XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

La Nekya de Rabelais. Invocando a Luciano al mundo de los vivos en el siglo XVI.

Gandini, María Juliana (UBA).

Cita:

Gandini, María Juliana (UBA). (2007). *La Nekya de Rabelais. Invocando a Luciano al mundo de los vivos en el siglo XVI. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/000-108/303

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/eU8X/Dp1

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org.*

XIº JORNADAS INTERESCUELAS/DEPARTAMENTOS DE HISTORIA
Tucumán, 19 al 22 de septiembre de 2007

Título: La *Nekya* de Rabelais. Invocando a Luciano al mundo de los vivos en el siglo XVI.
Mesa temática Abierta: EJE 4- Historia Cultural y de las Ideas.
Mesa 37: Problemas de historia cultural e intelectual de la Europa moderna (siglos XV al XVIII).
Universidad, Facultad y Dependencia: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Carrera de Historia.
Autora: María Juliana Gandini (Alumna).
Dirección: Conesa 4447. Depto. 1 (frente) CABA.
TE: (011) 4704-9096.
Correo electrónico: juliana_gandini@yahoo.com.ar

ABSTRACT:

Abordaremos siguiendo la perspectiva trazada en los estudios de Aby Warburg, el rasgo que consideramos definitorio del Humanismo, primer movimiento intelectual moderno: el *Nachleben der Antique*, la reaparición en el horizonte europeo de los clásicos griegos y latinos, entendidos por fuera y ajenos de la historia de salvación cristiana e incluso opuestos a su axiología, pero en los que los primeros hombres modernos no pudieron dejar de reconocerse.

Para nuestro análisis tomaremos una de las complejas y tensas relaciones que, tributarias de la presencia problemática e ineludible de la tradición clásica recuperada, aparecen en aquel: la tensión entre *restauratio* y *renovatio*, en tanto a magisterio de los clásicos y afán de acción sobre el mundo respectivamente. Consideraremos un caso puntual en el que la tradición clásica estructura la reflexión sobre el poder despótico de los reyes y dónde el proyecto humanista plantea una salida superadora respecto de ella: la presencia del escritor satírico Luciano de Samosata (c. 120- c.190) y sus *Diálogos de los muertos* en los capítulos XXX y XXXI del *Pantagruel*, del médico y humanista François Rabelais (1483-1553). Pretendemos ilustrar así, la interacción entre antiguos y modernos, rasgo ineludible de la construcción bifronte de la Modernidad.

La *Nekya* de Rabelais

Invocando a Luciano al mundo de los vivos en el siglo XVI

> *"En aquellas revoluciones, la resurrección de los muertos servía, pues, para glorificar las nuevas luchas y no para parodiar las antiguas, para exagerar en la fantasía la misión trazada y no para retroceder en la realidad ante su cumplimiento, para encontrar de nuevo el espíritu de la revolución y no para hacer vagar otra vez su espectro."*
>
> Karl Marx.[1]

Introducción

Rabelais (1492?-1553) constituye, sin dudas, uno de los más complejos autores del canon de la literatura occidental. Estudiosos de la talla de Abel Lefranc, Lucien Febvre o Mijail Bajtín, por citar sólo los abordajes clásicos que sobre él se han hecho, han encarado a nuestro autor casi desde perspectivas opuestas, proponiendo exégesis que, no obstante, siguen mostrándose fecundas para abordarlo. ¿Un racionalista escéptico, más cercano a los *esprits forts* del XVII que a su admirado Erasmo? ¿Un pensador que no podía escapar a las coordenadas cristianas de su tiempo en un siglo que *quería creer*? ¿El último gran exponente de la cultura popular en la literatura erudita? Propondremos en este trabajo un acercamiento a Rabelais que lejos de disimular la multiplicidad que aparecen en su obra, la resalte y nos permita ubicarla dentro de las coordenadas culturales que las hicieron posibles, el Renacimiento Europeo. Para ello, tomaremos las perspectivas que propone Aby Warburg[2], en un enfoque que privilegiará las tensiones entre los distintos elementos que encontramos en él: la lucha entre el cristianismo renovado y los antiguos resurrectos, la posibilidad de renovación a través de una restauración, las múltiples posibilidades, en fin, que un horizonte mental y cultural dual abrió a quienes lo vivieron para una síntesis única entre elementos dispares.

Así, nuestro análisis partirá de lo que consideramos una de las claves para comprender la naciente Modernidad: el *Nachleben der Antike*, la vuelta a la vida de los antiguos, plasmada en el primer movimiento intelectual moderno, el Humanismo. Nos concentraremos en cómo este movimiento articula una dialéctica entre renovar y restaurar, ligando estrechamente lo real con lo libresco a través de las herramientas críticas que pone a disposición de los primeros intelectuales modernos. Finalmente, circunscribiremos nuestro análisis a las perspectivas críticas que el *Nachleben der Antike* le aporta a nuestro autor, en especial a través de la presencia del escritor satírico Luciano de Samosata en su obra, y de la visión que a su luz, elabora sobre el poder tiránico de los reyes.

---

[1] Karl Marx: *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte.* Montevideo, Ediciones de la comuna, 1995, p.11.
[2] Aby Warburg: *La Rinascita del Paganesimo Antico. Contributi alla Storia della Cultura.* Florencia, La Nuova Italia, 1966.

Los vivos llaman a los muertos: el origen de la Modernidad y el *Nachleben der Antike*

¿Qué implica el *Nachleben der Antike*? ¿Qué se esconde tras la apelación sistemática al mundo clásico desde los tiempos de Petrarca? Al esclarecimiento de esta pregunta, Aby Warburg dedicó su vida, su obra y su biblioteca. Intentaremos nosotros definir los rasgos más importantes de semejante programa intelectual.

En primer lugar, nuestro autor considera a la primera Modernidad como una era de transición revolucionaria, un terreno de disputa violenta entre fuerzas diversas en dónde el Renacimiento aparecería como su inauguración. Y tan importante como este planteo macroestructural, es su punto de vista, una escala de observación que se focaliza en los verdaderos sujetos de este proceso en sus inicios, los europeos de finales del siglo XIV y de los dos siglos que le siguieron. El horizonte civilizatorio que se abre en el Renacimiento se abordará, entonces, considerando a sus hombres como protagonistas, como hacedores de la Modernidad, pensando en las circunstancias en las que plasmaron su praxis y sus ideas, su experiencia y su forma de ver y entender ese mundo que se abría y que mutaba ante sus ojos.

¿Quiénes son ellos? Al buscar al sujeto histórico del Renacimiento en su génesis, entre finales del *Trecento* y durante todo el Q*uattrocento* en Flandes e Italia, Warburg se topa con los *homines novi*, aquellos hombres cuya mera existencia y forma de vida no estaban contempladas por la teoría social medieval: personas vinculadas a las actividades mercantiles y políticas; intelectuales que poco a poco se alejaban de la filas de la Iglesia; habitantes de cortes y ciudades que inscriben su actividad vital en el marco de las nuevas fuerzas productivas y de relación social. Actúan en situaciones y contextos nuevos, revolviendo el estatismo de una sociedad que aspiraba idealmente a cierta quietud, disolviendo con su hacer cotidiano las estructuras tradicionales mientras se encontraban inscriptos en ellas. Esta especie y sus condiciones de vida se afianzarían en los siglos XV y XVI, al convertirse en una realidad paneuropea.

La acción de los *homines novi* en esta coyuntura transicional que ofrece la Modernidad clásica, considerada desde la perspectiva warburguiana, nos lleva hacia la clave para comprender la inusitada riqueza cultural de la época. Como consecuencia de vivir entre un mundo viejo y uno nuevo, al desarrollar sus existencias en un nudo crítico de fuerzas sociales e ideológicas tradicionales y revolucionarias, los *homines novi* son en sí mismos, un universo de tensiones. Cada humanista, político, artista, mercader u hombre de Iglesia hacía su propia apuesta en un juego dónde los valores y los sentidos estaban en una pugna no resuelta y eran material maleable y fluido. Se debe buscar pues, una articulación individual que reconozca el fortísimo poder de estos sujetos en la encrucijada de la Modernidad naciente para realizar sus propias síntesis sobre el mundo, los hombres y Dios a través de una producción creativa que les es propia, gestada en su interior al calor del choque de distintas influencias, horizontes y convicciones. Este contexto asume dentro de cada uno el carácter de una verdadera batalla irresuelta, que demandaba además una toma de posición activa ante la realidad, posición no exenta a su vez de vacilaciones. Los europeos que vivieron en torno a la época de la expansión ultramarina se vieron lanzados en un mundo

que se expandía geográfica e ideológicamente, que invitaba a realizar en él nuevas experiencias, poniéndolos en contacto con realidades históricas y sociales que se les presentan claramente como "otras", ajenas y completas en sí mismas, que no podían ser entendidas dentro de las concepciones cristianas tradicionales. Junto a lo ajeno, además, se redescubre lo propio: la mirada inquisidora ejercitada ante otros históricos o geográficos se vuelca sobre lo ya conocido, con clara conciencia de lo que esto implicaba, con sus posibilidades y riesgos para el cuerpo y el alma. Esta tensión, entre las ansias de alcanzar las oportunidades ofrecidas o insinuadas y el temor a los riesgos que implica un mundo proteico, irresistible y resistido, será un segundo punto que tomaremos ahora de Warburg.

Es precisamente en este nudo de fuerzas, donde halla la causa de lo que él llama la *flor del Renacimiento*: el germen de su originalidad, de su libertad creativa, de su fuerza intrínseca, lo debe a que sus obras surgen de esta tensión, de este quiebre al que obliga, de la conciencia de sus actores de saberse escindidos –muchas veces trágicamente. Es en la lucha entre los ideales de una cultura cristiana que proclama el ascetismo y que considera al mundo un valle de lágrimas y la nueva experiencia vital de los hombres de los inicios de la Modernidad, volcados a él, dónde reside la clave de la comprensión del Renacimiento. En este momento se pierde la uniformidad, la ecumenicidad del orden cristiano medieval[3]; el horizonte europeo a partir de la generación de Petrarca, deja de ser universal e inapelablemente cristiano. Porque este encontrarse con el mundo y con todo lo exclusivamente humano (la corporalidad, la emocionalidad) no es un descubrimiento: es un reencuentro, una recuperación. En el horizonte civilizatorio europeo moderno aparece una voz que ahora se vuelve íntegra, que recupera su verdadero rostro: resucitan los antiguos. Este será un tercer aspecto en que seguiremos a Warburg para entender la naciente Modernidad: el *Nachleben der Antike*. Los hombres modernos, paradójicamente, redescubren en las civilizaciones de Grecia y Roma, en sus formas de vida, expresión y pensamiento, las suyas propias, completando con ellas y con su legado, su propia identidad. Si bien la Edad Media conocía a los clásicos, sólo los había incorporado en el marco de una concepción cristiana de la vida y del tiempo, domesticando y deformando todos aquellos rasgos que hablaran de una vitalidad pagana vuelta hacia el mundo. Además, el conocimiento filológico de las obras literarias era pobre, se habían perdido muchas, la mayoría se encontraba fragmentada y los autores se habían convertido en *auctoritas*, perdiendo su dimensión histórica. Es justamente esto lo que se recupera en el Renacimiento, a la Antigüedad y sus monumentos literarios como un universo separado de la historia de salvación cristiana, con su propia temporalidad y a cada autor con su identidad definida. Es por esta irrupción que esta etapa recibe su nombre: los clásicos vuelven a la vida, son rescatados a través de la restitución de sus obras y sus símbolos a su "pureza" original. Renacen.

La resurrección de estos muertos es, así entendida, un eje fundamental del inicio de la Modernidad, ya que los alcances de la recuperación de los textos de la antigüedad clásica, lejos de circunscribirse a un reducido número de eruditos, llega al corazón mismo de todo el movimiento de cambio y renova-

[3] José Luis Romero: *La Revolución Burguesa en el Mundo Feudal.* México, Siglo XXI, 3ª edición, 1989.

ción social[4]. La experiencia vital que tuvieron los hombres de este período precisaba nuevos modelos que guiaran sus pasos, que explicaran su interés por el mundo y por lo humano, modelos que una perspectiva cristiana no podía dar y a los que era, en cierto grado, hostil. Los ecos de estas nuevas inquietudes resuenan en aquellos otros hombres, griegos y latinos, que no eran ni podían haber sido cristianos, pero que habían desplegado en sus obras literarias y artísticas un afán por lo vital, por el placer y por lo humano que cualquier moderno podía reconocer en sí mismo. El hombre del Renacimiento se reconoce en aquel espejo antiguo; recuperaba, entonces algo olvidado y reprimido, pero de ningún modo ajeno. Reencontrarse con la Antigüedad fue necesario para afrontar los cambios inéditos que vivía la sociedad europea de entonces, ya qué

> «*sólo así los homines novi podían entrenarse y aprender la manera de hacer suyas las experiencias inéditas, radicalmente novedosas, que los asombraban a cada paso, a cada legua recorrida en el espacio, a cada momento explorado en ambos sentidos del tiempo*»[5]

Los inicios de la Modernidad se revelan inseparables de la experiencia del *Nachleben der Antike*. Señalaremos, por último, que la presencia del horizonte de la Antigüedad pagana, por las ideas que recupera y por la propia actividad de análisis textual e histórico que implica, permitió la emergencia de un nuevo tipo de crítica, que se extiende tanto a las creencias cristianas como a la sociedad en general.

Sin embargo, reaparece aquí el germen de lo trágico para los primeros modernos: como resultado de esta vuelta a la vida, su identidad se fragmenta inevitablemente y sienten que dentro de sí viven dos hombres, uno antiguo y uno cristiano; los dos hacen un hombre moderno, bifronte por definición, que busca llegar a algún tipo de compromiso entre ambos polos. Así se construye un hombre desgarrado, sí, pero también más rico. No era tarea fácil compatibilizar dos mundos contradictorios que reclaman para sí las almas de los primeros modernos, almas que se resisten a resignar alguno de los dos. Y es justamente en el choque entre estos dos horizontes irrenunciables, o cuando menos imposibles de obviar, dónde vemos al Renacimiento adquirir su calidad de nudo ineludible en la constitución del hombre moderno, resaltando su carácter de explosión de las posibilidades abiertas a sus sujetos: cada hombre renacentista debió elaborar su propio y siempre precario equilibrio entre ambas fuerzas. En esta tensión irresuelta se encuentra aquello que para Warburg explica su riqueza, su multiplicidad, su paradoja y que en esta cita *in extenso*, veremos aplicadas a los hombres del círculo mediceo del *Quattrocento*:

> *«Los contrastes en la concepción de la vida, cuando incitan a una lucha por ella o por la muerte y colman de pasiones de partido a los miembros individuales de la sociedad, son causa de una irrefrenable decadencia social; sin embargo, son al mismo tiempo las fuerzas propulsoras del más alto florecimiento de la civilización, cuando esos mismos contrastes dentro del individuo se atenúan, se compensan y en lugar de destruirse mutuamente, se fecundan los unos a los otros y de tal manera contribuyen a ampliar toda la entidad de la persona. Sobre este fundamento nace la flor de la civilización del primer Renacimiento florentino.*

---

[4] Eugenio Garín defiende vehemente este punto de vista, en un ensayo titulado "Los cancilleres humanistas de la República Florentina": «*La denominada imitación de los antiguos, o la retórica humanista, sobre la que tantas tonterías se han escrito, pierde todo sabor literario cuando en una carta dirigida a un capitán de ventura o a un soberano descubrimos un texto de Cicerón o de Tito Livio, un verso de Virgilio o una sentencia de Séneca*» en Eugenio Garín: *La Revolución Cultural del Renacimiento.* Barcelona, Crítica, 1984. p.81.

[5] José Emilio Burucúa: *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires, FCE, 2003. p.17.

> *Las cualidades por completo heterogéneas del idealista medievalmente cristiano, caballerescamente romántico o clásicamente platonizante, y del mercader práctico a la manera etrusco-pagana, volcado al mundo, se compenetran y se unen en el florentino mediceo, constituyendo un organismo enigmático, de una energía vital elemental aunque armónica; esta energía se manifiesta en el hecho de que el hombre florentino descubre en sí con alegría cualquier vibración del alma como una ampliación de su propia estatura intelectual, la perfecciona y luego la usa serenamente»*[6]

Desde estas perspectivas, nos ocuparemos ahora del movimiento que estaba en la vanguardia de esta batalla, que formulaba los ritos propiciatorios para lograr traer la presencia de los antiguos entre los vivos: el Humanismo.

La nigromancia erudita: el Humanismo

Volver a hacer presentes a los clásicos en el mundo es uno de los rasgos definitorios y constitutivos del Renacimiento; dado que los antiguos llegaban a la Modernidad principalmente a través de sus obras literarias, la posibilidad material de apropiarse de ellos pasaba por una serie de técnicas lingüísticas y filológicas que hicieran posible la crítica textual. Este era el dominio de ciertos "profesionales" de las letras, aquellos instruidos en las lenguas clásicas (latín, primero y griego después) y en una currícula específica, los *studia humanitatis*[7]; estos son los "humanistas".

Sin embargo, aún cuando el núcleo duro del movimiento Humanista se hallara en el trabajo de recuperación y expurgación de los textos clásicos, devolviéndoles su unidad y reponiendo a sus autores, excede ampliamente este límite. Eugenio Garín[8] no dudaba en combatir lo que considera una definición reduccionista de los humanistas en tanto meros técnicos en lenguas muertas. El Humanismo ha de interpretarse sin obviar la propia representación que sus sujetos, los humanistas, se hacían de él y de su misión, debe entendérselo como una "cultura total":

> *«fue una manera de comer, si, como fue una manera de divertirse, de amar, de hacer la guerra, el arte y la literatura. O desde luego, la letra, una letra inspirada en la minúscula carolina* [...] *Porque el humanismo era, en suma, una cultura completa, todo un sistema de referencias, con un estilo de vida, y era en verdad un "humanismo", un saber que acompañaba al hombre en las más variadas circunstancias; y los padres fundadores lo quisieron así, alternativa total al mundo que despreciaban y demostración palpable, a infinidad de propósitos, de la potencia de tal alternativa»*[9]

Lo que nos permite aprehender al Humanismo en sus múltiples manifestaciones como una corriente identificable, aunque no homogénea, tiene que ver justamente con la presencia de un elemento clave: la formulación de un programa y de los medios para hacerlo efectivo. Así, esta renovación del mundo y de los hombres a la que aspira, está indisolublemente unida a la restauración de las letras clásicas, uniendo lo real y las letras en una inmediatez única, que es característica central de todo el movi-

---

[6] Aby Warburg: "El arte del retrato en la burguesía florentina", en José Emilio Burucúa [et. al.]: *Historia de las Imágenes e Historia de las Ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires, CEAL, 1992. p.27.

[7] Siguiendo a Paul. O. Kristeller, diremos que los *studia humanitatis* son un conjunto de disciplinas que tiene como centro la lengua: Retórica, Poética, Historia, Gramática y Filosofía Moral. Paul Kristeller: "El territorio Humanista" en Francisco Rico: *Historia y Crítica de la literatura española.* Barcelona, Crítica, 1980, vol.2.

[8] Eugenio Garín: "Los cancilleres humanistas de la Republica florentina" en *La Revolución Cultural del Renacimiento.* op.cit.

[9] Francisco Rico: *El Sueño del Humanismo. De Petrarca a Erasmo.* Madrid, Alianza, 1993. p.48.

miento. Este programa puede sintetizarse en la creencia en que los *studia humanitatis* podían alumbrar un nuevo mundo, a través de la recuperación de la Antigüedad Clásica (y del cristianismo primitivo); un mundo redimido, en el cual las mentes y los corazones de los hombres estarían iluminados por las enseñanzas de esos insuperables maestros griegos y latinos, dónde finalmente serían posibles la paz y la concordia universales. Este tronco común es lo que para Rico constituye el "sueño del Humanismo", la posibilidad y el deseo de renovar al mundo con el rescate de la Antigüedad contenida en sus textos.

En este análisis encontramos algunos de los aspectos que Warburg resalta en su perspectiva, puntualmente, una concepción amplia del Renacimiento que se aproxima a él en tanto a experiencia total que todo lo invade. El Humanismo, considerado como una de sus partes vitales, es interpretado como programa de renovación cultural de largo alcance, en cuya génesis histórica se gesta la matriz del movimiento. Siguiendo la explicación que Garín desarrolla al respecto en su trabajo titulado "Edades oscuras y Renacimiento"[10], diremos que en sus orígenes, encontramos una airada reacción contra la concepción del mundo y del hombre elaborada a través de la lógica y de la física aristotelizante, que reducía todo al campo de la dialéctica. Durante el siglo XIV, en Italia, comienza una rebelión en pos de una perspectiva más humana en el saber letrado, con una reclamo en principio circunscrito a la reivindicación de la poesía y de la doctrina de los Padres de la Iglesia; esto confluye con los problemas políticos que las ciudades italianas viven en ese momento y con ideas de renovación del cristianismo propias de la Baja Edad Media. Tenemos así que un espíritu de renovación "académico" converge con un ambiente de expectativa religiosa y política; en este encuentro, la polémica cultural rompe sus límites y se filtra a todos los dominios de la actividad humana:

> «*Ahora, lo "antiguo" y su "renacer",* [...] *se transforman en idealidades universales, con un peso que no sólo trasciende los confines de todo conflicto, literario, lingüístico y genéricamente cultural, sino también los de un resurgimiento nacional para asumir una profunda resonancia pedagógica, metafísica y teológica universales.*»[11]

Esta es la génesis de lo que Garín denomina "gran mito-programa" del Humanismo, dónde *restauratio* y *renovatio* como las dos caras de la misma moneda, se transforman en las nuevas directrices pedagógicas y de pensamiento de toda elite cultural y política de los dos siglos siguientes.

La ejecución más cabal y plena de este programa lo encuentra en los años dorados de la República Florentina, aquellos en los que encontramos a su frente a un canciller-humanista como lo fue Coluccio Salutati (1375-1406), quien sería para él, la encarnación más ajustada de este ideal de Humanismo erudito y práctica política concreta, de una mutua implicancia entre una vía cultural "potentemente renovadora" y su "vocación civil"[12]. Reencontramos en Garín otro *topos* de la teoría de Warburg sobre el Renacimiento: el retorno a los antiguos jamás asume el carácter de retórica, no es nunca un mero juego

[10] "Edades oscuras y Renacimiento", en Eugenio Garín: *La revolución cultural del Renacimiento.* op.cit.
[11] "Edades oscuras y Renacimiento", en Eugenio Garín: *La revolución cultural del Renacimiento.* op.cit. p.65.
[12] *«Bajo tales sellos, acabaría imponiéndose el Humanismo, y cabe recordar que su enseñanza no salió de cátedras universitarias o refinados oradores cortesanos. El Humanismo se afirmó con Petrarca, pero su cátedra más alta fue el Palacio de la Señoría de Florencia; sus maestros, los cancilleres de la República»* "Los cancilleres humanistas de la República Florentina" en Eugenio Garín: *La revolución cultural del Renacimiento*. op.cit. p.80.

estético; por el contrario, la apropiación que se hace de ellos durante todo el período aquí tratado implica una búsqueda activa, una internalización lo suficientemente fuerte como para transformar las creencias y los puntos de vista de aquellos a quienes alcanza.

Si bien esta implicancia entre Humanismo y acción política nunca desaparece del todo, dado que el movimiento lleva como marca indeleble una vocación decidida hacia la renovación social, el historiador italiano encuentra que muy tempranamente durante el siglo XV, esta se va diluyendo en Florencia. Ficino ya no es Salutati: se ha modificado el lugar del intelectual humanista con respecto a la ejecución concreta de la política; el centro de la República Florentina pasa del Palacio de la Señoría al palacio de los Medici. Esta escisión se profundizará aún más en el siglo XVI, cuando el Humanismo termine por conquistar a Europa y a aquellos que la gobiernan. Esta es la victoria pírrica del movimiento; los grandes, reyes y príncipes de las nuevas y viejas unidades políticas europeas, habían sido ganados al proyecto humanista, ya no podía pensarse la política, la guerra o la diplomacia desde los esquemas medievales; pero, al mismo tiempo, los profesionales de los *studia humanitatis* ya no estaban al frente de los estados, a cargo de la acción política concreta. Decir sin embargo, que se estaba librando una batalla perdida en lo referente a la relación entre el Humanismo y su programa de un lado, y la política de otro, es algo que se revela desde la perspectiva histórica. El *Quattrocento* y el siglo XVI creyeron fervientemente en el contenido del programa que el Humanismo proponía y sus más conspicuos representantes fundaban sus vidas y sus obras en las posibilidades que les abría[13].

En la base de tal proyecto encontramos entonces, una constante preocupación por la realidad, una verdadera vocación de cambio. La reconstrucción de los textos clásicos y la producción de nuevas obras bajo la égida de la Antigüedad volvían siempre sobre algún aspecto de aquella; por ejemplo, el material de gramática y estilo que Lorenzo Valla expone en sus *Elegantiae* tienen como fin "reconquistar la realidad" a través del rescate de la lengua real, que para Valla, no es otra que el Latín[14]. La hebra dorada que recorre a todo el movimiento Humanista es esta vuelta sobre la realidad y la intención de reformarla bajo la luz esclarecedora de los antiguos, este afán por renovar y alumbrar lo nuevo mediante la restauración del legado de los clásicos. Se conforma así una verdadera militancia en torno a esta creencia de que la recuperación de los antiguos traería una renovación en el mundo. La sola posibilidad de realizar un mundo justo en la tierra por obra del conocimiento humano, marca de por sí un quiebre fundacional que separa la Modernidad del Medioevo.

Restaurar la civilización clásica (y poder en consecuencia, establecer las bases para una sociedad mejor) implicaba recuperar el latín y el griego de sus obras en su pureza original. Esto implicó la puesta en práctica de técnicas la crítica textual -llave para acceder a las civilizaciones antiguas- que trascienden lo lingüístico y se extienden a todo fenómeno que apareciera ante los ojos del iniciado. La recuperación

[13] «*Esa visión de la realidad y de la temporalidad implica de suyo un programa de acción: implica que es posible cambiar de vida, que la restitución de la cultura antigua abre perspectivas nuevas, que el mundo puede corregirse como se corrige un texto o un escrito*» en Francisco Rico: *El sueño del humanismo…*op.cit. p.44.
[14] Francisco Rico: *El sueño del humanismo…*op.cit. p.38.

y asimilación de los escritos de los maestros griegos y latinos ocupan un lugar decisivo en la génesis del pensamiento moderno ya que implicaban pautas mentales tales como crítica, conciencia histórica y ruptura con el principio de autoridad, además de una serie de contenidos y formas específicos que alentaron la reflexión filosófica y científica sobre el saber y la realidad. La familiaridad con las obras clásicas, verdaderas ventanas a otro mundo, agudizaron la conciencia de los humanistas sobre la diversidad de los hombres y de la singularidad de su experiencia[15].

Pero no fueron solamente los procedimientos filológicos sobre los textos antiguos los que ayudaron a hacer eclosionar este nuevo tipo de crítica, tan atenta a las condiciones de producción de obras y fenómenos, tan consciente de la relatividad y de la historicidad de lo que analiza. Los contenidos mismos de la cultura pagana resucitada avanzaban sobre temas e ideas que, al ser muchas veces radicalmente opuestos a una visión cristiana o feudal tradicional, fueron inigualables arietes para atacar y repensar el propio tiempo desde una perspectiva culta o letrada. La Antigüedad problematizaba la providencia divina, enfatizaba la materialidad de todo lo que existe, alentaba y justificaba el disfrute y el goce del mundo; estas nociones, que chocan con las ideas cristianas sobre Dios y su relación con los hombres o sobre el valor de lo terreno, constituyen modelos para repensar críticamente los contenidos de las ideas tradicionales y el mismo lugar del poder en la sociedad de entonces. Los clásicos, en sus ideas y en los procedimientos que eran necesarios para aproximarse a ellos, constituían un verdadero paradigma alternativo para aquellos hombres que descubren la alteridad dentro de sí mismos. Un modelo válido y rico, distinto a lo que el cristianismo y el mundo feudal presentaban como "natural", que les daba además las herramientas necesarias para criticar y transformar aquella realidad.

Así, este volver a lo real, a la temporalidad y a la historia a través de la lengua y los textos implicó un programa de acción que contempla la posibilidad de modificar el presente con las perspectivas que se reencuentran con el *Nachleben der Antike*. Restaurando a los clásicos, era posible renovar al mundo.

Ahora, abordaremos desde esta perspectiva la presencia de parte de la tradición clásica en la Modernidad renacentista, puntualmente la vuelta a la vida de Luciano de Samosata y los paralelos, préstamos y apropiaciones de los *Diálogos de los muertos*[16] que hace François Rabelais en los capítulos XXX y XXXI del *Pantagruel*[17]; propondremos que la lectura que hace Rabelais de Luciano le permite construir una visión crítica nueva del mundo y de los hombres, basada en la risa como elemento que revela la impostura de la ambición y el poder.

---

[15] «*El hábito de preguntarse sistemáticamente a quién, cuándo, para qué se está hablando* [lo *aptum*] *se extiende inevitablemente del discurso propio al ajeno y adiestra la sensibilidad a captar más plenamente cómo cambian y cuan diversas y complejas son en las distintas coyunturas palabras, cosas, personas; y por ahí, que singular cada una y que relativas todas*» en Francisco Rico: *El sueño del humanismo*…op.cit. p.124.

[16] Luciano de Samosata: *Diálogos. Narración Verídica.* Barcelona, Planeta de Agostini, 1995.

[17] François Rabelais: *Gargantúa y Pantagruel*. Buenos Aires, CEAL, 1980. Tomo II.

“*Un fantasma recorre Europa*”: el lucianismo

Podemos decir, entonces, que la vuelta a la vida de los clásicos durante el Renacimiento fue una verdadera revolución para aquellos que la vivieron. Una forma alternativa a la cristiana de vivir y entender el mundo reapareció para los primeros modernos: las culturas griega y latina aportaron contenidos novedosos para juzgar y actuar ante lo que se daba como natural (la sociedad feudal, el Dios cristiano, el uso y la legitimidad del poder), a la vez que la frecuentación de textos provenientes de “otro mundo” -como eran los escritos de los clásicos-, brindó las prácticas y herramientas mentales para ello. Veremos ahora cómo esta perspectiva más general aparece en un caso particular como es el de la obra de François Rabelais (1483-1553)[18], obra en la que podemos rastrear cuestionamientos al mundo feudal-cristiano y a la última realidad del poder, que están en buena medida basados en la apropiación que hace de los escritos de, entre otros, Luciano de Samosata (c. 120- c.190).

En los ambientes cultos del XVI, la idea de que en el médico y humanista francés había renacido el socarrón espíritu de Luciano era casi un lugar común, tanto para halagarlo (por la elegancia de su estilo, por su humor) como para escarnecerlo (por las dudas sobre su piedad cristiana o su mera creencia en la providencia divina y en el pecado original). Por ejemplo, Joachim Du Bellay en su *Defensa e Ilustración de la lengua francesa* (1549) se refiere a Rabelais celebrándolo como

> «*aquel que ha hecho renacer a Aristófanes e imita tan bien el perfil de Luciano*»[19]

De forma menos halagüeña lo tratará Henri Estienne, en su *Apología de Heródoto* (1566) dónde lo acusa de atacar a la verdadera fe, escondiéndose en chanzas a lo dioses antiguos:

> «*Quién no puede admitir que nuestro siglo a hecho revivir a un Luciano en un François Rabelais, en materia de espíritu mordaz contra toda clase de religión?*»[20]

Sin embargo, la presencia de Luciano en el siglo XVI es algo que transciende a Rabelais; parafraseando a Lucien Febvre, no es correcto hacer del lucianismo su monopolio[21]. El escritor griego había alcanzado un prestigioso lugar en la estima de los humanistas, como exquisito maestro de estilo en las letras. No obstante, no serán pocos los que lo vean negativamente, alarmados por el alcance de las ideas contenidas en sus escritos y por los usos actuales que revestía la imitación del autor: la obra de Luciano parecía alentar y dar armas a aquellas almas que, a los ojos de parte de las jerarquías eclesiásticas y políticas, tanto católicas como reformadas, no tenían el suficiente temor de Dios. Para poder adentrarnos en la polémica del *lucianismo*, trazaremos brevemente algunos rasgos de la obra de Luciano, con el fin de

[18] Hay fuertes dudas sobre las fechas exactas de nacimiento y muerte de François. Por ejemplo, Abel Lefranc propuso como fecha de nacimiento 1492.

[19] Citado en Christiane Lauvergnat-Gagnière: *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVIe siècle. Atheisme et polémique*. Ginebra, Droz, 1988. p.157. La traducción es nuestra.

[20] Henri Estienne: *Apologie pour Herodote.* Genève, Slatkine reprints, 1969. p.189-190. La traducción es nuestra. No obstante, Lauvergnat-Gagnière señala que Estienne no es siempre hostil a Luciano: cuando el estilo del escritor griego se usa en contra de la Iglesia romana, está bien dispuesto no sólo a saludarlo, sino también a imitarlo.

[21] Lucien Febvre: *El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais.* México, Uteha, 1959. p.46.

ilustrar los contenidos y los *topoi* concretos que se verán retomados en el Renacimiento, aquellos que se encuentran en el centro del debate entre los que admiran y los que se escandalizan por su resurrección.

De origen sirio, Luciano desarrolla sus escritos durante casi todo el siglo II, en la Atenas de los Antoninos. El floreciente Imperio ve proliferar, en el marco de la cultura de las elites, a las letras y a la filosofía; dentro de esta última, se desarrolla una línea que podemos llamar "escéptica", tributaria de las posturas de Pirrón de Elis y de los cínicos. Esta corriente tiene como pilar un cultivo sistemático de la denuncia de lo que aparece como impostura, tanto en lo religioso como en lo moral, lo social, lo político o lo filosófico, desnudando sus estrategias e intentando construir un punto de vista ajeno a las apariencias, que tenga como fundamento una reflexión descreída sobre los hombres y sus actos. Basa sus observaciones en la desnaturalización de lo que se percibe, provocando una suerte de extrañamiento, y limita sus especulaciones a aquello que es perceptible. Nuestro autor, aunque literato y no filósofo, se inscribiría así en este escepticismo, tomando de él su "sistema de imágenes" y los puntos claves de su obra literaria, que aunando talento literario y ácida virulencia, lo harán trascender el marco de su época[22].

Desde las letras, Luciano se enmarca en la "Segunda Sofística", un movimiento literario basado en la retórica y en la imitación de la oratoria ática del siglo IV ac. Nuestro autor era un *rethor*, un especialista en el arte del discurso público, que se ganaba la vida dando conferencias y lecciones de retórica ante auditorios integrados por las clases altas del Imperio, dedicándose pues, a la producción profesional de textos y discursos. Su obra es prolífica y variada y abarca desde ejercicios de retórica propiamente dichos a diálogos satíricos o relatos dónde resuena la risa del que expone las miserias y las imposturas del mundo y de los hombres y encuentra lo que ataca irremediablemente risible. Una risa con un carácter esencialmente corrosivo, cuya función es descubrir ante los ojos del lector las múltiples formas en que se presentan la ridiculez y la hipocresía de la humanidad. Más allá de que si estas ideas tenían un fin filosófico preciso (próximo al cinismo) o si estaban en función de divertir a un auditorio, lo cierto es que organizan un sistema coherente de perspectivas sobre el mundo y los hombres y se articulan alrededor de la risa satírica en tanto mecanismo usado deliberadamente como arma de develamiento y ataque.

El lugar privilegiado en dónde Luciano escarnece a los ricos y a los reyes es el Tártaro, o mejor, el mundo inferior de los muertos, dónde todos los hombres, sin distinción de los honores o riquezas que tuvieran en vida, encuentran su lugar en él como meras sombras, espectros igualados en la muerte; para los otrora poderosos, es tanta la desgracia de verse privados de sus antiguos privilegios que la eternidad se les antoja poca para lamentarse; para los pobres o los que han sabido sopesar adecuadamente gloria y poder terrenos ante la perspectiva de una muerte que todo lo borra, la eternidad es poca para reírse de aquellos nuevos miserables. Todos ellos son calaveras lisas y descarnadas, sin esperanza de volver a ver la luz, nivelados ante lo único inapelable, la muerte; los antiguos privilegiados lloran mientras que los sabios –los auténticos sabios, como Menipo y Diógenes- ríen a carcajadas, cantan y se deleitan con el

[22] José Alsina: "Introducción General" en Luciano de Samosata: *Obras*. Madrid, Gredos, 1981. Tomo I.

espectáculo absurdo que brindan tales aspiraciones y lamentos estériles, en una vida ultraterrena que no contempla bienaventuranza por gracia de un Dios creador benévolo:

> «*Te voy a encargar, Pólux, que en cuanto hayas vuelto a subir ahí arriba* [...] *si ves por algún sitio a Menipo el perro –bien podrías encontrarlo en Corinto por el Cráneo o en el Liceo, burlándose de los filósofos que discuten entre sí- le digas lo siguiente: "Menipo, te invita Diógenes, por si estás ya harto de burlarte de cuanto sucede sobre la faz de la tierra, a acudir aquí para que te rías a mandíbula batiente. Que allí tu burla al fin y al cabo tiene el beneficio de la duda, y es muy corriente el '¿Quién sabe con certeza lo que hay después de la vida?' Aquí en cambio no dejarás de reír a mandíbula batiente exactamente igual que yo ahora, máxime cuando veas a ricos y sátrapas y tiranos mondos y lirondos, reconocibles tan sólo por sus lamentos y lo fofos y descastados que están, recordando los avatares de su vida en la tierra"*»[23]

En el siglo XVI[24], estos contenidos e ideas de la obra de Luciano irritaron tanto a las jerarquías religiosas como al poder político (aunque a este último, en circunstancias mucho más puntuales): se habían vuelto repentinamente actuales a la luz de la fractura de la cristiandad y de lo que este panorama dividido permitía pensar. Desde estos lugares, se mirará con creciente desconfianza la vuelta a la vida de Luciano, por más que lo que mayormente se admirara e imitara de él fuera su estilo literario. Se da así la paradoja que Christiane Lauvergnat-Gagnière señala al comienzo del capítulo V de su libro[25]:

> *«Un autor cuyas obras no dejaron de editarse y cuya lectura se recomendaba a todos los estudiantes de griego principiantes, se vio acusado, al mismo tiempo, de ser una de los activos agentes de lo que es visto durante el siglo XVI como la peor de las pestes, el ateísmo. Tal es la paradoja que Luciano propone a nuestra reflexión»*

Se dibujan de esta forma los contornos del *lucianismo*, la supuesta doctrina materialista y anticristiana que la obra del escritor griego contendría y que algunos humanistas habrían abrazado con fervor, según estos suspicaces observadores. La presencia de Luciano se filtra por los intersticios del movimiento Humanista y de la polémica cultural y religiosa de todo el siglo XVI, involucrando a muchos de los grandes autores y pensadores de la época. A nivel europeo, el primero en ser vinculado estrechamente con Luciano fue Erasmo de Rotterdam, traductor y editor al latín de las obras en griego, junto con su amigo Thomas More[26]. A las acusaciones de impiedad se sumarán las de hipocresía: se habla de él como de alguien que disimula, que se presenta como siervo de Cristo pero que oculta bajo esa máscara el rostro de Luciano, quien verdaderamente gobierna en su corazón. El bando reformado será quien primero cargue las tintas contra Desiderio en este sentido; más adelante los católicos caerán sobre él con acusaciones semejantes, colocando su admiración por Luciano nuevamente bajo sospecha, ya que sus

---

[23] Luciano de Samosata: *Diálogos…* op.cit. p.15.

[24] La *editio princeps* de Luciano fue editada en Florencia en 1496; sus obras completas se editaron dos veces más en el siglo XVI. Hubo además numerosas ediciones parciales y traducciones al latín y a distintas lenguas vulgares.

[25] "Lucien le maudit" en Christiane Lauvergnat-Gagnière: *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVIe siècle…* op.cit. p.133 a196. La traducción es nuestra.

[26] Si es posible escuchar los ecos de los Relatos Verídicos en *De nova insula Utopia* (1516), varias obras del rotterdamense están profundamente inspirada en los modelos de Luciano; por nombrar sólo dos, mencionaremos al celebérrimo *Moriae encomium* (1509) y al *Julius exclusus e coelis* (1514), que perfectamente podría figurar como uno de los *Diálogos de los muertos*. En varias ocasiones, Erasmo manifestó su gusto por el autor, ensalzándolo como modelo literario, a la vez que se servía de sus mecanismos e imágenes para componer obras satíricas contra sus adversarios. Ambas caerán bajo la crítica de Lutero, que entre otras cosas, lo acusa de amar más a Luciano que a Cristo, en el marco del virulento debate que sostienen en la década de 1520; es él quien inventa el calificativo de "lucianista" para insultar a Erasmo, usándolo como sinónimo de impío y aún de ateo en su *De libero arbitrio.*

burlas e ironías se juzgan más peligrosas por su excelencia literaria y su ingenio. Vemos, entonces, que en un primer momento, el nuevo Luciano es Erasmo, su discípulo cuando no su encarnación:

> «*La inspiración que guía sus pensamientos* [...] *no la halla sino en Luciano, el autor más burlón, insolente, ajeno a todo sentimiento religioso, ignorante de toda noción de Dios e inclinado sobretodo reír de todo tema, sean sagrados o profanos*»[27]

Calvino será quién retome estas acusaciones de impiedad e hipocresía, pero ahora dirigidas a Rabelais. Aunque Calvino no condena del todo el uso de las *facetiae* (las cuales autoriza contra los papistas), el uso que Rabelais hace del humor le parece absolutamente desmedido, ya que tendría como blanco a la "verdadera" religión, la calvinista. Para Calvino, el lucianismo se traduce en una negación de la palabra de Dios, considerada como una mera fábula. Se ve asociado con otra invectiva, la de "epicúreo" al punto de aparecer casi como su sinónimo, entendido como rechazo y descreimiento de la Providencia divina. Pero la nota característica del lucianismo sería su tono decididamente burlón e hipócrita, la risa irreverente e impía de aquel que ríe interiormente de la Fe pero que coloca una falaz máscara piadosa. Aunque ya había hecho alusiones de este tono a Rabelais, Calvino lo menciona explícitamente en 1550, con la publicación de *De scandalis*[28], junto a otros que vomitan sus rabiosas blasfemias contra Jesucristo, no más píos a sus ojos que los perros o los cerdos.

La risa que proponen Luciano y sus supuestos discípulos modernos es vista así como peligrosa. Pero las definiciones precisas sobre qué implica ser un "ateo" o qué contenido exacto se le asigna al lucianismo quedan velados, justamente porque la aparición y utilización del término se da en un contexto de debate y polémica entre la Iglesia reformada y la católica y al interior de ambas confesiones; la invectiva y las acusaciones de impiedad predominan sobre la exactitud. El lucianismo queda laxamente delineado por su risa blasfema y por su actitud hipócrita, por la negación de la inmortalidad del alma, de la Providencia Divina y del universo como acto de un Dios creador. Su definición tiene más que ver con un imaginario que con características precisas[29].

Lo que retendremos de este debate y de las acusaciones de ateísmo y de impiedad dirigidas hacia Rabelais es la potencia que tiene en su obra el *Nachleben der Antike*, que reponiendo las ideas y la emocionalidad de los antiguos constituye una parte fundamental del núcleo identitario moderno, en tensión con la otra cara de esta identidad, la cristiana, en una construcción necesariamente agonal. Luciano aparece como amenaza y posibilidad en el horizonte cultural del Renacimiento; para Rabelais implicará la puesta a disposición de nuevas herramientas para estructurar su mirada crítica sobre la realidad política, religiosa y cultural de la época.

---

[27] Ètienne Dolet: *De imitatione Ciceroniana*, citado en Christiane Lauvergnat-Gagnière: *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVIe siècle…* op.cit. p.145. La traducción es nuestra.

[28] Jean Calvin: *Des Scandales.* Genève, Droz, 1984. p.136-140.

[29] «*Su nombre* [...] *unido la mayoría de las veces a aquellos de sus compañeros* [Epicuro, Lucrecio, Plinio el Viejo] *es suficiente para designar al ateo por excelencia, sin que sean necesarias mayores precisiones. Referencia que supone entre autores y lectores un consensus minimun, del todo fácil de lograr, se ha visto, en tanto descansa en lo vago ;; Luciano es el ateo* [...] *Nos hallamos, por así decirlo ante un imagiario*» Christiane Lauvergnat-Gagnière: Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVIe siècle…op.cit. p.169.

Lucianus Gallicum

Cuando Rabelais publica su *Pantagruel* era un hombre maduro. Había comenzado su carrera médica en la Facultad de Medicina de la Universidad de Montpellier en 1531, luego de dejar la abadía de su nueva orden, la benedictina. Allí dicta seminarios comentando dos obras clásicas: los *Aforismos* de Hipócrates y el *Pequeño arte médico* de Galeno. En 1532 lo encontramos viviendo en Lyon, uno de los más pujantes centros comerciales y culturales de Francia, dónde la actividad editorial también era muy importante. Allí, además de ejercer la medicina, publica algunos tratados jurídicos y médico en latín y se conecta con los activos círculos humanistas de la ciudad. Ese año y por las prensas de Claude Nurry, publica la primera parte de lo que luego constituirá la saga de los gigantes humanistas: *Los horríficas y espantables hechos y proezas del renombrado Pantagruel, Rey de los Dípsodas, hijo del gran gigante Gargantúa.* El *Pantagruel* es un verdadero éxito editorial; no sólo se suceden las ediciones, sino que también se agregan nuevos libros que completan la gesta: *Gargantúa* (1535), un tercer y cuarto libros de Pantagruel (1546 y 1548) y una edición póstuma en 1564 con el final de las aventuras del gigante y de sus compañeros[30]. Durante su vida, tuvo la protección de importantes figuras políticas y eclesiásticas de Francia, tales como el cardenal Jean du Bellay, el hermano de este, Guillaume (gobernador del Piamonte desde 1536) y Odelet de Cologny, cardenal de Chântillon, quien le consiguió a nuestro autor un nuevo privilegio real para la edición de sus obras. Su actividad como médico y humanista lo vinculó asimismo con el círculo de Margarita de Navarra, y con figuras como Dolet, Budé y Marot.

Rabelais tenía un excelente dominio del latín y un muy buen manejo del griego, e incluso noción de algo de hebreo. Los autores clásicos que más conoce son los médicos (Galeno e Hipócrates) y los "científicos"; además lee directamente a los historiadores griegos y latinos y a Platón y a Aristóteles. Luciano es casi el único de los autores de ficción antiguos que conoce en profundidad. Debe parte de su conocimiento de la literatura clásica a recopilaciones diversas, entre las que figuran en primer lugar los *Adagios* de Erasmo[31].

El clima cultural y político en que aparece el principio de *Pantagruel* es mucho más pacífico y distendido que el que rodeará la producción de los últimos libros: aunque ya la distancia entre los que seguían a Roma y los reformados era grande, no estaban quemadas todas las naves. Los eruditos y los príncipes podían todavía mostrarse, por ejemplo, interesados o próximos a ideas de reforma en la religión cristiana, más aún en Francia, dónde el rey Francisco I intentaba llevar a cabo una política que asegurara el lugar del reino en una Europa cada vez más prisionera de Carlos V y sus relaciones con la política romana, cuestión a la que no era en ningún modo ajena la situación de la propia Iglesia francesa. Era

[30] La atribución del Quinto Libro a Rabelais es muy discutida; Michael Screech, por ejemplo, opina que no es auténtico. Michael Screech: *Rabelais*. Paris, Gallimard, 1992.
[31] Albert Highet: *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental.* México y Buenos Aires, FCE, 1959.

un clima que rápidamente se enrarecía[32], pero que aún permitía un amplio margen de libertad de acción a los humanistas. En este marco, la apropiación que hace Rabelais de algunas perspectivas de Luciano le permiten estructurar una mirada crítica sobre la realidad que se presenta ante sus ojos, una perspectiva que si bien tiene una fuerte impronta de la cultura popular del la Edad Media y del Renacimiento, no deja asimismo de ser tributaria del *Nachleben der Antike*, en sus aspectos más novedosos. Para ilustrar este aspecto, nos remitiremos a los estrechos vínculos entre los *Diálogos de los muertos* de Luciano y los capítulos XXX y XXXI del *Pantagruel* de Rabelais[33], en dónde ambos presentan a sus lectores el mundo de los muertos.

Los *Diálogos de los muertos* son una colección de 30 obras cortas en las que conversan distintos personajes que tienen como común denominador el paisaje del mundo de las sombras. El mundo inferior que nos presenta es un largo y divertido desfile de ilustres personajes de la mitología, la Historia Antigua y de arquetipos de la sociedad del momento que no saben llevar con dignidad su nuevo status "social" de muertos, que vivieron su vida terrena buscando sin cesar poder, gloria o dinero, afanándose en tareas ciclópeas para alcanzarlos y que finalmente han perdido todo ante la muerte, que da lugar a la más radical *isonomía*. Tomaremos algunos fragmentos para ver como Luciano nos presenta a los grandes (o a los que aspiraron a serlo) en el trance de comprender que ninguno de sus logros pasados se extendió a su nuevo hogar entre las sombras.

Escuchemos, por ejemplo, como el pélida Aquiles responde quejumbroso al encomio del que lo hace objeto Antíloco por su elección de una muerte pronta y larga fama:

> «*preferí esa fama de pacotilla a la vida. Pero ahora me doy cuenta ya de que aquella no comporta ventaja alguna como no sea los muchos cantares que le prodigarán los rapsodas en la tierra. Entre los muertos, Antíloco, los honores son parejos y no se hace presente ni la belleza ni la fuerza que uno tuvo en vida; antes bien, yacemos todos igualados en la misma oscuridad sin que haya diferencias entre unos y otros. Y ni los muertos troyanos me temen, ni me adulan los aqueos; igualdad total de palabra, que un muerto es semejante a otro muerto, "tanto el cobarde como el esforzado". Todo eso me aflige y me acongoja, el no vivir aunque fuera trabajando de jornalero.*»[34]

Pero en el mundo de los muertos no hay sólo lamentos; como hemos indicado más arriba, mezclados con ellos resuenan las sonoras carcajadas de los que encuentran la situación de los antiguos privilegiados absolutamente hilarante y no sólo no se privan de festejar aquél espectáculo, sino que también se ocupan de resaltarlo, escarneciéndolos y provocándolos cada vez que tienen la oportunidad. Aquí, más que en las miserias que pasan los héroes y los generales, es dónde reside el caudal cómico de estos diálogos: en la risa de Menipo y de Diógenes. Efectivamente, los que ríen en el Tártaro son los cínicos, los sabios que en vida dejaron de lado las comodidades y las imposturas del saber y del poder y que ven

[32] El *affair des placards* (dos años después de la publicación de *Pantagruel*) marcará el comienzo de una nueva política en Francia hacia los protestantes, acercándose a la postura intolerante en materia de religión y de librepensamiento que irán asumiendo las dos Iglesias a medida que avanza el siglo XVI.

[33] "Cómo Epistemón, que tenía cortada la cabeza, fue curado hábilmente por Panurgo.- Noticias de los diablos y de los condenados" y "Pantagruel entra en la villa de los amaurotas y Panurgo caza al rey Anarche y lo hace batidor de salsa verde", capítulos XXX y XXXI respectivamente.

[34] Luciano de Samosata: *Diálogos*... op.cit. p.78.

confirmados sus pensamientos y percepciones en el mundo de ultratumba, dónde el vano orgullo de los grandes es humillado una y otra vez. Así, por ejemplo, Luciano nos presenta una doliente embajada compuesta por Creso, Sardanápalo y Midas que se quejan ante Plutón porque mientras están sufriendo por todo lo que dejaron en vida, Menipo, el "perro ese", no para de burlarse y reírse a su costa; invitado por el soberano de los muertos a explicarse, dice:

> «*Los odio porque son ruines y descastados. Y no les bastó con vivir de mala manera sino que incluso muertos se andan acordando y dando vueltas a sus cosas de arriba. Naturalmente que disfruto haciéndolos rabiar.*»[35]

Su risa, que ya resonaba entre los vivos pero que no necesariamente era atendida, ahora es la última; ante lo absoluto de la muerte ya no hay escape para aquellos que creían que una vida de privilegio podía extenderse eternamente. Podríamos decir que la risa de Luciano reviste aquí un signo casi completamente negativo, destruyendo y castigando, como es posible observar en este fragmento, en el cual Menipo le pide a Éaco que le sirva de guía en este Hall de la fama invertido y al encontrarse con Jerjes exclama:

> «*¿Así que ante ti, escoria, temblaba Grecia primero cuando intentabas unir el Helesponto, y después cuando ansiabas navegar a través de las montañas? ¡Vaya pinta que tiene también Creso! Y a Sardanápalo, Éaco, déjame pegarle una bofetada.*»[36]

No obstante, la libertad con que la que ríen Menipo y Diógenes presenta otro costado, resaltando el valor de la construcción de un punto de vista propio, de no ser esclavo ni de la mentira, ni del dinero, ni de la gloria. La risa aparece ligada a una libertad suprema, que mira todo desde una posición superior, invitando a seguir esa perspectiva y descubrir las cosas al desnudo. Luciano explicita el valor que atribuye a la libertad del espíritu frente al mundo en varias oportunidades. En los Diálogos, la primera aparece en boca de Hermes, quién presenta a Menipo al barquero Caronte:

> «*¿Ignoras Caronte a qué hombre has transportado en tu barca? Un hombre libre totalmente; le importa un pito nadie. Es Menipo.*»[37]

Finalmente, en una charla que mantienen Diógenes y su discípulo Crates, sale a relucir nuevamente aquello que es verdaderamente valioso para el hombre sabio:

> «*DIÓGENES. - Nunca supliqué yo que Antístenes muriera para poder heredar su bastón -que tenía uno bien consistente, por cierto, hecho de acebuche- ni creo que tú tampoco, Crates, ansiaras heredar a mi muerte mis bienes, a saber, el tonel y una alforja con dos quénices de altramuces.*
> *CRATES. - A mí, Diógenes, no me hacía falta nada de eso; a ti tampoco, pues lo que en verdad nos era útil tener lo recibimos en herencia, tú de Antístenes y yo de ti, herencia más cuantiosa y de más envergadura y de más categoría que el Imperio de los Persas.*
> *DIÓGENES. - ¿A qué te refieres?*
> *CRATES. - A la sabiduría, la independencia, la verdad, la sinceridad, la libertad.*»[38]

¿Qué reencontramos de todo esto en Rabelais? El episodio del descenso al infierno del *Pantagruel* se desarrolla en el contexto de las guerras contra los dípsodas, quienes liderados por su rey Anar-

[35] Luciano de Samosata: *Diálogos...* op.cit. p.20.
[36] Luciano de Samosata: *Diálogos...* op.cit. p.25.
[37] Luciano de Samosata: *Diálogos...* op.cit. p.19.
[38] Luciano de Samosata: *Diálogos...* op.cit. p.63.

che invaden Utopía, el país de los gigantes, teniendo como único objetivo el deseo de poder y de conquista. En una de las batallas, el preceptor de Pantagruel, Epistemón, es muerto decapitado; pero sus amigos no deben llorarlo mucho, ya que Panurgo se encarga de resucitarlo en el acto. Al despertar, relata lo que vio mientras estuvo muerto en el reino de los Diablos que, dicho sea de paso, resultaron ser buenos compañeros. Contemplando a los muertos tuvo una grata visión, ya que

> «*Allí no se les trata tan mal como pensáis; pero su estado se cambia de manera bien extraña.*»[39]

Notemos que nuevamente se plantea como un espectáculo aquello que ocurre en el mundo de los muertos, espectáculo que además es gracioso para el privilegiado testigo. El curioso cambio de estado al que aludía Epistemón es una inversión igual que la construye Luciano: el mundo de los muertos es el lugar donde el poder, el dinero y los afanes humanos en pos de lograr fama a costa de cualquier cosa se revelan vanos e inútiles; dónde los que vivieron una vida consagrada a la consecución o al disfrute de tales fruslerías, pagarán con creces su orgullo e incontinencia, no mediante tormentos infernales, sino simplemente viéndose degradados a aquello que solían despreciar. Pero, el Tártaro de Rabelais es en un sentido peor que el de Luciano; en este último prevalecían entre los muertos la desazón y la melancolía por haber perdido sus privilegios; en Rabelais sus desgracias son aún mayores, ya que además de gemir y lamentarse, deben ganarse el sustento malamente con algún oficio bajo y miserable por el resto de la eternidad, para mayor gracia del lector. Esto da como resultado un Infierno mucho más dinámico, de acuerdo con la estética general de Rabelais.

Analizando más puntualmente, la similitud más obvia que hay entre el infierno de Luciano y el de Rabelais la encontramos al nivel de los nombres propios del desfile de poderosos arruinados. En François, no obstante, la simple enumeración de los muertos ilustres y de sus ocupaciones para malganarse la vida, genera un efecto cómico por sí misma, rasgo típico de su escritura. No obstante, los nombres y las caracterizaciones vuelven a repetirse, en lo que hace al mito y a la Historia Antigua; Epistemón ha visto a

> «*Alejandro Magno que reparaba unas calzas viejas para ganarse su miserable vida.*
> *Xerxes preparaba la mostaza.* [...]
> *Aquiles peluquero.* [...]
> *Darío limpiaba los retretes.* [...]
> *Paris, un miserable cerrajero.*»[40]

Tenemos también que Ciro se acerca a un enriquecido y feliz Epitecto a mendigarle "por amor a Mercurio" algo de dinero; el filósofo se niega de plano, pero Epistemón obra distinto, aunque la mala fortuna del rey persa en el Infierno –como de todos los que fueron poderosos en vida, no puede ser sino mala:

> «"*Toma, desgraciado –le dije yo-; ahí tienes un escudo y a ver si eres hombre de bien". Ciro se puso muy contento al haber encontrado tal ganga; pero los otros cochinos reyes que allí están, como Alejandro, Darío y demás, mientras tanto, le robaron el puchero.*»[41]

---

[39] François Rabelais: *Gargantúa y Pantagruel*. op.cit. p.222.
[40] François Rabelais: *Gargantúa y Pantagruel*. op.cit. p.222-225.

A este triste muestrario, Rabelais suma a figuras de la Historia y la literatura de gesta medieval y a algunos personajes modernos. Vemos que Lancelot es un desollador de caballos muertos, los caballeros de la mesa redonda

> *«pobres ganapanes que remaban en el Cocyto, Phelegeto, Styx, Aquerón y Letheo, cuando los señores Diablos quería pasearse por el agua, como hacen los bateleros de Lyon o los gondoleros de Venecia; pero por cada viaje no ganaban más que un papirotazo, y al anochecer un pedazo de pan duro amasado con pajas.»*[42]

mientras que su rey, Arturo de Bretaña, es un humilde desengrasador de sombreros. Tampoco los sucesores de Pedro se ven exentos de esta proletarización cómica que sufren en el reino de los muertos. De hecho, el papa Julio II (que se había cortado su barba gris) hacía pastelillos, pero como es regla para los poderosos de antaño, no le va muy bien:

> «*Pathelín, tesorero de Radamanto, compraba los pastelillos que hacia el Papa Julio; preguntóle a como vendía la docena. "A tres blancos", dijo el Papa. "Tres palos -replicó Pathelín-; trae aquí, villano; trae y ve a buscar otros." El pobre Papa se marchó llorando, y cuando estuvo delante de su amo le contó que le habían quitado los pasteles, con lo cual el pastelero le golpeó tan bien que su piel quedó inútil para hacer cornamusas.*»[43]

Y así como en Luciano, no todo el mundo tiene una vida tan nefasta tras la muerte en Rabelais. Ya hemos mencionado que Epitecto tenía un buen pasar, y el propio Epistemón (como no podía ser de otra manera al haber sido en vida un buen y sabio hombre, como corresponde al preceptor del gigante humanista) no encuentra la situación desagradable; igual que Luciano, Rabelais le reserva un sitial de honor a Diógenes en el mundo de las sombras:

> «*Vi a Diógenes, preferido y rodeado de magnificencia, con una hermosa ropa de púrpura y un cetro en la diestra, que hacía rabiar y mortificaba a Alejandro el grande cuando no había recosido bien las calzas; hasta le pegaba bastonazos.*»[44]

Pero más allá de estas similitudes formales, lo que estos ejemplos permiten observar es que tenemos casi calcadas en François, tres cosas fundamentales de Luciano. Primero, el procedimiento por el cual ambos nos muestran la impostura del mundo (los poderosos transformados en escoria), con la risa como pilar y motor del episodio. Segundo, un punto de partida común en la valoración que ambos hacen de los que tienen poder en sus manos:

> «*estos diablos de reyes no son aquí más que terneros, y ni saben ni valen más que para hacer daño a sus pobres súbditos y conturbar todo el mundo con guerras para su inicuo y detestable placer.*»[45]

Tercero, el aprecio por la libertad que confiere la auténtica independencia del propio punto de vista y de la tiranía de las ambiciones.

---

[41] François Rabelais: *Gargantúa y Pantagruel*. op.cit. p 225.
[42] François Rabelais: *Gargantúa y Pantagruel*. op.cit. p.223.
[43] François Rabelais: *Gargantúa y Pantagruel*. op.cit. p.225-226.
[44] François Rabelais: *Gargantúa y Pantagruel*. op.cit. p.225.
[45] François Rabelais: *Gargantúa y Pantagruel*. op.cit. p.228.

Señalaremos ahora un aspecto en que la crítica de Rabelais supera a la de Luciano: el castigo a los poderosos (que ya de por sí es mayor en el Tártaro rabelesiano) no queda confinado exclusivamente a la vida de ultratumba, sino que a través de la justicia que Pantagruel y sus camaradas impartirán al agresor gratuito, este llegará al mundo de los vivos. Cuando Epistemón termina su relato, Panurgo le pregunta al gigante:

> «*¿Qué oficio enseñaremos a este señor rey para que esté ya educado cuando se lo lleven todos los diablos?*»[46]

Las imágenes del Tártaro que vio Epistemón se trasladarán a la tierra, para castigo de Anarche, que no deberá esperar a morir para sufrir lo que una vida dedicada a la acumulación de poder tiránico depara en el mundo inferior. Podemos volver oír aquí los ecos de la vocación del Humanismo hacia la transformación y la acción en la realidad, en la deliberada irrealidad que Rabelais plantea en sus libros. Al amparo de gobernantes justos (humanistas) como lo son Gargantúa y Pantagruel, la justicia puede realizarse aquí en la tierra. El rey Anarche es convertido en un destilador de salsa verde; paradójicamente, esta transformación, este verdadero "infierno en vida", tal vez le permita tener una estancia en el mundo de las sombras más feliz, ya que

> «*fue Anarche el más gentil preparador de salsa verde que jamás se vio en Utopía. Pero después me han contado que su mujer le muele como si fuera de yeso, y el pobre es tan bobo y tan necio que ni siquiera osa defenderse.*»[47]

La nueva crítica que aparece en Rabelais es la que le permite asumir el Humanismo y sus perspectivas usando las herramientas que le brinda Luciano. Es aquella que se desarrolla sobre lo concreto y permite volver sobre la realidad para modificarla radical y permanentemente, relacionada con una política concreta como lo es la educación de los soberanos el los *studia humanitatis*[48].

Por último, quisiéramos señalar alguna diferencia de interpretación de la risa de Rabelais con respecto a lo planteado en el gran libro de Mijail Bajtín[49] sobre el escritor francés y las estrechísimas relaciones que lo implican con la cultura popular de plaza pública y carnaval de su época. Bajtín sostiene que la risa rabelesiana está determinada (no exclusivamente pero sí de manera vital), por los aspectos de degradación y regeneración propios de los esquemas de crítica popular-carnavalescos; cada vez que Rabelais ríe de algo (de la Iglesia, del poder feudal, del saber letrado) lo que haría es realizar un doble movimiento, de destrucción por un lado pero de recuperación por otro, en consonancia con el movimiento de muerte y renacimiento propios de la cosmovisión del carnaval. No habría así nunca una negación total y absoluta del objeto de risa como ocurriría, por ejemplo en la sátira moderna. Rescata además la presencia de ciertas obras clásicas en la literatura culta del Renacimiento que se acercaban a esta perspectiva sobre la risa, como la de Hipócrates, la de Aristóteles y finalmente la de Luciano, que es la que

---

[46] François Rabelais: *Gargantúa y Pantagruel*. op.cit. p.227.
[47] François Rabelais: *Gargantúa y Pantagruel*. op.cit. p.229.
[48] Cosa que también haría que este nuevo tipo de crítica supere a la crítica carnavalesca, que de ordinario se mantiene restringida en el ambiente de la fiesta y permite una lectura no del todo condenatoria a los hechos de los que se burla.
[49] Mijail Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 1990.

aquí nos interesa. Bajtín sostiene que, no obstante esto último y la importante influencia que reconoce del escritor griego en Rabelais,

> «*La risa de Luciano es abstracta, exclusivamente burlona, privada de toda alegría verdadera. En su infierno no queda casi nada de la ambigüedad de las imágenes saturnalescas. Las figuras tradicionales aparecen exangües y puestas al servicio de la filosofía estoica, abstracta y moral (por añadidura degeneradas y desnaturalizadas por el pesimismo). Los ex-reyes son golpeados, "abofeteados como esclavos". Pero se trata de los golpes ordinarios del régimen esclavista, traspuesto a los infiernos.*»[50]

Más allá de que la risa en los *Diálogos de los Muertos* revista o no estas características, nos interesa resaltar que los aspectos positivos de la risa de Rabelais deben tanto a las concepciones populares de renacimiento y regeneración como a las propias bases del Humanismo, que busca ante la realidad una alternativa liberadora; y en él, la presencia de la Antigüedad como horizonte alternativo no puede ser sólo considerada como una "influencia" o una justificación desde la cultura de las elites. Hemos intentado sostener aquí, por el contrario, una concepción de la resurrección de los clásicos que la entienda en tanto a núcleo constitutivo de las nuevas perspectivas sobre el mundo y la realidad forjadas en el Renacimiento. Rabelais ha aprendido de Luciano no sólo aspectos formales, sino también contenidos concretos para dar forma a la vocación por la transformación de la realidad a través de la restauración de los clásicos propia del Humanismo: descubrir y denunciar la impostura del poder, dejando al desnudo los móviles que lo sustentan a través de la risa esgrimida como arma infalible y liberadora.

Conclusión

Hemos intentado bosquejar el lugar fundamental que tiene en Rabelais la perspectivas de Luciano de Samosata, parte de la tradición clásica que recupera el Occidente Europeo a través del *Nachleben der Antike*, abordándolo como un caso particular de la acción del Humanismo en el comienzo de la Modernidad, el Renacimiento. Consideramos necesario hacer aquí una nota respecto de nuestro enfoque sobre Rabelais. El aporte de los clásicos resurrectos es sólo una parte de las múltiples facetas que lo constituyen, aún dentro de su *vis* culta vinculada a la erudición clásica[51]. La obra fundamental de Mijail Bajtín, por ejemplo, ha puesto de manifiesto hasta que punto es importante la faz popular-carnavalesca en el escritor francés[52]. Pero como recuerda Peter Burke, con Rabelais estamos ante un "sofisticado intermediario cultural"[53], uno de los casos en que más necesario sea considerar la vinculación, las idas y vueltas entre la crítica erudita relacionada con el *Nachleben der Antike* y aquella que encuentra su origen en lo popular y en las tradiciones medievales de fiesta pública y humor.

---

[50] Mijail Bajtín: La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento… op.cit. p.349.
[51] Por ejemplo, sería clave considerar la importancia de las concepciones hipocráticas y aristotélicas sobre la risa en el autor.
[52] Mijail Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento.* op.cit.
[53] «*Bajtín tiene toda la razón en sus apreciaciones, pero no debemos olvidar que Rabelais era un hombre culto, preparado profesionalmente en teología y medicina, buen lector de los clásicos y muy informado en cuestiones de leyes. El uso que hacía de la cultura popular fue, más que espontáneo, premeditado*» en Peter Burke: *La cultura popular en la Europa Moderna.* Madrid, Alianza, 1991. p.119.

Y sin embargo, asumiendo la perspectiva de Aby Warburg, quisiéramos destacar nuevamente lo fundamental que es para los primeros intelectuales de la Modernidad, como es el caso de François Rabelais, la presencia y la conciencia de ese "otro mundo" que reaparece a partir de los textos expurgados, como es la Antigüedad, griega y latina; tomando otro episodio del *Pantagruel*[54], Eric Auerbach dice en su libro *Mímesis* que

> «*Lo antiguo significa para él liberación y ampliación del horizonte, y en modo alguno una nueva limitación o ligazón*»[55]

El uso que hace de la tradición clásica encarnada en Luciano, le sirve para estructurar una postura ante el poder a través de *topoi* y mecanismos que imita del samosatense (su percepción en tanto a imposturas y la risa como mecanismo revelador) en una *restauratio* que le permite una visión crítica novedosa al respecto, que incluso es superadora de los planteos del propio Luciano, en un claro ejemplo de la *renovatio* que el *Nachleben der Antike* hace posible. Luciano le enseña a Rabelais el uso de determinadas herramientas (la sátira, la risa culta) para criticar aquello que encuentre reñido con sus ideas sobre la sociedad y los hombres; a la vez, le ofrece un panorama hacia dónde dirigir esa perspectiva (la ambición, la sed de poder). Pero como discípulo brillante, se permite superar a su maestro, no sólo incorporando el modelo que le ofrece Luciano desde sus propias preferencias estéticas, sino también explicitando una postura que trasciende el ejercicio literario o la reflexión íntima y que se vincula a una posición política activa en favor de un modelo concreto de príncipe: el humanista.

Terminemos este trabajo con más aperturas que conclusiones; ante un período como el Renacimiento y un autor como François no deben formularse palabras finales. Los abordajes más fructíferos de ambos estarán siempre signados por la necesidad de percibir las conciliaciones, las tensiones, las ambigüedades y las fecundaciones mutuas entre sus distintos elementos constitutivos. Esto es, una retroalimentación constante bajo lo signos del *eros* y del *agon* entre los valores ascéticos del cristianismo y del goce del mundo de los antiguos, entre la vivificante alegría del banquete campesino y la sonrisa del hombre letrado, entre los ejercicios estéticos y la vocación reformadora, todo en la coyuntura de la Modernidad inaugural, dónde los hombres y sus ideas aparecen volcados irrefrenablemente al mundo[56].

---

[54] El capítulo XXXII: "Cómo Pantagruel, con su lengua, cubrió todo un ejército, y lo que vio el autor dentro de su boca".
[55] Eric Auerbach: "El mundo en la boca de Pantagruel" en *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura Occidental.* México, FCE, 1950. p.259.
[56] José Emilio Burucúa: *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica -Siglos XV a XVII-*. Madrid y Buenos Aires, Miño y Dávila editores-Universidad de Buenos Aires, 2001.

BIBLIOGRAFÍA

-Géza Alföldy*: Historia Social de Roma*. Madrid, Alianza, 1987.
-José Alsina: "Introducción General" en Luciano de Samosata: *Obras*. Madrid, Gredos, 1981. Tomo I.
-Eric Auerbach: *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura Occidental.* México, FCE, 1950.
-Mijail Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 1990.
-Bartolomé Bennassar [et. al.]: *Historia Moderna.* Madrid, Akal, 1991.
-Peter Burke: *La cultura popular en la Europa Moderna.* Madrid, Alianza, 1991.
-Peter Burke: *El Renacimiento*. Barcelona, Crítica, 1999.
-José Emilio Burucúa: *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica -Siglos XV a XVII-*. Madrid y Buenos Aires, Miño y Dávila editores-Universidad de Buenos Aires, 2001.
-José Emilio Burucúa: "Estudio Preliminar" en Buenaventura Des Périers: *Cymbalum Mundi*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2000.
-José Emilio Burucúa: *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg.* Buenos Aires, FCE, 2003.
-José Emilio Burucúa [et. al.]: *Historia de las Imágenes e Historia de las Ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires, CEAL, 1992.
-Terence Cave: *Cornucopia. Figures de l'abondance du XVIe siècle; Erasme, Rabelais, Ronsard, Montagne.* París, Macula, 1997.
-Lucien Febvre: *El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais.* México, Uteha, 1959.
-Eugenio Garín: *La Revolución Cultural del Renacimiento.* Barcelona, Crítica, 1984.
-Carlo Ginzburg: *Mitos, emblemas, indicios. De Aby Warburg a Ernst Gombrich*. Barcelona, Gedisa, 1989.
-Anthony Grafton: *Bring out your dead. The past as a Revelation.* Cambridge y Londres. Harvard University press, 2001.
-Anthony Grafton: "El lector Humanista", en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier: *Historia de la lectura en el mundo occidental.* Madrid, Taurus, 1998.
-François Hartog: *Memorias de Ulises. Relatos sobre la frontera en la antigua Grecia.* México y Buenos Aires, FCE, 1999.
-Agnes Heller: *El hombre del Renacimiento.* Barcelona, Península, 1980.
-Albert Highet: *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental.* México y Buenos Aires, FCE, 1959.
-Johan Huizinga: *Erasmo.* Buenos Aires, Emecé, 1956.
-Alicia Illera: "Introducción" en François Rabelais: *Gargantúa*. Madrid, Cátedra, 1999.
-Christiane Lauvergnat-Gagnière: *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVIe siècle. Atheisme et polémique.* Ginebra, Droz, 1988. Cap. 5.
-Rogelio Claudio Paredes: "Mitología e impiedad: Dioses, hombres y bestias en el *Cymbalum Mundi* de Bonaventure Des Périers" en José Emilio Burucúa: *Corderos y elefantes.…* op.cit.
-André Piganiol: *Historia de Roma.* Buenos Aires, Eudeba, 1961.
-Francisco Rico: *El Sueño del Humanismo. De Petrarca a Erasmo.* Madrid, Alianza, 1993.
-José Luis Romero: *La Revolución Burguesa en el Mundo Feudal.* México, Siglo XXI, 3ª edición, 1989.
-Michael Screech: *Rabelais*. Paris, Gallimard, 1992.
-Aby Warburg: *La Rinascita del Paganesimo Antico. Contributi alla Storia della Cultura.* Florencia, La Nuova Italia, 1966.

FUENTES

-Henri Estienne: *Apologie pour Herodote.* Genève, Slatkine reprints, 1969.
-Luciano de Samosata: *Diálogos. Narración Verídica.* Barcelona, Planeta de Agostini, 1995.
-François Rabelais: *Gargantúa y Pantagruel*. Buenos Aires, CEAL, 1980. Tomo II.