

Camerotto, Alberto. *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*. Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998. [Collana Filologia e critica, Centro Internazionale di Studi sulla Cultura Greca Antica, Università degli Studi di Urbino, 83] 349 pags. ISBN: 88-8147-162-0.

Partiendo de la premisa de que la parodia es una de los procedimientos literarios fundamentales en Luciano, la intención de C. es hacer una contribución a la lectura de este autor y, al mismo tiempo, a la comprensión de los procedimientos paródicos en general.

C. ha optado por una cartesiana división del problema en seis perspectivas diferentes de análisis. Cada capítulo del libro se ocupa de una de esas perspectivas.

En el Capítulo 1 (Luciano e la parodia) C. define la parodia a partir del compuesto *parodía* la doble valencia del preverbio *para-*, que expresa a un tiempo la cercanía y el distanciamiento, define el carácter específico de la composición literaria (*odé*) que denominamos parodia: “canto in relazione a un altro canto con una differenza programmatica”. La parodia es un juego de intertextualidad en el que el hipertexto toma un modelo (hipotexto) y establece con él una relación intencional, que puede consistir en una referencia textual mínima, la repetición de una idea o motivo o en la reproducción de la estructura argumentativa; pero es presupuesto de la parodia que el hipotexto permanezca como entidad distinta y reconocible: el hecho paródico tiene su base en la separación programática del modelo. En esto se diferencia de la imitación, que tiene como programa la adherencia al modelo. La parodia, nos dice C., es por definición antimimética. Toma el modelo, no para asimilarlo sino para mostrarlo como ‘material de literatura’.

Uno de los méritos de la obra es el cuidadoso análisis que a lo largo de ella hace C. de las indicaciones de Luciano acerca de sus procedimientos compositivos. Los comentarios del mismo Luciano en relación a sus operaciones literarias permiten ahondar en el concepto de parodia del autor.

El Capítulo 2 (*Mixis* e procedimenti parodici) profundiza el análisis de la textualidad paródica a partir del concepto de *mixis*, mezcla de géneros, estilos, autores, episodios, imágenes literarias o extraliterarias, cuya aplicación está en la base de la creación de los textos luciánicos. Luciano se apodera de una tradición literaria basada en la unidad y armonía de los géneros y, apelando a la *mixis*, crea unas obras que, en sus reflexiones metaliterarias, define como hipocentauros, monstruos (*Biss acc.* 33). El procedimiento tiene el doble valor de representar y poner en discusión la

Juan Francisco Coletta

calidad multiforme de la realidad y provocar el asombro del receptor y, más allá de aquél, obligarlo a una revisión de su relación con la tradición.

C. hace un análisis pormenorizado de las aplicaciones de la *mixis*, ya sea en el interior de un género (el *pastiche*), o utilizando géneros diversos, allí donde el mismo Luciano pone en boca de sus personajes la receta de su elaboración, por ej. *I. trag.* 6, *Pisc.* 22, *Symp.* 17 *Biss acc.* 33 teoriza sobre una de las operaciones de la *mixis*, el contacto entre géneros distintos: la comedia (que pertenece a la esfera del *geloion*, junto al drama satírico y la poesía yámbica) y el diálogo filosófico (de la esfera del *semnon*, junto a la tragedia y la épica). La operación no termina allí: a la violencia ejercida contra el diálogo filosófico, obligado a hacer reír, se suma su contaminación con las estructuras compositivas de la retórica y la inserción en el texto de otros géneros literarios tradicionales.

No hay parodia sin memoria poética nos dice C. al inicio del Capítulo 3 (Parodia e memoria letteraria). La memoria juega en la parodia un doble papel. Desde el punto de vista del autor, el recuerdo de un pasaje, de un verso, o incluso de un nombre, puede actuar como disparador de la construcción del hipertexto y reclamar, a su vez, nuevos hipotextos; la memoria, al mismo tiempo, posibilita un diálogo entre el hipertexto en elaboración y los hipotextos que la misma creación del texto suscita.

En el Capítulo 4 (Il bersaglio della parodia), C. analiza los posibles blancos del ataque paródico. Este ataque puede tomar tres direcciones: hacia el hipotexto manipulado, hacia un hipotexto diferente o hacia un objeto extratextual. La parodia puede contemplar varias direcciones simultáneamente. Los efectos no son necesariamente negativos (*Pisc.* 7). La actitud de Luciano ante Homero, el hipotexto privilegiado en Luciano, ilustra la complejidad de los resultados del ataque paródico. Luciano ataca a Homero como narrador de acciones humanas o divinas inaceptables desde el punto de vista ético (*Nec.* 3) y como narrador de engaños inconsistentes (*Bis acc.* 1, *Gall.* 17), pero el blanco indirecto del ataque es extratextual: la recepción ingenua de oyentes o lectores crédulos que se dejan seducir por la ficción poética. Una vez entendidos los principios de la composición poética, ajenos al criterio de *aletheia* y a los límites que impone la realidad, una vez reconocida la dimensión propia de la ficción literaria, Homero recupera su posición de ‘maestro de la verdad’, pero de una verdad ‘literaria’ que se desarrolla, paradójicamente, en la dimensión de lo fantástico.

En ocasiones Luciano apunta a las malas imitaciones de los grandes modelos. En *Cómo se debe escribir la historia* ataca a los historiadores improvisados que imitan a sus modelos de forma inadecuada e incongruente, en el *Lexifanes* a un hiperaticista que pretende superar a

Platón. En ambos casos los modelos clásicos quedan implicados en la operación como hipotextos indirectos, sin embargo Luciano los reconoce como puntos de referencia insoslayables de la formación y la producción literaria.

El Capítulo 5 (Parodia e sátira) está dedicado a analizar la relación entre parodia y sátira. Uno de los procedimientos compositivos fundamentales de la sátira –ya puesto de relieve por Bachtin a propósito de la sátira menipea– es la adopción de un puesto de observación insólito, que permite al autor satírico analizar críticamente la sociedad desde el exterior. La separación puede tomar distintas formas: en el espacio, desplazándose hacia arriba o hacia abajo (hacia las alturas olímpicas o el mundo inferior); en el tiempo, hacia el pasado o el futuro; colocándose al margen de la sociedad, como extranjero, pobre o errante; a través de la metamorfosis animal. El desplazamiento puede ser interior: ocurrir en la mente del personaje satírico como resultado de un estado de locura, ebriedad, sueño, etc.

En Luciano, una forma relevante de apartamiento es el ingreso del observador satírico en la dimensión literaria, esto es, en el mundo de la ficción. El procedimiento es la reutilización paródica de la tradición literaria, de la palabra poética, cuya excentricidad respecto de la comunicación cotidiana suscita la misma reacción intelectual que los otros tipos de desplazamiento de la perspectiva. La forma compleja en que estos procedimientos pueden ser combinados en una misma obra es investigada por C. en un detallado análisis del *Icaromenipo*, que ocupa más de la mitad del capítulo.

¿A qué tipo de destinatario se dirige la obra de Luciano? es la pregunta que trata de responder C. al comienzo del último capítulo (*La ricezione della parodia*). El objetivo de Luciano es que sus obras sean conocidas por el público más amplio posible, pero él sabe que sólo están en condiciones de disfrutarlas y comprenderlas aquellos que comparten la *paideia* del autor: el conocimiento profundo de la tradición literaria y de sus reglas. El lector de la parodia entra en una doble relación con el modelo: a través de las señales del hipertexto, y a través de la memoria de sus propias lecturas del modelo que suscitan dichas señales. Así su propia lectura del modelo es confrontada con la lectura propuesta por el autor paródico en el hipertexto y, de este modo, está en condiciones de participar del juego intertextual que se le ofrece. Luciano, para lograr plenamente la comunicación de la parodia, debe tener en cuenta la competencia del público. C. utiliza el cuadro de citas y alusiones de Householder para demostrar, no el conocimiento que el autor tiene de la tradición literaria, sino su estrategia comunicativa. Los autores más citados son los más conocidos de la época imperial: Homero (48%), Platón (7%), Eurípides, Heródoto, Hesíodo, Tucídides. Lo mismo vale para

Juan Francisco Coletta

las obras. Los pasajes elegidos son los más fácilmente reconocidos y memorables. Luciano también interviene de diversos modos para reclamar la memoria literaria del público. Puede suscitar la expectativa de la presencia del hipotexto sobre la base del tema o la situación: el viaje al Hades, hace esperar la presencia de citas o reelaboraciones de la *nekya* homérica, el tema del simposio suscita el recuerdo de la obra platónica. La palabra ajena es también identificada, con distinto grado de precisión, a través de indicadores que advierten sobre el género, el autor, la obra o el pasaje de donde se ha extraído el hipotexto.

R. Bracht Branham señalaba no hace mucho el desacuerdo fundamental de los principales estudios contemporáneos sobre Luciano, desacuerdo que tiene su punto de origen en el establecimiento de falsas alternativas: originalidad vs. tradicionalismo, creación vs. imitación, realidad histórica vs. representación literaria¹. El análisis de C. tiene la virtud, a partir de una definición de la parodia como procedimiento antimimético, de establecer las bases de una renovada comprensión de las relaciones entre lo tradicional-tópico y lo contextual-histórico en el samosatense y, por esto mismo, significa un avance en la valoración de una de las poéticas más ricas y complejas que nos legó la antigüedad.

Lic. Juan Francisco Coletta
Universidad Nacional del Sur (Argentina)

¹ Brach B. R. (1989) *Unruly Eloquence; Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge-London, , pág.1, n. 1 y 2.

