

KARAVAS, Orestis, *Lucien et la tragédie*, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 2005, 374 págs.

Para quien pone su pasión en las palabras, Luciano es uno de los autores que le dará más satisfacción

CASEVITZ

*La cofradía de la pasión por la palabra*

El trabajo de Karavas que ahora se publica en forma de libro es una tesis doctoral que su autor produjo en el Institut de Grec Ancien de la Université Marc Bloch de Estrasburgo, bajo la dirección de Laurent Pernot. En el jurado que la aprobó participaron conocidos lucianistas como Aristoula Georgiadou y el propio Pernot, quien además de sus estudios sobre Luciano de Samosata, ha trabajado también sobre la retórica; la mención es relevante ya que el estudio de Karavas se centra en la Palabra, considerada en sí misma, con lo que se excluyen en gran medida los aspectos ideológicos. Karavas hace una enumeración de lo que no va a abordar más que de paso —el humor luciánico, su imaginación utopista, sus recreaciones homéricas, su teoría de la mimesis, su estilo característico, su crítica de la religión, sus ideas sociales, su influencia sobre los renacentistas y a través de ellos en toda la literatura moderna—, y el lector no puede sino apenarse por el severo acotamiento académico adoptado, pues se intuye que también sobre esos aspectos tendría algo interesante y nuevo que decir.

---

PALABRAS CLAVE: Grecia antigua, Luciano de Samosata, palabra, tragedia.

RECEPCIÓN: 7 de marzo de 2006.

ACEPTACIÓN: 24 de marzo de 2006.

La relación entre la producción luciánica y la tragedia clásica sólo había sido abordada colateralmente; siendo Luciano un humorista nato —parodista, pastichista, ironista, como quiera decirse—, naturalmente los estudios se han orientado más bien a mostrar sus relaciones con la comedia. Tan original resultó la orientación de Karavas que, según confiesa, cuando se la manifestó a su viejo profesor ateniense Dimitris Maronitis, éste le dijo: “Ah, qué imaginación”. Obstinado, Karavas emprendió cinco años de abrumadores estudios cuantitativos, de detallada meticulosidad. El presupuesto inicial era que Luciano, como alumno primero y miembro dominante después de diversas escuelas retóricas, tenía que haber conocido bien la tragedia clásica —las citas y alusiones son evidentes hasta en una lectura superficial de su obra—, y que en distintos pasajes había expresado la importancia que atribuía al conocerlas (así fuera sólo por la belleza ática de su lenguaje).

A partir de esta idea, Karavas se propone demostrar que hay una influencia importante de la tragedia clásica en la obra de Luciano; en este sentido, propone que no se focalice en las obras más conocidas de su *corpus* sino en aquellas donde el juego de semejanzas es más marcado: *Zeus trágico*, *Prometeo o el Cáucaso* y, sobre todo, su para-tragedia *La gota. La gota*, a la que dedica toda la tercera parte de su estudio, es para Karavas una tragedia breve, construida con todas las reglas del género, y escrita con la evidente voluntad de rendir un homenaje a los grandes poetas trágicos. Desde este centro, Karavas sale a la búsqueda de palabras, proverbios, citas, alusiones, giros, críticas, parodias, representaciones y comparaciones relacionadas con la tragedia clásica en toda la obra de Luciano.

No sin alguna indisimulada envidia se asiste a la enumeración de quienes prestaron su ayuda y consejo a Karavas en su trabajo: aparte de su renombrado tutor, Pernot, especialistas en arqueología y epigrafía, a más del gran lucianista griego Minos Kokolakis. Con esos apoyos, Karavas busca insertar su investigación en una tradición de estudios sobre la obra de Luciano de Samosata que incorpora los trabajos del siglo xix sobre la lengua luciánica, y los que se realizaron en el siglo xx: Landerberger, sobre la influencia de la comedia clásica en Luciano; Helm, sobre la relación Menipo-Luciano; la defensa de la autenticidad de *La gota* que hace Zimmerman en su edición; la relación Luciano-aticismo, de Deferrari;

Luciano-medicina, de Rolleston; Luciano-tradición, de Nilén; Luciano-técnica dramática, de Bellinger; Luciano-pensamiento religioso, de Caster; Luciano-humor, de Lojacano; Luciano-lucha social, de Peretti; Luciano-mímesis, de Bompaire; el estudio cualitativo sobre sus citas, de Householder; la primera biografía moderna sobre Luciano, de Schwartz; los trabajos de Baldwin, G. Anderson y C. P. Jones, entre otros. Esta genealogía que Karavas elige para su trabajo se continúa en el siglo XXI con un estudio que nos provoca algún secreto orgullo latinoamericano: el de J. Lins Brandão, fundamental para Karavas pues introduce el concepto de “ficción lucianesca” sobre el que nosotros mismos hemos trabajado.

En cuanto a la autenticidad de las obras luciánicas, pese a todos los elementos de apoyo arqueológico de que dispone, Karavas se inclina con alguna resignación a aceptar el carácter finalmente subjetivo de los criterios —idea expuesta ya por Baldwin— en torno a las obras más controversiales; en cuanto a *La gota*, texto clave en su estudio, se basa en el reciente (1998) estudio de Tedeschi. En general, acepta las 86 obras reconocidas en las modernas ediciones de Bompaire y Macleod.

Un elemento fundamental en el estudio de Karavas es el del aticismo de Luciano; como se sabe, uno de los motivos de la difusión —y aún antes, de la sobrevivencia— de su obra, está en que fue considerada como ejemplo de pureza ática en el empleo de la lengua griega. Karavas aclara que la palabra “aticismo” se inventó en el siglo I a. C., y se la empleaba en contraposición a “asianismo”, un asianismo caracterizado como abusador del énfasis, la afectación, las pasiones ficticias y el puro juego de palabras. Si recordamos —por algún motivo no lo hace Karavas— que Luciano era conocido como “el sirio” y que, en la opinión de la mayoría de los autores, el griego no puede haber sido su idioma materno, comprendemos toda la tensión —emocional, al menos— que tiene que haber acompañado su opción aticista; como Karavas subraya, se trataba de una reacción conservadora, antivulgar y elitista. Sin embargo, por encima de esas características reaccionarias tan poco luciánicas, y de los excesos a los que podía conducir el fanatismo lingüístico y la imitación estéril, el aticismo era también una forma de afirmación identitaria de la *paideia* y de los valores del mundo griego, por entonces en proceso de subordinación ante el avance del Imperio Romano.

Karavas define con precisión a Luciano como un “aticista crítico”, opuesto a exageraciones y esnobismos, poseedor de una lengua clara, límpida, viva, moderada, fundada —pero sin imitar servilmente— en lo clásico, con concesiones a la lengua hablada en su tiempo y capaz de recurrir a dialectos cuando quería homenajear a algún autor (Hesíodo, Herodoto). También se aparta del aticismo en sus diálogos dramáticos, intentando que los parlamentos de sus personajes tengan vida propia. Su rico vocabulario de miles de palabras se distingue por la búsqueda de la “palabra exacta”, lo que implica rechazar la tendencia hiperaticista. No interviene en los “combates filológicos de su época”; lo suyo no es la escritura de manuales de corrección idiomática sino intervenciones satíricas como la que ensaya en *El maestro de retórica*. De acuerdo al cálculo de Karavas, utiliza dos tercios de términos áticos y un tercio de términos “luciánicos”, tanto de su época como neologismos de su propia creación. Y su lengua ática no puede ser reconocida como inspirada en un solo autor, sino que es cosecha de la obra de historiadores, médicos, poetas trágicos y filósofos.

Esa búsqueda minuciosa de “palabras trágicas” es la que compone la primera parte del trabajo de Karavas; se trata de un imponente recorrido de ida y vuelta entre la obra de los poetas trágicos y la de Luciano. El resultado es que en casi toda la obra luciánica hay palabras originadas en tragedias conocidas y desconocidas —perdidas—, tanto de Esquilo como de Sófocles y Eurípides, así como —en menor medida— de Aqueo, Ion, Mosquio y Tespis. Incluso Karavas detecta que, en varias obras de Luciano, sus personajes hablan con palabras de las tragedias clásicas. Para demostrarlo, Karavas se ve obligado a remontarse a las teorías que hablan de un origen compuesto —por distintos elementos— de la tragedia, que se habría sintetizado en Corinto pero que como género independiente se constituye en Atenas; de allí que el predominante dialecto ático resulte enriquecido por elementos dóricos —de tipo lírico— y épico-jónicos en los diálogos y partes narrativas (con lo que, contra toda simplificación, la lengua trágica de Luciano también incorpora estos elementos no áticos).

Son incontables en Luciano los términos de este origen, que ya no eran habituales en el siglo II; sin embargo, Karavas advierte que hay entre las palabras trágicas algunas que en realidad provienen

del lenguaje médico, técnico, bélico e incluso del uso cotidiano. De allí que se vea obligado a eliminar las palabras no trágicas que aparecen en las tragedias, de las cuales también nos advierte que están escritas en una lengua que varía sustancialmente de autor a autor. Como convención, nos propone considerar como trágica a una palabra que aparece por primera vez en una tragedia; elegidas por Luciano, hay que controlar que no las use en lo que llama “acepción aristofánica”, es decir, cómica. De 3000 palabras que aparecen en las tragedias y también en el *corpus* luciánico, sólo 129 pasan estas pruebas. Pero un último tamiz, el de las llamadas palabras propiamente trágicas, las reduce a 70; conocidas por el público culto, conformarían la base más pura sobre la que Luciano establece un vínculo directo entre su obra y la tragedia.

Eurípides es el autor más representado —es evidente que a Luciano le gustaba no sólo la forma en que hablaba sino también sus ideas—, pero tanto sus palabras como las de los otros trágicos clásicos, a veces están contaminadas de un lenguaje que es más habitual entre los médicos, que aparece también en Hipócrates y Galeno. Otras vienen desde Homero, pero Luciano las emplea sin darles una dimensión épica especial —como cuando se usaban en las tragedias—; en cuanto a lo que Karavas llama “palabras áticas y poéticas”, Luciano suele emplearlas en nuevos contextos (por de pronto, en prosa), y se trata de términos que para el siglo II habían devenido en casi universales. Karavas oportunamente nos recuerda que para entonces las palabras trágicas habían perdido su sentido religioso y mucho de su carácter teatral: las tragedias eran entonces leídas, no representadas.

Este aspecto es importante para comprender la segunda parte del trabajo, donde Karavas estudia la relación de Luciano con la tragedia en sí, como espectáculo, como texto e incluso como género literario: estos elementos se han perdido en gran medida para nosotros, pero eran más accesibles —más cercanos— en el siglo II. Son numerosas las citas y alusiones, incluso de versos completos que por entonces habían adquirido la condición de proverbios; algunos de ellos —de Eurípides, por ejemplo— sólo han subsistido gracias a las citas de Luciano. Es interesante la observación de que a veces sus versiones no coinciden con las que hoy tenemos; puede haber muchas explicaciones, pero Karavas se inclina a pensar que se debe

a modificaciones introducidas con intención paródica (para determinar, sería clave la ubicación o contexto que da a la reproducción del verso).

Hay otro problema: a veces el mismo Luciano da distintas versiones de un mismo verso, a veces las antecede del nombre del autor y/o de la obra, y a veces no. En todos los casos, lo que nos permite es ir estableciendo un orden de sus conocimientos y preferencias en materia de tragedia clásica. En esta tarea, Karavas se apoya en el trabajo previo de Householder, y señala que Luciano nombra mucho a Eurípides, menos a Esquilo y Sófocles y apenas alguna vez a Aqueo, a Agatón o a Dionisio el Tirano. Como en este último caso, suele valerse de epítetos al referirse a ellos; en realidad, especialmente en *Sobre la danza* y en *Zeus trágico*, lo que Luciano hace es una soterrada crítica teatral. En el conteo meticuloso de Karavas, en 25 obras luciánicas aparecen incorporados 75 versos trágicos. También encuentra alusiones, es decir, referencias no directas a diversas tragedias: la sola mención de Prometeo tenía que implicar alusiones a las versiones trágicas del mito. En el caso de las alusiones, Karavas no encuentra diferencias cuantitativas entre las obras de los tres grandes poetas trágicos, pero sí toda una serie de referencias a tragedias que han desaparecido.

En la opinión de Karavas, Luciano otorgaba gran importancia a la tragedia como texto y como espectáculo, refiriéndose en sus obras a esos aspectos y detalles como a algo presente. La palabra tragedia, en cuanto género, aparece 39 veces —como sustantivo, y en cantidad similar como adjetivo— en los textos luciánicos, donde también tienen lugar las palabras drama y teatro; también utiliza términos técnicos del arte de la representación dramática. En todos estos casos, la abrumadora mayoría de las menciones son de Eurípides. Karavas sostiene que las tragedias producidas en el siglo II eran mediocres —hay consenso sobre ello—, pero que era notable la calidad de la representación de los clásicos (sin olvidar que se limitaba al recitado) y su popularidad: “los Padres de la Iglesia condenaban este tipo de espectáculos, lo que prueba su éxito”. El coro ya no podía ser protagonista, y el público exigía mucha mímica (según la fórmula de “más acción y menos lírica”). En varias obras, Luciano reprueba a los malos actores y las malas obras, pero se aferra con indisimulable cariño a los autores clásicos.

En la tercera parte del trabajo, Karavas se centra en el análisis de *La gota*: una tragedia paródica sobre un tema de la vida cotidiana, un drama en miniatura que contiene todos los elementos clásicos: prólogo y éxodo, coro y corifeo, mensajero, personajes principales y secundarios, etcétera. La intención es que el público ría del principio al fin de la obra; la atmósfera trágica es hábilmente creada mediante una “invasión” de palabras trágicas —aun cuando algunas están contaminadas de lenguaje médico, homérico y “ático-poético”—, una cantidad de neologismos de inspiración trágica y una buena dosis de epítetos ornamentales. Para Karavas, es la suprema prueba de la predilección de Luciano por la tragedia; en todo caso, no sería la primera vez que, parodiándolo, Luciano rendía homenaje a un texto o a un género literario.

Al resumir escuetamente sus conclusiones —parece preferir que sus investigaciones eruditas hablen por sí mismas—, Karavas redondea la idea de la relación de admiración de Luciano por la tragedia, que después de todo el recorrido demostrativo suena altamente convincente. En este sentido, su trabajo constituye un nuevo y considerable aporte a los estudios luciánicos, que abre incluso nuevos campos (Karavas intuye que pueda existir una relación semejante con la sintaxis trágica, y propone el tema a investigadores voluntariosos). Sin duda, de ahora en adelante habrá que aceptar que, para Luciano, Eurípides valía tanto como Homero o como Platón. Cosa que no deja de ser significativa para nosotros, habitantes de esta cultura latinoamericana del siglo XXI, que a veces olvidamos que Luciano de Samosata está en los orígenes mismos de nuestra fusión hispano-americana, en el propio corazón de las formas en que se pensó la aún incumplida Utopía de América.

María del Carmen CABRERO