp.  <b>Quant. (?)</b>	1.18
39	etnografia física dels selenites <sup>563</sup>	γένος ἐστὶ παρ' αὐτοῖς ἀνθρώπων οἱ καλούμενοι Δενδρίται, [...] αἰδοῖα μέντοι πρόσθετα ἔχουσιν, οἱ μὲν ἐλεφάντινα, οἱ δὲ πένητες αὐτῶν ξύλινα, [...]	<b>Obj. (Δενδρίται)</b> Cp. 1 (αἰδοῖα) <b>Form.</b> <b>Obj.' (οἱ)</b> Mat. <b>Obj.' (οἱ πένητες)</b> Mat.	1.22
		<b>Καλὸς</b> (sc. algú dels selenites) δὲ νομίζεται παρ' αὐτοῖς ἦν πού τις φαλακρὸς καὶ ἄκομος ἦ, τοὺς δὲ κομήτας καὶ μυσάττονται. [...] καὶ μὴν καὶ γένεια φύουσιν μικρὸν ὑπὲρ τὰ γόνατα. καὶ ὄνυχας ἐν τοῖς ποσίν οὐκ ἔχουσιν, ἀλλὰ πάντες εἰσὶν μονοδάκτυλοι. ὑπὲρ δὲ τὰς πυγὰς ἐκάστῳ αὐτῶν κράμβη ἐκπέφυκε μακρὰ ὥσπερ οὐρά, θάλλουσα ἐς ἀεὶ καὶ ὑπτίου ἀναπίπτοντος οὐ κατακλωμένη.	<b>Obj. (Καλὸς)</b> <b>Form.</b> <b>Form.</b>  Cp. 1 (γένεια) Mid. Ploc.  Cp. 2 (ὄνυχας) (-) Ploc.  <b>Obj.'</b> Cp. 3 (+Quant.)  Ploc. Cp. 4 (κράμβη) Mid. Comp. Cons.	1.23

<sup>563</sup> Aquí només ens referim a aspectes relacionats amb la fisonomia física dels selenites. La descripció etnogràfica de la lluna ocupa del paràgraf 1.22 al 1.26. Tanmateix, hi ha molts aspectes etnogràfics que fan referència molt concreta a d'altres sentits i que ressenyem i comentem en els moments oportuns: *uid*. Capítols 3, 4, 5 i 6.

**EKPHRASEIS PROSOPOGRÀFIQUES**

N <sup>o</sup>	Ítem	Text descripció	Composició visual	P.
	<u>etnografia física dels selenites</u>	<p>τῆ μέντοι γαστρὶ ὅσα πῆρα χρῶνται τιθέντες ἐν αὐτῇ ὅσων δέονται· ἀνοικτὴ γὰρ αὐτοῖς αὕτη καὶ πάλιν κλειστὴ ἐστίν· ἐντέρων δὲ οὐδὲν ὑπάρχειν αὐτῇ φαίνεται, ἢ τοῦτο μόνον, ὅτι δασεῖα πᾶσα ἔντοσθε καὶ λάσιός ἐστίν, ὥστε καὶ τὰ νεογνά, ἐπειδὴν ῥιγώση, ἐς ταύτην ὑποδύεται<sup>564</sup>.</p>	<p><b>Cp. 5 (τῆ γαστρὶ)</b>  <b>Comp.</b>  <b>Πloc.</b>  <b>Cp. 5 (-)</b>  <b>Cons.</b>  <b>Πloc.</b>  <b>Cons.</b></p>	1.24

<sup>564</sup> τοῦτο τέ, com a aposició, ὅτι δασεῖα πᾶσα ἔντοσθε καὶ λάσιός ἐστίν, ὥστε καὶ τὰ νεογνά, ἐπειδὴν ῥιγώση, ἐς ταύτην ὑποδύεται. Com podem comprovar, hi ha algunes nocions tàctils inherents, com la pròpia textura del ventre-alforja i una sensació tèrmica que es calma gràcies al seu ús.

**EΚΡΗΡΑΣΕΙΣ ΠΡΟΣΟΠΟΓΡΑΦΙΚΕΣ**

N <sup>ο</sup>	Ítem	Text descripció	Composició visual	P.
	<u>etnografia física dels selenites</u>	<p>Ἔσθῆς δὲ <u>τοῖς</u> μὲν <u>πλουσίοις</u> <u>ὕαλίην</u> <u>μαλθακῆ</u>, <u>τοῖς</u> <u>πένησι</u> δὲ <u>χαλκῆ</u> ὑφαντή<sup>565</sup>.                      [...] τοὺς ὀφθαλμοὺς <u>περιαιρετοὺς</u> ἔχουσι,                      [...] τὰ ὄτα δὲ <u>πλατάνων φύλλα</u> ἐστὶν <u>αὐτοῖς</u> πλὴν γε <u>τοῖς ἀπὸ τῶν βαλάνων</u>.  <u>ἐκεῖνοι</u> γὰρ μόνοι <u>ξύλινα</u> ἔχουσιν<sup>566</sup>.</p>	<p><b>Cp. 6</b> (Ἔσθῆς)  <b>Obj. 1</b> (<u>τοῖς πλουσίοις</u>)                      Mat.                      Cons.  <b>Obj. 2</b> (<u>τοῖς πένησι</u>)                      Mat.</p> <p><b>Cp. 7</b> (τοὺς ὀφθαλμοὺς)                      Form.</p> <p><b>Cp. 8</b> (τὰ ὄτα)                      Mat.  <b>Obj.</b> (<u>selenites en gral.</u>)</p> <p><b>Obj. (Arboris)</b>                      Mat.</p>	1.25

<sup>565</sup> L'habillament és una característica visual però també es troba inevitablement en contacte amb el cos i, per tant, amb el sentit tàctil. A més, Llucià no ens n'especifica el color sinó el material (el qual ja expressa aquest component visual): uns estranys vestits de vidre i de bronze. Aquí ens trobem davant d'una possible burla d'Heròdot (7.65), ja que l'historiador parla d'uns vestits fets de plantes que portaven els indis. El

EΚΡΗΡΑΣΕΙΣ ΠΡΟΣΟΠΟΓΡΑΦΙΚΕΣ

N <sup>ο</sup>	Ítem	Text descripció	Composició visual	P.
40	<u>monstres marins, cetacis</u> i <u>balena</u>	ὀρῶμεν <u>θηρία</u> καὶ <u>κήτη</u> <u>πολλὰ</u> μὲν καὶ ἄλλα, ἔν δὲ <u>μέγιστον ἀπάντων ὄσον σταδίων γιλίων καὶ πεντακοσίων τὸ μέγεθος</u> . ἐπήει δὲ κεχηγὸς καὶ πρὸ πολλοῦ ταράττον τὴν θάλατταν ἀφρῶ τε περικλυζόμενον καὶ <u>τοὺς ὀδόντας</u> ἐκφαῖνον <u>πολὸν τῶν παρ' ἡμῖν φαλλῶν ὑψηλοτέρους</u> , <u>ὄξεις</u> δὲ <u>πάντας ὡσπερ σκόλοπας</u> καὶ <u>λευκοὺς ὡσπερ ἔλεφαντίνους</u> .	<u>Obj. 1 (θηρία)</u> <u>Obj. 2 (κήτη)</u> <u>Quant.</u>  <u>Cp. 1 (ἐν)</u> <u>Mid.</u> <u>Cp. 1.1 (τοὺς ὀδόντας)</u> <u>Comp.</u> <u>Form.</u> <u>Form.</u> <u>Comp.</u> <u>Col.</u> <u>Comp.</u>	1.30
41	<u>salaons</u>	[...] <u>Ταριγᾶνες</u> οἰκοῦσιν, <u>ἔθνος ἐγγελοῦπὸν</u> καὶ <u>καρaboπρόσωπον</u> , <u>μάχιμον</u> καὶ <u>θρασὺ</u> καὶ <u>ὠμοφάγον</u> .	<u>Obj. (Ταριγᾶνες)</u> <u>Obj.'</u> <u>Form.</u> <u>Form.</u> <u>Abstr.</u> <u>Abstr.</u> <u>Abstr.</u>	1.35
42	<u>tritonocabrits</u>	[...] <u>Τριτωνομένδητες</u> , τὰ μὲν <u>ἄνω ἀνθρώποις</u> <u>εὐικότες</u> , τὰ δὲ <u>κάτω τοῖς γαλεώταις</u> , <u>ἦττον</u> μέντοι <u>ἄδικοί</u> εἰσιν <u>τῶν ἄλλων</u> .	<u>Obj.</u> <u>(Τριτωνομένδητες)</u> <u>Cp. 1 (τὰ)</u> <u>Plac.</u> <u>Comp. (Form.)</u>  <u>Cp. 2 (τὰ)</u> <u>Plac.</u> <u>Comp. (Form.)</u>  <u>Abstr.</u> <u>Comp.</u>	
43	Anomena però no descriu els quiocranes i els tonyincèfals			
44	<u>pagúrides i peus-de-rèmol</u>	[...] <u>Παγουρίδαι</u> καὶ <u>Ψηττόποδες</u> , γένος <u>μάχιμον</u> καὶ <u>δρομικώτατον</u> .	<u>Obj.1 (Παγουρίδαι)</u>  <u>Obj.2 (Ψηττόποδες)</u>  <u>Abstr.</u> <u>Abstr.</u>	

samosatenc, però, polaritza les classes socials de la lluna fixant-se en el detall de textures diferents per a uns i per a d'altres: per als rics, un tacte suau i suposadament més lleuger; per als pobres, un d'aspres i segurament més pesant.

<sup>566</sup> La referència a les orelles també ens fa pensar en una certa reverberació del sentit auditiu.

EKPHRASEIS PROSOPOGRÁFIQUES

Nº	Ítem	Text descripció	Composició visual	P.
45	gegants I (aspecte personatges i embarcacions)	<p>ἄνδρας μεγάλους, ὅσον ἡμισταδιαίους τὰς ἡλικίας, ἐπὶ νήσων μεγάλων προσπλέοντας ὥσπερ ἐπὶ τριήρων. οἶδα μὲν οὖν ἀπίστοις ἐοικότα ἱστορήσων, λέγω δὲ ὅμως. νῆσοι ἦσαν ἐπιμήκεις μὲν, οὐδὲ πᾶνυ δὲ ὑψηλαί, ὅσον ἑκατὸν σταδίων ἑκάστη τὸ περίμετρον. ἐπὶ δὲ αὐτῶν ἔπλεον τῶν ἀνδρῶν ἐκείνων ἀμφοὶ τοὺς εἴκοσι καὶ ἑκατόν. τούτων δὲ οἱ μὲν παρ' ἑκάτερα τῆς νήσου καθήμενοι ἐφεξῆς ἐκωπηλάτουσαν κυπαρίττοις μεγάλαις αὐτοκλάδοις καὶ αὐτοκόμοις ὥσπερ ἐρετμοῖς, κατόπιν δὲ ἐπὶ τῆς πρύμνης, ὡς ἐδόκει, κυβερνήτης ἐπὶ λόφου ὑψηλοῦ εἰστήκει χάλκεον ἔχων πηδάλιον πεντασταδιαῖον τὸ μήκος. ἐπὶ δὲ τῆς πύρας ὅσον τετταράκοντα ὀπλισμένοι αὐτῶν ἐμάχοντο, πάντα ἐοικότες ἀνθρώποις πλὴν τῆς κόμης. αὕτη δὲ πῦρ ἦν καὶ ἑκάετο, ὥστε οὐδὲ κορυθῶν ἐδέοντο. ἀντὶ δὲ ἰστίων ὁ ἄνεμος ἐμπίπτων τῇ ὕλῃ, πολλῇ οὕσῃ ἐν ἑκάστη, [...] κελευστής δὲ ἐφειστήκει αὐτοῖς, καὶ πρὸς τὴν εἰρεσίαν ὀξέως ἐκινουῦντο ὥσπερ τὰ μακρὰ τῶν πλοίων.</p>	<p><u>Obj.</u> (ἄνδρας) <u>Mid.</u> <u>Loc.</u></p> <p><u>Cp. 1</u> <u>Mid.</u> <u>Comp.</u></p> <p><u>Cp. 1</u> (νῆσοι) <u>Mid.</u></p> <p><u>Loc.</u> <u>Obj.?</u> <u>Quant.</u></p> <p><u>Obj.?</u> <u>Mat.1</u> <u>Mid.</u> <u>Mat.2</u> <u>Mat.3</u> <u>Comp.</u></p> <p><u>Loc.</u> <u>Cp. 2</u> (κυβερνήτης) <u>Loc. (+Mid.)</u> <u>Cp.</u> 2.1. (πηδάλιον)+<u>Mat.</u>+<u>Mid.</u></p> <p><u>Loc.</u> <u>Quant.</u> <u>Obj.?</u> <u>Comp.</u></p> <p><u>Cp. 3</u> (αὕτη <i>sc.</i> τῆς κόμης) <u>Mat.</u></p> <p><u>Cp. 4</u> (ἰστίων) <u>Mat.</u> <u>Quant.</u> <u>Comp.</u></p>	1.40
46	gegants II (efectius i batalla)	<p>Τὸ μὲν οὖν πρῶτον δύο ἢ τρεῖς (<i>sc.</i> ἄνδρας μεγάλους) ἐωρῶμεν, ὕστερον δὲ ἐφάνησαν ὅσον ἑξακόσιοι, καὶ διαστάντες ἐπολέμουσαν καὶ ἐναυμάχουσαν.</p>	<p>(<u>Obj.</u>) (<i>sc.</i> ἄνδρας μεγάλους) <u>Quant.</u> <u>Quant.</u> <u>Loc.</u></p>	1.41

**EKPHRASEIS PROSOPOGRÀFIQUES**

Nº	Ítem	Text descripció	Composició visual	P.
47	<u>gégants</u> ( <u>alkun</u> objetje)	καὶ γὰρ <u>ἀγκύραις</u> ἐχρῶντο <u>μεγάλαις</u> <u>ὕαλίνας</u> <u>καρτεραῖς</u> .	<u>Obj. (ἀγκύραις)</u> <u>Mid.</u> <u>Mat.</u> <u>Cons.</u>	1.42
<b>LLIBRE 2</b>				
48	<u>gégants</u> ( <u>aspecte</u> )	<u>ἔνθα</u> δὴ <u>πολλοῖς</u> <u>τῶν ἐκ τῆς ναυμαγίας</u> <u>νεκροῖς</u> ἀπηντῶμεν καὶ προσωκέλλομεν, καὶ <u>τὰ σώματα καταμετροῦντες ἐθαυμάζομεν</u> .	<u>PLoc.</u> <u>Quant.</u> <u>Obj. (τῶν ἐκ τῆς</u> <u>ναυμαγίας νεκροῖς)</u> <u>Mid.</u> <sup>567</sup>	2.2
49	<u>braus</u>	<u>οἱ δὲ ταῦροι οὗτοι τὰ κέρατα οὐκ ἐπὶ τῆς</u> <u>κεφαλῆς</u> εἶχον, ἀλλ' <u>ὑπὸ τοῖς ὀφθαλμοῖς</u> , <u>ὥσπερ ὁ Μῶμος ἠξίου</u>	<u>Obj. (οἱ ταῦροι οὗτοι)</u> <u>Cr. 1 (τὰ κέρατα)</u> <u>PLoc. (-)</u> <u>PLoc.</u> <u>Comp.</u>	2.3
50	<u>surópodes</u>	καθορῶμεν <u>ἀνθρώπους</u> <u>πολλοὺς</u> <u>ἐπὶ τοῦ</u> <u>πελάγους</u> διαθέοντας, <u>ἅπαντα</u> ἡμῖν <u>προσεοικότας</u> , καὶ <u>τὰ σώματα</u> καὶ <u>τὰ μεγέθη</u> , πλὴν <u>τῶν ποδῶν μόνων</u> · ταῦτα γὰρ <u>φέλλινα</u> εἶχον, ἀφ' οὗ δὴ, οἶμαι, καὶ ἐκαλοῦντο Φελλόποδες. [...]	<u>Obj. (ἀνθρώπους)</u> <u>Quant.</u> <u>PLoc.</u> <u>Comp. (Form.+Mid.)</u>  <u>Cr. 1 (τῶν ποδῶν) +</u> <u>Quant. + Mat.</u>	2.4

<sup>567</sup> Se'n pot deduir l'envergadura descomunal a través de l'emoció expressada.



**EKPHRASEIS PROSOPOGRÀFIQUES**

Nº	Ítem	Text descripció	Composició visual	P.
51	<u>etnografia física dels benaurats</u>	<p>ἔσθητι δὲ χρώνται ἀραχνίους λεπτοῖς, πορφυροῖς. αὐτοὶ δὲ σώματα μὲν οὐκ ἔχουσιν, ἀλλ' ἀναφεῖς καὶ ἄσαρκοί εἰσιν<sup>568</sup>, μορφῆν δὲ καὶ ἰδέαν μόνην ἐμφαίνουσιν, καὶ ἄσώματοι ὄντες ὁμῶς συνεστᾶσιν καὶ κινουῦνται καὶ φρονοῦσι καὶ φωνὴν ἀφιασιν, καὶ ὅλως ἔοικε γυμνὴ τις ἢ ψυχὴ αὐτῶν περιπολεῖν τὴν τοῦ σώματος ὁμοίωτητά περικειμένη· εἰ γοῦν μὴ ἄψαιτό τις, οὐκ ἂν ἐξελέγξειε μὴ εἶναι σῶμα τὸ ὀρώμενον· εἰσὶ γὰρ ὥσπερ σκιαὶ ὀρθαί, οὐ μέλαιναι. γηράσκει δὲ οὐδεῖς, ἀλλ' ἐφ' ἧς ἂν ἡλικίας ἔλθη παραμένει. [...]</p>	<p><u>Obj. (sc. αὐτοὶ)</u></p> <p><u>Cp. 1 (ἔσθητι)</u> <u>Mat.</u> <u>Col.</u></p> <p><u>Obj.</u> <u>Cp. 2 (-)</u> <u>Abstr.</u> <u>Cons.</u> <u>Form.</u> <u>Form.</u> <u>Comp.</u></p> <p><u>Cp. 2 (-)</u> <u>Comp.</u> <u>Mat.</u> <u>Form.</u> <u>Col. (-)</u></p>	2.12
52	<u>Homer</u>	<p>ὁ δὲ ἠρνεῖτο. ὅτι μὲν γὰρ οὐδὲ τυφλὸς ἦν, ὃ καὶ αὐτὸ περὶ αὐτοῦ λέγουσιν, αὐτίκα ἠπιστάμην· ἐώρα γάρ, ὥστε οὐδὲ πυνθάνεσθαι ἐδεόμην.</p> <p><small>(No es descriu cap personatge famós concret (perquè tothom els coneix), excepte <u>Homer</u>, del qual es diuen molts aspectes interessants...)</small></p>	<p><u>(Obj.) (sc. Homer)</u> <u>ECons.</u></p>	2.20
53	<u>Pitágoras</u>	<p>Κατὰ δὲ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἀφίκετο καὶ <u>Πυθαγόρας ὁ Σάμιος</u> ἐπτάκις ἀλλαγείς καὶ ἐν τοσοῦτοις ζῳοῖς βιοτεύσας καὶ ἐκτελέσας τῆς ψυχῆς τὰς περιόδους. ἦν δὲ <u>χρυσοῦς ὄλον τὸ δεξιὸν ἡμίτομον</u>.</p>	<p><u>Obj. (Πυθαγόρας ὁ Σάμιος)</u> <u>Mat.</u> <u>Loc.</u></p>	2.21

<sup>568</sup> Aquesta manca de corporalitat és difícil de representar en un sol sentit “visual” o “tàctil”. Pels protagonistes, només es tracta d’una qüestió de visibilitat o invisibilitat, però als benaurats els implica dermatològicament. I més quan tot just venim de fer referència al seu habillament...

**ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ ΠΡΟΣΟΠΟΓΡΑΦΙΚΕΣ**

N <sup>ο</sup>	Ítem	Text descripció	Composició visual	P.
54	<u>Empédocles</u>	<p>ὁ μέντοι Ἐμπεδοκλῆς ἦλθεν μὲν καὶ αὐτός, <b>περίεφος</b> καὶ <b>τὸ σῶμα ὅλον ὠπτημένος</b>. οὐ μὴν παρεδέχθη καίτοι πολλὰ ἰκετεύων.</p>	<p><b>Obj. (ὁ Ἐμπεδοκλῆς)</b>  <b>ECons.</b>  <b>ILoc.</b>  <b>ECons.'</b></p>	
55	<u>somnis</u>	<p><b>αὐτῶν</b> μέντοι <b>τῶν ὀνείρων</b> <b>οὔτε φύσις οὔτε ἰδέα ἢ αὐτή</b>, ἀλλ' οἱ μὲν <b>μακροὶ</b> ἦσαν καὶ <b>καλοὶ</b> καὶ <b>εὐειδεῖς</b>, οἱ δὲ <b>μικροὶ</b> καὶ <b>ἄμορφοι</b>, καὶ οἱ μὲν <b>χρῦσοι</b>, ὡς ἐδόκουν, οἱ δὲ <b>ταπεινοὶ</b> τε καὶ <b>εὐτελεῖς</b>. ἦσαν δ' ἐν αὐτοῖς καὶ <b>πτερωτοὶ</b> τινες καὶ <b>τερατώδεις</b>, καὶ ἄλλοι καθάπερ ἐς πομπὴν διεσκευασμένοι, οἱ μὲν <b>ἐς βασιλέας</b>, οἱ δὲ <b>ἐς θεούς</b>, οἱ δὲ <b>εἰς ἄλλα τοιαῦτα κεκοσμημένοι</b>. [...]</p>	<p><b>Obj. (αὐτῶν τῶν ὀνείρων)</b>  <b>Form.</b></p> <p><b>Cp. 1 (οἱ)</b>  <b>Mid.</b>  <b>Form.</b>  <b>Form.</b>  <b>Cp. 2 (οἱ)</b>  <b>Mid.</b>  <b>Form.</b></p> <p><b>Cp. 3 (οἱ)</b>  <b>Mat.</b>  <b>Cp. 4 (οἱ)</b>  <b>Abstr.</b>  <b>Abstr. 2</b></p> <p><b>Form.</b>  <b>Cp. 5 (τινες)</b>  <b>Form.</b></p> <p><b>Cp. 6 (ἄλλοι)</b>  <b>Comp.</b>  <b>Cp. 6.1 (οἱ)</b>  <b>Form.</b>  <b>Cp. 6.2 (οἱ)</b>  <b>Form.</b>  <b>Cp. 6.3 (οἱ)</b>  <b>Form.</b></p>	2.34

EKPHRASEIS PROSOPOGRÀFIQUES

N <sup>ο</sup>	Ítem	Text descripció	Composició visual	P.
56	<u>carabassa-pirates</u>	<p><u>ἄνθρωποι</u> δέ εἰσιν <u>οὗτοι ἄγριοι</u> <u>ἐκ τῶν</u>  <u>πλησίων νήσων</u> <u>ληστεύοντες</u> τοὺς  παραπλέοντας. <u>τὰ πλοῖα</u> δὲ ἔχουσι <u>μεγάλα</u>  <u>κολοκύνθινα</u> <u>τὸ μῆκος πήγεων ἐξήκοντα</u>.  [...] <u>ἰστοῖς</u> μὲν χρώμενοι <u>καλαμίνοις</u>, ἀντὶ δὲ  τῆς ὀθόνης <u>τῷ φύλλῳ τῆς κολοκύνθης</u>.</p>	<p><u>Obj.</u> (<u>ἄνθρωποι</u>  <u>οὗτοι</u>)  <u>Abstr.</u>  <u>Loc.</u>  <u>Abstr.</u></p> <p><u>Cp. 1</u> (τὰ πλοῖα)  <u>Mid.</u>  <u>Mat.</u>  <u>Mid.</u></p> <p><u>Cp. 2</u> (ἰστοῖς)  <u>Mat.</u></p> <p><u>Cp.3</u> (τῆς ὀθόνης)  <u>Mat.</u></p>	2.37
57	<u>nou-nautes</u>	<p><u>οἱ Καρριναῦται</u> ἄτε καὶ <u>πλείους</u> — <u>πέντε</u> γὰρ  εἶχον <u>πληρώματα</u>— καὶ ἀπὸ ἰσχυροτέρων  νεῶν μαχόμενοι. <u>τὰ γὰρ πλοῖα</u> ἦν αὐτοῖς  <u>κελύφανα</u> <u>καρύων</u> <u>ἡμίτομα</u>, <u>κεκενωμένα</u>,  <u>μέγεθος</u> δὲ ἐκάστου <u>ἡμιτομίου</u> <u>εἰς μῆκος</u>  <u>ὀργυιαὶ πεντεκαίδεκα</u>.</p>	<p><u>Obj.</u> (<u>οἱ Καρριναῦται</u>)</p> <p><u>Quant.</u>  <u>Cp. 1</u> (πληρώματα)</p> <p><u>Cp. 2</u> (τὰ πλοῖα) + <u>Mat.</u>  + <u>ECons.</u> + <u>ECons.</u>  <u>Cp. 2.1.</u> + <u>Mid.</u></p>	2.38
58	<u>pirates</u>	<p><u>εἴκοσι</u> <u>ἄνδρες</u> <u>ἐπὶ</u> <u>δελφίνων</u> <u>μεγάλων</u>  ὀχοῦμενοι, <u>λησταὶ</u> καὶ <u>οὗτοι</u>. [...] ἐπεὶ δὲ  <u>πλησίων</u> ἦσαν, διαστάντες <u>οἱ</u> μὲν <u>ἐνθεν</u>, <u>οἱ</u> δὲ  <u>ἐνθεν</u> ἔβαλλον ἡμᾶς <u>σηπίας</u> <u>ξηραῖς</u> καὶ  ὀφθαλμοῖς <u>καρκίνων</u>.</p>	<p><u>Quant.</u>  <u>Obj.</u> (<u>ἄνδρες</u>)  <u>Loc.</u></p> <p><u>Cp. 1</u> (δελφίνων)  (+<u>Mid</u>)  <u>Abstr.</u>  <u>Obj.?</u>  <u>Loc.</u>  <u>Obj.?</u>  <u>Loc.</u>  <u>Obj.?</u>  <u>Loc.</u></p> <p><u>Cp. 2</u> (σηπίας ξηραῖς)  <u>Cp. 3</u> (ὀφθαλμοῖς  καρκίνων)</p>	2.39

EKPHRASEIS PROSOPOGRÁFIQUES

Nº	Ítem	Text descripció	Composició visual	P.
59	<u>alcí i fills</u>	[...] <u>ἡ ἀλκυὼν</u> τὰ φὰ θάλπουσα <b>οὐ πολὺ</b> <b>μείων τῆς καλιᾶς</b> . [...] <u>νεοττὸν ὑπερὸν</u> ἐξεκολάσαμεν <u>εἴκοσι γυπῶν ἀδρότερον</u> .	<u>Obj.1 (ἡ ἀλκυὼν)</u> <u>Mid.</u>  <u>Obj.2 (νεοττὸν)</u> <u>Form.</u> <u>Comp.</u> <u>Abstr.</u>	2.40
60	<u>transformació de la nau</u>	( <u>sc. ναῦς</u> ) τέρατα ἡμῖν μεγάλα καὶ θαυμαστὰ ἐπεσήμανεν· ὃ τε γὰρ <b>ἐν τῇ πρύμνῃ</b> χηνίσκος ἄφνω <b>ἐπετεύξατο</b> καὶ ἀνεβόησεν, καὶ ὁ κυβερνήτης ὁ Σκίνθαρος <b>φαλακρὸς</b> ἤδη ὢν ἀνεκόμησεν, καὶ τὸ πάντων δὴ παραδοξότατον, ὁ γὰρ <u>ιστὸς τῆς νεῶς</u> <b>ἐξεβλάστησεν</b> καὶ <u>κλάδους ἀνέφυσεν</u> καὶ <b>ἐπὶ</b> <b>τῷ ἄκρῳ</b> <b>ἐκαρποφόρησεν</b> , ὁ δὲ καρπὸς ἦν <u>σῦκα</u> καὶ <u>σταφυλὴ μέλαινα</u> , <b>οὕτω πέπειρος</b> .	( <u>Obj. sc. ναῦς</u> )  <u>PLoc.</u> <u>Cr. 1 (χηνίσκος)</u> <u>Form.</u>  <u>Cr. 2 (ὁ κυβερνήτης ὁ</u> <u>Σκίνθαρος)</u> <u>Form.</u>  <u>Cr. 3 (ὁ</u> <u>ιστὸς τῆς νεῶς)</u> <u>Cr. 3.1 (κλάδους)</u> <u>PLoc.</u> <u>Form.</u> <u>Cr. 3.1.1 (ὁ καρπὸς)</u> <u>Cr. 3.1.1'</u> <u>Cr. 3.1.1'</u> <u>Col.</u> <u>ECons.</u>	2.41
61	<u>bucéfals</u>	<u>Βουκέφαλοι, κέρατα</u> ἔχοντες, οἷον παρ' ἡμῖν τὸν Μινώταυρον ἀναπλάττουσιν. [...] τοῖς Βουκεφάλοις <u>τὰ κρέα τῶν ἀνηρημένων</u> <u>διαιρουμένοις</u> . [...]	<u>Obj. (Βουκέφαλοι)</u> <u>Cr. 1 (κέρατα)</u> <u>Comp.</u> <u>Abstr.</u>	2.44
62	<u>homes que són la seva propia nau</u>	<u>ἄνδρας</u> εἶδομεν καινῷ τῷ τρόπῳ ναυτιλίας χρωμένους· <u>αὐτοὶ</u> γὰρ καὶ <u>ναῦται</u> καὶ <u>νῆες</u> ἦσαν. λέξω δὲ τοῦ πλοῦ τὸν τρόπον· ὑπτιοὶ κεῖμενοι <b>ἐπὶ τοῦ ὕδατος ὀρθώσαντες</b> <u>τὰ</u> <u>αἰδοῖα</u> — <b>μεγάλα</b> δὲ φέρουσιν—ἐξ αὐτῶν ὀθόνην πετάσαντες καὶ ταῖς χερσὶν τοὺς ποδεῶνας κατέχοντες ἐμπίπτοντος τοῦ ἀνέμου ἔπλεον.	<u>Obj. (ἄνδρας)</u> <u>Obj.2</u> <u>Cr. 1 (ναῦται)</u> <u>Cr. 2 (νῆες)</u> <u>PLoc.</u> <u>Cr. 1.1 (τὰ αἰδοῖα)</u> <u>Mid.</u>	2.45

**EKPHRASEIS PROSOPOGRÀFIQUES**

N <sup>ο</sup>	Ítem	Text descripció	Composició visual	P.
63	homes cavalcant dofins	<p>ἄλλοι δὲ μετὰ τούτους ἐπὶ φελλῶν καθήμενοι ζεύξαντες δύο δελφίνας ἤλαυνόν τε καὶ ἠνιόχουν·</p>	<p><u>Obj.</u> (ἄλλοι) <u>Plac.</u> <u>Plac.</u> Cp. 1 (φελλῶν)  <u>Quant.</u> Cp. 2 (δελφίνας)</p>	
64	potes-d'ase	<p>κατωκεῖτο δὲ ὑπὸ <u>γυναικῶν</u>, ὡς ἐνομίζομεν, Ἑλλάδα φωνὴν προῖεμένων· προσήεσαν γὰρ καὶ ἐδεξιῶντο καὶ ἠσπάζοντο, <u>πάνυ</u> <u>ἑταιρικῶς κεκοσμημένοι</u> καὶ <u>καλαί</u> πᾶσαι καὶ <u>νεάνιδες</u>, <u>ποδήρεις</u> τοὺς χιτῶνας ἐπισυρόμεναι. [...] λαχοῦσαι δ' οὖν ἡμᾶς αἰ γυναῖκες ἐκάστη πρὸς ἑαυτὴν ἀπῆγεν καὶ ξένον ἐποιεῖτο. [...] εἶδον τὰ σκέλη οὐ γυναικός, ἀλλ' ὄνου ὀπλάς [...] εἶναι <u>θαλαττίους</u> <u>γυναῖκας</u> Ὀνοσκελέας προσαγορευομένας, [...] <u>τροφὴν δὲ ποιῆσθαι</u> <u>τοὺς ἐπιδημοῦντας ξένους</u>. [...] ἢ δὲ αὐτίκα <u>ὔδωρ</u> ἐγένετο καὶ ἀφανὴς ἦν. ὅμως δὲ τὸ ξίφος εἰς τὸ ὔδωρ καθῆκα πειρώμενος· (sc. γυνή) τὸ δὲ <u>αἷμα</u> ἐγένετο.</p>	<p><u>Obj.</u> (γυναικῶν) <u>Form.</u> <u>Form.</u> <u>ECons.</u>  <u>Plac.</u> Cp. 1 (τοὺς χιτῶνας)  Cp. 2 (τὰ σκέλη) Cp. 2'  <u>Abstr.</u> <u>Obj.?</u> <u>Abstr.</u>  <u>Obj.?</u> <u>Mat.</u> <u>(Obj.)</u> <u>Mat.</u></p>	2.46

## ANNEX III

### EL RECURS DE L'AUTAKOUSMA

En aquest Annex III, presentem –seguint el fil argumental– la classificació de les evocacions auditives extretes de *VH*, les quals demostren com Llucià insisteix en una *autakousma* (una “audició pròpia”) de la ficció; unes taules que es troben exhaustivament comentades entre les Seccions 3.3.1.1.1 i 3.3.1.1.3 de la tesi.

Els Annexos III.A i III.B, respectivament, recullen els exemples construïts amb verbs en perspectiva subjectiva i en perspectiva objectiva. L'Annex III.C, en canvi, mira de recollir totes aquelles situacions de diàleg compreses a *VH*. Aquests últims passatges no apareixen comentats al text de la tesi, però serviran de base per a futurs treballs. En tot cas, el que es vol fer palès amb aquest recull d'exemples és la prova –inductiva– per la qual defensem una ironia deliberada de Llucià sobre l'*autakousma* dels esdeveniments, una ampliació de l'*autopsia* relativa a l'Annex I, que es construeix amb una quantitat important de formes verbals, la riquesa de les quals és més evident en perspectiva objectiva.

Les abreviacions que presenta aquest Annex III són del tot anàlogues a les que apareixen a l'Annex I, però aplicades al sentit de l'oïda:

-L'agent perceptor auditiu (A. P. A): ésser animat (més determinat o indeterminat) que experimenta la percepció auditiva. Quan és el·líptic, però se'n pot deduir fàcilment la identitat, es marcarà entre parèntesis, per exemple: (ἐγώ); quan això no sigui possible, es marcarà amb un guió llarg (–).

-El verb de percepció auditiu (V. P. A.): acció que especifica quina mena de percepció visual es duu a terme. És la peça clau de la qual depèn la càrrega semàntica de l'evocació auditiva.

-L'objecte percebut auditivament (O. P. A.): element, ésser o fet (més explícit o implícit, més determinat o indeterminat) que es percep a través de l'acció auditiva.

Pel que fa a la perspectiva recíproca, ens trobem amb d'altres abreviacions per tal com intervenen d'altres elements, que resumim tot seguit:

-Emissor auditiu (E. A.): ésser que emet unes paraules, que seran escoltades per part d'un A. P. A., el qual, al seu torn, podrà esdevenir E. A. si respon al seu interlocutor.

-Verb de dicció (V. D.): es tracta dels verbs que usa la veu narrativa per enunciar el contingut del discurs (O. P. A.) d'un E. A. Tot seguit, és possible que l'A. P. A. prengui la paraula, en tant que nou E. A.

### III.A. PERSPECTIVA SUBJECTIVA: NEUTRALITAT AUDITIVA

Es tracta de tots aquells exemples en què el V. P. A. és principalment ἀκούω (amb puntuals alternatives com ὑπακούω i πυνθάνομαι) i, en conseqüència, no es produeix cap mena d'aspecte intencional que matisi l'acció sensorial. De fet, posem de relleu que ἀκούω és el verb d'escolta per excel·lència en el corpus de textos grecs i *VH* no n'és pas una excepció.

NEUTRALITAT AUDITIVA				
Nº	A. P. A.	V. P. A.	O. P. A.	P.
<b>LLIBRE 1</b>				
1	τις	ἀκούει	πάντων τῶν παρ' ἡμῖν ἐν τῇ γῆ λεγομένων	1.26
2	(ἡμεῖς)	ἠκούομεν	φωνὴν προΐεμένων	1.29
3	ὄς ( <i>sc.</i> λύχνος)	μὴ ὑπακούσῃ	ὁ ἄρχων τῆς Λυχνοπόλεως	
4	(ἡμεῖς)	ἠκούομεν	τῶν λύχνων ἀπολογουμένων τὰς αἰτίας λεγόντων δι' ἃς ἐβράδυνον	
5	ἐγώ	ἐπυνθανόμην	ὅπως ἔχοιεν	
6	(ἡμεῖς)	ἠκούομεν	κυνὸς ὑλακὴν	1.32
7	–	ἠκούετο	βοή τε πολλή	1.40
			καὶ θόρυβος	
			(ὥσπερ κελεύσματα καὶ εἰρεσίαι)	
<b>LLIBRE 2</b>				
8	–	(καθεωρῶμεν)	καὶ ὄρνεα μουσικά	2.5
9	–	ἠκούετο	βοή σύμμικτος	

NEUTRALITAT AUDITIVA				
Nº	A. P. A.	V. P. A.	O. P. A.	P.
10	(ἡμεῖς)	ἠκούσαμεν	ὡς ἡ μὲν νῆσος εἶη τῶν Μακάρων προσαγορευομένη,	2.6
			(sc. ως) ἄρχοι δὲ ὁ Κρής Ῥαδάμανθς	
11	(ἡμεῖς)	ἠκούομεν	περὶ Χρυσίππου ὅτι [...] ἐλλεβορίση	2.18
12	ὁ Ῥαδάμανθς	ἤκουσεν	ταῦτα (sc. οἱ ἐν τῷ χώρῳ τῶν ἀσεβῶν [...] καὶ Πιτυοκάμπτην)	2.23
13	(ἡμεῖς)	ἠκούομεν	καὶ μαστίγων ψόφον	2.29
			καὶ οἰμωγὴν ἀνθρώπων πολλῶν	
14	–	ἠκούετο	μυκηθμὸς πολλὸς	2.44
15	ἡ (sc. Ὀνοσκελέα)	ἄκουσα	(sc. Llucià)	2.45
16	(ἐγώ)	ἀκούσας	ταῦτα (coses dites per l'Ὀνοσκελέα)	2.46

### III.B. PERSPECTIVA OBJECTIVA: DIVERSITAT SONORA

#### III.B.1. ACTES GENÈRICS D'EMISSIÓ D'UN SO QUALSEVOL

La taula següent recull totes aquelles formes verbals que impulsen l'emissió o la projecció d'un so per part d'un ésser que té la possibilitat d'emetre'n.

EMISSIÓ D'UN SO QUALSEVOL				
Nº	A. P. A.	V. P. A.	O. P. A.	P.
<b>LLIBRE 1</b>				
17	(ἡμῖν)	(προϊέμεναι)	αἱ μὲν (sc. ἀμπέλοι) Λύδιον (sc. φωνήν)	1.8
		(προϊέμεναι)	αἱ δ' (sc. ἀμπέλοι) Ἰνδικήν (sc. φωνήν)	



EMISSIÓ D'UN SO QUALSEVOL				
Nº	A. P. A.	V. P. A.	O. P. A.	P.
		προϊέμεναι	αί πλειῖσται δὲ ( <i>sc.</i> ἀμπέλοι) τὴν Ἑλλάδα φωνήν	
18	–	χρῶνται	τούτοις ( <i>sc.</i> τοῖς ὄνοις) ἀντὶ σαλπιστῶν	1.17
19	–	χρῶμενοι	πολλῇ βοῇ	1.38
<b>LLIBRE 2</b>				
20	–	ἀφιᾶσιν	φωνήν (τῶν Μακάρων)	2.12
21	–	ἠφίει ( <i>sc.</i> ὁ Μενέλαος)	βοήν	2.26
22	–	προϊεμένη	γοεράν τινα φωνήν	2.40
23	–	προϊεμένων	Ἑλλάδα φωνήν	2.46
24	(ἐγώ)	ἰστάναι (οὐκ ἐδοκίμαζον)	βοήν	2.46

### III.B.2. ACTES ESPECÍFICS D'EMISSIÓ D'UNA VEU

#### III.B.2.a. Veus rítmiques: cants i súpliques

Exposem tot seguit les veus de *VH* que haurien de sonar, en termes imaginatius, amb un cert ritme, reconegut o fàcilment interpretable per part del públic del moment.

VEUS RÍTMQUES: CANTS I SÚPLIQUES				
Nº	A. P. A.	V. P. A.	O. P. A.	P.
<b>LLIBRE 1</b>				

**VEUS RÍTMIQUES: CANTS I SÚPLIQUES**

Nº	A. P. A.	V. P. A.	O. P. A.	P.
25	–	ἄδοντες (sc. gegants de la naumàquia)	παιᾶνας	1.42
<b>LLIBRE 2</b>				
26	–	ἄδοντα	ῥνεα μουσικά	2.5
27	αὐτοῖς	ἄδεται	τὰ Ὀμήρου ἔπη	2.15
28	–	συνάδουσιν	Εὐνομός τε ὁ Λοκρὸς καὶ Ἄριων ὁ Λέσβιος καὶ Ἀνακρέων καὶ Στησίχορος	
29	–	παύσωνται ἄδοντες	οὔτοι (sc. οἱ [...]) χοροὶ ἐκ παίδων [...] καὶ παρθένων [...] Εὐνομός τε ὁ Λοκρὸς καὶ Ἄριων ὁ Λέσβιος καὶ Ἀνακρέων καὶ Στησίχορος)	
30	–	ἄσωσιν	οὔτοι (sc. δεύτερος χορὸς ἐκ κύκνων καὶ χελιδόνων καὶ ἀηδόνων)	
31	–	ἱκετεύων (sc. ὁ Ἐμπεδοκλῆς)	πολλά	2.21
32	– (τοῖς θεοῖς)	ἱκέτευον (sc. Lucià)	πολλά	2.27
33	τοῖς θεοῖς	ἠυχόμεθα	–	2.41
34	αὐτῇ (sc. τὴν μαλάχην)	ἠυχόμεν	πολλά	2.46
35	–	προσευξάμενοι	(ἡμεῖς)	2.47

### III.B.2.β. Veus arrítmiques: apel·lacions, crits, salutacions i rialles

Contemplem, a continuació, els exemples en què se sent una veu de caire neutre, amb una aparent manca de ritme, almenys en comparació amb els exemples anteriors.

VEUS ARRÍTMQUES: APEL·LACIONS, CRITS, SALUTACIONS I RIALLES				
Nº	A. P. A.	V. P. A.	O. P. A.	P.
<b>LLIBRE 1</b>				
36	ἡμᾶς	ἡσπάζοντο	(sc. αἱ ἀμπέλοι)	1.8
37	–	ἐβόων	(sc. αἱ ἀμπέλοι)	1.8
38	ἡμᾶς (sc. ἐμὲ δὲ καὶ δύο τινὰς τῶν ἐταίρων) <sup>569</sup>	ἡσπάζοντο	οἱ τε ἑταῖροι καὶ ὁ Ἐνδυμίων αὐτός	1.21
39	τὸν βασιλέα καὶ τοὺς ἀμφ' αὐτόν	ἀσπασάμενοι	(ἡμεῖς)	1.27
40	ἕκαστον (sc. λύχνον)	καλῶν ὀνομαστί	(ὁ ἄρχων τῆς Λυχνοπόλεως)	1.29
<b>LLIBRE 2</b>				
41	–	ῥηθέντων	πολλῶν	2.7
42	–	γελῶντες	(sc. Μακάροι)	2.16
43	– (els de l'illa dels impius)	ἐκάλουν	αὐτοὺς λυχνίσκους	2.30
44	τὸν Ναύπλιον	ἀσπασάμενος	(ἐγὼ = Llucià)	2.32
45	(ἡμᾶς)	ἡσπάζοντο	οἱ (sc. somnis)	2.34

<sup>569</sup> 1.18.

<b>VEUS ARRÍTMIQVES: APEL·LACIONS, CRITS, SALUTACIONS I RIALLES</b>				
<b>Nº</b>	<b>A. P. A.</b>	<b>V. P. A.</b>	<b>O. P. A.</b>	<b>P.</b>
46	Καλυψοῖ	χαίρειν	Ὀδυσσεύς	2.35
47	–	ἀνεβόησεν	ὃ ἐν τῇ πρύμνῃ χηνίσκος	2.41
48	τοὺς ἐταίρους	ἐβόων	(ἐγώ)	2.46
49	(τοὺς ἐταίρους)	συνεκάλουν	(ἐγώ)	
50	(ἡμᾶς)	ἠσπάζοντο	(Ὀνοσκελέαι)	

### III.B.3. ACTES ESPECÍFICS D'EMISSIÓ DE SONS DE LA NATURA

#### III.B.3.a. Zoològics

Recopilem els exemples d'exemples auditius trenats amb verbs que denoten sons zoològics: pocs, però evocadors.

<b>SONS ZOOLÒGICS</b>				
<b>Nº</b>	<b>A. P. A.</b>	<b>V. P. A.</b>	<b>O. P. A.</b>	<b>P.</b>
<b>LLIBRE 1</b>				
51	–	ὠγκήσαντο	ἐκατέρων οἱ ὄνοι	1.17
<b>LLIBRE 2</b>				
52	–	ἐχρεμέτιζον	οἱ δελφῖνες (ὥσπερ ἵπποι)	2.39
53	–	ἔκρωζον	οἱ νεοτοί	2.40
54	–	μυκωμένων (αὐτῶν = Βουκεφάλων)	γοερόν τι (ὥσπερ ἰκετευόντων)	2.44

### III.B.3.β. Espacials i meteorològics

Les situacions en què es fa èmfasi en el propi espai, que reverberen el so o que, directament, el projecten per causes meteorològiques; són poques però també força destacables, pel component sonor (i d'eco) que comporten.

SONS ESPACIALS I METEOROLÒGICS				
Nº	A. P. A.	V. P. A.	O. P. A.	P.
<b>LLIBRE 1</b>				
55	–	περιηχουμένην	τῷ κύματι	1.6
56	–	ἀντήχει	τὸ κῆτος (ὥσπερ τὰ σπήλαια)	1.38
<b>LLIBRE 2</b>				
57	–	καταρραγείσης	βροντῆς μεγάλης	2.35

### III.B.4. ACTES ESPECÍFICS D'EMISSIÓ D'UN SO MUSICAL

És ara el moment de veure mitjançant quins verbs la música és caracteritzada a *VH* i qui (o què) la fa sonar.

EMISSIÓ D'UN SO MUSICAL				
Nº	A. P. A.	V. P. A.	O. P. A.	P.
<b>LLIBRE 1</b>				
-	-	-	-	-
<b>LLIBRE 2</b>				
58	–	αἰλούντων	τῶν μὲν ( <i>sc.</i> els benaurats)	2.5
59	–	ἐπαιούντων	τῶν δὲ ( <i>sc.</i> els benaurats)	

<b>ΕΜΙΣΙΟ Δ'UN SO MUSICAL</b>				
<b>N°</b>	<b>A. P. A.</b>	<b>V. P. A.</b>	<b>O. P. A.</b>	<b>P.</b>
60	– –	κροτούντων	ένίων δὲ ( <i>sc.</i> els benaurats)	
		(κροτούντων)	πρὸς αὐλὸν ἢ κιθάραν	
61	–	ἀπεσυρίζετο	τερπνὰ καὶ συνεχῆ μέλη (ἀπὸ τῶν κλάδων κινουμένων)	
62	–	σχολάζουσιν	μουσικῆ τε καὶ ᾠδαῖς	2.15
63	–	ἐπαυλεῖ	πᾶσα ἡ ὕλη	

### III.B.5. ACTES D'EXISTÈNCIA D'UN SO: PRESENÇA, ADVENIMENT I PRONUNCIACIÓ

De vegades, un so o una veu simplement és present, arriba o és pronunciat.

<b>EXISTÈNCIA D'UN SO: PRESENÇA, ADVENIMENT I PRONUNCIACIÓ</b>				
<b>N°</b>	<b>A. P. A.</b>	<b>V. P. A.</b>	<b>O. P. A.</b>	<b>P.</b>
<b>LLIBRE 1</b>				
64	–	ἐπήεσαν ( <i>sc.</i> enemics de l'interior de la balena)	μετὰ πολλοῦ θορύβου	1.36
<b>LLIBRE 2</b>				
65	–	ὑπερπετόμενα ( <i>sc.</i> τὰ ἄλλα τὰ μουσικὰ ὄρνεα)	μετ' ᾠδῆς	2.14
66	–	εἰσίν	οἱ χοροὶ ἐκ παίδων [...] καὶ παρθένων	2.15
67	–	παρέρχεται	δεύτερος χορὸς ἐκ κύκνων καὶ χελιδόνων καὶ ἀηδόνων	

EXISTÈNCIA D'UN SO: PRESENCIA, ADVENIMENT I PRONUNCIACIÓ				
Nº	A. P. A.	V. P. A.	O. P. A.	P.
68	–	καταρχόντων	τῶν ἀνέμων	
69 570	(Calipso)	ἐπελέξατο	(sc. el text de la carta)	2.36

### III.C. PERSPECTIVA RECÍPROCA: SITUACIONS DIALÒGIQUES

A continuació presentem les situacions de diàleg que hem extret de *VH*. No les numerem perquè no hi fem referència explícita en el text de la tesi.

SITUACIONS DIALÒGIQUES					
Nº	E. A.	V. D.	O. P. A.	A. P. A.	P.
<b>LLIBRE 1</b>					
	inscripció <sup>571</sup>	λέγουσαν	Ἄχρι τούτων Ἡρακλῆς καὶ Διόνυσος ἀφίκοντο	–	1.7
	(ἡμεῖς)	διηγούμεθα	τά τε ἄλλα καὶ τῶν ἐταίρων τὴν ἀμπελομιξίαν	τοῖς ἀπολειφθεῖσιν	1.9
	(Ἐνδυμίων)	ἔφη	Ἕλληνες [...] ὧ̃ ξένοι;	ὕμεῖς, ὧ̃ ξένοι (sc. ἡμῖν)	1.11
	(ἡμεῖς)	συμφησάντων	–	(Ἐνδυμίονι)	
	(Ἐνδυμίων)	ἔφη	Πῶς οὖν [...] διελθόντες;	(ἡμῖν)	
	(ἡμεῖς)	διηγούμεθα	τὸ πᾶν	αὐτῷ (sc. Ἐνδυμίονι)	
	(Ἐνδυμίων)	διεξήρει	τὸ καθ' αὐτὸν	ἡμῖν	

<sup>570</sup> Aquest exemple, per la seva naturalesa, també podria haver estat recollit a l'Annex III.B.2.β, però hem preferit relegar-lo aquí pel seu caràcter indirecte: sí que és la veu de Calipso la que se sent, però ens referim més a la presència del seu propi discurs llegint la carta.

<sup>571</sup> Com veiem aquí, de vegades, l'emissor pot ser un ésser inert.

SITUACIONES DIALÒGIQUES					
Nº	E. A.	V. D.	O. P. A.	A. P. A.	P.
	–	ἔλεγε <sup>572</sup>	εἶναι [...] σελήνην	–	
	(Ἐνδυμίων)	παρεκελεύετο	θαρρεῖν τε [...] καὶ μηδένα [...] ὧν δεόμεθα	(ἡμῖν)	
	(Ἐνδυμίων)	ἔφη	Ἦν δὲ καὶ [...] καταβιώσεσθε	(ἡμῖν)	1.12
	(ἡμεῖς)	ἠρόμεθα	τίνες εἶεν [...]τῆς διαφορᾶς;	(Ἐνδυμίονι)	
	(Ἐνδυμίων)	φησίν	Ὁ δὲ Φαέθων [...]ὁ τῶν ἐν τῷ ἡλίῳ [...]αὔριον δὲ ποιησόμεθα τὴν ἕξοδον	(ἡμῖν)	
	(ἐγώ)	ἔφην	Οὕτως, [...]σοι δοκεῖ	(Ἐνδυμίονι)	
	οἱ σκοποὶ	ἐσήμαινον	πλησίον εἶναι τοὺς πολεμίους	–	1.13
	–	ἐλέγοντο	καὶ ἀπὸ τῶν ὑπὲρ τὴν Καππαδοκίαν [...] πεντακισχίλιοι	–	
	–	ἐλέγετο	τεράστια γὰρ καὶ ἄπιστα περὶ αὐτῶν	–	
	–	ἐλέγοντο	εἶναι ἀμφὶ τὰς πέντε μυριάδας	–	1.16
	–	ἐλέγοντο	χρῖεν τὰ βέλη μαλάχης ἰῶ	–	
	–	ἐλέγοντο	κάκεινον [...] Νεφελοκένταυροι	–	
	–	φασίν	ὕστερον [...] τὴν χώραν	–	
	ὑπὸ τῶν σκοπῶν	ἠγγέλλοντο	οἱ Νεφελοκένταυροι προσελαύνοντες	–	1.18
	–	ἔπεμπον ἀγγελίαν	αὐθις ἐπιέναι	ἐπὶ τὸν Φαέθοντα	

<sup>572</sup> Ὑς general “es deia”, com un λέγεται (cf. dicitur).



SITUACIONS DIALÒGIQUES					
Nº	E. A.	V. D.	O. P. A.	A. P. A.	P.
	(ὁ Ἐνδυμίων)	πέμπσας	–	(heliotes)	1.19
	(ὁ Ἐνδυμίων)	ἰκέτευε	καθαιρεῖν τὸ οἰκοδόμημα [...] δοῦναι ἤθελεν	(heliotes)	
	Condicions de pau d'ambdós bàndols (selenites i heliotes) com a discurs indirecte?				1.20
	(ἐγώ)	βούλομαι εἰπεῖν	ταῦτα (sc. Ἄ δὲ ἐν τῷ μεταξὺ διατρίβων ἐν τῇ σελήνῃ κατενόησα καινὰ καὶ παράδοξα)	–	1.22
	(ἐγώ)	διηγῆσομαι	μειζον δὲ τούτου ἄλλο	–	
	(οἱ = sc. τινες = indefinit = “λέγεται”)	διηγοῦντο	περὶ ἐκείνων	–	1.23
	(ἐγώ)	ὀκνῶ εἰπεῖν	περὶ τῶν ὀφθαλμῶν, οἴους ἔχουσιν	–	1.25
	(ἐγώ)	ἐρῶ	τοῦτο (sc. περὶ τῶν ὀφθαλμῶν, οἴους ἔχουσιν)	–	
	(ἐγώ)	οὐκέτι ἔχω εἰπεῖν	τὸ ἀσφαλές	–	1.26
	(ἐγώ)	λέγω	ἀληθῆ	–	
	–	ἐκάλουν	ἐπὶ ξένια	–	1.29
	(ὁ ἄρχων τῆς Λυχνόπολεως)	καλῶν	ὄνομαστί	ἕκαστον (sc. λύχνον)	
	αὐτὸν (ἐγώ)	προσειπὼν	περὶ τῶν κατ' οἶκον	–	
	μοι	διηγῆσατο	ἅπαντα ἐκεῖνα	–	
	–	ἐλέγετο	βασιλεύειν [...] ὁ Κόρωνος Κοττυφίωνος	–	
	ἡμεῖς	προσειπόντες	τὸ ὕστατον	ἀλλήλους	1.30

SITUACIONS DIALÒGIQUES					
Nº	E. A.	V. D.	O. P. A.	A. P. A.	P.
	(Σκίνθαρος καὶ Κύνιρας)	παρειστήκεσαν	ἄναυδοι	(Λουκιανῶ καὶ ἐταῖροις)	1.33
	ὁ πρεσβύτης	ἔφη	Τίνες ὑμεῖς [...] ζῆν δὲ πιστεύομεν		
	ἐγὼ	εἶπον	Καὶ ἡμεῖς [...] ὅπως δεῦρο εἰσηλθες	πρὸς ταῦτα	
	ἡμῖν	φράσον	τὴν σαυτοῦ τύχην	(Σκινθάρῳ)	
			ὅστις τε ὦν		
			ὅπως δεῦρο εἰσηλθες		
	ὁ (Σκίνθαρος)	οὐ ἔφη ἐρεῖν	–	παρ' ἡμῶν	
		οὐδὲ πεύσεσθαι			
	(Σκίνθαρος)	ἐπυνθάνετο	ἃ πεπόνθειμεν	ἡμῖν	
	κάγῳ	διηγησάμην	πάντα ἐξῆς ( <i>sc.</i> τὸν τε χειμῶνα [...] τὸ κῆτος καταδύσεως)	(Σκινθάρῳ)	
	αὐτὸς	διεξήκει λέγων	τὰ καθ' αὐτὸν ( <i>sc.</i> tota la resta de l'episodi: Τὸ μὲν γένος εἰμί, ὃ ξένοι, Κύπριος, [...]ταῦτα ἑπτὰ καὶ εἴκοσι)	(Λουκιανῶ)	1.34
	(αὐτὸς = <i>sc.</i> Escíntar; 1.34)	(διεξήκει λέγων, <i>sc.</i> 1.34)	(τὰ καθ' αὐτὸν, <i>sc.</i> 1.34) καὶ τὰ μὲν ἄλλα [...] καὶ ἄγριοι	(ἡμῖν)	1.35
	ἐγὼ	ἔφην	καὶ ἄλλοι τινές εἰσιν ἐν τῷ κήτει;	(Σκινθάρῳ)	
	(Σκίνθαρος)	ἔφη	Πολλοὶ μὲν οὖν, [...] ὄστρεια πεντακόσια <sup>573</sup>	(ἡμῖν)	

<sup>573</sup> Resta del paràgraf 1.35: corresponent a *ekphrasis* geotnogràfica (enumeració d'enemics i de situacions) de la balena.

SITUACIONS DIALÒGIQUES					
Nº	E. A.	V. D.	O. P. A.	A. P. A.	P.
	(Σκίνθαρος)	(ἔφη, sc. 1.35)	τοιαύτη μὲν ἡ χώρα [...] καὶ ὅπως βιοτεύσομεν	(ἡμῖν)	1.36
	ἐγώ	ἔφην	Πόσοι δὲ πάντες οὗτοί εἰσιν;	(Σκινθάρῳ)	
	(Σκίνθαρος)	ἔφη	Πλείους τῶν χιλίων	(ἡμῖν)	
	(ἐγώ)	(ἔφη)	Ὅπλα δὲ τίνα ἐστὶν αὐτοῖς;		
	(Σκίνθαρος)	ἔφη	Οὐδέν πλὴν τὰ ὀστᾶ τῶν ἰχθύων	(ἡμῖν)	
	ἐγώ	ἔφην	Οὐκοῦν, [...] τὸν λοιπὸν βίον οἰκήσομεν	(Σκινθάρῳ)	
	οἱ μὲν (sc. enemies de l'interior de la balena)	ἔπεμπον	ἀπαιτοῦντες τὸν δασμόν	(Σκινθάρῳ)	
	ὁ δὲ (sc. Σκίνθαρος)	ἀποκρινάμενος	–	(τοὺς ἀγγέλους)	
	(ὁ δὲ)	ἀπεδίωξε	–	τοὺς ἀγγέλους	
	–	προεῖρητο	τοῖς ἐν τῇ ἐνέδρῳ, [...] ἐπανίστασθαι	ἀνδρῶν πέντε καὶ εἴκοσι	
	(sc. κήρυκας)	διελέγοντο	περὶ φιλίας	ἡμῖν	1.39
	(ἐγώ)	ὥσπερ ἔφην	– (sentit general, remarcant obertura de boca balena)	(públic)	1.40
<b>LLIBRE 2</b>					
	–	ἐλέγετο	βασιλεύειν δὲ [...] λαβοῦσα τὴν τιμὴν.	(públic)	2.3
	(Φελλόποδες)	ἔλεγον	εἰς Φελλῶ [...] ἐπέιγεσθαι.	(ἡμῖν)	2.4

SITUACIONES DIALÒGICAS					
Nº	E. A.	V. D.	O. P. A.	A. P. A.	P.
	(Φελλόποδες)	ἐπευξάμενοι	εὐπλοῖαν	ἡμῖν	
	ὁ συγγραφεὺς Ἡρόδοτος	φησὶν	οἷαν (sc. τις αὔρα ἠδεῖα καὶ εὐώδης) ἀπόζειν τῆς εὐδαίμονος Ἀραβίας	– (cita general a Hdt. III, 113).	2.5
	–	κατηγορεῖτο	ὅτι μεμήνοι καὶ ἑαυτὸν ἀπεκτόνοι	αὐτοῦ	2.7
	ὁ Ῥαδάμανθος	ἔγνω	νῦν μὲν αὐτὸν [...] μετέχειν τοῦ συμποσίου	(Αἴαντι τῷ Τελαμῶνι)	
	ὁ Ῥαδάμανθος	ἐδίκασε	Μενελάῳ συνεῖναι αὐτήν [...] τοῦ γάμου ἔνεκα	Ἑλένη	2.8
	ὁ (sc. ὁ Ῥαδάμανθος)	ἤρετο	τί παθόντες ἔτι ζῶντες ἱεροῦ χωρίου ἐπιβαίημεν	(ἡμῖν)	2.10
	ἡμεῖς	διηγησάμεθα	πάντα ἐξῆς	τῷ Ῥαδάμανθι	
	ὁ Ῥαδάμανθος	ἀπεφῆναντο	τῆς μὲν φιλοπραγμοσύνης [...] τοῖς ἥρωσιν ἀπελθεῖν	–	
	–	ἔλεγον	τάς δὲ ροιάς [...] δις καρποφορεῖν	–	2.13
	(ἐγώ)	Βούλομαι εἰπεῖν	τῶν ἐπισήμων οὕστινας παρ' αὐτοῖς ἐθεασάμην	–	2.17
	–	ἔφασκον	ἐκεῖνον (sc. τοῦ Λοκροῦ Αἴαντος) δὲ μόνον ἐν τῷ τῶν ἀσεβῶν χώρῳ κολάζεσθαι	–	
	Σωκράτη τὸν Σωφρονίσκου	ἀδολεσχοῦντα	–	μετὰ Νέστορος καὶ Παλαμήδους	

SITUACIONS DIALÒGIQUES					
Nº	E. A.	V. D.	O. P. A.	A. P. A.	P.
	(Σωκράτη τὸν Σωφρονίσκου)	διήλεγθεν	–	ἐκεῖνον (sc. τοῦ Ὑακίνθου)	
	–	ἐλέγετο	χαλεπαίνειν αὐτῷ [...] εὐωχεῖσθαι	–	
	–	ἐλέγετο	αὐτὸς (sc. Πλάτων) [...] οἷς συνέγραψεν	–	
	–	ἐλέγοντο	ἀναβαίνειν τὸν τῆς ἀρετῆς ὄρθιον λόφον	–	2.18
	–	ἔφασκον	ὀρμηθέντας [...] τῆς ὁδοῦ.	–	
	Σωκράτης	διώμνυτο	ἧ μὴν καθαρῶς πλησιάζειν τοῖς νέοις	–	2.19
	πάντες	κατεγίνωσκον	αὐτοῦ ἐπιорκεῖν	–	
	ὁ Ὑακίνθος ἢ ὁ Νάρκισσος	ὠμολόγουν	–	–	
	ἐκεῖνος (sc. Σωκράτης)	ἠρνεῖτο	–	–	
	οἱ παῖδες	ἀντιλέγοντες	οὐδὲν	–	
	(ἐγώ)	ἐπυνθανόμην	τά τε ἄλλα [...] καὶ ὅθεν εἶη	(Ὀμήρω)	2.20
	(ἐγώ)	λέγων	τοῦτο (sc. missatge anterior) μάλιστα παρ' ἡμῖν εἰσέτι νῦν ζητεῖσθαι	(Ὀμήρω)	
	ὁ [...] αὐτὸς (sc. Ὀμηρος)	ἔφασκεν	οὐδ' [...] μὲν ἀγνοεῖν ὡς οἱ μὲν [...] νομίζουσιν	(Λουκιάνω)	
	(Ὀμηρος)	ἔλεγεν	εἶναι μέντοι γε [...] Βαβυλώνιος, [...] τὴν προσηγορίαν	(Λουκιάνω)	

SITUACIONES DIALÒGIQUES					
Nº	E. A.	V. D.	O. P. A.	A. P. A.	P.
	(ἐγώ)	ἐπηρώτων	ἔτι δὲ καὶ περὶ τῶν ἀθετουμένων στίχων [...] γεγραμμένοι	(Λουκιάνῳ)	
	ὄς (sc. Ὅμηρος)	ἔφασκε	πάντας αὐτοῦ εἶναι	(Λουκιάνῳ)	
	(Ὅμηρος)	ἀπεκέκριτο	ταῦτα	(Λουκιάνῳ)	
	–	ἠρώτων	τί δὴ ποτε ἀπὸ τῆς μῆνιδος τὴν ἀρχὴν ἐποίησατο	αὐτὸν (sc. Ὅμηρον)	
	ὄς (sc. Ὅμηρος)	εἶπεν	οὕτως ἐπελθεῖν αὐτῷ μηδὲν ἐπιτηδεύσαντι	(Λουκιάνῳ)	
	οἱ πολλοί	φασιν	εἰ προτέραν ἔγραψεν τὴν Ὀδύσσειαν τῆς Ἰλιάδος	–	
	ὁ	ἠρνεῖτο	–	–	
	–	λέγουσιν	ὃ αὐτὸ (sc. ὅτι μὲν γὰρ οὐδὲ τυφλὸς ἦν) περὶ αὐτοῦ	–	
	(ἐγώ)	οὐδὲ πυνθάνεσθαι ἐδεόμην	(si era cec o no)	(Ὅμηρῳ)	
	(ἐγώ)	ἐποίουν (sc. πυνθάνεσθαι)	τοῦτο	(Ὅμηρῳ)	
	(ἐγώ)	ἐπυνθανόμην	τι αὐτοῦ	(Ὅμηρῳ)	
	ὄς (sc. Homer)	ἀπεκρίνετο	πάντα	(Λουκιάνῳ)	
	–	ἂν εἶη λέγειν	τὰ ἄλλα μακρὸν	–	2.22
	–	διηγῆσομαι	τὰ κεφάλαια τῶνπραχθέντων	–	
	–	ἠγγέλλοντο	οἱ ἐν τῷ χώρῳ [...] καὶ Πιτυοκάμπτην	–	2.23

SITUACIONES DIALÒGIQUES					
Nº	E. A.	V. D.	O. P. A.	A. P. A.	P.
	(Σωκράτης)	διελέγετο	–	τοὺς ἐταίρους	
	(Κινύρας)	οὐκ ἐμήνυσε	ταῦτα ( <i>sc.</i> συνωμότας [...] θρασυτάτους)	τῷ [...] πατρὶ	2.25
	οἱ σκοποὶ	ἔλεγον	καθορᾶν τὴν ναῦν πολὺ ἀπέχουσαν	–	2.26
	ὁ Ῥαδάμανθυσ	παρήγγειλε	διώκειν	πεντήκοντα τῶν ἡρώων	
	ὁ Ῥαδάμανθυσ	ἀνακρίνας	–	τοὺς [...] ἀμφὶ τὸν Κινύραν	
	(Κύνιρας καὶ ἐταῖροι)	εἶπον	οὐδένα	(Ῥαδάμανθυσ)	
	αὐτοὶ ( <i>sc.</i> Μακάροι)	παρεμυθοῦντο	–	(Λουκιάνω καὶ ἐταῖροις)	2.27
		λέγοντες	οὐ πολλῶν ἐτῶν ἀφίξεσθαι πάλιν ὡς αὐτούς		
	(ἐγώ)	(ἰκετεύων) εἶπεῖν	τὰ μέλλοντα	(Ῥαδάμανθυσ)	
	ὁ ( <i>sc.</i> Ῥαδάμανθυσ)	ἔφασκεν	ἀφίξεσθαι μὲν [...] ἠθέλησεν	(Λουκιάνω)	
	(Ῥαδάμανθυσ)	ἔφασκεν	ταύτας μὲν εἶναι [...] τῶν ἀσεβῶν, τὰς πλησίον	(Λουκιάνω)	
	(Ῥαδάμανθυσ)	ἔφη	Ἄφ' ὧν, [...] ἤδη [...] ἐτέραν ἠπειρον	(Λουκιάνω)	
	(Ῥαδάμανθυσ)	εἶπεν	Τοσαῦτα		2.28
	(Ῥαδάμανθυσ)	κελεύσας	ταύτη [...] ἐν τοῖς μεγίστοις κινδύνοις προσεύχεσθαι	(Λουκιάνω)	
	(ἐγώ)	ἐδεήθην	ποιῆσαί μοι δίστιχον ἐπίγραμμα	αὐτοῦ ( <i>sc.</i> πρὸς Ὅμηρον τὸν ποιητὴν)	
	οἱ περιηγηταὶ	προσετίθεσαν	τοὺς ἐκάστων βίους	(Λουκιάνω)	2.31

SITUACIONS DIALÒGIQUES					
Nº	E. A.	V. D.	O. P. A.	A. P. A.	P.
			καὶ τὰς ἁμαρτίας ἐφ' αἷς κολάζονται		
	ἐμαυτῷ	συνηπιστάμην εἰπόντι	οὐδὲν ψεῦδος	–	
	(ἐγώ)	βούλομαι εἰπεῖν	περὶ τῆς πόλεως	–	2.32
	Ὅμηρος	εἶρηκεν	– (el que s'explica: la descripció de l'illa dels somnis)	– (cita autoritat)	2.33
	–	ἐλέγοντο	ἀποδημεῖν [...] ἐλεφαντίνη	–	
	–	ἦν δὲ τοιάδε (sc. τὰ γεγραμμένα τῆς ἐπιστολῆς)	Ὀδυσσεὺς Καλυπῶ χαίρειν. [...] ἀποδρὰς ἀφίξομαι πρὸς σέ	–	2.35
		ἐδήλου ἢ ἐπιστολή	ταῦτα (exemple anterior) [...] καὶ περὶ ἡμῶν, ὅπως ξενισθῶμεν		
	Ὅμηρος	εἶπεν	οἶον (aspecte de la cova de Calipso)	– (cita autoritat)	2.36
	Καλυψώ	παρεκάλει	ἐπὶ ξενία	ἡμᾶς	
	Καλυψώ	ἐπυνθάνετο	περὶ τοῦ Ὀδυσσεὺς καὶ περὶ τῆς Πηνελόπης [...] ὅποια τε εἶη [...] αὐτῆς ἐκόμπαζεν	ἡμᾶς	
	ἡμεῖς	ἀπεκρινάμεθα	τοιαῦτα [...] ἐξ ὧν εἰκάζομεν εὐφρανεῖσθαι αὐτήν	Καλυψώ	
	κάκεϊνος (τὸ Ἄντιμάχου τοῦ ποιητοῦ ἔπος)	φησὶν	Τοῖσιν δ' ὑλήεντα διὰ πλόον ἐρχομένοισιν	– (cita autoritat)	2.42



SITUACIONES DIALÒGIQUES					
Nº	E. A.	V. D.	O. P. A.	A. P. A.	P.
	οἱ ἄλλοι (sc. Βουκέφαλοι)	παρήνουν	ἀποσφάττειν τοὺς εἰλημμένους	(Λουκιάνῳ καὶ ἐταῖροις)	2.44
	(Βουκέφαλοι)	ἀπαιτοῦντες	ἐπὶ λύτροις τοὺς συνειλημμένους	(Λουκιάνῳ καὶ ἐταῖροις)	
	(ἐγώ)	λέξω	τοῦ πλοῦ τὸν τρόπον	- (al públic)	2.45
	(ἐγώ)	συγκαλεῖν (οὐκ ἐδοκίμαζον)	–	τοὺς ἐταίρους	2.46
	(ἐγώ)	ἀνέκρινον	περὶ τῶν ὅλων	(Ὀνοσκελέα)	
	(Ὀνοσκελέα)	εἶπεν	αὐτὰς μὲν εἶναι θαλαττίους [...] ξένους	(Λουκιάνῳ)	
		ἔφη	ἐπειδὴν γάρ [...] μεθύσωμεν [...] ἐπιχειροῦμεν		
	αὐτὸς (Λουκιάνος)	συνεκάλουν	–	τοὺς ἐταίρους	
		ἐμήνουν	τὰ πάντα	αὐτοῖς	
	(ἡμεῖς)	ἐλογιζόμεθα	ταῦτα	(ἡμᾶς)	2.47
	(ἐγώ)	διηγῆσομαι	τὰ ἐπὶ τῆς γῆς	–	

## ANNEX IV

### RECULL I CLASSIFICACIÓ DE PLANTES

A continuació, exposem una classificació de les diverses plantes identificades a *VH*, les quals, per la seva càrrega semàntica, poden influir a l'olfacte de la *phantasia* del públic. En primer lloc, ens cenyim a recollir els passatges on es poden trobar aquestes plantes i, segonament, mirem d'organitzar quins usos en fa l'autor per tal de construir la ficció del relat.

#### IV.A. LLISTAT DE PLANTES<sup>574</sup>

Categoria plantes	Plantes	Paràgrafs
Arbres i arbustos	Vinya (ἄμπελος)	1.7, 1.8, 1.34, 1.39, 2.3 i 2.13
	Xirrer (κυπάριττος)	1.40 i 2.42
	Plàtan (πλάτανος)	1.25
	Magraner (ρόα)	2.13
	Pomer (μηλέα)	2.13
	Asfòdel (ἀσφόδελος)	2.26
	Cascall (μήκων)	2.33
	Mandràgora (μανδράγορας)	2.33
Flors (no especificades)		2.6, 2.13 i 2.14
Flors (especificades)	Malva (μαλάχη)	1.16, 2.26, 2.28 i 2.46
	Rosa (ρόδον)	2.5, 2.6, 2.11 i 2.26
	Narcís (νάρκισσος)	2.5 i 2.17
	Jacint (ύάκινθος)	2.5 i 2.17
	Lliri (κρίνον)	2.5
	Violeta (ἴον)	2.5

<sup>574</sup> De vegades, les plantes que citem en grec a continuació no apareixen com a substantius sinó derivats en verbs o adjectius.

<b>Categoria plantes</b>	<b>Plantes</b>	<b>Paràgrafs</b>
	Murtra (μυρρίνη)	2.5
	Llorer (δάφνη)	2.5
	Flor de vinya (άμπελάνθη)	2.5
	Canyella (κιννάμωμον)	2.11
	El·lèbor (έλλήβορος)	2.18
Altres (indrets i elements relacionats amb la vegetació)	Conreus	1.10, 2.5 i 2.13
	Prats	2.6 i 2.14
	Boscós	1.7, 1.10, 1.22, 1.31, 1.32, 1.33, 1.34, 1.35, 1.38, 1.39, 1.40, 1.41, 2.1, 2.5, 2.14, 2.15, 2.25, 2.30, 2.33, 2.40, 2.42 i 2.43
	Branques, fulles i palla	1.8, 1.13, 1.22, 1.25, 1.34, 2.5, 2.37, 2.41 i 2.42
Desert (aparent absència de plantes)		1.12 i 2.30

#### **IV.B. USOS DE LES PLANTES EN LA CONSTRUCCIÓ DEL RELAT**

##### **IV.B.1. PLANTES QUE FORMEN GEOGRAFIA**

<b>Categoria plantes</b>	<b>Geografia que forma</b>	<b>Paràgrafs</b>	
Arbres i arbustos diversos	Illa de Dionís	1.7	
	Lluna i illes aèries	1.10	
	Balena		1.31
			1.32
			1.33 (palla: casa)
			1.34 (fulles: llit)
			1.35
			1.39
	1.40		

<b>Categoria plantes</b>	<b>Geografia que forma</b>	<b>Paràgrafs</b>	
		1.41	
		2.1	
	Illa de Formatge	2.3	
	Illa dels benaurats		2.5
			2.6
			2.13
			2.14
			2.15
			2.25
	Illa dels somnis	2.33 (cascalls i mandràgores)	
	Niu d'alció	2.40	
Mar	2.42		
Flors	Illa dels benaurats	2.5.	
		2.13	
		2.14	
Desert	Eòsfor	1.12	
	Illa dels impius	2.30	

#### IV.B.2. PLANTES QUE FORMEN ÉSSERS

<b>Categoria plantes</b>	<b>Ésser que forma</b>	<b>Paràgrafs</b>
Vinya	Dones-vinyes	1.8
Arbre	Arboris	1.22
Plàtan	Selenites	1.25
Narcís	Narcís de Tespis (onomàstica)	2.17

<b>Categoria plantes</b>	<b>Ésser que forma</b>	<b>Paràgrafs</b>
Jacint	Lacedemoni Jacint (onomàstica)	2.17

#### IV.B.3. PLANTES QUE FORMEN OBJECTES

<b>Planta</b>	<b>Objecte que forma</b>	<b>Paràgrafs</b>
Rosa	Corona	2.6
		2.11
	Cadena	2.26
Canyella	Portes illa dels benaurats	2.11
	Llenya illa dels benaurats	2.11
Asfòdel	Nau	2.26

#### IV.B.4. PLANTES AMB FINALITATS TERAPÈUTIQUES

<b>Planta</b>	<b>Teràpia que aporta</b>	<b>Paràgrafs</b>
Malva	Laxant “mortal”	1.16
	Cops punitius	2.26
	Ajut en cas de perill	2.28
		2.46
El·lèbor	Calmant de bogeria	2.18

## ANNEX V

### RECULL I CLASSIFICACIÓ D'ALIMENTS

D'una manera semblant a l'Annex IV, tot seguit, presentem una classificació dels aliments (menjats o no, però en tot cas “comestibles”) identificats a *VH*, els quals, per la seva càrrega semàntica, poden influir al gust de la *phantasia* del públic. En primer lloc, ens cenyim a recollir els passatges on es poden trobar aquests aliments i, després, procurem organitzar quins usos en fa l'autor per tal de construir la ficció del relat.

Tot i que hi hem fet alguna referència al Capítol 5, en aquest annex, no tenim en compte l'aigua –excepte en algun moment molt puntual, quan, a *VH*, s'explicita que és un aliment ingerit– ja que, seguint Aristòtil (441a3 [*Sens.*]), és un líquid del tot insípid (ἄχυμος).

De vegades, els aliments que citem en grec, no apareixen com a substantius en el si del relat sinó derivats en verbs o adjectius. Quan ho considerem oportú, especifiquem com es fan servir cadascun dels aliments en el relat i, entre parèntesis, indiquem l'episodi argumental que l'emmarca.

#### V.A. LLISTAT D'ALIMENTS

Categories aliments	Aliments	Paràgrafs
Vi i derivats	οἶνος	1.7, 1.9, 1.34, 2.13, 2.14, 2.18 i 2.40
	Raïm (βότρυος)	1.7, 1.8, 1.24, 1.34, 1.39, 2.13, 2.14 i 2.41
	Most (μηστός)	1.7
Peix	ἰχθῦς	1.7, 1.31, 1.32, 1.33, 1.34, 2.2 i 2.44
	Anguila (ἔγγελος)	1.35
	Cranc 1 (καρκίνος)	1.35
	Cranc 2 (πάγουρος)	1.35
	Tonyina 1 (θύννος)	1.35 i 1.38
	Tonyina 2 (πηλαμύς)	1.38

Categories aliments	Aliments	Paràgrafs
	Peix espasa (γαλεώτης)	1.35
	Moll (τριγλή)	1.35 i 1.36
	Rèmol (ψηττα)	1.37
	Por (πολύπους)	1.41
	Ostra (ὄστρειον)	1.41
	Síria (σηπία)	2.39
Fruita (excepte raïm) i fruita seca	Gla (βάλανος)	1.16, 1.22 i 2.37
	καρπός, ἀκρόδρυον	1.33 i 1.34
	Nou (κάρυον)	2.38
	Figa (σῦκον)	2.41
Verdura i llegums	λάχανον	1.13, 1.15, 1.31, 1.33 i 1.34
	All (σκόροδον)	1.13
	Fava (κύαμος)	1.14 i 2.24
	Tramús (θήρμιον)	1.14, 1.27 i 2.28
	Rave (ράφανίς)	1.16
	Bolet (μύκης)	1.16 i 2.13
	Espàrrec (ἀσπάραγος)	1.16
	Col (κράμβη)	1.23
	Ceba (κρόμμυον)	1.24 i 2.44
	Carabassa (κολόκυνθα)	2.37
Cereals	Mill (κέγχρος)	1.13
	Pa (ἄρτος)	2.13
Làctics	Llet (γάλα)	1.24, 2.3, 2.4 i 2.13

Categories aliments	Aliments	Paràgrafs
	Formatge (τυρός)	1.24, 2.3, 2.25, 2.26 i 2.44
Carn	ὠμός (carn crua)	1.35
	Granotes (βάτραχος)	1.23
	Brau (ταῦρος)	2.3
	Ocells (ὄρνειον)	1.34
	Cérvol (ἔλαφος)	2.44
	Humà (ἄνθρωπος)	2.30 i 2.44
Altres	Mel (μέλι)	1.20, 1.24 i 2.13
	Aire premsat (ἀήρ ἀποθλιβόμενος)	1.23
	“Menjar” balena (protagonistes, restes de vaixells, etc.)	1.30 i 1.31
	Saladura (ταριχεία)	1.35
	Plaer i riure (ἡδονή, γέλως)	2.16
	El·lèbor (ἐλλέβορος)	2.18

## V.B. USOS DELS ALIMENTS EN LA CONSTRUCCIÓ DEL RELAT

### V.B.1. ALIMENTS QUE FORMEN (PART DE) GEOGRAFIA

Categoria aliments	Geografia que forma	Paràgrafs
Vi i derivats	Riu i font (illa de Dionís)	1.7
	Vinyes (illa de Dionís)	1.8
	Raïm d'aigua (lluna)	1.24
	Fruit de les vinyes (balena)	1.39
	Vinyes i rius (illa dels benaurats)	2.13



<b>Categoria aliments</b>	<b>Geografia que forma</b>	<b>Paràgrafs</b>
	Ous que són com una gerra de vi (niu d'alció)	2.40
Peix	Peixos de vi i d'aigua (illa de Dionís)	1.7
	Peixos de tota classe (balena)	1.31 i 1.34
Verdura i llegums	Conreus de faves (lluna)	1.14
	Terra de cultiu amb verdures i enciams (balena)	1.31
	Cultiu de verdures (balena)	1.34
	Bolets per comparar els pans que surten del blat (illa dels benaurats)	2.13
Cereals	Pa cuit damunt del blat (illa dels benaurats)	2.13
Làctics	Llet com a mar i com a raïm	2.3 i 2.4 (+ 2.25 i 2.26)
	Formatge (com una illa)	2.3
	Llet com a set rius (illa dels benaurats)	2.13
Carn	Granotes com a menjar (lluna)	1.23
	Carn humana (illa dels impius)	2.29
Aigua	Raïms d'aigua (lluna)	1.24
	Font d'aigua "fresca" (balena)	1.32 i 1.34
	Mar d'aigua "salada"	2.4
Altres	Riure i plaer brollen de fonts (illa dels benaurats)	2.16
	Menjar de la balena: els protagonistes, els peixos i les bèsties que s'hi troben, les restes de vaixells i humans, els ocells i els sediments (balena)	1.30, 1.31, 1.33 i 1.34

<b>Categoria aliments</b>	<b>Geografia que forma</b>	<b>Paràgrafs</b>
	Fonts de mel (illa dels benaurats)	2.13

V.B.2. ALIMENTS QUE FORMEN (PART D') ÉSSERS

<b>C. Aliment</b>	<b>Ésser que forma</b>	<b>Paràgrafs</b>
Vi i derivats	Llavis dones-vinyes per tal com embriaguen els protagonistes (illa de Dionís)	1.8
	“Homes-vinyes” per tal com els protagonistes, metamorfitzats amb les dones-vinyes, poden portar fruit com elles (illa de Dionís)	
Peix	Ulls d'anguila dels salaons (balena)	1.35 i 1.36
	Cara de cranc dels salaons i formant part de la seva onomàstica (balena)	
	Part de baix de peix espasa dels tritonocabrits (balena)	
	Mans de cranc dels quirocrancs i formant part de la seva onomàstica (balena)	
	Peus de rèmol dels peus-de-rèmol i formant part de la seva onomàstica (balena)	
	Aspecte de cranc dels pagúrides i formant part de la seva onomàstica (balena)	
	Cap de tonyina dels tonyincèfals i formant part de la seva onomàstica (balena)	
	Cap de tonyina de Pèlam i formant part de la seva onomàstica (balena)	

<b>C. Aliment</b>	<b>Ésser que forma</b>	<b>Paràgrafs</b>
Fruita i fruita seca	Cara de glans dels gossos-glans i fruits dels arboris (lluna)	1.16, 1.22
	Nau de nou dels nou-nautes	2.37, 2.38
	Metamorfosi de la nau dels protagonistes, que fa créixer figues	2.41
Verdures i llegums	All dins de l'onomàstica dels all-combatents (lluna)	1.13
	Hortalisses com a ales dels ales-de-verdura i dins de la seva onomàstica (lluna)	1.13
		1.15
	Bolets dins de l'onomàstica de tija-bolets (lluna)	1.16
	Col com a cua dels selenites (lluna)	1.23
	Ceba com a unguent dels selenites (lluna)	1.24
Cereals	Carabasses dins de l'onomàstica dels carabassa-pirates	2.37
	Mills dins de l'onomàstica dels llença-mills (lluna)	1.13
Làctics	Llet com a suor dels selenites (lluna)	1.24
Aigua	Beguda d'aigua dins de l'onomàstica de bevedors-de-mar (balena)	1.42
Altres	Mel com a mocs dels selenites (lluna)	1.24
	Saladura per l'onomàstica dels salaons (balena)	1.35

V.B.3. ALIMENTS QUE FORMEN OBJECTES

C. Aliment	Objecte que forma	Paràgrafs
Peix	Espines com a armes (balena)	1.36
	Aleta de llissa, arma mortal del timoner (balena)	1.37
	Espina de dofí com a trofeu (balena)	1.38
	Pops i ostres com a armes (gegants de la naumàquia)	1.41
	Ulls de cranc com a armes (pirates)	2.39
	Sípia com a arma (pirates)	
Fruita i fruita seca	Vehicle volador dels gossos-glans (lluna)	1.16
	Nau dels nou-nautes: closca (pirates)	2.38
Verdures i llegums	Alls com a armes dels all-combatents (lluna)	1.13
	Faves com a cascs de l'exèrcit (lluna)	1.14 i 1.27
	Tramús com a cuirassa de l'exèrcit (lluna)	
	Raves com a bales dels aero-dansaires (lluna)	1.16
	Espàrrecs com a llances dels tija-bolets (lluna)	
	Bolets com a escuts dels tija-bolets (lluna)	
	Carabassa com a nau; llavors de carabassa com a armes (carabassa-pirates)	2.37
Cereals	Mills com a bales dels llençamills (lluna)	1.13



## BIBLIOGRAFIA

- Amigues, S. (2010), *Théophraste. Recherches sur les plantes. À l'origine de la botanique*, París: Belin.
- Bakhtin, M. (1989 [1975]), *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación* (trad. d'H. S. Kriúkova i V. Cazcarra), Madrid: Taurus.
- Batista, M. (2012), “Intertextualidade e Metaficção em *Fantasia para dois Coronéis e uma Piscina*, de Mário de Carvalho”, a M. de Fátima i T.V. Ribeiro (coords.), *Ensaaios sobre Mário de Carvalho*, Coimbra: Coimbra University Press.
- Béguin, D. (2017), “Les dialogues de Lucien et la société du spectacle”, a É. Marquis i A. Billault (eds.), *Mixis. Le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, París: Demopolis, 257-272.
- Berardi, F. (2010), “La teoria dello stile in Dionigi di Alicarnasso: il caso dell'ἐνάργεια”, a P. Chiron i C. Lévy (eds.), *Les noms du style dans l'antiquité Gréco-Latine*, Louvain: Peeters, 179-200.
- Berardi, F. (2012), “La dottrina dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina”, *Papers on Rhetoric Monographs*, 3, Perugia: Editrice Pliniana.
- Berardi, F. (2017), *La retorica degli esercizi preparatori: Glossario ragionato dei Progymnasmata*, Hildesheim, Zuric i Nova York: OLMS.
- Berrio, A. (1995), *Llucià. Històries verídiques*, Barcelona: Edicions de la Magrana.
- Betts, E. (ed.) (2017), *Senses of the Empire. Multisensory Approaches to Roman Culture*, Londres i Nova York: Routledge.
- Billault, A. i Marquis, É. (2015), *Lucien de Samosate. Oeuvres Complètes* (textos traduïts per É. Chambry), París: Robert Laffont.
- Bompaire, J. (1958), *Lucien écrivain. Imitation et création*, París: De Boccard.
- Bosman, Ph. R. (2012), “Lucian among cynics: The *Zeus refuted* and cynic tradition”, *Classical Quarterly*, 62 (2), 785-795.
- Boulay, T. (2012), “Les techniques vinicoles grecques, des vendanges aux Anthestéries : nouvelles perspectives”, *Dialogues d'histoire ancienne*, 7, 95-115.
- Boulay, T. (2017), “Tastes of wine. Sensorial wine analysis in ancient Greece”, a K. C. Rudolph (ed.), *Taste and the Ancient Senses*, Oxon i Nova York: Routledge, 197-211.

- Bowie, E. (1992), “Les lecteurs du roman grec”, a M-F. Baslez *et al.* (eds.), *Le monde du roman grec*, Paris: Presses de l’École Normale Supérieure.
- Bradley, M. (2013), “Colour as synaesthetic experience in Antiquity”, a S. Butler i A. Purves (eds.), *Synaesthesia and the Ancient Senses*, Londres i Nova York: Routledge, 127-140.
- Bradley, M. (2014), “Art and the Senses: the Artistry of Bodies, Stages and Cities in the Greco-Roman World”, a J. Toner (ed.), *A Cultural History of the Senses in Antiquity*, Londres: Bloomsbury, 183-208.
- Braghin, A. (2016), “La vista e l’udito di Omero”, a A. Camerotto i F. Pontani (eds.), *Nuda Veritas. Da Omero a Orson Welles*, Milà i Udine: Mimesis, 69-83.
- Branham, R. B. (1989), *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge (Ma): Harvard University Press.
- Branham, R. B. i Goulet-Cazé, M.-O. (1996), *The Cynics: the cynic movement in antiquity and its legacy*, Berkeley: University of California Press.
- Briand, M. (2005), “Lucien et Homère dans les *Histoires vraies*: pratique et théorie de la fiction au temps de la Seconde Sophistique”, *Lalies*, 25, 127-140.
- Briand, M. (2010), “Le dialogue entre mythe et fiction : à propos du *Dionysos* de Lucien”, a D. Auger i C. Delattre (dirs.), *Mythe et Fiction*, Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 219-237.
- Briand, M. (2017), “La transgénéricité des *Histoires vraies*. L’hybridation et la bigarrure comme modes de création, critique et connaissance”, a É. Marquis i A. Billault (eds.), *Mixis. Le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, Paris: Demopolis, 71-89.
- Briand, M. (2018), “Des moeurs sexuelles des Sélénites (Lucien, *Histoires vraies*, I, 22) : entre satire grecque et constructionnisme incarné, le sexe qui donne à rire et à penser”, *Archimède*, 5, 95-107.
- Bueche, S. (2008), “Vox, conditio sine qua non...”, a V. Dasen i J. Wilgaux (dirs.), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 107-117.
- Butler, S. (2015), *The Ancient Phonograph*, Nova York: Zone Books.
- Butler, S. i Purves, A. (eds.) (2013), *Synaesthesia and the Ancient Senses*, Londres i Nova York: Routledge.
- Cabeza, M. *et al.* (eds.) (2018), *Biología de los sistemas sensoriales: el tacto*, Ciutat de Mèxic: Universidad Autónoma Metropolitana.

Cabrero, M. C. (2006), *Elogio de la mentira. Sobre las Narrativas verdaderas de Luciano de Samósata*, Bahía Blanca: Red de Editoriales Universitarias Nacionales.

Camerotto, A. (2005), “Voci e suoni dall’aldilà. L’utopia musicale dell’Elisio in Luciano di Samosata (VH II 5-16)”, *Musica e Storia*, 13 (1), 101-130.

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

Chantraine, P. (1968), *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, París: Klincksieck.

Darbo-Peschanski, C. (2010), “L’*historia* d’un citoyen romain de langue grecque”, a F. Mestre i P. Gómez (eds.), *Lucian of Samosata. Greek Writer and Roman Citizen*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 161-168.

Degani, E. (1990), “La poesia gastronomica greca (I)”, *Alma Mater Studiorum*, 3 (2), 33-50.

Degani, E. (1991), “La poesia gastronomica greca (II)”, *Alma Mater Studiorum* 4 (1), 147-163.

Deriu, M. (2017), *Mixis e poikilia nei protagonisti della satira: studi sugli archetipi comico e platonico nei dialoghi di Luciano di Samosata*, Trento: Labirinti.

Desmond, W. D. (2006), *Cynics*, Stocksfield: Acumen.

Dubel, S. (1994), “Dialogue et autoportrait : les masques de Lucien”, a A. Billault (ed.), *Lucien de Samosate*, París: De Boccard, 19-26.

Dubel, S. (2006), “Quand la matière est couleur : du bouclier d’Achille aux ‘tableaux de bronze’ Taxila”, a A. Rouveret *et al.* (eds.), *Couleurs et matières dans l’Antiquité. Textes, techniques et pratiques*, París: Éditions Rue d’Ulm, 161-181.

Egea, A. (2014), *La poesía gastronómica latina*, tesi doctoral, Barcelona: Universitat de Barcelona [<http://hdl.handle.net/2445/65656>].

Emerit, S. *et al.* (eds.) (2016), *Le paysage sonore de l’Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives*, El Caire: Institut Français d’Archéologie Orientale.

Fau, M. T. (1988), “El papel asignado al viento en los relatos míticos de ámbito colonial”, *Faventia*, 10, 37-40.

Fowler, D. P. (1991), “Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis”, *The Journal of Roman Studies*, 81, 25-35.

Galí, N. (1999), *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona: Acantilado.



Gallé, R. J. (1997-1998), “Recursos sinestésicos en las *Imágenes* filostratas”, *Excerpta Philologica, Revista del Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Cádiz*, 7-8, 9-32.

García Gual, C. (1972), *Los orígenes de la novela*, Madrid: Istmo.

García Soler, M. J. (2003), “Parodia épica y gastronomía: el Ἄρτικον Δεῖπνον de Matrón de Pítane”, *Fortunatae*, 14, 65-86.

Gassino, I. (2002), “Voir et savoir: les difficultés de la connaissance chez Lucien”, a L. Villard (dir.), *Couleurs et vision dans l'Antiquité Classique*, Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 167-177.

Gassino, I. (2010), “Par-delà toutes les frontières : le *pseudos* dans les *Histoires vraies* de Lucien”, a F. Mestre i P. Gómez (eds.), *Lucian of Samosata, Greek Writer and Roman Citizen*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 87-98.

Gassino, I. (2011), “Éléments de construction du récit dans les *Histoires Vraies* de Lucien”, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, 62-78.

Gassino, I. (2017a), “Théâtre, spectacle et mise en scène chez Lucien : de la satire à la poétique”, a A. Camerotto i S. Maso (eds.), *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)*, Milà: Mimesis.

Gassino, I. (2017b), “Le mélange des genres chez Lucien: le cas de la rhétorique judiciaire”, a É. Marquis i A. Billault (eds.), *Mixis. Le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, París: Demopolis, 203-221.

Gavrilov, A. K. (1997), “Techniques of Reading in Classical Antiquity”, *Classical Quarterly*, 47 (1), 56-73.

Georgiadou, A. i Larmour, D. H. J. (1998a), *Lucian's Science Fiction Novel True Histories. Interpretation and Commentary*, Leiden i Boston: Brill.

Georgiadou, A. i Larmour, D. H. J. (1998b), “Lucian's *Verae Historiae* as Philosophical Parody”, *Hermes*, 126, 310-325.

Goldhill, S. (2009), “The Anecdote: Exploring the Boundaries between Oral and Literate Performance in the Second Sophistic”, a W. A. Johnson i H. N. Parker, H. N. (eds.), *Ancient Literacies: The Culture of Reading in Greece and Rome*, Oxford i Nova York: Oxford University Press, 96-113.

Gómez, P. (2019), “El arte de la palabra y palabras de arte narración, diálogo y descripción en Luciano”, *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 41 (21), 233-256.

- Gómez Espelosín, F. J. (2010), “Luciano y el viaje: una estrategia discursiva”, a F. Mestre i P. Gómez (eds.), *Lucian of Samosata, Greek Writer and Roman Citizen*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 169-182.
- Granero, I. (1969), “El elemento auditivo en la poesía de Homero”, *Estudios Clásicos*, 13, 5-71.
- Hägg, T. (1991), *The Novel in Antiquity*, Berkeley: University of California Press.
- Hamilakis, Y. (2013), *Archaeology and the Senses: Human Experience, Memory and Affect*, Nova York: Cambridge University Press.
- Harvey, S. A. (2015), *Scenting Salvation. Ancient Christianity and the Olfactory Imagination*, Berkeley: University of California Press.
- Hass, P. (1998), *Der locus amoenus in der antiken Literatur: zu Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs*, Bamberg: WVB.
- Helm, R. W. (1906), *Lucian und Menipp*, Leipzig: Teubner.
- Henry, M. (1992), “The Edible Woman: Athenaeus’ Concept of the Pornographic”, a A. Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Nova York: Oxford University Press, 250-268.
- Homar, R. (2015), *El πάθος com a motiu tràgic en els escolis i en les manifestacions artístiques d'època imperial: dansa i novel·la*, tesi doctoral, Barcelona: Universitat de Barcelona [url: <http://hdl.handle.net/10803/393725>].
- Howes, D. (2013), “The Expanding Field of Sensory Studies”, *Sensory Studies* [<https://www.sensorystudies.org/sensorial-investigations/the-expanding-field-of-sensory-studies/>].
- Hight, G. (1976 [1949]), *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Nova York i Londres: Oxford University Press.
- Hirsch-Luipold, R. (2002), *Plutarchs Denken in Bildern, Studien zur literarischen, philosophischen und religiösen Funktion des Bildhaften*, Tübingen: Mohr-Siebeck.
- Hitch, S. (2017), “Tastes of Greek Poetry. From Homer to Aristophanes”, a K. C. Rudolph (ed.), *Taste and the Ancient Senses*, Oxon i Nova York: Routledge, 22-44.
- Hunter, R. L. (1983), *A study of Daphnis & Chloe*, Cambridge i Nova York: Cambridge University Press.
- Johnson, W. A. (2000), “Toward a Sociology of Reading in Classical Antiquity”, *American Journal of Philology*, 121 (4), 593-623.

- Kaas, J. H. (2011<sup>3</sup>), “Somatosensory System”, a J. K. Mai i G. Paxinos (eds.), *The Human Nervous System*, Londres i Oxford: Academic Press, 1075-1101.
- Kaimio, M. (1977), *Characterization of Sound in Early Greek Literature (Commentationes Humanarum Litterarum, 53)*, Hèlsinki: Societas Scientiarum Fennica.
- Kennedy, G. A. (2003), *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Atlanta: SBL.
- Kim, L. (2010), *Homer Between History and Fiction in Imperial Greek Literature*, Cambridge i Nova York: Cambridge University Press.
- König, J. (2008), “Body and text”, a T. Whitmarsh (ed.) (2008), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Novel*, Cambridge: Cambridge University Press, 127-144.
- Krapp, H. J. (1963), *Die akustischen Phänomene in der Ilias*, tesi doctoral, Universität zu Mainz.
- Kriegler, H. (1969), *Untersuchungen zu den optischen und akustischen Daten in der Poesie des Bacchylides*, tesi doctoral, Universität Wien.
- Kühn, K. G. (1821-1833), *Claudii Galeni opera omnia*, Leipzig: Cnobloch.
- Lachenaud, G. (2011), *Les Routes de la voix. L'Antiquité grecque et le mystère de la voix*, París: Les Belles Lettres.
- Laird, A. (2008), “Approaching style and rhetoric”, a T. Whitmarsh (ed.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Novel*, Cambridge: Cambridge University Press, 201-217.
- Luraghi, S. i Sausa, E. (2019), “Aspects of aural perception in Homeric Greek”, a E. Mocciaro i W. Michael (eds.), *Toward a Cognitive Classical Linguistics. The Embodied Basis of Constructions in Greek and Latin*, Varsòvia i Berlin: De Gruyter, 149-175.
- Luria, A. R. (1984 [1975]), *Sensación y percepción*, Barcelona: Martínez Roca.
- Mal Maeder, D. van (2007), *La fiction des déclamations (Mnemosyne, 290)*, Leiden: Brill.
- Manieri, A. (1998), *L'immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia*, Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Marincola, J. (1987), “Herodotean Narrative and the Narrator's Presence”, *Arethusa*, 20, 121–137.
- Marincola, J. (1997), *Authority and Tradition in Ancient Historiography*, Cambridge: Cambridge University Press.

Marquis, É. i Billault, A. (eds.) (2017), *Mixis. Le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, París: Demopolis.

Merker, C. (2015), “Les origines de la science grecque chez Homère”, a É. Barbin i J-L. Maltret (eds.), *Les mathématiques méditerranéennes : d'une rive et de l'autre*, Ellipses, 71-86.

Mestre, F. (2013), “Espace géographique, espace mythique, espace hellénique chez Philostrate”, a M. Jufresa *et al.* (eds.), *Ouranós-Gaia. L'espai a Grècia III: anomenar l'espai*, Tarragona: Documenta, 27, 51-57.

Mestre, F. (2014), “Aspectos de la dramaturgia del dialogo en Luciano”, *Lexis*, 32, 331-355.

Mestre, F. (2017), “Dialogue, discours, récit, danse. Spectacle et *paideia*”, a É. Marquis i A. Billault (eds.), *Mixis. Le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, París: Demopolis, 239-255.

Mestre, F. (2019), “The Spoken Word, or the Prestige of Orality in Lucian”, a C. Ruiz Montero (ed.), *Aspects of Orality and Greek Literature in the Roman Empire*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 185-204.

Mestre, F. (2021), “Lucian in Sophistopolis”, a E. Poddighe i Tiziana Pontillo (eds.), *Resisting and justifying changes. How to make the new acceptable in the Ancient, Medieval and Early Modern world*, Pisa: Pisa University Press, 279-299.

Mestre, F. (2022), “Tableaux et statues de nus dans quelques textes grecs de l'époque impériale”, a É. Séris (dir.), *Le nu dans la littérature de la Renaissance*, Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 61-70.

Mestre, F. i Gómez, P. (2007), *Luciano. Obras IV*, Madrid: CSIC.

Mestre, F. i Vintró, E. (2010), “Lucien ne sait pas dire bonjour”, a F. Mestre i P. Gómez (eds.), *Lucian of Samosata. Greek Writer and Roman Citizen*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 203-215.

Mestre, F. i Vintró, E. (2021), “Escultura i paraula: les estàtues descrites per Cal·lístrat”, a M. Jufresa i F. Mestre (eds.), *Àpoina. Estudis de literatura grega dedicats a Carles Miralles*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 557-568.

Miltios, N. (2016), “Sight and seeing in Herodotus”, *Trends in classics*, 8 (1), 1-16.

Ní Mheallaigh, K. (2014), *Reading Fiction with Lucian. Fakes, Freaks and Hyperreality*, Cambridge i Nova York: Cambridge University Press.

Ozanam, A.-M. (2016<sup>3</sup>), *Lucien. Voyages extraordinaires* (textos traduïts per J. Bompaigne), París: Les Belles Lettres.

- Päll, J. (2007), *Form, style and syntax: Towards a method of description and analysis of Greek prose rhythm: The example of Helen's encomium by Gorgias*, Tartu: Tartu University Press.
- Patillon, M. (1997), *Aélius Théon. Progymnasmata*, París: CUF.
- Patillon, M. (2008), *Corpus rhetoricum*, París: CUF.
- Paulas, J. (2017), "Tastes of the extraordinary: flavour lists in Imperial Rome", a K. C. Rudolph (ed.), *Taste and the Ancient Senses*, Oxon i Nova York: Routledge, 212-227.
- Perrot, S. (2016), "Pour une archéologie des expériences sonores en Grèce antique", a S. Emerit et al. (eds.), *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives*, El Caire: Institut Français d'Archéologie Orientale, 175-208.
- Plácido, D. (1988), "Estrabón III. El territorio hispano, la geografía griega y el imperialismo romano", *Habis*, 18-19, 243-256.
- Platt, V. i Squire, M. (2017), "Getting to grips with classical art. Rethinking the haptics of Graeco-Roman visual-culture", a A. Purves (ed.), *Touch and the Ancient Senses*, Londres i Nova York: Routledge, 75-104.
- Plattard, J. (1967 [1910]), *L'oeuvre de Rabelais. Sources, Invention et Composition*, París: Librairie Honoré Champion.
- Pòrtulas, J. (2009<sup>2</sup>), *Introducció a la Ilíada. Homer, entre la historia i la llegenda*, Barcelona: Alpha.
- Prévot, A. (1934), *Verbes grecs relatifs à la vision et noms de l'oeil*, París: Klincksieck.
- Prévot, A. (1935), "L'expression en grec ancien de la notion « entendre »", *Revue des Études Grecques*, 48 (224), 70-78.
- Purves, A. (2017), *Touch and the Ancient Senses*, Londres i Nova York: Routledge.
- Purves, A. (2013), "Haptic Herodotus", a S. Butler i A. Purves (eds.), *Synaesthesia and the Ancient Senses*, Londres i Nova York: Routledge, 27-42.
- Reardon, B. P. (1971), *Courants littéraires grecs des II et IIIe siècles après J.-C.*, París: Les Belles Lettres.
- Robinson, C. (1979), *Lucian and His Influence in Europe*, Londres: Duckworth.
- Romm, J. (1990), "Wax, stone and Promethean clay: Lucian as plastic artist", *Classical Antiquity* 9, 74-98.
- Richter, D. (2005), "Lives and Aferlives of Lucian of Samosata", *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 13 (1), 75-100.

- Sabaté, P. (2019), *Homer. Ilíada*, Barcelona: Alpha.
- Sabnis, S. (2011), “Lucian’s Lychnopolis and the Problems of Slave Surveillance”, *The American Journal of Philology*, 132 (2), 205-242.
- Saïd, S. (1993), “Le ‘je’ de Lucien”, a M.-F. Baslez *et al.* (eds.), *L’invention de l’autobiographie de Hésiode à Saint Augustine*, París: Éditions Rue d’Ulm, 253-270.
- Saïd, S. (1994), “Lucien Ethnographe”, a A. Billault (ed.), *Lucien de Samosate: actes du colloque international de Lyon organisé au Centre d’Études Romaines et Galloromaines, le 30 septembre–1er octobre 1993*, París: Centre d’études romaines et gallo-romaines, 149-170.
- Scarcella, A. M. (1985), “Luciano, le *Storie vere* e il furor mathematicus”, *Giornale italiano di Filologia*, 37, 249-257.
- Schepens, G. (1980), “L’autopsie dans la méthode des historiens grecs du Ve siècle avant J.-C.”, *L’antiquité classique*, 52, 324-325.
- Schmidt, T. S. (1999), *Plutarque et les barbares. La rhétorique d’une image*, Louvain: Peeters.
- Schwartz, J. (1965), *Biographie de Lucien de Samosate*, Brussel·les: Latomus.
- Slaney, H. (2017), “In the body of the beholder. Herder’s aesthetics in classical sculpture”, a A. Purves (ed.), *Touch and the Ancient Senses*, Londres i Nova York: Routledge, 105-120.
- Solé, D. (2018), “Francesco Berardi, ‘La retorica degli esercizi preparatori. Glossario ragionato dei *Progymnasmata*’”, *Faventia*, 40, 129-131 [https://revistes.uab.cat/faventia/article/view/v40-sole].
- Solé, D. (2019a), “La boca de Pantagruel: una imatge de Rabelais heretada de la ficció llucianesca”, *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia*, 9 (2), 209-221.
- Solé, D. (2019b), “La percepción sensorial como recurso narrativo en los *Relatos Verídicos* de Luciano de Samosata: aspectos auditivos”, *Estudios Clásicos*, Anejo 5, 149-155.
- Solé, D. (2021a), “Perspectives audiovisuals de l’espai a Lluçia de Samòsata”, *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia*, 11 (2), 119-128 [https://revistes.ub.edu/index.php/AFAM/article/view/36403].
- Solé, D. (2021b), “Percibiendo el espacio ficticio: la audición de un *locus amoenus* en la prosa lucianesca”, a J. de la Villa *et al.* (eds.), *Forum Classicorum. Perspectivas y avances sobre el Mundo Clásico*, 1, 603-610.

Squillace, G. (2020), *Il profumo nel mondo antico con la traduzione italiana del “Sugli odori” di Teofrasto*, Florència: Olschki.

Squire, M. (2016), *Sight and The Ancient Senses*, Londres i Nova York: Routledge.

Stanford, W. B. (1967), *The Sound of Greek*, Berkeley i Los Angeles: University of California Press.

Steinrück, M. (2007), *À quoi sert la métrique ? Interprétation littéraire et analyse des formes métriques grecques : une introduction*, Grenoble: Jérôme Millon.

Sweetser, E. (1990), *From Etymology to Pragmatics. Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure*, Cambridge i Nova York: Cambridge University Press.

Tchernia, A. i Brun, J. P. (1999), *Le vin romain antique*, París: Glénat.

Telò, M. (2017), “Tastes of Homer: Matro’s gastroaesthetic tour through epic”, a K. C. Rudolph (ed.), *Taste and the Ancient Senses*, Oxon i Nova York: Routledge, 72-89.

Tolsa, C. (en premsa), “Characterizing Lucian’s *De astrologia*”.

Toner, J. (2014), *A Cultural History of the Senses in Antiquity*, Londres i Nova Delhi: Bloomsbury.

Totelin, L. (2006), *Hippocratic Recipes: Oral and Written Transmission of Pharmacological Knowledge in Fifth- and Fourth-Century Greece*, Leiden: Brill.

Totelin, L. (2015), “Smell as sign and cure in ancient medicine”, a M. Bradley (ed.), *Smell and the Ancient Senses*, Londres i Nova York: Routledge, 17-29.

Totelin, L. (2017), “Tastes in ancient botany, medicine and science: bitter herbs and sweet honey”, a K. C. Rudolph (ed.), *Taste and the Ancient Senses*, Oxon i Nova York: Routledge, 60-71.

Valette-Cagnac, E. (1997), *La lecture à Rome : rites et pratiques*, París: Belin.

Vendries, C. (2014), “À l’écoute de la nature. L’environnement sonore des jardins d’agrément à Rome”, a E. Morvilliez (ed.), *Paradeisos. Genèse et métamorphose de la notion de paradis dans l’Antiquité*, París: De Boccard, 211-230.

Vendries, C. (2016), “Du bruit dans la cité. L’invention du ‘paysage sonore’ et l’Antiquité romaine”, a S. Emerite et al. (eds.), *Le paysage sonore de l’Antiquité. Méthdologie, historiographie et perspectives*, El Caire: Institut Français d’Archéologie Orientale, 209-258.

Viberg, Å. (2001), “The Verbs of Perception”, a M. Haspelmath, *et al.* (eds.), *Language Typology and Language Universals. An International Handbook*, 2, Berlin i Nova York: De Gruyter, 1294-1309.

Vintró, E. (1974), *Luciano de Samosata. Historia verdadera, Diálogos de las Hetairas, Prometeo o el Cáucaso, Timón o el Misántropo*, Barcelona: Labor.

Vives Cuesta, A. (2008), “Decir en griego: Esquemas constructivos de los verbos de expresión en ático clásico”, a I. Olza *et al.* (eds.), *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL)*, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

Wallace, A. E. i Guffey, G. R. (eds.) (1990), *The Works of John Dryden. Prose 1691-1698 De Arte Graphica and Shorter Works*, 20, Berkeley i Los Àngeles: University of California Press.

Webb, R. (2009), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham: Ashgate Publishing Limited.

Webb, R. (2016), “Sight and Insight”, a M. Squire (ed.), *Sight and The Ancient Senses*, Londres i Nova York: Routledge, 205-219.

Webb, R. (2017), “Virtual Sensations and Inner Visions: Words and the Senses in Late Antiquity and Byzantium”, a S. Ashbrook Harvey i M. Mullett (eds.), *Knowing Bodies, Passionate Souls: Sense Perceptions in Byzantium*, Washington: Dumbarton Oaks.

West, M. (1992), *Ancient Greek Music*, Oxford: Clarendon Press.

Whitmarsh, T. (2001), *Greek literature and the Roman Empire*, Oxford: Oxford University Press.

Whitmarsh, T. (ed.) (2008), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Novel*, Cambridge: Cambridge University Press.

Young, E. (2017), “The touch of poetry in the *Carmina Priapea*”, a A. Purves (ed.), *Touch and the Ancient Senses*, Londres i Nova York: Routledge, 134-149.

Zangara, A. (2007), *Voir l'histoire: théories anciennes du récit historiques*, París: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Zanker, G. (1981), “*Enárgeia* in the Ancient Criticism of Poetry”, *Rheinisches Museum für Philologie*, 124, 297-311.